



УДК 73
ББК 85.13
Т66

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

Директор ГМИИ РТ

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

Оргкомитет конференции:

И.Х. Аюпова, первый заместитель министра культуры РТ (председатель); Р.М. Нургалева (заместитель председателя); Г.Ф. Валеева-Сулейманова, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Института истории Академии наук РТ, советник директора ГМИИ РТ по национальному искусству, Д.Д. Хисамова, кандидат искусствоведения, заместитель директора ГМИИ РТ по научному обеспечению и издательской деятельности

Научный редактор издания:

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

Ответственный за выпуск:

О.А. Хабриева, ученый секретарь ГМИИ РТ, кандидат педагогических наук, доцент

Дизайн, верстка:

А.И. Камалова

Т66 Третьи Казанские искусствоведческие чтения: материалы Всероссийской науч.-практ. конференции. К 110-летию со дня рождения С.С. Ахуна. Казань, 11 – 12 декабря 2013 г. / Мин-во культуры Республики Татарстан, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан; редакц. коллегия: Р.М. Нургалева, Д.Д. Хисамова, О.А. Хабриева. – Казань: Центр инновационных технологий, 2014. – 220 с., ил.
ISBN 978-5-93962-704-7

В сборнике представлены тексты докладов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 110-летию со дня рождения первого татарского профессионального скульптора, основоположника искусства скульптуры в Татарстане Садри Салаховича Ахуна. В докладах специалистов из Казани, Москвы, Санкт-Петербурга, Торуня (Польша), Екатеринбурга, Челябинска, Уфы, Саранска анализируются такие искусствоведческие проблемы, как творчество С.С. Ахуна в контексте отечественного искусства скульптуры; проблемы развития русской академической скульптуры, проблемы изучения и атрибуции культовой скульптуры, региональные скульптурные школы России; художественные процессы в современной скульптуре России.

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

На шмуцтитуле: С.С. Ахун. 1930-е годы. Фотография из семейного архива Р.Н. Ахунова.

ISBN 978-5-93962-704-7

© ГМИИ РТ, 2014
© Центр инновационных технологий
(оформление), 2014

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

ТРЕТЬИ КАЗАНСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

К 110-летию со дня рождения С.С. Ахуна

Материалы Всероссийской научно-практической конференции

11 – 12 декабря 2013 года

Казань 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово Р.М. Нургалеевой 5

Творчество Садри Ахуна в контексте отечественного искусства скульптуры

Ахунов Р.Н. Генеалогия и краткий обзор жизненного пути Садри Ахуна 8

Садыков М.С. Мои воспоминания о Садри Ахуне 15

Нигматуллина Р.Х. Неотосланное письмо 17

Алексеев Е.П. Строгий юноша в бархатной блузе. Садри Ахун: время учебы в Уральском художественном техникуме (1923–1927) 21

Валеева-Сулейманова Г.Ф. Творчество С. Ахуна в области монументально-декоративной скульптуры и неизвестные факты в его биографии 26

Хисамова Д.Д. Садри Ахун и художественная жизнь Казани в 1930-е годы 30

Червонная С.М. Татарская скульптура XX века: миф или реальность 37

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ: ШКОЛЫ, ТРАДИЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Хасьянова Л.С. Николай Александрович Рамазанов (1817–1867) – скульптор и педагог
Училища живописи и ваяния 53

Седова И.Н. Мотивы двойничества в скульптуре Серебряного века. Анна Голубкина и
Митрофан Рукавишников 58

Клюева И.В. Танец в творчестве Степана Эрзи 65

Будрина Л.А. Наследники Школы: академические традиции в творчестве уральских
камнерезов 1920–1930-х годов 71

Яхненко Е.В. Керамическая пластика II половины XX века в собрании ГМК и «Усадьба
Кусково XVIII века». Школа. Традиции. (На примере произведений выпускников МИПИДИ) 77

Силина М.М. Становление советской скульптурной индустрии в 1920–1940-е годы
Развитие региональных скульптурных школ России 84

КУЛЬТОВАЯ СКУЛЬПТУРА: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ, ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ

Ильина И.А. К истории происхождения саратовской коллекции культовой деревянной
скульптуры 89

Елдашев А.М. Деревянная полихромная скульптура в церквях Казанской епархии 95

Розенберг Н.А. Мотив «Христос в узилище» в скульптуре Аргентины и России 97

РАЗВИТИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ РОССИИ

Кривошеева Т.Н. Скульптурное образование в Казанской художественной школе 102

Улемнова О.Л. Скульптор В.В. Кудряшев (1902–1944): казанский и московский периоды
творчества 104

Саначин С.П. Архитектор Исмагил Гайнутдинов – монументалист 109

Валеева Д.К. Василь Маликов и его значение для развития скульптуры Татарстана	112
Шагеева Р.Г. Кадим Замитов: крылья Хоррият	115
Миннигулова Ф.М. Деревянная скульптура Башкортостана (Проблемы формо-образования)	117
Аппаева Ж.М. Монументальная скульптура Кабардино-Балкарии в контексте художественных поисков национальной идентичности. Иконографическая галерея выдающихся общественно-политических деятелей	124
Чегодаева М.И. Развитие монументально-декоративной скульптуры Ярославля	131

Художественные процессы в современной скульптуре

Калугина О.В. Особенности жанровой структуры современной пластики. По материалам выставки «Кабинетная скульптура». Москва, ЦДХ, октябрь 2013 года	135
Орлов С.И. Сюжеты и образы станковой скульптуры	140
Файзрахманова Г.Р. Монументальная скульптура и ее аналоги в XX–XXI вв.: формы, методы, направления	146
Коляда Е.М. Скульптура в современном парке. К вопросу о синтезе искусств в паркостроении XXI века	148
Драничкина О.С. Искусство «Посвященное Музам» в пространстве Казанского Кремля. (Практика экспонирования мозаичных скульптур галереи «MUSIVUM» под открытым небом)	153
Ахметова Д.И. Пространственные объекты Ильгизара Хасанова	158
Гиззятова Л.Р., Федорович А.В. Эффективный брендинг территории через художественное оформление среды на примере лагеря “Сэлэт”	160

Художественные традиции в культурном пространстве

Вагапова Ф.Г. Формирование традиций книжного искусства в культуре татарского народа	163
Илтубаева Л.В. Образ Родины в творчестве художника Игоря Мясникова	167
Иллюстрации	171
Сведения об авторах	219

Государственный музей изобразительных искусств РТ, начиная с 2009 года, проводит научные конференции, получившие название «Казанские искусствоведческие чтения». Третьи Казанские искусствоведческие чтения посвящены 110-летию со дня рождения выдающегося художника, первого татарского профессионального скульптора Садри Салаховича Ахуна (1903–1990).

Имя С.С. Ахуна – знаковое для культуры и искусства Татарстана и России. Его жизнь и творчество тесно связаны с крупнейшими культурными центрами России – Свердловском, Ленинградом, Москвой, Казанью. В Казани Ахун прожил двадцать плодотворных лет (1931–1951): он стоял у истоков зарождения и становления татарского профессионального изобразительного искусства, станковой и монументальной скульптуры республики, был автором скульптурной части известных архитектурных проектов Казани: Парка культуры им. Горького (1933–1935), Дворца Советов (1935), павильона Татарской АССР на ВСХВ (1939), Театра оперы и балета (1939–1953).

Высокий статус профессионализма С.С. Ахуна был подтвержден включением его кандидатуры во Всесоюзные конкурсы на создание памятников В.И. Ленину, Г. Тукаю, В. Ульянову, А.М. Бутлерову для нашего города наряду с известнейшими столичными мастерами С.М. Меркуровым, В.Б. Пинчуком, В.Е. Цигалем, Л.Е. Кербелем. С.С. Ахун первый обратился к созданию портретной галереи образов великого татарского поэта Габдуллы Тукая и других видных деятелей татарской национальной культуры.

Заслуги С.С. Ахуна неоспоримы и в сфере педагогической деятельности в Казанском художественном училище: в 1949 году он возродил скульптурное отделение после более чем двадцатилетнего перерыва. Ученики его выпуска Рада Нигматуллина, Василь Маликов, Науфаль Адылов, Николай Васильев, Юрий Ананьин оставили заметный след в культуре республики.

Юбилей основоположника татарской профессиональной скульптуры С.С. Ахуна стал поводом для проведения первой в Татарстане специальной, посвященной вопросам и проблемам в области скульптуры, конференции на всероссийском уровне.

На конференции ученые-искусствоведы, культурологи, историки Казани, Москвы, Санкт-Петербурга, Торуня (Польша), Екатеринбурга, Челябинска, Уфы, Ярославля, Самары, Саранска, Йошкар-Олы поделились результатами своих исследований жизни и творчества С.С. Ахуна, в которых нашли отражение новые факты и архивные находки. Ценными являются воспоминания потомков С.С. Ахуна и его благодарных учеников.

Ученых волнуют проблемы формирования национальной школы скульптуры в Татарстане, развитие скульптуры в других регионах России. В научных статьях анализируются такие искусствоведческие проблемы, как творчество С.С. Ахуна в контексте отечественного искусства скульптуры, проблемы развития отечественной академической скульптуры, взаимосвязь московской и ленинградской скульптурных школ, проблемы изучения и атрибуции культурной скульптуры, художественные процессы в современной скульптуре России. Организаторы конференции, приглашая к участию ведущих ученых современной России и зарубежья, ставили задачу развернуть научную полемику, осветить различные точки зрения, обсудить «болевые» моменты, связанные с драматическими и неоднозначными событиями в истории и искусстве XX века.

*Розалия Нургалеева,
директор ГМИИ РТ*

ТВОРЧЕСТВО САДРИ САЛАХОВИЧА АХУНА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА СКУЛЬПТУРЫ

ГЕНЕАЛОГИЯ И КРАТКИЙ ОБЗОР ЖИЗНЕННОГО ПУТИ САДРИ АХУНА

Рустем Ахунов

В биографических сведениях о Садри Салаховиче Ахуне во множестве изданий указано, что родился он 16 марта 1903 г. в Екатеринбурге. Это так, но корни С. Ахуна происходят из села Большие Метески Лаишевского уезда Казанской губернии. Ныне это Тюлячинский район РТ¹.

Большие Метески известны со времени Казанского ханства. По версии исследователя Ризванова о происхождении татарских топонимов, поселения с названием Мэтэскэ могли быть основаны изначально как сторожевой гарнизон на подступах ханской Казани, что косвенно подтверждается и расположением поселений с такими названиями на расстояниях кратных условному дневному переходу – 30 – 35 км в зависимости от пересечённости местности. Так, село Олы Мэтэскэ расположено на расстоянии в два дневных перехода от защищаемого центра ханства – Казани.

Урал – прекрасное место. Это дивные живописные места. Но Салахутдин Залялетдинович Ахунов, отец Садри Ахуна, оказался на Урале по более прозаической причине. Салахутдин был средним из сыновей зажиточно-

го государственного крестьянина Залялетдина Ахунова, и рассчитывать на наследство не мог. Получив образование в медресе, он наряду с самым младшим братом Закиром, покинул отчий дом в поисках заработка, уехав на Урал. Возможно, этому способствовали последствия неурожайных лет, вызванных летними засухами в Поволжье 1880-х гг.

В Екатеринбурге С.З. Ахунов женился на уроженке с. Карабулак (ныне печально известная Татарская Караболка), здесь у них родилось трое старших детей. Две дочери Мастура, Фатыма и сын Садри (Садретдин).

Дальнейшие события косвенно связаны с деятельностью Закира Ахунова, самого младшего брата Салахутдина. Он так же покинул отчий дом, но, будучи ещё в подростковом возрасте, просто был отдан в «мальчишки» торговцу мануфактурой в Уфе. Мальчик – самая низшая ступень работы в торговле дореволюционной поры. Однако, именно Закир оказался самым удачливым из братьев. В Уфе он быстро выбился в приказчики, женился здесь и успел сколотить небольшой капиталец.

К 1898 году он уже мог открыть собственное дело. Открыл он его в более перспективном для торгового дела Челябинске. С прокладкой Транссиба Челябинск стал важной узловой станцией этой магистрали. Именно в Челябинске происходил перелом тарифа на сибирскую пшеницу, большие деньги делались на переселенцах (Столыпинский проект

¹ В разные годы советской власти это село входило в состав разных административных единиц. Так, с упразднением Казанской губернии и образованием в 1920 г. Автономной ТССР, село входило в Лаишевский, с 1927 г. – в Арский кантоны; с 10 августа 1930 г. — в Сабинский район, затем в Тюлячинский, потом вновь в Сабинский. Наконец, с 4.10.1991г. — в составе Тюлячинского района.

переселения крестьян) – в Челябинске был организован огромный переселенческий пункт. Владельцы торговых караванов, ранее следовавших через соседний Троицк, теперь ориентировались на более быстрое железнодорожное сообщение.

В Челябинске З.З. Ахунов, с 1903 года заявлявший капиталы как челябинский купец 2-й гильдии, осуществлял оптовую и розничную торговлю мануфактурой, азиатскими и колониальными товарами. К 1909 г. его оборотный капитал достигал 250 тысяч рублей. Довольно скоро после основания челябинской фирмы он стал «подтягивать» родственников – брата Салахутдина и племянников, детей других братьев и сестер. «Подтягивал» не так, как сейчас «подтягивают» родственников. Он просто брал их на работу, при этом спрашивая не меньше, чем с остальных работников. Брату Салахутдину он обещал купить собственный дом при условии безупречной работы на фирму в течение 25 лет.

Семейство Салахутдина Ахунова переехало из Екатеринбурга в Челябинск в числе первых родственников З.З. Ахунова, между 1903 и 1905 гг. Датировка переезда семьи С.З. Ахунова, с одной стороны, ограничивается датой рождения его сына Садри в Екатеринбурге (1903), с другой стороны, фактом рождения дочери Махиры в 1905 г. уже в Челябинске. Кроме того, к 1905 году С.З. Ахунов начинает фигурировать в челябинских документах. Так под №1 он указан в дополнительном списке лиц, имеющих право на участие в выборах во 2-ю Государственную Думу по цензу личных промысловых занятий в пределах 1-го Челябинского податного участка.

За С.З. Ахуновым значилось личное промысловое свидетельство 5-го разряда. К этому разряду относили приказчиков 1-го разряда, которые не просто торговали, а заведывали торговлей. Известно, что переехав в Челябинск С.З. Ахунов сначала заведывал основным магазином З.З. Ахунова на центральной улице города – Уфимской.

Этот магазин, располагавшийся в двух-

этажном каменном доме, был снабжен вывесками с надписями «Мануфактурная торговля З.З. Ахунова из Казани». О казанских корнях не забывали все Ахуновы, в том числе и переехавший в Челябинск Мухаметзян Ахунов, сын самого старшего брата Салахутдина и Закира – Ахметзяна. Позднее М. Ахунов стоял у истоков создания драматической секции татарского народного театра в Челябинске (1908). Вероятно, схожесть инициалов З.З. Ахунова на торговой вывеске с цифрами и обилие его родственников в торговле, дали повод обиходно называть торговую фирму З.З. Ахунова «Тридцать три Ахуна».

Позже Салахутдин Ахунов заведывал лавкой З.З. Ахунова на вокзальной площади, где ему помогала торговать одна из старших дочерей – Фатыма.

В Челябинске прошло практически все детство и отрочество Садри Ахунова. Вместе с двоюродным братом-одногодкой Нагимом (старший сын З.З. Ахунова) он учился в медресе. В небезысвестной монографии В. Бреннерта «Садри Ахун», вышедшей в 1945 г. В Казани, есть ряд неточностей. В частности, там написано, что за любовь к рисунку учитель медресе (хальфа) его высек. Этого не могло быть, поскольку и Садри и Нагим Ахуновы учились в новометодном челябинском медресе. А, наряду с новометодным, там действовало медресе старого типа (кадимистского толка). Телесные наказания применялись только в последнем. Образование в новометодных медресе имело иную специфику, там не применялись телесные наказания. Так что это не факт, а лишь идеологический стилистический оборот. Новометодные медресе становились к концу первого десятилетия XX века всё более распространёнными на Южном Урале. В них, кроме татарской и арабской грамоты, основ ислама, богословия и арифметики, преподавались светские науки: всеобщая и российская история, география. Начало реформированию системы мусульманского образования в этих краях положил ахун Троицкого уезда А.А. Рахманкулов (1837–1921), благодаря деятельности

которого новые подходы и методы обучения получили распространение на всем Южном Урале.

При местной Ак-мечети имелась бесплатная библиотека-читальня, имевшая в своих фондах, кроме мусульманской, и обилие светской литературы, классики отечественной и зарубежной, научно-популярной литературы. Библиотека содержалась благодаря поддержке Челябинского мусульманского Благотворительного Общества, хотя пожертвования на содержание этой библиотеки шли не только от мусульман.

Глава семьи, в которой рос Садри Ахунов, как минимум с 1914 года состоял в действительных членах Мусульманского благотворительного общества Челябинска. Потому в дополнение к обязательному закят, Салахутдин Ахунов также жертвовал свои скромные средства в поддержку общины. Это зафиксировано в одном из отчётов деятельности мусульманского благотворительного общества. С 1915 года отец С. Ахуна состоял в членах правления мусульманской библиотеки-читальни². Обилие текущей периодики и имевшиеся постоянные фонды библиотеки позволяли юному Садри Ахунову значительно расширять свой кругозор и пополнять багаж знаний.

В то время перед Садри Ахуновым, как сыном приказчика, не было особого выбора продолжения образования по окончании медресе. Во-первых, в Челябинске не было мужской гимназии, она имелась только в соседнем Троицке (около 107 км от Челябинска); имелась только женская гимназия, где учились старшие дочери З.З. Ахунова. Либо надо было ехать учиться в Троицк – помимо платы за обучение, это ещё и расходы за жилье, либо удовольствоваться челябинскими

² Смета библиотеки на 1916 год превышала две тысячи рублей, здесь имелись книги, журналы и газеты. Правда, газеты долго не хранились. На отчётном заседании правления этой библиотеки от 17 марта 1915 год было решено «старые газеты продавать». Скорее всего, в помещении библиотеки не было достаточного места для хранения фондов, здание было одноэтажным (сохранилось до сих пор). Старые газеты, по-видимому, продавались на обёртку в лавки.

учебными заведениями для мальчиков. Особого выбора не было – реальное училище или четырехклассная торговая школа.

Садри Ахунов поступил в торговую школу, поскольку это было наиболее перспективное учебное заведение для детей приказчиков. К слову, учебная программа челябинской торговой школы была широкая и достаточно объёмная, преподавали не только азы коммерции. И, главное, юному Садри Ахунову уже тогда имевшего тягу к изобразительному искусству, повезло в этой школе с учителем рисунка. Уроки рисунка давали здесь, начиная с младшего пригготовительного класса.

Одним из преподавателей рисования в торговой школе был Ефим Тихонович Володин. Кроме торговой школы, он вёл уроки рисования в гимназии и реальном училище. Это был человек искусства дореволюционной провинции, бескорыстно и преданно любивший свое дело.

Он был строг к ученикам. В торговой школе среди учеников младшего пригготовительного класса никто не мог удостоиться оценки выше трёх баллов. Но при всей строгости в обучении, когда дело касалось рисунка, Володин увлекал своих учеников собственной любовью к искусству, будил их ум, рассказывал им о художниках и показывал им репродукции с их картин.

Именно таким описывает его В. Бреннерт в упомянутой монографии о С. Ахуне. В этой монографии приведен случай, когда Володин отбирал лучшие работы своих учеников. Эти рисунки, в числе которых были и рисунки юного Садри Ахунова, Е.Т. Володин отнес гимназисткам и реалистам, чтобы показать им верный рисунок, правильную растушевку, знание перспективы. Там же Бреннерт пишет, что С. Ахуну памятна минута, когда, положив ему руку на плечо, Е.Т. Володин сказал: «У тебя дарование. Искорка зажжена у тебя в душе, будешь художником! Не дай искорке погаснуть, береги её!».

Первые ученические художественные работы Садри Ахуна не сохранились, были утрачены при многочисленных переездах. Но в сохранившемся личном альбоме его

двоюродного брата Нагима Ахунова есть несколько зарисовок, сделанных рукой 15-летнего Садри. Датированы они 1918 годом. Пожалуй, это наиболее ранние из его сохранившихся работ. В этих рисунках, созданных быстрыми короткими штрихами, уже заметен профессионализм художника.

Год 1919 был очень сложным для Челябинска, менялась власть. К началу следующего года ситуация как-то стабилизировалась. С 4 февраля по 24 декабря 1920 года Садри Ахунов работал в жилищном отделе на должности регистратора с окладом 840 рублей (сумма в оригинале написана не очень разборчиво). В это время он проживал в Челябинске по адресу улица Рабоче-Крестьянская, 103. Интересно, что, заполняя анкету при поступлении на эту службу, С. Ахунов указал принадлежность Казанской губернии Лаишевского уезда Пановской волости, то есть дал координаты села Б. Метески, где родился его отец. В части имеющегося образования указал 4 класса челябинской торговой школы, а свой социальный статус записал как «ученик». Но в графе «семейное положение», видимо не совсем уяснив вопросы анкеты, Садри Ахунов записал «семейный». И это при том, что ему нет ещё полных 17 лет. Дату своего рождения в этой анкете Садри почему-то дал 1 января 1904 года, и такие анкетные неточности – характерная примета того времени. По всей вероятности, работа писаря не пришлась ему по вкусу, хотя выбора особенного не было. Возможно, он уже определил свое призвание именно как художника. Потому в декабре месяце того же года Садри Ахунов пишет заявление об увольнении с работы по собственному желанию. При этом он указывает, что «не имеет сил заниматься» и ссылается на «потерю 50% здоровья».

Незнакомым с ситуацией той поры такая формулировка причин увольнения может показаться формальным поводом. Однако, и архивные документы, и газеты тех лет красноречиво свидетельствуют об очень тяжелом положении в молодой Советской России. Зарплаты Садри Ахунова явно не хватало на

самые скромные продукты. Просто не было смысла работать за такие деньги.

К примеру, Челябинская газета «Советская правда» начала февраля 1922 г. ещё лишена привычной советской цензуры. В тамошней статье о голоде в стране отмечается, что в Вятской губернии голодало на тот момент около полумиллиона детей. В Самарской губернии, за исключением Самары, голодало 1 млн. 900 тыс. взрослых, 1 млн. 100 тыс. детей или 85% населения. Больных среди голодающих насчитывалось около 35%. Случаи людоедства принимают массовый характер; родители едят трупы своих детей. Голодающие крадут запасы человеческого мяса друг у друга. И это не антисоветская пресса, а самый, что ни на есть орган печати Челябинского губисполкома, Губкома РКП и Горсовета. Однако, по местной губернии голод ещё не принимает таких массовых и ужасающих масштабов. Но ситуация очень непростая. Иностранная помощь пробуксовывает на этапе перечисления денежных средств в Советскую Россию. Функционирует так называемый *помголод*, при котором в счёт помощи голодающим часть пайка реквизируется как у наиболее передовых и, напротив, наиболее нерасторопных граждан.

А зимой 1922 года по случаю плохого урожая, крестьянского подвоза в Челябинск почти нет: «*Купить хлеб можно только у мошенников-спекулянтов*»³.

³ Однако, в связи с запредельным поднятием цен, на рынке появляется мука всех сортов до сеянки включительно, которая стоит 3 миллиона рублей за пуд, отбойная по 2,3 миллиона рублей за пуд. При таких ценах наблюдается отсутствие покупателей. Зато бойко идет торговля суррогатами - лебедой, березкой, прослянкой и проч. Дожди, обильно выпавшие в июле, августе благоприятно сказались на «урожае» суррогатов, поэтому в феврале цены на них умеренные по сравнению с хлебной мукой. Кроме того, суррогаты можно купить из первых рук, у крестьян, а не продовольственных спекулянтов. Однако, в Уральске и Троицке цены на суррогаты вдвое выше челябинских.

Мясо в цене стабильно дорого. На жиры господа-спекулянты цены накручивали по 20 тысяч на фунт. Потому к 2 февраля 1922 г. топленое коровье масло продавалось по 180 тысяч руб. за фунт, а масло растительное по 80 тыс. руб. за фунт.

В таких условиях у людей со скромным достатком вполне объяснимы проблемы со здоровьем. Возможно, молодому Садри помогает вся семья. Поэтому несмотря на то, что время было очень голодное, и жить было непросто, именно в период с 1919 по 1922 годы Садри Ахунов принимает активное участие в культурной жизни Челябинска. Он работает в татаро-башкирском клубе, это преимущественно агитационная живопись. Как отмечает В. Бреннерт, в эти годы Садри Ахун – художник, под кистью которого рождаются произведения недолговечные – пока ветер не истреplit бумагу, а дождь не смоет клеевые краски с фанеры. В его мастерской в клубе растянуты полотнища кумача для лозунгов, стоят листы загрунтованной фанеры, подрамники, обтянутые желтой «солдатской» бязью: всё это готовится к очередной компании “Неделя помощи фронту”, затем – к “Неделе санитарного просвещения”, к сельскохозяйственным, промышленным “неделям”, и т.д. и т.д.

Биограф Бреннерт пишет, что к тому времени в Челябинске уже примелькалась фигура высокого худощавого юноши, в испачканной красками блузе – это “художник”, работы которого пестрят в клубах, на улицах, на предприятиях.

Естественно, как художник агитационного направления, Садри Ахун был в поле зрения партийной администрации. Именно по инициативе парторганизации Челябинска в 1923 году молодой Садри Ахун получил в Горкоме командировку в Екатеринбург. Это было направление на учёбу, которая позволила бы развить его художественные способности.

Приехав в Екатеринбург, через год переименованный в Свердловск, Садри Ахунов поступает учиться в Уральский художественно-промышленный техникум на отделение камнерезного дела. Вспоминая это время, Садри Ахун говорил: «Работая сначала в камнерезной мастерской... я перешел в древорезную мастерскую, резал по дубу, березе и липе, а затем в мраморную мастерскую. С пневматическим молотком в руках, купаясь в искрах осыпаемого мрамора, пробуждая к

жизни спящий камень, я навсегда и бесповоротно посвятил себя скульптуре».

Тонкостям скульптуры и камнерезного дела студента Садри учил мастер Кремнев. Выделив талантливого ученика из числа студентов, педагог все своё свободное время отдавал Садри Ахуну, обучая и прививая ему вековую традицию уральских камнерезов. Другими учителями С. Ахуна здесь были П.П. Шарлаимов, Шаховский и Синайский.

Интересные воспоминания, связанные с этим периодом учёбы Садри Ахуна, удалось найти в книге известного уральского художника Николая Сазонова «Уральский художник»⁴.

⁴ «Наша группа ахровцев (АХР – ассоциация художников революции, с 1928 образованная от АХРР – Ассоциация художников революционной России, 1922-1932) – энтузиастов рисунка, рисовала с натуры в подвальном помещении свердловского техникума. На рисунок приходило много студентов техникума, в числе их бывал и Садри, как его в то время звали товарищи по техникуму. Я, как староста рисунка, тепло встречал приходящую молодёжь, ищущую знания и общения с художниками. В перерывах мы смотрели друг у друга рисунки, по-товарищески критиковали и вели беседы об искусстве. Молодёжь участвовала в наших коротких диспутах. Садри был очень серьёзный молодой человек, он интересовался современным искусством. Мы любили его за активное посещение рисунка и за его интерес к новому. Зимними вечерами рисовали в подвале хорошо, сбили около себя актив из молодёжи, а к весне нас попросили из художественного техникума удалиться. Начальнику техникума не нравилось наше влияние на студентов. Мы переселились в опытную среднюю школу имени В.И. Ленина. Так связь со студентами была прервана, и Ахуна я перестал встречать. В 1927 году Ахун, закончив техникум, уехал учиться в Ленинград, и мы с ним с тех пор не встречались. Разбирая свой архив, я обнаружил интересную фотографию группы художников. Я не мог вспомнить, кто сидит рядом со мной. Курчавый брюнет с богатой шевелюрой, в бархатной блузе, в пенсне. В памяти осталось хорошее впечатление о нём, а фамилии не помню. В 1958 году я приехал в Хосту, в дом творчества художников. Знакомлюсь с художниками Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Минска, Омска. Находим общие контакты с товарищами по искусству, завязываются тёплые беседы, где узнаёшь много интересного о жизни и творчестве художников, знакомишься с сокровищами в галереях и культурными ценностями республик, краёв, областей и городов.

Из одной беседы с московским скульптором С.С. Ахуном узнал, что он родился в Свердловске и учился в

Прошрое екатеринбургского художественного учебного заведения, о котором собирал материалы Н. Сазонов, уходило своими корнями в петровскую эпоху. В старину здесь воспитывались художники, обобщенные образы которых воспеты в книге Бажова «Каменный цветок». Работы этих мастеров, искусно владевших тонкой и филигранной художественной обработкой драгоценных и полудрагоценных уральских камней, славились за границей и до сих пор поражают воображение посетителей Эрмитажа. Эти мастера умели выявить узоры, спрятанные в сердце яшмы и малахита, удачно подчеркивали красоту горного хрусталя, орлеца, топаза, изумруда, алмаза и нефрита.

«Пробуждать к жизни спящий камень» удавалось и студенту Садри Ахуну.

После успешного завершения учёбы в свердловском художественном техникуме с квалификацией художник-техник по камнерезному делу в 1927 году Садри Ахун сразу же едет в Ленинград, чтобы поступить на скульптурное отделение в Академию художеств – Ленинградский институт пролетарских изобразительных искусств. На скульптурном отделении здесь преподавал А.Т. Матвеев, учитель Синайского. Кроме Матвеева, в Академии художеств учителями Садри Ахуна стали известные мастера и педагоги

свердловском техникуме. Меня это заинтересовало, я попросил его поделиться своими воспоминаниями о художественном техникуме, написать их и послать мне, т.к. я собираю материал для своей книги. Ахун охотно согласился и стал записывать в мою тетрадь свой адрес, и, когда написал своё имя «Садри», я не дал ему больше писать, сжал крепко его руку.

Он недоумённо смотрел на меня, ничего не понимая. Я радостно сказал ему: «Вспомнил, вспомнил Вас! Наконец-то узнал кто Вы». Он всё ещё ничего не понимал и удивлённо смотрел на меня. Я напомнил ему студенческие годы, наши занятия по рисунку, и только тогда он улыбнулся. Садри Салахович мне сказал:

- Понимаю, почему Вы не узнали меня, Вам назвали мою фамилию – Ахун, а в техникуме меня все звали Садри, и даже стипендию я получал не за Ахуна, а за Садри, в ведомости так и писали: «Садри».

Много нашли общих знакомых, некоторых уже не было в живых. Приятно встретить человека через десятки лет, зная его со школьной скамьи, и видеть, что он достиг признания...». – Из книги Н. Сазонова.

Р.Р. Бах и Л.В. Шервуд.

В годы учебы в Ленинградском институте пролетарских изобразительных искусств (1927–1931) Садри Ахун приезжал в родной Челябинск.

И в период учёбы, и позже С. Ахун нередко навещал челябинских родных. Сестры Мастура и Маһира, младший брат Жамиль жили уже отдельно от родителей, но часто собирались в квартире родителей. Маһира с мужем А.Н. Курмаевым приезжала сюда из Уфы. Это были очень дружные семейные встречи.

Поездки в Челябинск были связаны не только встречами с родственниками. В 1929 году С. Ахун создаёт для Челябинска проект «Памятника павшим борцам», «Разведку партизан», «Смерть комиссара». Причём, проект памятника павшим борцам готовился к воплощению. Его установка на городской площади Революции планировалась ещё весной 1929 года. В августе 1929 г. со стороны горсовета Челябинска проработка проекта была предложена Садри Ахуну, студенту художественной академии. А 12 октября 1929 г. в горсовет Челябинска пришло отношение за подписью А.Т. Матвеева, занимавшего тогда должность проректора по учебной части, что скульптурный факультет с большим удовлетворением принимает предложение, поручает работу указанному студенту и просит горсовет сообщить обо всех имеющихся потребностях в скульптуре. Факультет при этом обещал ставить власти в известность о ходе работ по исполнению задания челябинского горсовета.

В Челябинске на площадь был привезён материал, но в 1929 году работы по воплощению памятника так и не начались. Горожане беспокоились таким положением дел. В редакцию газеты «Челябинский рабочий» шли письма с вопросами. В ответ редакция газеты отвечала горожанам, что «памятник на Площади Революции будет поставлен, и проект памятника выполняет студент художественной академии в курсовом порядке. Находящийся [на площади] камень понадобится для памятника».

Но проект памятника не был реализован, возможно, из-за того, что по утилитарным соображениям материал был использован в более практичных целях. А площадь продолжала оставаться пустырем.

Во время учёбы в Ленинградской академии художеств Садри Ахун экспериментировал и с фарфором. Этому способствовало то обстоятельство, что именно здесь находилась Ленинградский фарфоровый завод, правопреемник Императорского.

Уже с 1931 года, после завершения учёбы в Ленинградской академии художеств, Садри Ахун принимает участие во всех художественных выставках в Казани. Первоначально он входил в состав товарищества Татхудожник. Союз советских художников ТАССР был создан позже.

В марте 1935 года С. Ахун по заданию Наркомпроса готовил скульптуры «Горняк», «Урожай», «Колхозница», а также начал работать над скульптурным портретом Галимжана Ибрагимова. Именно тогда он посетовал посетившему его корреспонденту газеты «Красная Татария», что, несмотря на обилие заявок комиссариата просвещения, Татнаркомпросом не исполняется постановление правительства о предоставлении ему помещения для мастерской.

Несмотря на последующую газетную публикацию, проблема с собственной мастерской, на которую сетовал С. Ахун, не была тогда решена. В то время небольшая комнатка мастера была заполнена статуэтками и скульптурными композициями. Здесь было множество эскизных набросков карандашом, схематические восковые слепки, эскизные гипсовые проекты. На полках можно было заметить несколько скульптур, изображающих женщин-колхозниц «За высокий урожай», «Огородница», «Вязальщица». Сделаны они из парижского воска, окрашенного в зеленый и красно-кирпичный цвета.

Был здесь и небольшой гипсовый эскиз «Фонтан» законченной скульптурной группы, предназначавшейся для скверика на Московской (в советское время – улица Кирова), о котором речь ниже. В глаза бросалась

и статуэтка «Татарин-горняк». В этом образе – энергичное волевое лицо, полуобнаженное мускулистое туловище рабочего, держащего в руках кирку и горняцкую лампу. На краю стола примостились два гипсовых эскиза фигур спортсменов «Теннисистка» и «Ядрометатель», установленных на стадионе «Динамо». В центре стола – гипсовый бюст Хади Такташа, а на стене его посмертная маска. В середине комнатушки мокрый кусок холста прикрывает незаконченную работу...

Весной и летом 1935 года Садри Ахун работал над групповой скульптурой «Владыкой мира будет труд» для фонтана. Эта композиция, приуроченная к 15-летию Татреспублики, предполагалась к размещению в сквере на улице Кирова. В июне месяце композиция была завершена, и С. Ахун сдал её для отливки формовщику. Проект был воплощен и до сих пор украшает сквер.

В августе 1935 г. на бюро Татобкома был поднят вопрос о работе художников Татреспублики, где было отмечено, что, несмотря на наличие в Казани квалифицированных кадров художников, до сих пор отсутствует единая творческая организация художников. Тогда же было принято решение бюро ОК: в целях творческого подъёма и роста художественных сил Республики признать необходимым организацию Союза советских художников АТССР. Этим решением было утверждён состав оргбюро, в который вошли Камалетдинов, Родионов, Ахун, Ильясов, Сокольский и Никитин. А Татнаркомпросу, ТСПС и уполномоченному ЦК союза Рабис было предложено ежегодно организовывать в Казани конкурсные всетатарские художественные выставки живописи, рисунка, графики, скульптуры и декоративного искусства. Татнаркомпросу предложили разработать условия конкурса и выделить для этого соответствующий премиально-денежный фонд.

Уже в 11 сентября 1935 года в газете Красная Татария (№211) за подписью председателя оргкомитета ССХ ТР Камалетдинова было дано объявление, что Оргкомитет советских художников Татарии приступил к

работе, и желающие вступить в члены организации могут получить справки об условиях приёма и форму заявлений-анкет в оргкомитете. Анкеты выдавались в комнате 33 Дворца труда по улице Комлева, а также в Центральном музее у тов. Ильясова.

Документов начального периода функционирования ССХ АТССР мне выявить не удалось. В своей анкете С. Ахун указал, что, имея профессиональный стаж художника с 1920 г., в ССХ вступил в 1937 г., получив членский билет № 2.

В 1931–51 С. Ахун преподавал в Казанском художественном училище, с 1949 являлся руководителем скульптурного отделения.

Среди учеников Садри Ахуна – такие мастера, как В.М. Маликов, Н.И. Адылов, Р.Х. Нигматуллина. Казанское художественное училище тогда располагалось в доме Осокина на ул. Комлева, в одном из архитектурно-исторических памятников Казани.

Среди друзей и знакомых Садри Ахуна можно отметить композитора Салиха Сайдашева, первую профессиональную татарскую женщину-композитора и выдающуюся

певицу Сару Садыкову. Дружил С. Ахун и с поэтом Мусой Джалилем.

Моя троюродная сестра и родная племянница С. Ахуна Альфия Курмаева поведала рассказ дяди Садри о его последней казанской встрече с Мусой Джалилем:

«Помню, как дядя Садри, который хорошо его знал (Мусу Джалиля – Р.А.), рассказывал, как он его провожал на фронт. Просто случайно встретились на улице. Куда едешь? – спросил дядя Садри. «На фронт» – ответил Муса. Он был один, и дядя Садри проводил его на поезд. Он был последним в Казани, кто видел Мусу Джалиля».

В кругу казанских знакомств С. Ахуна были и кинорежиссер Каюм Поздняков, и соратник по союзу художников ТАССР Мурат Рахманкулов, который был не только скульптором и художником-оформителем, но, по сути, являлся первым татарским художником-мультипликатором.

О московском периоде жизни есть упоминания в материале Марата Салиховича Садыкова, также племянника С. Ахуна.

Иллюстрации к тексту №№ 1–11. См. стр. 172–177

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ О САДРИ АХУНЕ

Мрад Садыков

Я – Садыков Мрад Салихович, племянник Садри Ахуна, сын его родной сестры Марьям Салаховны, урожденной Ахуновой. Ей сейчас 96 лет, она живет в Челябинске.

Мои встречи с дядей Садри можно разделить на две группы – встречи в Челябинске, куда он приезжал из Казани навестить родителей и встречи в Москве, где я жил в 1966–69 годах.

Первые воспоминания относятся при-

мерно к 1945–46 годам, когда я жил на улице Ленских рабочих, 13 с бабушкой и дедушкой. Меня воспитывали родители дяди Садри (святые люди). Моя первая фотография с дядей Садри – я в 5-летнем возрасте стою в оконном проеме, а дядя Садри меня придерживает.

Садри Ахун приезжал в Челябинск много раз, помню, привез как-то в подарок своему брату Джамилю фотоаппарат. В силу огром-

ной разницы в возрасте мы с ним общались, конечно, немного. Помню, он любил собак, всегда приглашал к себе в гости, помогал родственникам. До войны, когда он жил в Казани, в Казанском техникуме связи учились его брат Джамиль и моя мама. Мама говорила, что любила конфеты, и ей их всегда покупал брат Садри.

Примерно в 1950–51 гг. я был в Казани в гостях у дяди Садри с тетей Фатымой, его сестрой. Там мы познакомилась с женой Садри тетей Юлей и ее родителями. Все вместе мы часто ездили на Волгу, рыбачили, варили уху. У дяди Садри была замечательная собака – белый шпиц, которая была с ним неразлучна.

Дядя Садри тогда подарил мне книгу – сборник повестей Аркадия Гайдара, с дарственной надписью, и я был очень благодарен ему. К сожалению, книга не сохранилась; единственный автограф, который у меня есть – это автограф на каталоге выставки его работ.

В Челябинске, в квартире родителей дяди Садри, было много его студенческих работ – рисунки на ватманах и в альбомах. К сожалению, при переездах все это пропало. Сейчас у мамы есть только одна небольшая скульптура («Девушка с кошкой», фарфор).

Дядя Садри приезжал на похороны родителей и на похороны своего брата Джамиля Ахунова. В монографии В. Бреннерта описывается, как отец дяди Садри, мой дед, вкладывал в его руку карандаш, брал его руку в свою и рисовал лошадку. Так он учил сына рисовать. Это правда. Точно также дед учил рисовать и меня, но скульптора из меня не получилось, однако его уроки пригодились, когда я учился в институте.

В 1966–69 гг. я учился в аспирантуре в Москве. В те годы в Москве по воскресеньям столовые не работали, и я часто, позанимавшись в Ленинской библиотеке, заходил к дяде Садри пообедать. Он тогда преподавал рисунок в текстильном институте, был профессором кафедры графики и, кажется, заведовал этой кафедрой. Жил он на улице Неждановой (ныне Брюсов переулок) в доме

артистов (там жили в основном артисты Большого театра).

Сейчас на этом доме множество мемориальных досок.

Квартира была небольшая, двухкомнатная. Было много книг в большом шкафу резного дерева. Стоял маленький диванчик, на котором, как говорил дяди Садри, иногда ночевал известный в то время писатель Александр Фадеев. На стенах комнаты висели картины, подаренные друзьями-художниками.

В доме у дяди Садри стояли его работы – «Анжела Дэвис» и «Рабиндранат Тагор». Помню, приходили заказчики. Одним из них был заказ на надгробие для летчика, Героя Советского Союза Ахмед-хана. Иногда дядя Садри, сидя перед телевизором, разминал пальцы. Он мял в руках кусок пластилина. Из его рук выходили уморительные рожицы. Я думал, что если бы я хоть раз в жизни слепил нечто подобное, то эту фигурку бы поставил в хрустальный ларец и всю жизнь гордился своим произведением. А дядя Садри тут же сминал фигурки и лепил новые.

В завершении я бы хотел сказать вот что. Было бы прекрасно, если бы Министерство культуры Татарстана приняло решение об увековечении памяти Садри Ахуна, что явилось бы восстановлением исторической справедливости по отношению к этой большой личности, сыгравшей значительную роль в развитии искусства Татарстана.

Думаю, было бы правильно:

- установить мемориальную доску в Казани на доме, где жил Садри Ахун (улица К. Маркса, 59);

- заказать памятник Садри Ахуну и рассмотреть вопрос о его установке в одном из уголков старой Казани;

- обратиться к Министерству культуры России с просьбой установить мемориальную доску на доме в Москве, где провел свои последние годы Садри Ахун.

И, наконец, последнее. В силу обстоятельств, я не был на похоронах дяди. Позднее я навещал могилу вместе с его вдовой и предлагал поставить памятник. Она отка-

зывалась, так как хотела заказать какое-то необычное надгробие из черного гранита, который должны были привезти из Крыма.

В итоге она ничего не успела сделать при жизни. В этом году я со своим сыном Тимуром ездил на Востряковское кладбище. Могила дяди Садри была недалеко от могилы А.Д. Сахарова, но не сохранилось даже та-

блички, и установить точное местонахождение захоронения мне не удалось.

Прошу официально обратиться к администрации кладбища с предложением идентифицировать захоронение.

Иллюстрации к тексту №№ 12–14. См. стр. 178

НЕОТОСЛАННОЕ ПИСЬМО

Рада Нигматуллина

Дорогой мой человек, Садри Салахович Ахун, здравствуйте!

Я пишу Вам письмо, которое ношу всю жизнь с собой на сердце с благодарностью, с восхищением, удивлением, все еще не понимая – почему это случилось?! Это, наверное, мистика! Если бы такое не случилось тогда, я к миру искусства и близко бы не стояла!

Начну с самого начала. Мое раннее детство прошло в казахстанских степях Тургайского района Кустанайской области: в кишлаке зимой и в джайлау, в бесконечных степях – с ранней весны. Дядя моего отчима был председателем колхоза, и лето наше проходило с колхозным стадом – тысячи баранов, сотни коров и лошадей в кочевой жизни в степи. В детстве я почти не рисовала; если и рисовала, то как все обычные дети – дом, солнце, у дома кругленькое озеро с утками и стоящая девочка, с косичками и прямыми руками. Вот весь мой «репертуар». А на джайлау (в кочевой жизни) места всегда выбирались рядом с водой – маленькое озерцо или лужа, – где можно было поить стадо. А в этой воде, в ее окружении всегда была очень эластичная, жирная глина, из которой я что-то лепила. Лепила, конечно, то, что видела

вокруг: лошадей, баранов, коров, посуду... Мои поделки под жарким солнцем быстро высыхали и мы, орава детишек, играли с ними «в куклы». Других игрушек не было. Эти «изделия» и были первые в моей жизни затаенные, назовем – «скульптурки». Мама моя была учительница, и в некоторые ее летние каникулы она нас с младшим братом привозила в Казань, к своей маме и родной сестре, в мой родной дом (я родилась там в семье известных в то время артистов театра имени Галиаскара Камала Салимжановых-Нигматуллиных). В один из таких наших приездов 22 июня 1941 года началась война, и в семье на «совете» решили маму в далекий Казахстан не отпускать. Так мы оказались в Камско-Устьинском районе Татарстана, деревне Балчыклы. Мама работала директором школы, парторгом колхоза, позже – председателем колхоза, так что мы ее почти не видели из-за вечной занятости. Хозяйство, быт легли на мои детские плечи: по десять коромысел воды, ежедневные мытье полов и приготовление пищи, дойка козы и заготовка кормов, заготовка дров к зиме. Учителям привозили по лимиту какое-то количество кубометров дров – пилила и колола их

я почти в одиночку, братик был маленький. Мне было тогда десять лет. Училась плохо, книг не читала, их просто не было. Вот так прошло мое деревенское детство. Урывками с подружками удавалось поиграть в куклы; теперь я их делала из растений. Огромные лопухи служили «барынями» – из их листьев каких только платьев нельзя было выдумать! Скромный деревенский цветочек, например, ползучие колокольчики – это их «дочери» в шикарных юбочках и шляпках, из тех же колокольчиков. Я очень любила полнолуние – это давало столько сказочного освещения в играх в куклы, как декорации на сцене. А разные «коряжки» – это Шурале; из липучих шишечек – цветков лопуха, - чего только не лепилось – и корзинки, и человечки, и бараны, и даже дворец!

Семилетка окончена, детство прошло! Меня отправили продолжать учебу в восьмой класс в Казань, в семью Салимжановых, в новую городскую жизнь.

Училась в десятилетке опять плохо, на тройки: русский язык почти не знала. Многие предметы – геометрия, химия, физика, – вообще мне были непонятны.

Зато со временем открыла для себя стадион «Динамо». Он был расположен как раз напротив театра имени Г. Камала, где я жила. Я повадилась в свободное время сидеть там на ступеньках и смотреть все действия спортсменов, их тренировки. Все же это тебе не физику и химию учить! Иногда там проходили выставки собак. Все это было безумно интересно. Всякий раз, идя на стадион, я проходила мимо вывески «Музей А.М. Горького». Хотя я и не знала такого слова «музей», я рискнула туда заглянуть – и попала в сказочный мир, в котором много картин, портретов, вещей. Здесь будущий писатель мальчиком работал в пекарне. Там я впервые увидела небольшие, сделанные из глины скульптуры (я тогда не знала, что называется это «скульптурой»). Я была заморожена музеем: все свободное время я теперь проводила там. Экспозиция была большая, в два этажа – было на что смотреть. Гуляя по всем залам, я увидела композицию «Горький с де-

вушкой». Раскинувшееся дерево, на бревна под ним красиво усажены друг перед другом фигуры двух людей. Это для меня было откровением! Как можно уметь так расположить? Все – как в жизни! Тепло, уютно, нравственно, красиво. В эту работу я влюбилась и теперь уже ходила смотреть в музей именно ее. На этикетке было написано «С.С. Ахун», что для меня ни о чем не говорило. Мне в голову не могло тогда прийти, что это чудо мог создать человек. Я восприняла это скорее как экспонат, некий отвлеченный предмет. Ведь мне еще не было знакомо слово «скульптор»...

Теперь я точно знаю – именно тогда в душе инстинктивно зрело понимание, что есть на свете композиция, компоновка; иначе почему же мне стала так близка, понятна и обворожительна эта небольшая композиция?..

Пришло время заканчивать десятилетку, конечно, на тройки... пришло время думать, как дальше жить, куда деться? Все подружки (школа была женская) поступали в педагогический. А я, вечная троечница, и не мечтала об институте. Дома близкие тоже озадачены – «куда ее девать»? Мудрая соседка тетя Ася, жена композитора Салиха Сайдашева, напомнила: «Рада вроде бы иногда перерисовывала открытки с цветами – а что, если в художественное училище?». Так и решили, что это будет лучше, чем идти на меховую фабрику шить унты, варежки – пусть попробует! Дядя Хаким Салимжанов (тогда уже народный артист Татарстана), у которого я жила и воспитывалась, повел меня в КХУ и сумел меня «по знакомству» устроить на 1 курс живописного отделения.

Не знающая даже слова «живопись», не видевшая мольбертов, кистей и подрамников, масляных и акварельных красок, никогда раньше не представлявшая себе, что такое «рисунок с натуры» – я очутилась среди вчерашних школьников из детских художественных школ, которые на зубок все это знали. Первый экзамен – натюрморт: все уселись вокруг и пошла работа. Все рисуют натюрморт, а я, впервые услышавшая это

слово, робко села за спиной одной девочки и стала срисовывать – не натюрморт, а ее рисунок. Все это заметили, хохотали, но ругать не стали: де, что с нее взять, даже по-русски не понимает!

На следующий день поставили натюрморт живописный. У всех есть этюдники с красками, у меня же нет ничего. Опять села за чьей-то спиной, мне дали картон, кисть, чуть-чуть красок. И я опять делала то же, что на чужом рисунке – списывала у впереди сидящего мальчика. Позор, хохот и мучения!

Так я промучилась целый год, с троек на двойки, без этюдника, красок. Один хитрый мальчик, видя мое положение, выручил меня красками, кистями – а я за это таскала его тяжелый этюдник к себе домой, так как он жил далеко от училища. Прошел почти год, а я только начала наконец понимать слова «этюдник», «краски», «живопись», «рисунок с натуры», «позирование»; стала лучше понимать русский язык. Но мне было по-прежнему трудно, все незнакомо, унижительно и тяжело!.. Снова задумалась о меховой фабрике, шитье унт и варежек и, слава Богу, в конце первого курса попала в списки для отчисления.

Вот где мистика! В училище появилось объявление: С.С. Ахун набирает на первый курс скульптуры учеников – желающие записывайтесь! Мои соученики и соученицы стали дружно уговаривать меня – Рада, запишись, тебе терять нечего, все равно отчисляются! И я записалась – одна девочка среди десятка мальчиков: что будет, то будет!

И вот первый урок. Заходит учитель Садри Салахович Ахун. Неужели это тот скульптор, чью фамилию я прочитала под замечательной работой в музее Горького?! Значит, это он сделал композицию, которая перевернула всю мою жизнь?!

Ахун – немногословный, в очках, с непослушными волнистыми волосами, почти суровый – поставил нам тоже натюрморт, только состоявший из геометрических фигур – конуса, шара, квадрата из гипса, – и сказал сурово: «Лепить не в отдельности предметы, приставляя затем один к другому, а из еди-

ного куска глины путем высекаания скомпоновать три предмета». И ушел. Все начали работать и почему-то радоваться и шалить: ну, это пустяки, мы сейчас за несколько минут справимся! Стали каждую фигуру катать по-отдельности – очень правильный шар, очень правильные остальные фигуры, – и прилеплять их друг к другу. Все, готово! А у меня в ушах стоит строгое предупреждение учителя – из одного куска, высекать каждую фигуру, не отрывая друг от друга! Мучаюсь, но стараюсь делать так, как велено. Тоже наконец закончила. Кругом опять хохот мальчиков – почему неровно, все сикось-накось?! Пришел к концу урока учитель смотреть – как выполнено задание. Всё молча, с суровым взглядом из-под очков; начал говорить, кто как справился с заданием. К удивлению всех он сказал: «Лучше всех справилась с заданием девочка, она поняла суть! Пусть пока криво и косо, неряшливо, но она шла от глыбы, а не по отдельности. За это я ставлю ей пять, остальным тройки». Для меня, не знавшей даже азбучных истин – таких понятий, как «скульптура», «скульптор», «композиция», «компоновка» – был шок! Первая в жизни пятерка! Я тоже что-то умею, неужели я остаюсь в училище, буду учиться дальше и не иду на фабрику шить унты и телогрейки? Именно в этот день для меня открылась новая, раньше даже неслыханная профессия скульптора. Именно в этот день я, наверное, приблизилась к искусству вообще, к скульптуре в частности! И это дал мне в руки дорогой для меня, незнакомый Садри Салахович Ахун, который вселил мою веру в себя!

Первый урок скульптуры, композиции, компоновки я получила в музее Горького у удивительной для меня композиции «Горький с девушкой», где я пропадала часами, днями. Тогда была решена моя судьба, таинственно, «в высоте». И вот теперь снова «его» рука! Вот кем стал в моей жизни Садри Ахун.

Я благодарю и буду вечно помнить Вас, мой первый учитель Садри Салахович Ахун! Жаль только, Вы преподавали у нас недолго. Случилось так, что уехали навсегда в Москву.

Но Вы лично заложили мне такую любовь к скульптуре, что меня уже было невозможно выгнать из мастерской. Я каждый день оставалась после уроков надолго – еще и еще лепить композиции, так что директору училища Семену Ароновичу Ротницкому (многие педагоги тогда жили прямо в училище, там были квартиры) приходилось заставлять меня идти домой. Я стала Вашей «любимой» ученицей, получала одни пятерки. Я полюбила скульптуру на всю жизнь! Вы, видимо, рассказывали обо мне дома, своей супруге (тоже скульптору), и она даже захотела на меня посмотреть и пригласила к Вам домой. Угостила чаем, сладостями и говорила о том, что скульптура – не женская профессия: «Вы должны это крепко запомнить, Вам будет всегда трудно, пока не поздно, призадумайтесь!»

Но меня уже ничто не пугало. Я поняла, что скульптуру никогда не предаю. Да, Ваша супруга оказалась почти права. Мне было с моей «неженской» профессией нелегко, но она осталась моей навечно.

Хочу сказать – с Вашей «легкой руки» мне вообще очень везло с педагогами. Начатый Вами курс после Вашего отъезда продолжил замечательный художник Виктор Степанович Подгурский, один из «шанхаевцев» - появившейся в Казани целой плеяды деятелей искусства (в их числе был и знаменитый Олег Лундстрем). Виктора Степановича очень любили студенты – высокообразо-

ванный, в высшей степени интеллигентный, специалист своего дела. Мы удивлялись его эрудиции и мягкости, деликатности. Все защитились благополучно. Я с «красным» дипломом поступила в Академию художеств имени И.Е. Репина в Ленинграде. Там мне опять повезло – я попала в класс к Великому скульптору, профессору Михаилу Константиновичу Аникушину и на отлично закончила его курс. Вышла замуж за своего сокурсника, также студента М.К. Аникушина Виктора Рогожина. Родились две дочери, которые продолжили наш путь, закончив скульптурный факультет Суриковского института в Москве.

В моей жизни это все – Ваше начало! Оно породило четырех скульпторов нашей семьи. Я не устаю благодарить Вас, мой первый учитель, открывший мне глаза на святое для меня дело всей жизни – скульптуру!

С вечным поклоном Вам, Садри Салахович, Ваша ученица – Рада Хусаиновна Нигматуллина, заслуженный деятель искусств нашего общего с Вами Татарстана, заслуженный художник России, награждена медалями и орденами «За доблестный труд», «За заслуги перед Отечеством» II степени; вместе с дочерьми награждена Государственной премией им. Г. Тукая, Ветеран труда, мне 83 года.

Спасибо Вам за очень любимую мою профессию – скульптор! Это Вы мне ее «подавали» - и это не забывается.

Казань. Март 2014 года.

СТРОГИЙ ЮНОША В БАРХАТНОЙ БЛУЗЕ САДРИ АХУН: ВРЕМЯ УЧЕБЫ В УРАЛЬСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕХНИКУМЕ 1923–1927

Евгений Алексеев

Благодаря свидетельству художника-техника по камнерезному делу, выданному на имя Садри Ахунова, можно установить, что он поступил в Уральский художественный техникум в сентябре 1923 года, а окончил в июне 1927 года. К этому времени учебное заведение именовалось уже Уральским художественно-промышленным техникумом.

Подобные частые переименования и реорганизации были обычным делом для той эпохи, но традиции обучения камнерезному мастерству сохранялись, несмотря на все перипетии и катаклизмы. Отсюда кровная связь техникума с Екатеринбургской художественно-промышленной школой (ЕХПШ), открытой в 1902 году. Екатеринбургская школа представляла собой целый комплекс оборудованных мастерских, среди которых были литейка и специальные помещения для обработки камня и металла. Художественные дисциплины, которые вели профессиональные художники, выпускники столичных учебных заведений (среди них скульпторы Т. Залькалн¹ и В.А. Алмазов²), дополнялись практическими занятиями в мастерских под руководством местных опытных специалистов и длительной практикой на заводах³. Выпускники школы – высокопрофессиональные художники-ювелиры, камнерезы, гранильщики, литейщики, краснодеревщики – были востребованы промышленностью, от-

дельные мастера получили приглашения от крупных ювелирных предприятий (включая фирму К. Фаберже). Известность получили ювелиры П.М. Кремлёв, П.И. Дербышев, работы которых экспонировались на международных выставках. При ориентации на производство уровень подготовки учеников по художественным дисциплинам – рисунку, композиции, живописи, лепке – был серьезным, что позволило ряду выпускников стать в дальнейшем профессиональными живописцами и скульпторами. Школу закончили будущие известные скульпторы И.Д. Шадр⁴ и П.И. Таёжный.

Новая революционная эпоха провозгласила связь искусства с производством, однако, в период гражданской войны и в 1920-х годах база декоративно-прикладного искусства на Урале была разрушена. Камнерезные промыслы и художественное чугунное литье пришли в упадок, ювелирные произведения не были востребованы. В Екатеринбургских свободных государственных художественных мастерских (ЕСГХМ) в 1919–1920 годах учащиеся ориентировали на выполнение, в первую очередь, конкретных агитационных задач. Именно это, как и кардинальные изменения методики преподавания, вызвало целый ряд затяжных конфликтов между поклонниками левых направлений в искусстве и художниками-реалистами. Не приняли реорганизацию школы и многие мастера декоративно-прикладного искусства, которые составляли основной костяк старого учебного заведения. Подобное противостояние особенно серьезно отразилось на работе двух живописных и графической мастерских, что

1 Залькалн Теодор (1876–1972), скульптор, педагог, Герой Социалистического Труда (1971), Народный художник СССР (1957), действительный член АХ СССР (1947). Окончил ЦУТР б. Штиглица в СПб. (1899), затем учился в Париже (1899–1901) в мастерской О. Родена. Преподавал в ЕХПШ (1903–1907).

2 Алмазов Владимир Алексеевич (1877–1920), скульптор, педагог. Окончил Строгановское художественно-промышленное училище в Москве (1902). Преподавал в ЕХПШ – ЕСГХМ (1908–1920).

3 См. С.П. Ярков. Художественная школа Урала. Екатеринбург, 2002. С. 80 – 83.

4 Шадр (Иванов) Иван Дмитриевич (1887–1941), скульптор. Учился в ЕХПШ (1902–1907). Затем в частных мастерских в Париже и Риме (1910–1912). Автор монументальных и станковых скульптур. Произведения хранятся в ГТГ, ЕМИИ.

сказалось на учебных и творческих результатах.

Более успешной оказалась деятельность скульптурной мастерской ЕСГХМ. Во многом это объясняется сохранившейся производственной базой, наличием необходимых инструментов, материалов и ориентацией на традиции художественно-промышленной школы. Но главную роль сыграли конкретные личности, возглавившие скульптурную мастерскую в 1919–1922 годах.

Первый период существования скульптурной мастерской в 1919–1920 годах был связан с деятельностью С.Д. Эрзья⁵, который приехал на Урал летом 1918 года. Стоит отметить, что скульптор посчитал рамки СГХМ слишком тесными для скульптурной мастерской, и для решения новых монументальных задач предлагал организовать на базе художественно-промышленной школы Уральскую скульптурную академию. Обращая внимание на наличие на Урале необходимого материала, железодельных заводов с развитой традицией художественного литья и высокопрофессиональных рабочих кадров, Эрзья считал подобный проект осуществимым. Но местное начальство не было заинтересовано этим предложением, так как рассматривало задачи скульптуры лишь в рамках сиюминутного агитационного искусства, а вопросы, связанные с реорганизацией ЕХПШ решались столичными руководителями.

Эрзья возглавил работу по осуществлению в Екатеринбурге ленинского плана монументальной пропаганды и активно привлекал учеников художественных мастерских к созданию памятников. Несмотря на краткость пребывания мастера в Екатеринбургских СГХМ и на отсутствие какой-либо педагогической программы, его роль в становлении скульптурной мастерской

оказалась значительной. Большой интерес вызвали выставки работ Эрзья в помещениях ЕСГХМ, на которых он демонстрировал библейские образы и символические композиции. Его ориентация на классическое искусство, на знание технологии и материалов, на совместную практическую деятельность мастеров и учеников импонировали уральцам. И даже скандалы вокруг работ мастера и неприятие их обывателем приводили к сплоченности молодых людей, увлеченных искусством пластики⁶.

Несомненно, Садри Ахун видел созданные Эрзьем и его коллегами-помощниками памятники, установленные 1 мая 1920 года на площадях Екатеринбурга, а возможно, и станковые работы, экспонировавшиеся на городских выставках. Как знать, может быть благодаря этому возникает у него интерес к скульптуре.

Удивительно, но в тяжелое время 1921–1922 годов, когда из-за многочисленных трудностей прекращают свою деятельность живописные мастерские, скульптурная – обретает второе дыхание и становится практически единственным подразделением Уральского художественно-практического института (УХПИ), который в 1923 году был реорганизован в Уральский художественный техникум.

В местной прессе отмечали: «Уралу суждено занять видное место в истории развития русской скульптуры и монументального творчества. Наши горы – неиссякаемый источник мрамора и руды. Развивающаяся новая скульптура должна здесь иметь сильный опорный пункт. Уральцы, наддайте! Не пощадите силы и средств на преобразование нашего первого художественного очага в обширную областную школу. Чтобы Урал не спасовал, а прошел с высоко поднятой головой, предначертанный ему в искусстве путь <...>. Наш Урал уже выполнил часть общереспубликанского художественного

5 Эрзья (Нефёдов) Степан Дмитриевич (1876–1959), скульптор. Учился в МУЖВЗ (1902–1906). В 1918–1920 работал в с. Мраморском близ Екатеринбурга, затем в Екатеринбурге. Произведения хранятся в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С. Эрзья, ГТГ, ГРМ.

6 См. Алексеев Е.П. «Уральцы, наддайте!». Скульптура Урала 1920-х годов // Искусство скульптуры в XX веке. М., 2010. С. 68 – 84.

ремесла. Дал новому искусству реальные возможности жить и развиваться. Уральский Художественный Практический Институт существует не на слове. Там учатся 30 рабочих и крестьян. Работают много и успешно. Их достижения серьезные. Здесь удается действительно сочетать резец скульптора с киркой горняка, ковшом литейщика. Школа уже прошла тяжелые этапы строительства и с честью выдерживает испытания»⁷.

Именно в это время, полное надежд, в художественный техникум поступает Садри Ахун. Сохранилась фотография, которая была сделана по случаю образования Уральского художественного техникума и назначения директором его В.М. Быкова⁸. На этой фотографии среди учеников и преподавателей техникума есть и Ахун. Один из первых биографов скульптора В. Бреннерт, явно со слов скульптора, отмечает, что в художественном техникуме «учителями Ахуна <...> были П.П. Шарлаимов, Шаховский и Синайский. Последний так же, как и Володин, учил Ахуна любить натуру.⁹ Преподаватели скульптуры П.П. Шарлаимов¹⁰ и С.А. Шаховской¹¹ были талантливыми мастерами. Только накануне революционных потрясений они окончили Московское училище живописи, ваяния и зодчества, и, так же как и Эрзя, являлись учениками С.М. Волнухина, ориентировались на его педагогическую систему, на его понимание задач пластики.

Известный график Валентин Курдов¹², на-

чинавший учиться в УХТ вместе с С. Ахуном, позднее вспоминал: «Училище возглавляет скульптор Шарлаимов. Человек нелюдимый, он мало проявлял интереса к учащимся. В старой панаме, рабочей блузе, небритый, он производил впечатление странного человека. Впервые мы увидели его работу на выставке проектов памятника основателю города, приуроченной к 200-летию Екатеринбурга. Мне казалась его работа самой лучшей»¹³.

С. Шаховской преподавал в УХПИ – УХТ лишь два года, осенью 1924 он переехал в Саратов, где возглавил скульптурную мастерскую местного художественного техникума. Ученикам он запомнился как хороший руководитель и «настоящий скульптор», а коллеги по художественному цеху отмечали его одаренность и «мистическое настроение»¹⁴.

В отличие от Эрзи, Шаховской и Шарлаимов постарались разработать ясную программу учебного процесса. Они стремились наладить тесные связи с производством, ввести в систему обучения заводскую практику учащихся для возможности непосредственного ознакомления с формовочными и литейными процессами. Предполагалось, что выпускники института будут применять полученные навыки на производстве, но наладить полноценную производственную практику в институте не удалось. Во многом это было связано с тем, что уральская промышленность еще не восстановилась после разрушительной гражданской войны. Техникум испытывал серьезные трудности с обеспечением учащихся инструментами и материалами, тяжелыми были и бытовые условия. Однако, руководству удалось подобрать слаженный педагогический коллектив, вернуть ряд старых мастеров декоративно-прикладного искусства и создать в учебном заведении творческую атмосферу.

На групповых фотографиях учеников

7 Шубин А. Наш первый художественный очаг // Товарищ Терентий (Екатеринбург), 1923, № 23. С. 5 – 7.

8 Быков Виктор Михайлович (1880–1925), участник революционного движения на Урале, журналист. Член РСДРП с 1904. Директор УХТ (1923–1925).

9 Бреннерт В. Садри Ахун. [К 25-летию творч. деятельности татар. скульптора]. Казань, 1945. С. 14.

10 Шарлаимов Петр Павлович (1889–после 1930), скульптор, педагог. Окончил МУЖВЗ (1914). Преподавал в Томске и Екатеринбурге. В 1930-х репрессирован.

11 Шаховской Сергей Александрович (1892–1926), скульптор, педагог. Окончил МУЖВЗ (1916). Преподавал в Екатеринбурге и Саратове.

12 Курдов Валентин Иванович (1905–1989), график, художник книги. Народный художник РСФСР. Учился в УХПИ - УХТ (1922–1923), затем в ВХУТЕИНе. Работал в Ленинграде. Автор воспоминаний.

13 Курдов В.И. Памятные дни и годы // Звезда. 1983. № 7. С. 49.

14 См.: Водонос Е. И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «Культурного взрыва». 1918–1932. Саратов, 2006. С. 244.

УХТ¹⁵ Садри Ахун заметно выделяется не только интеллигентным видом, но и особой сосредоточенностью, погруженностью в себя. Художник Н.С. Сазонов¹⁶ вспоминал: «Наша группа ахровцев – энтузиастов рисунка рисовала с натуры в подвальном помещении свердловского художественного техникума. На рисунок приходило много студентов техникума, в том числе бывал и Садри, как его в то время звали товарищи по техникуму. Я, как староста рисунка, тепло встречал приходящую молодежь, ищущую знания и общения с художниками. В перерыв мы смотрели друг у друга рисунки, потоварищески критиковали и вели беседы об искусстве. Молодежь участвовала в наших коротких диспутах. Садри был очень серьезный молодой человек, он интересовался современным искусством. Мы любили его за активное посещение рисунка и за его интерес к новому»¹⁷. Далее Сазонов описывает внешний вид Садри, он запомнился ему как «курчавый брюнет с богатой шевелюрой, в бархатной блузе, в пенсне. В памяти осталось хорошее впечатление о нем...»¹⁸. Через много лет, встретившись с Сазоновым, Ахун, вспоминая о годах учебы в Свердловске, отметит: «... в техникуме все меня звали Садри, и даже стипендию я получал не за Ахуна, а за Садри, в ведомости так и писали «Садри»¹⁹.

Валентин Курдов так описывает учебный процесс: «Мы обучаемся мастерству лепки, начиная с умения делать каркасы для глины, снимать гипсовые маски и, наконец, работать с компрессором на мраморе. Кро-

ме того, от учеников требовалось по выбору пройти курс гранильного, ювелирного или дереворезного отделения»²⁰.

Об учебе в УХТ, пусть и кратко, но эмоционально, вспоминал и сам С. Ахун: «Работая сначала в камнерезной мастерской... я перешел в дереворезную мастерскую, резал по дубу, березе и липе, а затем в мраморную мастерскую. С пневматическим молотом в руках, купаясь в искрах осыпаемого мрамора, пробуждая к жизни спящий камень, я навсегда и бесповоротно посвятил себя скульптуре»²¹.

Вместе с преподавателями учащиеся представляли на конкурсы свои проекты памятников и монументов. Так, в конкурсе на памятник «Строителю города» (1923) в честь 200-летия Екатеринбурга, кроме П. Шарлаимова, участвовали его ученики. В дальнейшем они совместно разрабатывали памятник Я. Свердлову, фотографии проектов публиковались в местной прессе.

Сохранившиеся фотографии учебных работ этого периода демонстрируют хороший уровень подготовки и разнообразие творческих задач. По ним можно и реконструировать в общих чертах педагогическую программу. В дошедшей до нас фотографии учебного рисунка Ахуна «Голова Геркулеса Фарнезского» (1923, бумага, уголь) уже видна установка на выявление планов, на обобщение пластических форм. Это вовсе не дань моде на искусство авангарда, а основы классической школы отечественной скульптуры. В 1923 году вышла книга А.С. Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора», которая, по мысли автора, должна была стать практическим учебным пособием для будущих ваятелей. В ней Голубкина представляет процесс работы над скульптурой как последовательное действие, в котором важно работать планами: «Разберем, например, лицо. Вы увидите, что все оно заключено в 14 главных планах <...>. И все человеческие лица

15 Это фотографии из коллекции Сергея Ивановича Пузанова (1903 – после 1980), который учился в УХТ в 1923–1924 годах. Инженер авиации, полковник, участник Великой Отечественной войны, он в 1960–1970-х гг. собрал коллекцию документов по истории УХТ. Часть фотографий из его собрания опубликована в книге С. Яркова «Художественная школа Урала».

16 Сазонов Николай Степанович (1895–1972), живописец. Окончил ЕХПШ. Работал в Свердловске. Автор книги «Записки уральского художника» (1966).

17 Сазонов Н.С. Записки уральского художника. Л., 1966. С. 121.

18 Там же. С. 121.

19 Там же. С. 122.

20 Курдов В.И. Памятные дни и годы // Звезда. 1983. № 7. С. 49.

21 Цит. по: Бреннерт В. Садри Ахун. Казань, 1945. С. 14.

всегда заключены в этих 14 планах <...>. Не надо быть привязанным к этим планам (работа будет схематичной), надо только, чтобы ваша лепка была в их пределах (не теряя из виду общего). <...> При работе по мрамору эти планы разбиваются на второстепенные и третьестепенные, в глине же это берется шире – лепкой»²². Подобная точка зрения явно была близка Шарлаимову и Шаховскому (учившимся, как и Голубкина, в МУЖВИЗ и, значит, воспитанным в одних традициях), пусть они и не стремились ограничиваться именно 14-ю планами.

Представленные на фото учебные работы студента первого курса показывают, что с самого начала обучения вводится работа с натуры. Задания отличаются сложностью, студенты выполняют не простые формы, не орнаментальные рельефы, а головы и фигуры. На фотографии ясно видно, что одна из голов была вылеплена, после чего отлита в гипсе (студенты обучались навыкам формовки, о чем упоминает В. Курдов), другая была высечена из гипсового блока (на старших курсах работали с мрамором). Возможно, что процесс лепки и ваения шел параллельно, и именно на этом строилась вся система обучения пластическому языку. Учащиеся познавали специфику наращивания формы и одновременно высекания – удаления лишнего. Заметна и установка на монументальность, на ясность и обобщенность форм. Для всех учебных работ свойственна одна стилистика, что указывает на непосредственное участие в создании скульптуры педагогов-мастеров. Шарлаимов и Шаховская постоянно и терпеливо руководили процессом выполнения учебных работ, уточняя и поправляя, стремясь дать студентам и ремесленные навыки, и подвести к осознанию пластических задач.

В 1926–1927 годах учителем Ахуна в скульптуре становится В.А. Синайский²³, уче-

ник А.Т. Матвеева, последовательно работавший в традициях «матвеевской школы». Несомненно, он сыграл положительную роль в развитии дарования Ахуна, предложив ему новый путь развития пластического языка. Возможно, именно с его подачи Ахун после окончания техникума в 1927 едет в Ленинград, чтобы продолжить обучение в Институте пролетарского изобразительного искусства у А.Т. Матвеева. Можно отметить, что вместе с Садри там учились другие выпускники Уральского техникума Вера Адамчевская²⁴, Яков Зайцев²⁵, Афанасий Ветров²⁶. Позднее все они стали профессиональными скульпторами.

Уральский художественный техникум стал для Ахуна серьезной школой на пути к профессиональному мастерству. Именно здесь он не только получил основы работы с глиной, деревом и камнем, но и почувствовал суть искусства пластики, встретился с талантливыми мастерами и педагогами. Но при всех обстоятельствах, главную роль, наряду с природной одаренностью, все же сыграли трудолюбие и целеустремленность, строгость к себе и желание добиться совершенства. Именно эти качества определяют творческую судьбу Садри Ахуна.

Иллюстрации к тексту №№ 15–21.

См. стр. 179–181

ном училище при Академии художеств и в Петроградских высших свободных художественных мастерских. Работал ассистентом в мастерской А. Т. Матвеева, преподавал во ВХУТЕМАСе, Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина, Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной.

24 Адамчевская Вера Вячеславовна (1905–1986), скульптор. Училась в УХПИ – УХТ (1922–1926), затем в ИПИИ в Ленинграде (1928–1932) у А.Т. Матвеева. Работала в Москве.

25 Зайцев Яков Петрович (1905–1987), скульптор. Учился в УХТ, затем во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе в Ленинграде (1924–1929). Работал в Свердловске.

26 Ветров Афанасий Васильевич (1900 – после 1970), скульптор. Окончил УХПТ в 1927, затем учился в Институте пролетарского изобразительного искусства в Ленинграде (1928–1931). Работал в Свердловске.

22 Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. С. 126.

23 Синайский Виктор Александрович (1893–1968), скульптор и педагог. Учился в Высшем художествен-

ТВОРЧЕСТВО С. АХУНА В ОБЛАСТИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ И НЕИЗВЕСТНЫЕ ФАКТЫ В ЕГО БИОГРАФИИ

Гузель Валеева-Сулейманова

Садри Салахович Ахун – скульптор, педагог, заслуженный деятель искусств Татарской АССР (1944) и РСФСР (1950), первый из мастеров изобразительного искусства в республике, удостоенный звания народного художника ТАССР в 1949 году. Его имя занимает одно из центральных мест в истории изобразительного искусства Татарстана. Во-первых, его по праву можно назвать основоположником татарской профессиональной скульптуры. Во-вторых, он стоит у истоков создания национальной школы скульптуры в республике.

С. Ахун родился 16 марта 1903 года в городе Екатеринбурге, умер 21 июня 1990 года в Москве. Окончил медресе (1915) и Челябинское коммерческое училище, в котором обучался с 1915 по 1919 годы. В стенах этого учебного заведения он начинал постигать азы рисунка и живописи. В 1919–22 годах С. Ахун создавал плакаты, агитационные картины и лозунги в местном татаро-башкирском клубе. В 1923 году он был командирован горкомом партии в Уральский художественно-промышленный техникум в Екатеринбурге, в котором в 1927 окончил отделение камнерезного дела. За цикл произведений художественной резьбы из уральских самоцветов (яшма, малахит, изумруд, змеевик, агат) награжден Большой золотой медалью Всемирной выставки в Париже (1925).

После окончания техникума С. Ахун сразу же продолжил обучение на скульптурном отделении Ленинградского института пролетарских изобразительных искусств (так называлась в те годы Академия художеств). Ученик Р. Баха, Л. Шервуда и А.Т. Матвеева, у которого С. Ахун занимался, начиная со второго курса, и под его руководством исполнил дипломную работу. Защитив ее, в 1931 году приехал в Казань, считая этот город

своей исторической родиной. Отец С. Ахуна был родом из Заказанья, деревни Метески бывшей Казанской губернии.

Почти двадцать лет (с 1931 по 1951) он преподавал в Казанском художественном училище, с 1949 года был руководителем скульптурного отделения и воспитал плеяду видных татарских скульпторов. Среди его учеников Р.Х. Нигматуллина – первая татарская женщина-скульптор, В.М. Маликов, Н.И. Адылов и другие. В Казани С. Ахун был принят в члены Союза художников ТАССР, был председателем его правления (с 1940 по 1950-й годы). В 1951 он уехал в Москву и до 1974 преподавал в Московском технологическом институте, заведовал кафедрой композиции, был в звании профессора.

Как один из первых татарских профессиональных скульпторов и ведущих мастеров советской скульптуры, С. Ахун внес значительный вклад в развитие национального изобразительного искусства. Творчество С. Ахуна основывалось на высоком профессионализме, самостоятельной идейно-образной концепции, отразившей традиции татарского народного творчества и русской реалистической скульптуры (П.К. Клодт, Ф.П. Шубин, П.П. Трубецкой), а также влияние европейского искусства (О.Роден и др.).

С. Ахун работал в разных жанрах и видах скульптуры, и в каждом из них смог раскрыть свое оригинальное творческое видение и незаурядное пластическое мышление. Много внимания он уделял развитию станковой скульптуры, работал в жанрах портрета и тематической композиции, воплощая свои произведения в гипсе, мраморе, дереве, фарфоре. Признанный мастер психологического портрета, С. Ахун создал галерею образов выдающихся деятелей татарской, русской и мировой культуры – бюсты Г. Тукая

(1929, 1938), Х. Такташа (1931), К. Насыри (1941), Н. Жиганова (1941–45); портретный барельеф Р. Роллана (1938), с которым С. Ахун вел активную переписку; скульптурные портреты из мрамора С. Сайдашева (1957), А.М. Бутлерова (1965), М. Горького (1968), Анджелы Дэвис (1971), Рабиндраната Тагора (1974). Снял посмертные маски с Х. Такташа, Г. Камала, С. Айдарова, Ш. Камала.

В монументальной скульптуре С. Ахун создал портреты-бюсты героев Советского союза М. Воронкова, И. Ижукина (оба – 1945), Мусы Джалиля (1957), Ахметхана Султана (1974), памятник В.И. Ленину (1957, г. Череповец). Вершиной его творчества стал бронзовый памятник Г. Тукаю, установленный в 1958 году в Казани.

В казанский период творчества С. Ахун создал ряд жанровых станковых композиций, в которых национальное своеобразие проявилось в сюжетной тематике, образах, декоративной трактовке пластической формы. Характерные для мастера высокая культура обработки материала, динамичная фактурная лепка, изящные формы, тонкая проработка деталей соответствуют изысканной поэтической гармонии созданных им образов. В жанровых станковых композициях, таких как "На соколиной охоте", "Песнь в степи" (обе – 1938–1940) С. Ахун ввел мотивы национального орнамента, традиционного татарского костюма, характерные бытовые сцены, навеянные сюжетами средневековой татарской истории. Тема Востока нашла отражение в скульптурных композициях по мотивам произведений Г. Низами "Хосров, убивающий льва" и "Меджнун среди газелей" (обе – 1939, находятся в музее Низами в Баку).

В области монументально-декоративной пластики С. Ахун также был первопроходцем. До него в республике не было создано сколько-либо значительных работ в этом виде искусства. Он первым включил произведения скульптуры в архитектуру, ставил задачи синтеза искусств. Одними из первых скульптурных работ монументально-декоративного плана были гипсовые барельефы

«Сельское хозяйство» и «Промышленность Татарии», украсившие в 1935 году деревянные праздничные трибуны, размещенные на площади Свободы в Казани [3, с.44].

Новаторским для развития декоративного искусства Татарстана стало создание С. Ахун скульптурных фонтанов для казанских парков. Художник ставил задачи создания обобщенного монументального образа, отражающего эпоху индустриализации и рождения нового человека труда. В 1936 им был разработан проект-эскиз для трехфигурной композиции фонтана – «Владыкой мира будет труд». Монументальное по замыслу и величественное по образу фонтанное сооружение, характерное для советского искусства 1930-х годов, идеологической декларативности, заняло центральное место в небольшом сквере на бывшей улице Кирова (ныне Московская). Общая высота фонтана – десять метров. Подобные по пластической трактовке, но разные по внешнему облику образы, воплощающие трудовой класс, несут на мускулистых руках земной шар, символически передавая идею победы пролетариата во всемирном масштабе [1]. Удачная по замыслу и образному воплощению многофигурная композиция, однако, пострадала от непрофессионального архитектурного решения и выбора места его размещения. Во-первых, размеры сквера не соответствуют масштабам скульптуры. Во-вторых, были изменены предложенные автором форма постамента и его размеры, которые в реальном воплощении не соответствуют ни образности, ни стилю, ни пропорциям скульптуры. Кроме того, архитектором была заменена форма глобуса, пересеченного грубыми линиями меридианов и параллелей. Об этом с сожалением написал свидетель обстоятельств, приведших к изменению облика фонтана, В. Бреннерт: «Постамент неожиданно превратился в выросшую до гигантских размеров вазу, с волнистыми формами» [1, с.21].

Форма постамента с течением времени несколько раз менялась. К 1000-летию юбилею Казани в 2005 году были неудачно изменены форма глобуса, получившего еще

более натуралистический облик, и абрис чаши фонтана, обрамленный голубой по цвету каймой. Безусловно, было бы исторически справедливым воссоздать скульптуру фонтана в ее первоначальном, предложенном автором, варианте.

Второй фонтан работы С. Ахуна в Казани – «Рыбак», – до наших дней не сохранился. Известно лишь, что его высота была 12 метров, о нем можно судить по его фотоизображению (в частности, оно представлено на интернет-сайте Рустема Ахунова, родственника скульптора). Фонтан был установлен в 1950-х гг. в парковом сквере Адмиралтейской слободы в Казани. В центре композиции фонтана была размещена скульптура, изображающая мужскую фигуру с рыболовной сетью и дельфином, извергающем струю воды. Оригинальное пластическое решение, по мнению современников, утверждающее идею победы человека над силами природы: «Человек, смилив их, взирает с торжеством на подчиненную стихию» [1, с.21]. В данной работе С. Ахуна снова неудачно была изменена форма постамента, предложенного автором. Несоразмерный пропорциям и масштабу скульптурной группы постамент в виде вазы, при близком рассмотрении, закрывал часть композиции с фигуркой дельфина.

Подобными по стилистике произведениями советской скульптуры 1930-х гг. были «Теннисистка» и «Ядрометатель» С. Ахуна, установленные в 1934 году около входов на стадион «Динамо» в Казани. По своим формам и композиционному решению они соответствовали архитектурному образу спортивного сооружения и формируемого им пространства. В. Бреннерт увидел в них «благородные гармонические черты античных влияний» [1, с.22].

Однако, если сравнить монументально-декоративные произведения С. Ахуна с его работами в других жанрах скульптуры, в частности станковыми портретами или малой пластикой, возникает впечатление вынужденного следования мастером социальному, идеологическому заказу. Идеино-

образные установки в искусстве сталинского времени отразились, во-первых, в подчеркивании материальности физической формы, «утяжеленной» нормами сдачи комплекса ГТО («Готов к труду и обороне»). Во-вторых, в них присутствует идейная «холодность» образов, отвечающих духу сталинского «социалистического реализма». Это привнесло некоторую образную предвзятость, чуждую природе творческого дарования С. Ахуна. Его авторской стилистике были присущи тонкость и изящество в художественном выражении формы, определенные черты романтизации образов, тяготеющие к традициям восточной миниатюры.

В монументально-декоративной скульптуре С. Ахун создал в 1940 году эскизы для оформления здания бывшего Казанского финансово-экономического института. Это должна была быть композиция, представляющая группу молодежи, пластически решенная в том же «спортивно-материализованном» духе. К сожалению, судьба этих эскизов неизвестна.

Надо отметить, что С. Ахун тяготел к монументально-декоративной пластике, о чем свидетельствует достаточное для данного утверждения число исполненных им скульптурных рельефов. Первый из них, под названием «Алексей», значится в тексте каталога как «рельеф в рост» и был создан в период с 1929 по 1930-е годы, еще во время учебы в Академии [1]. Особенно много рельефов, точнее – барельефов, было исполнено им в период с 1938 по 1940-е гг. как в качестве станковых композиций, так и для оформления общественных интерьеров. К ним надо отнести профильные портреты Ленина, Сталина, Энгельса, Маркса, Р. Роллана, А. Барбюса, А.М. Бутлерова. Гипсовые барельефы Ленина, Сталина и Бутлерова были созданы для актового зала Казанского филиала Академии наук СССР и удачно вписались в пространство интерьера.

Одним из самых интересных и оригинальных произведений С. Ахуна в жанре монументально-декоративной скульптуры следует признать портретный профильный

рельеф Г. Камала, исполненный в 1941 году для бывшего здания Театра им. Г. Камала (сейчас в нем размещается Театр им. К. Тинчурина). Резное панно занимало всю плоскость стены над центральным лестничным маршем, ведущим из вестибюля в фойе. В центре полуциркульной арки, внутри прямоугольного панно, был размещен портрет классика татарской драматургии Г. Камала, обрамленный узорами растительного орнамента из наследия татарской народной вышивки. Под ним на рельефной ленте была вырезана надпись «Галиаскар Камал» и годы его жизни. К сожалению, рельеф сейчас закрыт огромным, установленным на его месте, зеркалом.

Данное произведение С. Ахуна удалось запечатлеть автору статьи в 1980-е годы, и оно впервые было опубликовано в монографии, посвященной монументально-декоративному искусству Татарии [2]. Композиция в целом напоминает михраб мечети или форму татарских намазлыков – молитвенных ковриков с той лишь разницей, что центральное поле в них оставалось незаполненным. Растительный орнамент по своим мотивам также подобен узорам намазлыков. В стилизованных формах автор избегает излишней детализации, обобщает их соответственно масштабу и условиям восприятия.

Резьба была исполнена под углом к плоскости фона, что соответствует технике рельефной резьбы в декоре памятников болгарской архитектуры, в частности, она применена в орнаментальной резьбе на нишах Малого минарета в г. Болгаре. Оформление интерьеров театра осуществлялось С. Ахуном совместно с художником П. Сперанским, расписавшим плафон потолка зрительного зала тоже в традициях татарского орнамента.

В 1930–40-е годы из всех пластических искусств именно резьба и лепка были ведущими художественными средствами в декоре архитектуры. В этих видах монументально-декоративного искусства воплощались идеи, связанные с отражением национального своеобразия. Одним из первых такого

рода объектов был павильон ТАССР на ВСХВ СССР в Москве (1939, архитектор И.Б. Гайнутдинов, художники П. Сперанский, Б. Урманче, И. Никитин, Е. Частихина). С.Ахун исполнил для павильона гипсовые барельефы на темы сельского хозяйства и промышленности.

В 1940–50-е гг. творческая интеллигенция республики активно изучала наследие болгарского искусства. В арсенал используемых художественных средств входили не только болгарский орнамент, но и конструктивно-декоративные формы архитектуры. Особенно активно использовался так называемый «мамлюкский» срез – треугольные скосы при переходе от кубического основания к восьмиграннику – конструктивный прием каменной болгарской архитектуры, который С. Ахун использовал при создании постамента памятника Г. Тукаю, ставшему вершиной творческого самовыражения С. Ахуна как скульптора-монументалиста. Это один из самых удачных скульптурных памятников в Казани. История его создания, однако, была не столь однозначной, о чем свидетельствовал сам автор.

Мне довелось встретиться с С. Ахуном в Москве в 1978 году. Он проживал в одном из переулков улицы Горького (ныне ул. Тверская) и пригласил меня для беседы к себе домой. Судя по откровенности и продуманности его ответов, сложилось впечатление, что он давно ожидал такой встречи с земляками, проявляющими интерес к его творчеству. С. Ахун сохранил адресованное ему письмо, в котором была высказана партийная директива относительно облика Г. Тукая: «изобразить без тубетейки!». Кроме того, С. Ахун первоначально был единоличным автором скульптурного эскиза памятника, который затем был отлит в бронзе. Однако рядом с его именем появились соавторы Л.Е. Кербель и Л.М. Писаревский, которые были «назначены» как авторитетные скульпторы и, тем самым, был образован интернациональный по составу коллектив, что было необходимым условием для такого рода официальных мероприятий.

В откровенной беседе С. Ахун поведал, что уехал из Казани не по своей воле. Вернувшись тогда с фронтов Великой отечественной войны молодые художники (группа под руководством Х. Якупова) горели желанием возглавить деятельность творческого союза, и С. Ахун, как представитель старшего поколения, мешал осуществлению их амбиций. Он был подвергнут гонениям, его обвиняли в формализме и других творческих «грехах». Более того, созданные С. Ахуном в Казани станковые композиции, в том числе портреты деятелей татарской культуры, хранящиеся в Государственном музее республики, в период директорства в нем Дьяконова были, как считал художник, преднамеренно уничтожены. Действительно, огромное наследие С. Ахуна в станковой скульптуре именно казанского периода фактически не сохранилось.

В истории изобразительного искусства Татарстана много «белых пятен», не раскрытых страниц. Еще не появился исторически объективный и не ограниченный идейными штампами искусства соцреализма (напри-

мер, в оценках С. Червонной, Б. Файнберга периода 1970–80-х годов) монографический труд, воссоздающий реальное развитие национального искусства в 20 веке. Важное место в нем должно занять творчество С. Ахуна, пока еще недостаточно изученное и не в полной мере оцененное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бреннерт В. Садри Ахун. – Казань, 1945.
2. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии. – Казань: Тат. кн. изд-во, 1984.
3. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана. – Казань: Фэн, 1995.
4. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Ахун Садри Салахович // Татарская энциклопедия. Т.1. – С.251 – 252. – Казань: Идел-Пресс, 2002.
5. Дульский П.М. Скульптор Садри Ахун // Искусство. 1936. N 1.
6. Садри Салахович Ахун // Народные художники Татарской АССР. – Казань: Тат.кн. изд-во, 1980.
7. Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. Живопись. Скульптура. Графика. – М.: Изобразительное искусство. 1978.
8. Червонная С.М. Художники Советской Татарии (мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР). – Казань: Тат. кн. изд-во.

Иллюстрации к тексту №№ 22–24. См. стр. 182

САДРИ АХУН И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ КАЗАНИ В 1930-Е ГОДЫ

Дина Хисамова

Единичные памятники монументальной скульптуры столичных авторов, которые были установлены в Казани в начале 1930-х годов, не могли заполнить собой вакуум поры безвременья в искусстве Казани, которое наступило ко второй половине 1920-х годов в связи с отъездом многих ведущих мастеров живописи, графики, скульптуры¹.

¹ П. Дульский в своей статье писал: «...В Казани до сих пор еще не умеют создавать для талантливых ху-

дожников соответствующих условий. Благодаря этому наблюдается сильная текучесть художественных сил, которые здесь не задерживаются...». – П. Дульский. Скульптура Татарстана // Красная Татария. 1934, 3 марта (№ 50).

В 1920-х годов из Казани уезжают все скульпторы (а также – живописцы, графики, архитекторы): в 1920 году учиться во ВХУТЕМАС уезжает Б.И. Урманче, в 1923 г. – Н.И. Фешин эмигрирует в США, Г.А. Козлов переезжает в Москву, в 1924 – В.В. Кудряшов в Москву для поступления во ВХУТЕМАС, в 1925 – В.С. Богатырев в Ленинград.

Искусство Казани оказалось лишенным основных своих художественных сил. Творчество Баки Урманче конца 1920-х годов в Казани, его первые опыты и знания по скульптуре, которые он приобрел за время обучения в Казани у Г.А. Козлова и в Москве у Б.Д. Королева, сыграли большую роль как в судьбе самого художника, так и художественной жизни Казани. Именно раннее профессиональное творчество Урманче стало, по сути, связующей нитью, обеспечившей непрерывность творческого процесса, преемственность, продолжение педагогической работы в Казанском художественном техникуме (так была к этому времени переименована КХШ). При этом важно отметить, что в область профессиональной деятельности в искусстве выступил национальный художник, воспитанник столичного художественного вуза².

Художественная жизнь Казани на рубеже 1920–30-х годов приобретает новые черты; она меняется вместе с изменениями в политической и общественной жизни в стране; она в определенной степени утрачивает некоторые характерные особенности предшествующего времени – многообразие художественных течений, острую борьбу между ними, отсутствие прямого идеологического диктата. В то же время, начинается процесс активного изучения культурного наследия Татарии в лице первых советских казанских исследователей П.М. Дульского, П.Е. Корнилова, В.В. Егеревы. С их именами связана широкая издательская, музейная, выставочная, научно-исследовательская и просветительская деятельность.

С этого периода, который продолжился до 1931 года, времени приезда в Казань скульптора Садри Салаховича Ахуна после окончания Академии художеств в Ленинграде, Казань осталась без единого своего скульптора. Несмотря на неоднократные попытки возрождения и возобновления деятельности

2 Баки Урманче возвратился в Казань после окончания ВХУТЕМАСа в 1926 году. В 1919 году первым преподавателем в области скульптуры у Баки Урманче в годы его учебы в Казанских художественных мастерских был Г.А. Козлов.

скульптурного отделения Казанской художественной школы и эпизодической деятельности ее преподавателей, нет оснований заявлять о рождении или развитии татарской скульптуры в это время³. Становление татарской национальной скульптуры неразрывно связано с именем С.С. Ахуна, который более двадцати лет плодотворно работал в Казани.

В 1932 году вслед за С.С. Ахуном в Казани обосновывается еще один скульптор-профессионал, также выпускник Академии художеств по классу А.Т. Матвеева, Константин Семенович Счастнев. Его творческая и человеческая судьба окажется трагической, но этот скульптор внесет свой определенный вклад в развитие скульптуры Татарии и будет играть в ней далеко не последнюю роль.

С огромным энтузиазмом Садри Ахун сразу взялся за преподавательскую работу в Казанском художественном техникуме. Рубеж 1920–1930-х годов был переломным не только для учебного заведения, но вообще в судьбах искусства и художественной жизни страны. Прежде всего, это связано усилением идеологического прессинга, активным вмешательством в творчество художников со стороны органов государства, насаждением единой линии в искусстве. Конец различным обществам и группировкам, левому авангардному течению положило известное постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций»⁴. В соответствие с

3 Говоря «Казанская художественная школа», имеется в виду художественное учебное заведение в Казани, открытое здесь в 1895 году, и неоднократно менявшее не только свое название, но и статус со среднего до высшего, и обратно; См. подробнее об этом: Червонная С.М. Художники Советской Татарии. – Казань: Татарское книжное издательство. 1984. – С. 6; Её же: Харис Якупов. Монография. – М.: Художник РСФСР, 1983. – С. 11.

4 В результате его реализации в 1935 году Постановлением бюро обкома ВКП(б) от 3 августа был организован Союз советских художников ТАССР, в оргкомитет которого в числе шести художников вошел С.С. Ахун. С.С. Ахун входит в первый оргкомитет ССХ, становится членом правления, а после непродолжительных периодов, когда Союз возглавляли П.М. Дульский, затем В.К. Тимофеев, Н.К. Валиуллин, К.С. Счастнев, Садри Ахун

этими постановлениями были приведены к единообразию и структура, и методы преподавания в Казанском художественном училище⁵.

Для искусства скульптуры периода 1930-х годов в Татарии были заданы несколько основных направлений - областей приложения творческих усилий небольшого коллектива казанских скульпторов:

- выполнение работ по созданию монументально-декоративной скульптуры на темы спорта и труда;
- участие казанских скульпторов в конкурсах на создание проектов памятников В.И. Ленину, Г. Тукаю, А. Бутлерову;
- работа в области синтеза искусств: к 15-летию образования ТАССР создание проекта Дворца Советов⁶; оформление нескольких значимых архитектурных объектов – павильона Татарской АССР на ВСХВ (1939) и Татарского театра оперы и балета.

Во второй половине 1930-х годов впервые советская Казань украшается монументально-декоративной скульптурой на современную тематику. В 1930-е годы, время утверждения «полной победы социализма», появилась потребность в скульптуре, олице-

творяющей мирное созидание, радость и повседневную жизнь людей, которая проявлялась в труде, спорте, отдыхе. В этот период в советской скульптуре ясно назревает тенденция претворения «античной» традиции, снова, после недолгого периода конструктивизма, взоры деятелей искусства обращаются к классике. К 1930-м годам выступают на первый план цитаты эпохи античности и Возрождения, проявлявшиеся в интересе к красоте человеческого тела («Men sano in corpore sano»⁷). Критики приветствовали и мотивировали обращение к античным корням искусства реалистической пластики. Я.А. Тугенхольд, в частности, апеллировал к мнению А.С. Пушкина, который в свое время увидел в статуях Пименова и Логановского (скульптурах юношей, играющих в свайки и бабки) «товарищей Дискобола» и призывал «расступиться: не мешать русской удалой игре»⁸. Только теперь, писал Я.А. Тугенхольд, «на эту «удалую игру» обращено широкое внимание. И если раньше «нам было не до того, чтобы заботиться о красоте формы, то время для преодоления этой аскезы настало теперь. Скульптура – родная сестра физкультуры, «товарищ Дискоболу»⁹.

Первыми яркими произведениями скульптуры, созданными в 1934–1937 годы, украсившими город и ставшими настоящим культурным событием, стали фигуры спортсменов для стадиона «Динамо» – «Теннисистка», «Ядрометатель», скульптура для фонтанов «Владыкой мира будет труд», «Рыбак» и другие. Автором этих декоративных скульптур был С.С. Ахун, архитектором – П.Т. Сперанский¹⁰. В этот же период по всей стране возводятся тиражированная скульптура революционеров и пролетарских деятелей, спортсменов, рабочих, пионеров, сказочных героев, олицетворяющих русский дух, изго-

более десяти лет (1941–1951) возглавлял Татарское отделение ССХ – ЦГА ИПД РТ, ф. 15, оп. 3, ед. хр. 617, л. 157 – 159; См. также в кн.: Культурное строительство в Татарии. 1917–1941 (Документы и материалы). – Казань, 1971. – С. 641; Партийное строительство//1932, № 9. – С. 62.

5 Это название утвердилось и более не менялось с 1935 г.; в 2006 году КХУ было присвоено имя Николая Ивановича Фешина.

6 «16 июня нынешнего года Совнарком Союза вынес решение: в связи с предстоящим юбилеем в 1935 году построить в Казани Дворец Советов. В Москве над разрешением этого вопроса работают четыре архитектурно-проектных конторы под общим руководством архитекторов Щусева и Фридмана. Пятый вариант изготавливается группой казанских архитекторов (Сперанский, Дубровин). Дворец Советов предполагается построить в центре Казани, вблизи озера Нижний Кабан... мыслится как колоссальное монументальное здание. Перед дворцом решено распланировать грандиозную площадь... Коренной реконструкции подвергнется и вся территория города, тяготеющая к дворцу...» // Красная Татария. 1934, 18 октября (№ 242).

7 «В здоровом теле – здоровый дух» - лат.

8 «... Вот и товарищ тебе, Дискобол!...». – Из стихотворения А.С. Пушкина «На статую играющего в свайку», 1836.

9 Я.А. Тугенхольд. Указ. соч. — С.261.

10 «8 – 10 метров в высоту», – как пояснил С. Ахун в анкете за 1951 г. – НА РТ, ф. 7064, оп. 2, ед. хр. 1, л. 3.

товленная на основе образцов, выполненных ведущими советскими мастерами. Так, в 1935 году в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького в Казани была установлена скульптура «Дискометательница» автора Е. Янсон-Манизер¹¹.

Одна из немногих сохранившихся до сегодняшних дней монументально-декоративных композиций скульптора С.С. Ахуна «Владыкой мира будет труд» изображает крепких атлетов, держащих на вытянутых руках земной шар. Композиция, очень органично введенная в городскую среду, ландшафт сквера, является смысловым центром всего композиционного пространства. В окружность фонтана вписана трехфигурная насыщенная динамикой композиция. Мерный шаг, мускулистые полуобнаженные торсы мужских фигур, выразительная игра складок брюк создают эффект движения, ветра, направленного по спирали соответственно круговой траектории движения фигур. Мужские фигуры классически пропорциональны и по отношению к объему пьедестала, и к окружению. Пьедестал сделан в виде чаши, расположенной в центре резервуара для льющейся воды. В самих образах, излучающих здоровье, силу, энергию движения, анатомическая выразительность торсов выявляют характерную для эпохи «первых строителей социализма» приверженность, с одной стороны, классике и античности, с другой – отвечающая современности некоторая гиперболизация образов.

Фонтан «Рыбак», установленный в сквере Кировского района, представлял собой бетонную чашу, орнаментированную крупным лепным узором, в центре которой высилась мужская полуобнаженная фигура. Атлет-спортсмен – одной ногой он опирается в невысокий уступ, другая нога твердо стоит на основании. У ног лежит большая рыба, в руках рыбака – натянутая леса. В самом образе ощущается физическая сила и заложена популярная для эпохи идея покорения природных стихий человеку. Идеализация

человеческого тела, упор на анатомические достоинства фигуры выражены заглаженностью фактуры, проработкой лица. Однако, очевидно, что перед нами некий собирательный, очень условный образ советского человека нового строя. Сегодня сохранилось основание фонтана в виде чаши, сама скульптура разрушена.

Спорт еще с конца 1920-х годов стал таким же знаменем времени, как и грандиозные масштабы индустриального строительства. Декоративная скульптура из бетона на тему спорта работы С.С. Ахуна украсила в августе 1934 года новый стадион «Динамо», выстроенный по проекту архитектора П.Т. Сперанского в исторической части города – на месте бывшего летнего Панаевского театра и сада. Открытие стадиона было приурочено к Спартакиаде физкультурников Поволжья как грандиозный праздник советского строя, «победившего социализма». В фигурах спортсменов примерно в три натуры – юноши-ядрометателя и девушки-теннисистки, – ярко выражен дух времени: приподнятое настроение им придают характерные позы, присущие этим видам спорта. Ядрометатель находится в состоянии готовности метнуть тяжелое ядро, поэтому корпус спортсмена немного откинут назад в наклоне, ноги крепко, с упором стоят на основе. Физическая красота тела главенствует над индивидуальным началом. Образ теннисистки еще более гиперболизирован, условен. Скульптор сознательно нарушает пропорциональность головы относительно тела, чтобы укрупнить, показать советскую спортсменку сильной, жизнерадостной. Здесь также нет индивидуализированного лица; автора скорее волнует передача позы, движения. Образы героинь Ахуна можно выразить словами А. Самохвалова: «Их отстраненность от домашнего быта, их новый, иной труд, иные волнения придавали им ореол романтики совершенно нового, небывалого порядка»¹². Упругие мышцы, накачанное тело, сильные ноги де-

11 Красная Татария // 1935, 21 августа.

12 Цит. по: В. Чайковская. «Варварская лира» Самохвалова // Academia. 2010, IV. – С. 57.

вушки, одетой в короткую юбку с ракеткой в руках поднимали спортивный азарт и энтузиазм и побуждали спортсменов к рекордам: «У города – праздничный вид: цветные флаги, лозунги и плакаты на улицах и площадях. Город принимает гостей. Московские пловцы и самарские футболисты, саратовские копьеметатели и горьковские бегуны – они сегодня гости Казани и хозяева ее стадионов, водных станций, спортивных площадок. Над стадионом «Динамо» подняты спортивные флаги, зеленое футбольное поле, хорошие беговые дорожки, вместительные трибуны, цветочные клумбы перед входом – это самый лучший стадион Казани! Девушка, играющая в теннис, юноша, толкающий ядро – скульптурные фигуры украшают стадион, всюду транспаранты, изображающие самые разнообразные виды спорта...»¹³.

В скульптуре наряду со спортивной преобладала тема созидательного труда: «во главу угла всех видов и жанров пластики становится воспитательное и духовно мобилизующее начало искусства»¹⁴, и в ахуновских произведениях это начало ярко проявилось. В эти годы С. Ахун создает работы «Стахановец», «Литейщик» (1935).

Через тему труда автор впервые в татарской скульптуре обращается к национальной теме. Фольклорно-мифологическая тема, в которой автор претворил собирательный национальный образ, имевший в своих истоках и тюркское, кочевническое прошлое, нашла отражение в произведениях «Охотник с соколом», «Песня в степи», «Единоборство со львом». По сути, это были произведения, созданные по мотивам татарского эпоса «Идегей». Тема эпоса к 1940 году стала особенно популярна в связи с готовящимися торжествами по случаю его 500-летия. Сочинялись произведения музыки, поэзии, изобразительного искусства. Была признана

необходимость создания единого сводного текста эпоса¹⁵. Шла работа над переводом эпоса на русский язык известным поэтом и переводчиком С. Липкиным¹⁶. В 1944 году национальное произведение татар было объявлено «вне закона», названо «буржуазно-националистическим», и с того времени все упоминания об эпохе Золотой Орды стали трактоваться исключительно в негативном ключе.

Через фольклорное звучание произведений скульптор впервые попытался раскрыть обобщенный национальный образ нового человека-труженика. Работа С. Ахуна «За высокий урожай», выполненная в духе мухинской «Крестьянки»¹⁷, была показана в качестве «визитной карточки» нового советского искусства Татарской АССР на Всесоюзной художественной выставке «Индустрия социализма» в 1939 году в Москве¹⁸. В образе крестьянки, держащей сноп колосьев, автор стремился синтезировать типические черты татарской сельской труженицы. В силуэте фигуры особенно выразительную роль играет изображение национального костюма модели – характерный платок, поверх которого надета войлочная шляпа. В трактовке формы нет детализации, чувствуется масштабность понимания задачи, склонность к монументальным обобщениям. Это произведение носило скорее символический характер, так как выражало идею труда и созидания, жизнеутверждающего начала, а также всеобщего эмоционального «подъема» в связи с «успехами социалистического строительства».

Конструктивизм как большое течение в искусстве, особенно проявившееся в архитектуре со второй половины 1920-х годов,

15 Сказание об Идегее // Красная Татария. 1940, 27 марта.

16 С. Липкин перевел на русский язык многие сказочные произведения Г. Тукая, ставшие классическими. За свои переводы автор только в 1999 году был удостоен Государственной премии Республики Татарстан им. Г. Тукая.

17 В.И. Мухина выполнила работу «Крестьянка» в 1927 году в бронзе. – Коллекция ГТГ, Москва.

18 НА РТ, ф. 7064, оп. 2, ед. хр. 1, л. 1 – 4.

13 Андерсен А. Лучшим физкультурникам Поволжья – большевистский привет! // Красная Татария. 1934, 18 августа (№ 189).

14 Шмидт И.М. Скульптура. – В кн.: Очерки истории советского искусства. – М.: Советский художник, 1980. – С. 158.

через десятилетие сменяется постконструктивистским этапом, для которого характерно усиление ретроспективистских тенденций. Сходные явления наблюдаются в европейской архитектуре, о чем свидетельствуют архитектурные решения павильонов Международной выставки в Париже 1937 года. В 1938 году был создан филиал Союза советских архитекторов (ССА СССР), однако целенаправленная деятельность казанских архитекторов приобрела организационные рамки еще в 1934 году. Татарские архитекторы работали вместе со скульпторами-монументалистами¹⁹. Монументальная скульптура развивалась в тесной связи с архитектурой в русле синтеза двух искусств и стиливого единства.

Объектами совместного творчества стали первые дворцы культуры, появившиеся в Казани как храмы для народа и решенные в духе неоклассики. Проектировался для Казани, подобно московскому проекту, грандиозный Дворец Советов с явными признаками гигантомании, который не был осуществлен. Как указывает М.М. Силина, возрождается «эстетика средневековой и ренессанс-

19 «Деятельность филиала делится на два этапа: первый этап (1934–36) – организационный, период широкой пропаганды идей социалистического реализма, период перехода от позиций конструктивизма и «коробчатой» архитектуры, на которых были воспитаны архитекторы 20-х годов, к творческому освоению наследия прошлого – овладение мастерством, решение проблем ансамбля, овладение современной техникой разработки и поиска в области национальной архитектуры. Во второй этап (1936–1941) делаются первые попытки ансамблевой застройки города – кварталы Соцгорода, проекты реконструкции улиц Куйбышева, Татарстан, Островского, Булака, площади 1 Мая, которые разрабатывали архитекторы старшего поколения – И.А. Баталов, А.Е. Споринус, братья Дубровины, П.М. Дульский, В.В. Егоров, П.Т. Сперанский. Особого внимания заслуживают разработки и поиски в области национальной архитектуры в 1930-е годы молодых архитекторов И.Г. Гайнутдинова и И.А. Валеева. Одним из инициаторов организации СА Татарии был заслуженный деятель искусств ТАССР П.М. Дульский...» – Из доклада секретаря Правления А.А. Любимова «40 лет Татарской организации СА СССР» на Юбилейной конференции, посвященной 40-летию Татарской организации Союза архитекторов СССР (Казань, 1974). – НА РТ, ф. 746, оп. 1, ед. хр. 219, л. 12 – 28.

ной фасадной скульптуры. Это проявилось в общем характере силуэта, предпочтении круглой скульптуре горельефа или прислоненной скульптуры к стене»²⁰.

Первым памятником синтеза искусств 1930-х годов стал Дворец культуры Ленинского района в строящемся в те же годы удаленном от центра города районе – так называемом Социалистическом городе (Соцгород). Большой парк, располагающийся возле дворца, был назван парком культуры и отдыха. Центральную аллею парка венчают Триумфальные ворота и декоративная скульптура 1930-х годов (на этой аллее в 1957 году были сооружены памятник В.И. Ленину и восемь бюстов ученых и авиаторов работы скульпторов И.А. Новоселова и Н.Я. Васильева), сохранившиеся до наших дней.

Кирпичная оштукатуренная арка представляет собой четырехчастное сооружение, соединенное между собой общим перекрытием, с тремя проемами, симметричной конструкции. Центральный проем – широкий, боковые – более узкие. Арку украшают четыре аллегорические скульптуры в две натуры, установленные вплотную к столпам на одинаково невысоких квадратных простой формы постаментах. Центральный проем по обеим сторонам украшают две женские фигуры. Одна из них олицетворяет колхозный труд и представлена образом молодой улыбающейся девушки с корзиной винограда на плече. Другой женский образ олицетворяет молодую советскую интеллигенцию, изображая то ли учительницу, то ли студентку. Поза более спокойная: девушка опирается на классицистическую колонну с наброшенной драпировкой и лежащей на ней книгой; в другой руке ее кусок мела. Лицо девушки строго, взгляд обращен вдаль. Весь ее облик призван выражать стремление к знаниям.

Фланкируют композицию арки мужские фигуры шахтера и летчика – представителей самых популярных мужских профессий

20 Силина М.М. Монументально-декоративный рельеф 1920–1930-х годов в СССР / Автореф. канд. дисс. – М., 2011. – С. 14.

30-х годов. Рабочий-шахтер представлен с непокрытой головой, в шароварах, в руках его инструменты – забойный молоток и моток веревки, он на рабочем посту. Фигура в мерном шаге, в поступи которой ощущается уверенность и в избранном пути, и завтрашнем дне. Летчик изображен в шлеме и очках, поднятых ко лбу, одет в летную форму. Из всех четырех скульптур самым маловыразительным получился образ летчика – слабо проработана фигура и ноги, руки в неопределенном жесте. Сохранившаяся до наших дней арка парка ДК им. В.И. Ленина является подлинным памятником декоративной скульптуры 1930-х годов.

Зачастую при описаниях и анализах произведений скульптуры, за кадром остается деятельность многих людей, труд и творчество которых вложены в эти произведения. В данном случае стоит вспомнить казанского архитектора, уникального специалиста – скульптора-лепщика, декоратора, формовщика Михаила Александровича Густова. Работа этого мастера в 1930–1940-е годы была очень востребована. Именно в сотрудничестве с М.А. Густовым татарские скульпторы реализовывали все свои декоративные и станковые произведения этих лет. Архитектор и краевед С.П. Саначин посредством ряда публикаций в буквальном смысле извлек это имя из забвения: ведь работа промежуточного этапа над скульптурным произведением обычно не привлекает внимания исследователей. Но Густов был для Казани уникальным и единственным специалистом в области скульптурно-лепных работ; он создал поистине шедевры в области лепного декора фасадов и интерьеров многих казанских особняков первой трети XX века.: «... Если бы в городе не появился человек, который стал «первой скрипкой» изюминок архитектуры Казани <...> не будь его – вообще не было бы этого всплеска лепных фасадов в Казани начала XX века: сочинители зданий пошли бы другим путем...»²¹. Если в дорево-

люционное время сферой деятельности М.А. Густова были скульптурно-лепные работы, в 1920-х годах он возглавлял формовочную мастерскую и преподавал в Художественном институте, то в 1930–1940-х годах сосредоточился на выполнении формовочных, отливочных и установочных работ по заказам скульпторов²².

Таким образом, период 1930-х годов для развития монументальной скульптуры Татарстана явился плодотворным и значительным. В Казани сложился небольшой коллектив скульпторов, работавших в актуальных направлениях: области синтеза искусств, в тесной связи с татарскими архитекторами и художниками, направлении создания монументально-декоративной скульптуры для городского пространства. В Казани 1930-х годов появилась декоративная скульптура, которая вошла в повседневную жизнь города, она стала более адаптирована и приближена к человеку. Ее автором после деятельности В.С. Богатырева впервые стал татарский скульптор Садри Ахун. Воспитанный высочайшей школой А.Т. Матвеева, пройти которую для молодых советских скульпторов значило приобщиться к подлинному искусству, он смог показать важность нового понимания искусства и подхода к нему, внести в физический и духовный ареал города аромат новых веяний советского искусства.

Иллюстрации к тексту №№ 25–32.

См. стр.183–185

шин и художественная культура XX века / Материалы научно-практической конференции 22 – 25 ноября 2006 года. – Казань: Заман, 2007. – С. 200.

22 Среди них: четырехметровые фигуры для стадиона «Динамо» работы С.С. Ахуна; фонтаны и чаши с лепной обработкой – «Владыкой мира будет труд» и «Рыбак» С.С. Ахуна и П.Т. Сперанского; большая и малая фигуры «Сталин-стратег», «Портрет хирурга» и «Лыжник» для выставки, посвященной Великой отечественной войне скульптора И.Г. Першудчева; жанровые композиции «Горький-пропагандист», «Горький – мальчик-разносчик» и «Портрет жены» скульптора К.С. Счастлива. – НА ГМИИ РТ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 376, л. 5.

21 Саначин С.П. Михаил Густов – «главный скульптор» архитектуры Казани начала XX века. – В сб.: Н.И. Фе-

ТАТАРСКАЯ СКУЛЬПТУРА XX ВЕКА: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ

Светлана Червонная

Странная постановка вопроса. Помилуйте, господа хорошие, какой же миф? Таких мифов не сочиняют. В Татарстане, в Казани и других городах, прежде всего в крупных промышленных центрах (Набережные Челны, Нижнекамск), сосредоточена весьма значительная по своему творческому потенциалу и численности группа скульпторов.

В юбилейном издании «Художники Татарстана»¹, в котором представлены 274 портрета ныне здравствующих мастеров и приведены сведения еще о 87 художниках и искусствоведах, работавших в разные годы в Татарстане (умерших сравнительно недавно), я насчитала 48 имен мастеров, занимающихся скульптурой. И хотя некоторые из них формально не считаются и не называются скульпторами, поскольку, видимо, и сами придают первостепенное значение другим сферам своей деятельности, называя себя живописцами, графиками, проектировщиками, мастерами дизайна, ювелирного искусства, «кукольниками» и т.д., все они так или иначе работают в области трехмерного, пластического искусства, занимаются лепкой, резьбой, чеканкой, отливкой композиций из металла, создают монументы и произведения миниатюрной скульптуры, то есть имеют непосредственное отношение к тому, о чем пойдет речь в данной статье и чему посвящен весь сборник, – к скульптуре Татарстана XX века.

Границы века в данном случае имеют большое значение, ибо в парадигме постмодернизма, наступающего на всю отечественную культуру и уже господствующего в ней в XXI столетии, ломаются и стираются границы не только между традиционными жанрами, но и видами изобразительного ис-

кусства, все менее отвечающего своему базовому определению – «изобразительное». Юбилейная конференция, проведенная в Казани в 2013 году, поводом для которой послужило 110-летие со дня рождения Садри Ахуна, как справедливо заметила организатор этой конференции Дина Хисамова, оказалась едва ли не первым форумом, посвященном проблемам скульптуры в Татарстане². Думаю, что при этом надо особенно подчеркнуть, что и этот форум, и серьезный разговор о татарской скульптуре, и все расчеты, показывающие число работавших в Татарстане скульпторов, и их имена и произведения – относятся к XX веку. В новом столетии (и в последующих столетиях), мне кажется, все будет иным: и сами границы понятия «скульптура» (размывающиеся и вновь очерчиваемые), и ее характер (возможно, в значительно большей степени сакральный, нежели светский), и задачи, и люди, к ней причастные.

Численный и персональный состав коллектива скульпторов в Татарстане, естественно, меняется со временем: одни уходят, другие, молодые мастера, приходят, вливаются в творческую жизнь республики, осваивают скульптуру как новую для себя профессию или, напротив, перестают заниматься тем, чему их учили в разных школах ваяния. Все находится в состоянии динамических изменений, но так или иначе едва ли не треть Союза художников Татарстана, разных его отделений, филиалов, творческих объединений, имеет к скульптуре непосредственное отношение.

Бывали, конечно, времена, когда скульпторов в Татарстане не хватало. «Скульпту-

1 Художники Татарстана. Справочник посвящается 75-летию Союза художников Татарстана. – Казань: Заман. – 2011.

2 «Вообще, ведь это была первая конференция в Казани, посвященная вопросам скульптуры», – пишет Дина Хисамова; цитирую ее письмо ко мне от 29 января 2014 года.

ра особенно не процветала у нас [...] в дореволюционные годы», – признавался П.М. Дульский³. Кажется, не только в дореволюционные. Вот и московский искусствовед Н.Г. Машковцев, познакомившись с художественной жизнью Казани в 1940 году, писал в журнале «Творчество», что изобразительное искусство здесь – это прежде всего живопись, да пожалуй, ничего, кроме живописи и последних обломков той графики, которая осталась от эпохи «Всадника», – эпохи, которую Машковцев называл казанским художественным «вчера», гораздо более отрадным, чем «сегодня»⁴. К 1941 году, когда завершилось начавшееся в 1936 году формирование Союза художников Татарской АССР, в его составе из 36 членов, утвержденных Оргкомитетом Союза художников СССР, было только два скульптора: Садри Ахун и Константин Счастнев⁵.

Ну, это, скажем так, была ситуация эпизодическая. В том же 1941 году Садри Ахун уже возглавил республиканский Союз художников и до 1951 года на этом посту оставался. А если весьма энергично и продуктивно работающий скульптор-татарин стоит во главе творческого союза, то разве можно сказать, что никакой скульптуры в национальной культуре середины XX века нет?

К Первому съезду Союза художников Татарской АССР, который состоялся в Казани 29 сентября 1971 года (подготовительная работа к созданию этого Союза, осложняемая различными реорганизациями на всесоюзном и общероссийском уровне, длилась, как видим, 35 лет), художников в его составе было уже 50 человек, в том числе 5 скульпторов (Н.И. Адылов, Г.А. Зяблицев, В.М.

Маликов, Р.Х. Нигматуллина, Б.И. Урманче), причем В.М. Маликов был избран в состав Правления, сформированного на этом съезде⁶. Дальше число скульпторов все возрастало. Так что никаких мифов. Все стоит на твердой почве реальности.

Еще в XIX столетии в Казани возводились памятники, числившиеся по ведомству императорской Академии художеств среди ее показательных достижений, укрепляющих веру в царя и отечество. Таким был памятник Г.Р. Державину, открытый в городе в 1847 году (создан в Петербурге по проекту И.П. Мартоса, С.И. Гальберга и архитектора К.И. Тона; исполнителями проекта были К.М. Климченко и Н.А. Рамазанов). Правда, читатели, знакомые с татарской литературной классикой, например, с сочинениями Фатиха Амирхана, знают, что жители Татарской слободы отзывались о сидящем посреди города в длинной рубахе «бабае» не очень лестно, но пусть это останется на «совести» не знакомых с эстетикой позднего классицизма жителей Татарской слободы.

И начинался XX век в Казани с организации отделения скульптуры в Казанской художественной школе: изначально, когда школу открыли в 1895 году, не было такого отделения, но старания петербургских академиков – столичных кураторов школы – привели к тому, что нашлась, наконец, подходящая кандидатура для основателя и руководителя скульптурного отделения в Казанской школе. Выпускник петербургской Академии художеств, украинец родом из Харьковской губернии П.В. Дзюбанов (1874–1951), полный добрых намерений, приехал в Казань, с энтузиазмом взялся за дело, привез с собой (точнее, попросил академическое начальство выслать следом за ним⁷) дипломную статую

3 П.М. Дульский. *Искусство в Татарской Республике за годы революции*. – Казань, 1929. С. 13.

4 Н. Машковцев. *Художественная жизнь Казани* // «Творчество», 1940, № 6. С. 14.

5 Персональный списочный состав Союза художников ТАССР на 18 марта 1941 года в бывшем Архиве Правления Союза художников СССР, Москва (фонд 1, оп. 1, дело 3020) опубликован мною в книге: С.М. Червонная. *Художники Советской Татарии (Мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР)*. – Казань, 1984.

6 Данные из записей и справок, хранящихся в личном архиве автора; опубликованы в той же книге: С.М. Червонная. *Художники Советской Татарии (мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР)*. – Казань, 1984. С. 20.

7 В Национальном Архиве Республики Татарстан в фонде документов Казанской художественной школы дореволюционного периода хранится адресованное из Петербурга в Казань 8 октября 1905 года письмо, кото-

– гипсового *Поверженного титана*, поставил ее в вестибюле здания школы, где она аж до самой революции стояла, немного пылилась (но пыль вытирали), немного пугала входящих (но студенты к ней быстро привыкали), немного даже украшала интерьер, в котором она находится и поныне.

Не очень счастливо сложилась жизнь и судьба Прокофия Васильевича Дзюбанова в Казани. Преподавал он в школе всего четыре года (1904–1908), лепил фигурки и сценки-композиции по мотивам произведений своих любимых писателей Н.В. Гоголя и Т.Г. Шевченко, но до выставок они доходили редко, даже в гипсе не отливались, оставались в глиняных эскизах в импровизированной в школьных классах мастерской, а со временем просто исчезали – никто их не покупал и не хранил ни в музеях, ни в частных собраниях. В 1908 году исчез из Казани и сам их автор и первый преподаватель искусства ваяния в Казанской школе⁸.

Но, конечно, на этом скульптурная традиция в этой школе не прервалась. Появился присланный из того же Петербурга ученик академика В.А. Беклемишева Владимир Семенович Богатырев (1871–1941). Он-то уж в Казани обосновался прочно, работал солидно, свои скульптурные композиции выставлял на местных выставках в Казани⁹

рым Академия художеств напоминает П.В. Дзюбанову об оставшихся там с конкурсной выставки 1904 года его работах. Там же сообщается, что Академия не может их далее хранить, на что Дзюбанов отвечает, что композиция *Поверженный титан* – его подарок Казанской художественной школе, и просит переправить ее в Казань, остальные же работы уничтожить, ибо, как он признается, «Я не имею средств сохранить то, что, безусловно, для меня дорого» (Национальный Архив Республики Татарстан / бывший ЦГА ТАССР, ф. 564, оп. 1, дело 191, л. 56).

8 Дальнейшая судьба Дзюбанова была связана с Москвой, с городком Жиздра Калужской губернии и с Сочи, где он жил с конца 1920-х годов, участвовал на выставках художников Краснодарского края. Наиболее успешно он работал в области декоративной и садово-парковой скульптуры анималистического жанра, хотя на выставках чаще показывал композиции на актуальные современные и исторические темы (*Чапаев, Разгром фашистов под Сталинградом* и т. п.).

9 См. каталоги: Выставка картин местных художни-

и отправлял по маршрутам Товарищества передвижных художественных выставок по России, руководил в 1911–1917 годах скульптурной мастерской, где занимались студенты, которым еще предстояло блестящее будущее в скульптуре других стран и в культуре других народов. Среди этих студентов, например, был латыш Карлис Зале, создавший в независимой Латвии 1920–30-х годов и знаменитый памятник Свободы в Риге (уничтожить который даже у советской власти после 1940 года не поднялась рука), и ансамбль Братского кладбища латышским стрелкам (отнюдь не «красным стрелкам»). Но Латвия далеко, оставим ее в покое, а что же происходит в Казани?

Богатырев лепит небольшие жанровые композиции (*В ненастье* и что-то еще тому подобное, вот уж, действительно, в ненастную пору), находит достойные персонажи для своих портретов (*Лев Толстой*, 1913; *Николай Фешин*, 1917); не без гордости вспоминает о том, что он вместе с М.Я. Харламовым был автором созданного в 1902–1908 годах скульптурного фриза *Народы, населяющие Россию* для Этнографического музея в Петербурге и время от времени возит в северную столицу своих учеников. Ученики у него, конечно, есть, уже к 1908 году число студентов, занимавшихся на скульптурном отделении Казанской художественной школы, судя по отчетам, аккуратно посылаемым дирекцией этой школы в Петербург, достигло 19 человек¹⁰.

Да что нам школа, на ней свет клином не сошелся: мы же знаем¹¹, что уже в 1893

ков. Казань, 1914. С. 3; 1-я Государственная выставка искусства и науки в Казани. Казань, 1920. С. 41; 2-я Государственная выставка. Казань, 1921. С. 3; 1-я Козьмодемьянская выставка картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч. Козьмодемьянск, 1920. С. 31 (среди «прочего» была и скульптура Богатырева).

10 Национальный Архив Республики Татарстан (бывший ЦГА ТАССР), ф. 564, оп. 1, дело 278, л. 9.

11 Прежде всего из статьи Баки Урманче: Урманче Б.И. *Татарстаннын сынлы сэнгате* // «Совет эдэбияты», 1960, № 40. Впрочем, с той поры, когда Баки Урманче о Байкееве вспомнил и таким образом ввел его имя в историю татарского искусства, еще долгое время о

году Училище технического рисования барона Штиглица окончил татарин Мирзаджан Байкеев (1868–1941). Не столь важно, что он не казанский татарин, ведь национальная культура едина и к одной только Казани не привязана, и стал он профессиональным мастером ваяния и реставрации скульптурных произведений. Работал в Эрмитаже и уже в советском Ленинграде лепил портреты тех известных деятелей татарской культуры, которых по идеологическим установкам 1920–30-х годов еще разрешалось лепить (Фатих Амирхан, Габдулла Тукай, Мулламур Вахитов, даже Шигабuddin Марджани).

К тому же, и Казань после 1917 года (особенно после ее превращения в столицу созданной в 1920 году Татарской АССР) не отставала ни от каких других полу-автономных столиц и российских культурных центров в страстном желании «ковать» собственные национальные кадры, в том числе кадры скульпторов, приглашать для сооружения импозантных памятников каких только удастся пригласить знаменитостей и участвовать своим ударным трудом в осуществлении великого ленинского плана «монументальной пропаганды». По этому плану полагалось снести и уничтожить все памятники, прославлявшие дореволюционное прошлое страны, и покрыть эту страну сетью наскоро сколоченных сооружений («не думайте, что я воображаю мрамор, гранит и золотые буквы», – строго предупреждал товарищ Ленин армию готовых к штурму исполнителей). Кахутемас (Кахутеин, называйте его как угодно, ломая язык уродливыми аббревиатурами) под руководством

нем искусствоведы не писали, а читатели, не имевшие возможность прочитать статью Урманче на татарском языке, ничего не знали. В академическом (Издаваемом под грифом Академии художеств) Словаре (*Библиографический словарь Художники народов СССР*. Том первый. Москва, 1970) имени Байкеева нет. Положение изменилось в последние десятилетия, когда о Байкееве стали писать очень много (по-моему даже чуть больше того, чем его скучноватая, напоминающая анатомические слепки скульптура заслуживает) и превращать его в классика то ли башкирского, то ли татарского искусства.

Ф.П. Гаврилова тоже горел пламенным желанием возведения великих монументов, и, хотя в скульптурную мастерскую, которой руководил В.С. Богатырев, в 1920 году записалось всего два студента¹², задачи на себя скульпторы Казани (так и хочется сказать: «мифические скульпторы») брали поистине фантазмагорические.

Показателен в этом отношении объявленный в 1920 году конкурс «на памятник братской могилы». Программу конкурса разработали архитектор А.М. Рухлядев и график М.И. Меркушев, предлагавшие участникам представлять «архитектурно-скульптурные» проекты (obelisk, саркофаг, колонна) с «живописным разрешением плоскостей внутри и снаружи». Памятник над братской могилой мог быть чисто «отвлеченного (абстрактного) характера» или в свободной, избранной ваятелем форме символизировать одну из предложенных идей: «1) Наступит золотой век, люди будут жить без законов, без наказаний (Овидий); 2) Кто чувствует, что на его стороне право, должен идти напролом; вежливое право – не существующая вещь (Гёте); 3) Творите будущее, стремитесь к нему, работайте на него, приближайте его (Чернышевский), 4) Дух разрушения есть в то же время созидующий дух (Кропоткин)...»¹³. В то же время, «Положение о конкурсе» напоминало о необходимости «экономии материалов»¹⁴, так что символы «золотого века» (по Овидию) и «прекрасного будущего» (по Чернышевскому) должны были воплотиться в кусках раскрашенного картона или фанеры.

Объявленный в 1922 году в Институте конкурс предлагал студентам («подмастерьям») скульптурного отделения следующие задания: «Проект монумента на героическую тему, соответствующую современной революции [...] монументы-бюсты (или в рост): а) татарскому поэту Тукаеву, б) татарскому

12 Национальный Архив Республики Татарстан (бывший ЦГА ТАССР), ф.1431, оп. 1, дело 14, л. 18.

13 Национальный Архив Республики Татарстан (бывший ЦГА ТАССР), ф.1431, оп. 1, дело 13, л. 82.

14 Там же. Л. 83.

революционеру-коммунисту Вахитову (в Татарской слободе на площади его имени) [...] фонтаны (в скверах, садах, на площадях [...]) памятники: Ст. Халтурину, Плеханову, Володарскому, борцам за рабочее дело, 1905 году [...] скульптура «Террорист» в момент бросания бомбы»¹⁵. На счастье для Казани и ее жителей до сооружения статуи «Террориста в момент бросания бомбы», как и до монументов, прославляющих «дух разрушения» и «право, прокладываемое напролом», дело не дошло, да и с Халтуриным, Плехановым, Володарским и 1905-м годом казанские художники постеснялись окончательно «расправиться», но сделано было много. Гораздо больше, чем все старательные публикации позднейших исследователей татарского искусства отражают. И чуть ли не первый в мире памятник Ленину (живому, еще живому!) сооружался в Казани¹⁶; и, вслед за Лениным, занял свое место на многоступенчатом пьедестале, сооруженном на Юнусовской площади в Казани к 1 мая 1922 года, изображенный по пояс Мулланур Вахитов¹⁷, о чем в архивных документах сохранились и романтический отчет¹⁸, и проза-

ическая квитанция о выдаче денежного аванса авторам «скульптору т. Богатыреву 35.000 рублей [...] и архитектору т. Федорову [...] 25.000 рублей»¹⁹. И гордо подбоченившийся, обнаженный до пояса, облаченный в длинный фартук гипсовый рабочий стоял некоторое время на пьедестале бывшего памятника Александру II в Казани, символизируя «Освобожденный труд»²⁰. И проектировались ярко раскрашенные, жестяные и фанерные, треугольные и многоугольные трибуны и абстрактные композиции, считавшиеся скульптурными изваяниями²¹; и пирамиды, представлявшие собой странные гибриды мавзолеев древнеегипетских фараонов и творение архитектора Н.Ф. Алферова²².

15 Национальный Архив Республики Татарстан (бывший ЦГА ТАССР), ф. 1431, оп. 1, дело 39, л. 9.

16 В архиве сохранился протокол заседания «Президиума губисполкома Казанского губернского и городского совдепа, от 23 апреля 1920 года, в котором записано: «Слушали: Об открытии в сквере имени Ленина (б. Николаевский) бюста т. Ленина. Постановили: Произвести открытие 25 апреля в 5 часов вечера, пригласив на открытие представителей организаций» (Национальный Архив Республики Татарстан / бывший ЦГА ТАССР, ф. 98, оп. 1, дело 201, л. 50). Так спешили товарищи, чуть опоздавшие отметить 50-летие любимого вождя, что даже имени скульптора, соорудившего в ударном порядке требуемый бюст за два дня, не упомянули (вероятно, это был В.С. Богатырев).

17 Фотография в Государственном Объединенном Музее Татарстана, инв. № 117078.

18 «Программа первомайских торжеств, выработанная Комиссией, была осуществлена полностью. 30 апреля, в воскресенье, в назначенное время (12 часов дня) состоялось открытие памятника тов. Мулланур Вахитову при участии войск, детских организаций [...] партийных товарищей, членов ОК, ТЦИКа, СНК и т.д. Вступительное слово к открытию памятника сказал тов. Казаков, который обрисовал разницу между ранее воздвигавшимися памятниками и новыми памятника-

ми борцам Революции, причем отметил заслуги зверски убитого белогвардейцами тов. Вахитова в деле организации мусульманского революционного пролетариата. Кроме того с речами выступили и другие товарищи на татарском и русском языках. Успешному проведению торжеств по открытию памятника способствовала ясная и солнечная погода» (Национальный Архив Республики Татарстан / бывший ЦГА ТАССР, ф. 732, оп. 1, дело 126, л. 154).

19 Там же. Л. 127.

20 Материалы об этом сооружении сохранились в Национальном Архиве Республики Татарстан (Фонд 8, оп. 3, дело 6), а фотография воспроизведена в альбоме *Архумас. Казанский авангард 20-х*. Москва, 2005. С. 11.

21 Кое-что из множества проектов и эскизов такого рода сохранилось в запасниках Государственного Музея изобразительных искусств Республики Татарстан, демонстрировалось в 2005 году на выставке «Архумас. Казанский авангард 20-х» и воспроизведено в одноименном альбоме (*Архумас. Казанский авангард 20-х*. Москва, 2005), например, *Эскиз памятника* (№ каталога 68, страница альбома 72, инвентарный № музейного хранения Р-2357); кубистические и конструктивистские варианты трибуны, идея архитектурно-живописно-графической разработки которой особенно увлекала молодого Фаика Тагирова (схемы и проекты трибун Ф.Ш. Тагирова в Государственном Музее изобразительных искусств РТ, инвентарные №№ хранения Р-30 /1, 3-20 /2; они же в каталоге выставки *Фаик Тагиров. Александра Коробкова. Пионеры конструктивизма в Казани и Москве. К 100-летию со дня рождения Фаика Тагирова*. Каталог выставки. Казань, 2006. С. 46–47).

22 Объявленный в 1924 году в Кахутеине конкурс на лучший проект перестройки этого памятника, оскорбительного для национальных чувств татарского народа, Памятник в честь «Основания Т.С.С.Р.», как это было обозначено в конкурсном задании, вызвал к жизни некоторые интересные творческие предложения (на-

До сих пор еще стоят ныне давно безрукие и безногие, обветшалые фигуры для фонтанов, из которых не бьют, а возможно, и никогда не били струи чистой воды. Они рассеяны по разным скверам, стадионам и районам Казани (авторской атрибуцией этих безымянных фигур можно сегодня при желании и заняться, вполне может оказаться, что известные и заслуженные – тогда или потом – художники к ним причастны, на развее это татарская скульптура?).

В общем, как писал В.В. Маяковский в своем поэтическом рапорте товарищу Сталину, «работа адова будет сделана и делается уже». Работа была адовой не только потому, что не хватало в Казани профессиональных скульпторов для осуществления гигантских планов «монументальной пропаганды», что не было для этого средств и материалов, и замерзала глина в нетопленных мастерских, и коченели от голода и холода сами художники²³, и ничтожные сооружения, как карточные домики, размокали от дождей и снега и рушились на глазах, но главное потому, что поистине из адской бездны охватившего массы безумия поднимались сами лозунги и идеи, предназначенные для воплощения в скульптуре, призванной воспевать коммунистический террор, его известных вдохновителей и безымянных исполнителей.

Можно ли сказать, что это была, действительно, скульптура Татарстана, или на самом деле это был только призрак скульптуры, миф о скульптуре?

Кто только не занимался этим делом в те

пример, эскиз студента архитектурного факультета А.М. Густова (№ каталога выставки «Архумас. Казанский авангард 20-х» 47, репродукция в альбоме на стр. 91, инвентарный № хранения в ГМИИ РТ Р-2355), но ничего из намеченного и предложенного не удалось осуществить.

23 Потрясающие по своей эмоциональной достоверности описания этой жизни в холоде, голоде и судорогах коммунистического энтузиазма оставил Константин Чеботарев в своих письмах другу юности Д.П. Мощевитину, которые хранятся ныне вместе со всем эпистолярным наследием Чеботарева в Архиве Центра Восточная Европа Бременского университета (Stellung Osteuropa, Bremener Universität) в ФРГ, фонд № 22.

воспаленные годы – и живописцы (Николай Фешин резал из дерева фигурки, головки, портреты), и графики (Константин Чеботарев, Владимир Кудряшов, совсем юный Фаик Тагиров), и театральные художники (Петр Сперанский приложил свою артистическую руку к созданию проекта памятника М. Вахитову), и архитекторы (Федор Гаврилов, Дмитрий Федоров, Юрий Герштейн)²⁴. Разумеется, не покладая рук, работали и те уже совсем немногие представители скульптурного цеха, кому удавалось еще удержаться в голодной Казани – кому до начала, кому до середины 1920-х годов: В.С. Богатырев, Г.А. Козлов, А.К. Ливанова-Кузнецова, З.К. Отырганова, последний выпускник скульптурного отделения дореволюционной школы Дмитрий Жилев²⁵. Только по иронии судьбы выходили из-под рук этих скульпторов чаще всего не монументы «на героическую тему», а потрясающие в своей натуралистической выразительности, уже не нуждающиеся ни в какой фантазии образы голодающих Поволжья.

Вот прошла перед нашими глазами первая четверть, даже может быть, уже первая треть XX века, а еще не знаю, как ответить на вопрос: развивалась ли в этом пространстве, в это время татарская скульптура или не было ничего, кроме страшноватого призрака, мифа, пустой строки в формальных отчетах об «адовой работе».

Не берусь да и не хочу набрасывать штрихи к кратким очеркам развития скульптуры в Татарстане в последующие две трети столетия²⁶. Это сравнительно недавняя, известная,

24 Многие из этих работ и эскизных проектов демонстрировались на 2-й Государственной выставке в Казани. См. каталог: 2-я государственная выставка живописи, скульптуры и архитектуры. Казань, 1921.

25 Упоминание об этом скульпторе, окончившем скульптурное отделение КХШ в 1916 году, обнаружено мною в архиве: Национальный Архив Республики Татарстан / бывший ЦГА ТАССР, ф. 564, оп. 1, дело 436, л. 3/об.

26 С большой тщательностью и полнотой, не забыв ничего существенного, это сделала Дина Хисамова в своей статье, познакомившей, – в силу международного значения краковской конференции 2009 года и публикации ее материалов на английском языке, – уже

хорошо памятная нам история, насыщенная именами, можно сказать, знаковыми и, что особенно радует мой настроенный на татарскую мелодику слух, именами художников, вышедших из татарского народа. Садри Ахун. Науфаль Адылов. Рада Нигматуллина. Васил Маликов. Анвар Баширов. Альфрет Абдрашитов. Совсем, совсем особняком, на самом высоком пьедестале, в сверкающей ауре славы национального героя Баки Урманче. Я перечисляю далеко не всех и сознательно не дополняю этот ряд именами молодых мастеров, чье искусство принадлежит в большей степени XXI, нежели XX веку. В истории татарской скульптуры середины и второй половины XX века я вовсе не собираюсь переставлять акценты, менять устоявшиеся оценки, делать какие-либо решительные рокировки, а, тем более, ниспровергать авторитеты людей – и ушедших из жизни, и продолжающих творческую работу в наши дни, старейших «патриархов» и совсем еще не старых мужей (и жен). Им кажется или казалось, что они заняли в национальной (а может быть, и в мировой?) культуре отнюдь не узкую и не темную, а светлую и просторную нишу, говоря на бюрократическом сленге, внесли свой вклад – кто в портретную, кто в монументальную, кто в жанровую, кто в декоративную скульптуру. Они заслужили народное (?) или еще более важное для них, исходящее теплыми лучами государевой милости и ласки с заоблачных верхов старой и новой власти (какая тут разница?) – признание. На этом широком и благополучном, достойном монографий, конференций, диссертаций и всяческого общественного внимания фоне, я хочу только одного – еще раз спросить себя и всех, кто захочет об этом задуматься: а была ли она на самом деле, состоялась ли она в XX веке как особенная национальная школа, не продиктованная

не только российскую, но и мировую общественность с татарской фигуративной скульптурой XX века. См.: Dina Khisamova. The figurative system of Islam in Tatar sculpture // *The Art of the Islamic World and the Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries*. - Warszawa, 2011. – P. 467–474.

нормами чужой эстетики, не подражающая «старшему брату», не заимствованная, как вкусное блюдо с чужого стола, – татарская современная скульптура?

Я читаю стихи Дердменда или Равиля Файзуллина, и знаю, что в современной мировой культуре есть татарская поэзия. Я слушаю музыку Салиха Сайдашева или Софии Губайдулиной, и слышу звучание татарской струны в мелодиях XX века. Я смотрю на картины Ильдара Зарипова, Рустема Кильдибекова, Канафия Нафикова или Шамиля Шайдуллина, и всем сердцем ощущаю ценность татарской живописи. Много прекрасных вечеров в своей жизни я провела в театре имени Галиаскара Камала, которым руководил Марсель Салимджанов, – и в новом дворце, и в том старом зеленом доме, который был в безбожной стране священной мечетью и в стране невежественной мудрым медресе-университетом, и я знаю, что такое татарский театр. Но я совершенно не уверена в том, что в мире существует татарская опера, татарский балет или татарская скульптура, независимо от того, какова национальность ее авторов, какими именами зовутся ее персонажи и какие фольклорные мотивы она нам пересказывает скучным, не-татарским языком.

Татарская скульптура могла бы существовать, если бы на давний, многими уже забытый вопрос, поставленный Галимджаном Ибрагимовым в его трактате, изданном в 1927 году тонкой брошюрой²⁷, – По какому

²⁷ Брошюра называлась утомительно длинно: *О судьбе татарской культуры в условиях пролетарской революции и социалистического строительства* (словесные петли, касавшиеся пролетарской революции и социалистического строительства, должны были облегчить ее прохождение через цензуру); она была одним из последних казанских изданий на татарском языке на основе арабского шрифта, что в условиях нынешней отечественной полиграфии, жестко привязанной к кириллице, затрудняет возможность точной сноски на оригинал и его, еще шелестевшие справа налево страницы. Брошюру вскоре изъяли и запретили, но слова, определявшие духовное завещание уже идущего к своей гибели писателя, долго хранила в памяти татарская интеллигенция, и не потеряли они своего значения до дня сегодняшнего: «Основными элементами нацио-

пути пойдет татарское искусство?

У татарского общества, у его интеллигенции, у людей, стоявших у власти или еще способных власти противодействовать, нашлись бы силы ответить: по пути развития наших богатых национальных традиций, по пути, не отделимом от нашей причастности к великой исламской цивилизации, по пути развития печати и письменности на основе арабской каллиграфии, по пути возрождения декоративной, орнаментальной и каллиграфической резьбы по камню, ганчу и дереву, по пути создания сверкающих и нежных, голубых и бирюзовых изразцовых мозаик, украшавших когда-то дворцы наших ханов. Но уже не было в Татарстане, охваченном эпидемией красной чумы, сил, способных так ответить на этот вопрос и ответить не словом, захлебнувшись в хоре враждебных ему голосов, а делом, имеющим перспективу реального воплощения. И начался, – слава Богу, не во всех видах искусства и не во всех сферах культуры, а если на некоторое время и во всех, то, по крайней мере, не навечно, – этот канкан, или хуже, гопак впрыска, под чужую режиссерскую палочку, под несовместимые с национальной эстетикой «раз, два, три». И если в других видах искусства, в других направлениях творческой мысли и деятельности татарская культура уже поднимается до высот подлинной независимости и оперирует категориями высшей математики, то в скульптуре (в пресловутом искусстве ваяния) господствует все тот же простенький расчет: раз – головка (по всем правилам анатомии), два – ручки, ножки и фигурка на пьедестале, три – слава КПСС! Теперь необязательно КПСС, но обязательно слава – павшим в борьбе за советскую власть, героям любой праведной или неправедной войны, жертвам, палачам, преступникам, поэтам, пожарным, президентам, спортсменам – слава!, – или, как вариант эмоционального императива, вместо бьющих литавр, наи-

нальной культуры народа должны стать те ценности, которые созданы им самим, на материале собственной жизни, своего наследия, на основе родного языка, в соответствии со своими потребностями».

гранное умиление: ах, как весело, как забавно, «доигрался» смешной малыш...

Татарская скульптура (скульптура Татарстана, как оригинальная, самобытная, яркая школа) могла бы сформироваться, и мы могли бы всерьез говорить о ней на научных конференциях, но источники этого, – увы, пока не существующего, лелеемого в душе, как светлый миф, – феномена оказались бы совершенно иными, чем гипсовые слепки с античных титанов и аполлонов, расставленные в пыльных классах столичных и провинциальных академий, и обнаженные натурщицы и натурщицы, позирующие перед теми, кто учился и намеревался «ваять с натуры». Я не говорю о том, что такой «ваятель» автоматически переставал быть мусульманином (а значит, и татарин?), нарушая именно в этой болевой точке прямые или косвенные, но достаточно ясные наставления и предупреждения Корана и хадисов Пророка: нельзя создавать человекоподобных идолов, нельзя поклоняться им (Коран 2:83, 109:4), нельзя создавать изваяний, отбрасывающих тень, нельзя отнимать душу у смертного созданием его портрета... Я этого не говорю, прекрасно понимая и необратимость секуляризации татарской, как и всех национальных художественных культур в мире, вступающей в Новое и Новейшее время; и всю относительность исламских императивов, в силу которых любой «харам» (запрещено, недозволено), и даже его крайняя форма «махзур» (преступно, недопустимо, наказуемо), может превратиться и в жизни, и в богословской теории, и на страницах того же многозначного и диалектично сложного Корана в «халял» (дозволено мусульманину), даже в его оптимальную разновидность «вадиб» (не только дозволено, но обязательно) или по крайней мере в нейтральный «мубах» (не запрещено, не одобряется и не осуждается) или в «мандуб» (рекомендовано, но не обязательно). Я понимаю и глубокую имманентность искусства, которое может развиваться в каждой национальной культуре по своим законам, не совпадающим с нормами господствующей в данном обществе религии; и, тем более, без-

граничную сложность национальной идентичности, предполагающей, что в каких-то аспектах, в каких-то крайних и исключительных ситуациях, в каких-то сплетениях психологических факторов и культурных влияний истинным татарин (а значит, и истинным татарским художником) может быть и не мусульманин, а человек иных религиозных и веререлигиозных убеждений.

Но при всех этих оговорках я все же не хочу, чтобы мы совсем не заметили, совсем не уловили, совсем не придали никакого значения тому факту, что именно искусство ваяния на антропоморфической основе и на основе знаний человеческой анатомии (создание портрета, головы, бюста, фигуры, тем более фигуры обнаженной, тем более фигуры, установленной на пьедестале и предназначенной для людского поклонения, а, следовательно – идола) находится в противоречии с тысячелетней традицией, этикой, моральным и эстетическим кодексом исламской цивилизации, в колыбели которой сложился татарский народ. Разрыв с этой цивилизацией, ломка исторической традиции могут, конечно, обернуться величайшими новаторскими достижениями отдельного, сильного, способного на такой шаг художника (ах, Баки Урманче, он снова и снова поражает нас силой своего духа, своим волшебством; легенда его творчества, вмещающая создание идеальных образов и философских символов бытия в скульптуре, причем именно в искусстве ваяния, парит над тысячами скучных истин, подкрепленных множеством исторических и логических доказательств!), но какой ценой, какой ценой!..

Эту страшную цену – цену утраты собственного национального характера и своеобразия – татарской скульптуре XX века не пришлось бы платить, если бы она пошла иным, совсем иным путем. В этом случае, для обозначения основных источников и вех ее развития нам не приходилось бы вспоминать ни петербургскую Академию, ни ее «младшую дочь» – Казанскую художественную школу, ни те имена, к стройной цепочке которых мы привыкли (да что там привыкли,

сами ее выстроили²⁸), и, как ни кощунственно это прозвучит в контексте данной юбилейной конференции, не приходилось бы вспоминать и Ахуна, тревожа душу покойника комплиментами, которых он не заслужил, и запоздалыми упреками, от которых никуда не денешься, если хочешь быть честным и говорить правду.

Совсем иначе можно было бы обозначить опорные пункты (реальные? мифические?) и слабые, редкие, робкие, как ростки зелени, пробивающиеся через асфальт, признаки развития, действительно, татарской скульптуры Новейшего времени. Основу ее должно было составить богатейшее наследие болгаро-татарской декоративной резьбы по камню, в том числе наследие татарской художественной эпиграфики, которая была основана на органичном синтезе архитектуры, виртуозной каллиграфии, орнаментального, изобразительного начала, поэтического слова, сочетала в едином целом сокровища адресованных разуму и сердцу мусульманина слов и изображений, содержательность эпиграфии, выразительность глубокого (епсех), плоского (ба-), высокого (го-) рельефа, восходящие к прообразам степных тюркских балбалов ассоциации с фигурой человека (отнюдь не в натуралистическом исполнении), россыпи орнаментальных узоров, цветовое наполнение, определяемое натуральным цветом камня, сочетанием каменных пород и окружающей зелени, а иногда (у татар Крыма и горцев Кавказа чаще, чем у казанских татар) искусной живописной раскраской. Специалистам, наверно, не нужно напоминать весь корпус той научной литературы, которая посвящена этому искусству²⁹, развитию не только в Средние

28 См.: С.М. Червонная. *Искусство Советской Татарии. Живопись, скульптура, графика*. Москва, 1978 (Глава II. Скульптура. С. 152–175).

29 Сделаю это все же, разумеется, выборочно, не претендуя на всю полноту перечисления посвященных татарской эпиграфике публикаций, главным образом, для ознакомления читателей данного сборника с новыми работами, появившимися недавно, позволяющими сопоставить творчество казанских резчиков камня – авторов надгробий с художественной эпиграфикой

века (в Среднем Поволжье с XIII века) в совершенно независимых от русской культуры восточных и южных ханствах, эмиратах, империях, но также у казанских татар и других мусульманских народов бывшей Российской империи, как духовный оплот их идентичности, их непокорности, их некрещенности, не-

близких казанским татарам народов Крыма, Кавказа, Турции, польско-литовских татар. Представляю этот ряд в хронологической последовательности публикаций: О. Акчокраклы О. *Кырымда татар тамгалары*. Бахчисарай, 1926; А.С. Башкиров. *Памятники болгаро-татарской культуры на Волге*. Казань, 1929; А.С. Башкиров. *Искусство Дагестана. Резные камни*. Москва, 1931; П.М. Дульский. *Искусство казанских татар*. Москва, 1925; П.М. Дульский. *Несколько слов по поводу орнаментики татарских памятников XVI-XVII вв.* // «Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТАССР». Выпуск 3. Казань, 1928; П.Е. Корнилов. *К орнаментике татаро-болгарского резного камня* // «Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТАССР». Выпуск 3. Казань, 1929; Г.В. Юсупов. Введение в болгаро-татарскую эпиграфику. Москва–Ленинград, 1960; Д.Г. Мухаметшин. *О новых эпиграфических памятниках Болгарского городища // Из истории культуры и быта татарского народа и его предков*. Казань, 1976. С. 60-71; Ф.С. Хакимзянов. *Язык эпитафий волжских болгар*. Москва, 1978; Расим Эфенди. *Каменная пластика Азербайджана*. Баку, 1986; В.И. Марковин. *Каменная летопись страны вайнахов. Памятники архитектуры и искусства Чечни и Ингушетии*. Москва, 1994; С.М. Червоная. Мусульманская эпиграфика (резные надгробные камни) в Крыму // *Татарская археология*, 1997, № 1. С. 107–128; Andrzej Drozd, Marek M. Dziekan, Tadeusz Maida. *Meczety i smentarze Tatarów polskoliteńskich. Katalog zabytków tatarskich. Tom II*. Warszawa, 1999; Рамазан Керейтов, Светлана Червоная. *Эпиграфика Ногайской степи* // «Татарская археология», 2004, № 1 – 2 (10–2). С. 168–209; С.М. Червоная. *Современное исламское искусство народов России*. Москва, 2008; С.М. Червоная. *Древнетюркские истоки и мотивы в мусульманской эпиграфике тюркских народов Евразии // Этническая история и культура тюркских народов Евразии*. Сборник научных трудов. Омск, 2011. С. 299–301; Swietłana M. Czerwonaja. *Muslim epigraphy (Tombs with inscriptions) as a phenomenon within the fine arts and architecture (based on the Caucasus, Crimea and Volga-Ural Regions' materials)* // *The Art of the Islamic World and the Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries*. Warszawa, 2011. Pp. 173–185; Светлана Червоная. *Врата рая под тенью земного ада: резные каменные надгробия крымских татар в культурном ландшафте Крыма и в контексте мемориального искусства тюркского мира* // «Qasavet», историко-этнографический журнал (Симферополь), 2012, № 39. С. 74–84.

порабощенности. Большая художественная традиция декоративной резьбы по камню была жива и сильна в народном творчестве казанских татар и в XVIII веке³⁰, и в XIX столетии, и на рубеже XIX–XX веков³¹. В тот переломный и трагический для татарской культуры год, когда Галимджан Ибрагимов обращал к своим соотечественникам тогда еще не совсем риторический вопрос «По какому пути пойдет татарская культура?», в Казани и татарских деревнях Заказанья (куда уже давно переместился центр тяжести развития национальной культуры, вытесняемой царизмом из городов Казанской губернии), не говоря уже о более дальних, уральских и зауральских регионах вынужденной татарской миграции на восток, было достаточно реальных сил – народных (в известном смысле, профессиональных) мастеров, владеющих искусством каллиграфии, навыками и опытом художественной резьбы по камню, знающих семантику растительных орнаментов и условных изображений, в том числе на антропоморфной, зооморфной и предметной («натюрмортной») основе. На эти силы еще

30 Еще раз сошлюсь на обнаруженный и опубликованный нами по итогам комплексной научной экспедиции, проведенной в 1984 году в Татарстане, мемориальный ансамбль в селе Тюнтер Балтасинского района с главным памятником ученому Гали-ишану, представляющим собой изумительный образец архитектурного сооружения, объединяющего весь некрополь, и тончайшей декоративной резьбы по камню (С.М. Червоная. *Актуальные проблемы развития национальной художественной культуры в современной социалистической деревне (по итогам комплексной научной экспедиции: организованной Академией художеств СССР в сельских районах Татарской АССР летом 1984 года* // «Труды Академии художеств СССР», выпуск 5. Москва, 1988. С. 128–153. Здесь С. 137–138).

31 Как в таких случаях говорят, «далеко ходить не надо». Посмотрите на общедоступные в недавно изданном великолепном альбоме *Дэрдменд* (Казань, 2003) репродукции надгробных сооружений: Надмогильный камень на кладбище деревни Юлук (с. 35), надмогильный камень Ибатуллы Салихова из села Каргалы Оренбургской области, около 1867 года (с. 107), надмогильные камни отца поэта – Мухамметсадыка Рамиева и матери – Ханифы Рамиевой на кладбище в Юлуке (с. 111). Ни о каком «упадке» и «вырождении» художественной традиции эти стелы говорить не позволяют!

можно было опираться, эти традиции еще можно было рассматривать как исходный пункт для развития татарской скульптуры в новых условиях XX века. Этого не случилось.

Не знаю, уничтожала ли советская власть в 1920-х годах татарских народных резчиков камня с такой же жестокостью и такой же упорной последовательностью, как она это делала спустя два десятилетия в аннексированной (в 1944 году) сталинском режимом Туве, где целые кланы ученых, живописцев, скульпторов ламаистских монастырей-хурэ подлежали систематическому физическому уничтожению. От сильнейшей общественной прослойки людей, владевших тончайшими тайнами и высоким мастерством буддийской скульптуры, к 1950–60-м годам чудом уцелели лишь немногие резчики, вынужденные ограничить тезаурус своих творений анималистическим жанром и шахматными фигурками, вырезанными из агальматолита³². Но даже если в Татарстане не было таких чудовищных массовых расстрелов особенно ненавистных советскому режиму мастеров сакральной скульптуры и планового уничтожения этой скульптуры, как в Туве³³, – был моральный террор, был заговор умолчания, в котором повинны и мастера молодой «советской» культуры, было бессилие, была ложь о мнимом вырождении искусства татарской эпиграфики, была печальная невозможность положить эту традицию в основу развития новой татарской скульптуры.

На этом, однако, история не кончилась, и на протяжении XX века, конечно, были и

пробы, и надежды, и попытки повести *развитие татарской скульптуры по какому-то иному, не-ахуновскому* пути. Вот написала я эти жестокие, не юбилейные слова, выделила их курсивом, а сама думаю, что это, конечно, неточно, несправедливо, нельзя на одного Ахуна возложить ответственность за выбор, сделанный многими – и теми, кто что-то решал вверху, и теми, кто внизу проявлял пассивность, растерянность, равнодушные, готовность следовать ошибочным или преступным указаниям. Ведь и Ахун к тому же не всегда был таким унылым и абсолютно лишенным татарского лица, каким мы его знаем по парадно-официальным портретам такого типа, как портрет А. Бутлерова 1949 года, да и учился он в школах, где еще теплилась живая творческая мысль, будь то Уральский художественно-промышленный техникум 1924–1927 годов или мастерские А.Т. Матвеева и Л.В. Шервуда в ленинградском Институте пролетарских искусств (1927–1931), еще не ставшем придворной Академией художеств, руководимой И.И. Бродским. Так что не в Ахуне здесь дело, а в том, что не взошла над татарской скульптурой счастливая звезда, и еще реальная в 1920-х годах возможность взять за исходный путь ее будущего развития плодотворную традицию художественной эпиграфики и резьбы по камню была безнадежно упущена.

Дальше была эпоха казанского авангарда, и хотя выше я уже написала иронические слова о треугольных трибунах, пирамидах, бюстах, торсах, растерзанных фигурах и прочих исчадиях «монументальной пропаганды» (в Москве от памятников такого рода, как свидетельствуют современники, в ужасе шарахались лошади, в Казани, кажется, замученные лошади туда, где все это строилось и рушилось, даже не заезжали), но понимаю, что и это не совсем справедливо и не совсем точно. Ф.П. Гаврилов в своей программе, положенной в основу деятельности Кахутеина, уделял большое внимание художественному

32 См. об их творчестве: *Оживший камень*. Фотоальбом тувинской народной скульптуры по камню. Кызыл, 1969; С. Червоная. *Чонар даш – камень, который мы режем* // «Дружба народов», 1969, № 6. С. 201–207; Монгуш Кенин-Лапсан. *Волшебник*. Кызыл, 1976.

33 Изумительная (к сожалению, до сих пор почти неизвестная зрителям) коллекция тувинского художественного металла в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве – это последнее, что сумел спасти из эшелонов, направляемых из Тувы для переплавки изделий в металлургических заводах Урала, – по своей личной инициативе, отправившись в Магнитогорск, проявив подлинное гражданское мужество, – замечательный русский ученый-востоковед (мой учитель) В.В. Павлов.

освоению прочных материалов³⁴, обучению будущих скульпторов тому, чтобы они умели резать камень и дерево, создавать экспериментальные композиции из стекла, пластика и бог весть еще из чего, чего, конечно, не было в те годы в Казани. Это тоже кусочек мифа о скульптуре Татарстана, которую руководитель расцветавшего в революционном энтузиазме института хотел видеть оригинальной, смелой, не сводимой к скучному ваянию-копированию. Не было, не родилось этой скульптуры. Но была, таким образом, еще одна веха, еще одна точка опоры, еще один забытый, потерянный, сбитый суровыми ветрами эпохи наступающей тотальной борьбы с формализмом, заржавевший в ее вечной мерзлоте указатель, по какому пути могло бы пойти развитие татарской скульптуры. Могло бы, но не пошло.

Не знаю, можно ли назвать ласточкой весны – не наступившей, скорее каким-то чудом пробудившейся в самую лютую зимнюю пору террора второй половины 1930-х годов – бурную пору подготовки к Декаде татарского искусства в Москве (намеченной на 1941 год и не состоявшейся, ибо не до праздников стало в Москве после 22 июня 1941 года). Не следует забывать (а в истории искусства Татарстана этот момент как-то забылся, стерся в памяти, долгое время сознательно замалчивался), что главным стержнем всего ки-

34 В учебном плане отделения скульптуры были предусмотрены занятия по таким дисциплинам, как физика, высшая математика, основы механики твердого тела, статики, сопромат, анатомия (Национальный Архив Республики Татарстан /бывший ЦГА ТАССР, ф. 1431, оп. 1, дело 23, л. 9). «Рисование с натуры, как способ «точного» ознакомления с природой вещей» было объявлено в Программе «недопустимым». Подчеркивалось, что «...необходимо развивать или испытывать способности поиска и восприятия учащимися гармоничных, конструктивных и простых форм» (Национальный Архив Республики Татарстан /бывший ЦГА ТАССР, ф. 1431, оп. 1, дело 22, л. 2). От студентов требовалось: «Выражение формой чувства (линия прямая, кривая [...] геометрические фигуры, комбинация линий, плоскостей и объемов» (Там же. Л. 12). «Мастерские должны быть опытными лабораториями того или иного материала», – подчеркивалось в Программе (Национальный Архив Республики Татарстан /бывший ЦГА ТАССР, ф. 1431, оп. 1, дело 23, л. 13).

пящего в связи с подготовкой к этой Декаде энтузиазма была надежда-попытка показать в Москве в посильной художественной интерпретации графиков-иллюстраторов (Байназар Альменов, помнится, тогда только этим и занимался), живописцев, театральных декораторов и скульпторов (собственно одного тогда на всю Казань скульптора – Садри Ахуна) сокровища татарского эпоса об Идеее. Уж какова была бы эта посильная или непосильная людям, жившим под тенью 1937 года, интерпретация, трудно судить, ничего из этого не получилось, в 1941 году Декада не состоялась, а в 1944 году грянуло Постановление партии о «порочном, враждебном и феодальном эпосе», о «страшных» опасностях идеализации Золотой Орды и ее героев³⁵. Полетели головы и не только у чиновников и ученых, причастных к этой пресловутой «идеализации» на самом деле или по лживым доносам того времени, но и у маленьких, терракотовых, фарфоровых и за неимением лучшего материала гипсовых статуэток, созданных по мотивам эпоса об Идеее. Ахун, пересилив страх, еще не все разбил вдребезги, несколько композиций сохранил, заменив их первоначальные названия на нейтральные (Охотник с соколом, 1949, Единоборство со львом, 1941), но сколько нарисованных на бумаге, написанных маслом, вылепленных и вырезанных в

35 Собственно, Постановление ЦК ВКП (б) от 9 августа 1944 года (принятое, напомним, всего через два с половиной месяца после депортации крымских татар и в этом контексте для всех татар особенное грозное) называлось «О состоянии и мерах улучшения массово-политической и идеологической работы в Татарской Партийной организации». Какая там разборка между кремлевскими и казанскими «партай-геноссен» (партийными товарищами) намечалось, нас сегодня могло бы несколько не интересовать, если бы не содержались в этом Постановлении смертельные для остатков татарской исторической науки и творческой мысли в республике слова о «серьезных недостатках и ошибках националистического характера в освещении истории Татари (приукрашивание Золотой Орды, популяризация ханско-феодального эпоса об Идеее)» (Цитирую по публикации этого Постановления в книге: *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК*. Том 6. Москва, 1976. С. 113–120).

разных материалах Идегеев горело тогда в печах, выбрасывалось в мусорные ящики и погибало в редакциях издательств, в запасниках музеев и в мастерских самих художников, никто не считал. Не решусь сказать, что это была прекрасная графика, живопись или скульптура. Наверно, нет. Но маленькая, заблудившаяся в советских вьюгах, ласточка все-таки билась в окно притихшего, опустошенного после уничтожения Кахутеина Татарстана. Отнесем и этот факт к числу легендарных вех возможного (не состоявшегося, прерванного, остановленного чуть ли не до конца XX века) развития татарской скульптуры на пути воплощения в ней образов героического национального эпоса³⁶ и фольклора.

Нет, с фольклором дело обстояло все-таки лучше. Против «Шурале» советские товарищи никогда ничего не имели, позволяя сколько угодно переиздавать, иллюстрировать и показывать в картинах и скульптурах на выставках эту старую, веселую сказку. И счастье в том, что попадала эта сказка (не всегда, но все чаще) в руки действительно талантливых художников, ощущающих ее национальное очарование.

Откроем прекрасный альбом Ахсана Фатхутдинова³⁷ и посмотримся внимательно в изумительный ряд его вырезанных в дереве, подвергнутых виртуозной полировке, исполненных тепла, грусти и нежности,

36 Задумываясь, между прочим, над смехотворным классовым определением «ханско-феодальный эпос», спрашиваю себя, что же кремлевские идеологи «Слово о полку Игореве» в эти годы «княжеско-феодальным эпосом» не назвали и не только не запретили и не уничтожили (к великому счастью, конечно), но позволили ему расцвести в великолепии граверной интерпретации Владимира Фаворского, а потом и в вовсе не знающих меры патриотических славословиях, которые решился остановить Олжас Сулейменов в своей «книге благонамеренного читателя» *Аз и Я* (пользуюсь московским изданием 2005 года). Неслучайно был выбран в 1944 году «золотоордынский» адрес: удар надо было нанести не по ханам, баям, князьям и прочим феодалам, давно советскую власть не беспокоившим, а именно по татарской культуре, пронзить ее сердце – историческую память народа.

37 Ахсан Фатхутдинов. *Живопись, резьба по дереву. Деревянная скульптура*. Казань, 2002.

светящихся золотистым солнечным светом композиций (Шурале, Шурале в окне, Шурале поющий, Сак-Сок, Кара урман, Ночной зверь, Каберташлар, Судьба братьев, Нежность), составляющих чудесную скульптурную параллель его живописным Оберегам. Это очень важная веха в развитии, в формировании подлинно татарской скульптуры, но никак она не вписывается в установившийся ряд, словно бы уже раз и навсегда утвержденный синклит мастеров скульптуры «советской Татарии». В этом ряду, – повторюсь еще раз, – Ахун, Адылов, Нигматуллина, Маликов, Баширов, Абдрашитов, могу еще добавить – Счастнев, Новоселов, Тузов, над всем этим, конечно, в недосыгаемом лунном мире рыцарей без страха и упрека – Урманче, но Фатхутдинов? Покажите мне такую статью или книгу, в которой кто-либо из исследователей татарского искусства назовет Ахсана Фатхутдинова ведущим мастером национальной скульптуры. Не заметили мы этой важной вехи, и осталась она тоже чем-то вроде мифа, легенды, слабым сигналом, посланным из нижнекамской провинции, а теперь уже и в этой провинции нет света, исходившего из мастерской Ахсана.

Точно так же погас огонек, разожженный в Набережных Челнах двумя довольно случайно оказавшимися там художниками, неожиданно нашедшими общий язык и сотворившими чудесную вещь – рельеф «Сабантуй» (1977) в холле гостиницы «Татарстан», – приехавшими в ту пору из Средней Азии в город строящегося автомобильного гиганта Ривкатом Вахитовым и Владимиром Николаевым. Я чуть было не написала «погас никем не замеченный огонек», но это было бы неточно. Еще как его заметили, и далеко за пределы республики вышел громкий скандал, вызванный, с одной стороны, чисто волюнтаристским требованием очень высокого начальства (уж не от самого ли Первого секретаря Обкома исходил не допускающий возражений приказ?) немедленно сбить со стены «непонятную ахинею», расколов и уничтожив ее ко всем чертям (работчие с отбойными молотками уже были

вызваны в гостиницу), а с другой стороны, как-то счастливо, неожиданно пришедшимся на этот момент началом кампании по защите авторских прав в еще не остывшем от стресса Хельсинских соглашений Советском Союзе, что и позволило опубликовать в защиту авторов и скульптурного произведения статью в журнале «Декоративное искусство»³⁸. Рельеф не тронули (начальство в республиканских обкомах умело слушать возражения, доносившиеся из Москвы со страниц всесоюзной печати), авторам даже выплатили гонорар, вроде бы дело дошло до веселого happy end. Но невесело как-то сегодня. Сверкающий переливами цветной глазури, величаво-торжественный, не опускающийся до суетливого и грубовато-жалкого юмора уже опробованных в татарской пластике «сабантуев», воскрешающий в памяти величавые бессмертные фрески и мозаики Пенджекента, Афрасиаба, Варахши, набережно-челнинский «Сабантуй» мог бы быть началом Шелкового пути, способного вновь, спустя потерянные века, соединить Татарстан с Востоком. Не случилось этого: ничего не случилось. Николаев вскоре уехал из Татарстана, Вахитов стал работать иначе, к монументально-декоративной скульптуре более не обращаясь. Итак, еще одна веха не состоявшейся истории татарской скульптуры, еще один миф.

Захлебнулась, не получив реализации, также идея, выношенная на рубеже XX–XXI веков, противопоставить старой пирамиде-часовне, прославляющей воинство Ивана Грозного, современный памятник доблестным защитникам ханской Казани. В утверждении его проекта (в конце 2003 года) принимал непосредственное участие Президент Республики Татарстан Минтимер Шаймиев³⁹. Расположение памятника на берегу Казанки у северной стены Казанского кремля было

38 Светлана Червонная. *Керамический рельеф «Сабантуй»* // Декоративное искусство СССР, 1981, № 6. С. 18–19.

39 См. об этом: М. Шаймиев одобрил памятник защитникам Казани // «Соотечественники / Ватандашлар», 2003, № 31 (111). С. 7.

рассчитано на его прямое визуальное столкновение и своего рода художественную дуэль с полузатопленной часовней-пирамидой Алферова. Авторами проекта были архитекторы Светлана Мамлеева, Лилиана Хусаинова и художник Нияз Хазиахметов. Монумент был задуман как условное, не изобразительное сооружение в виде трех гранитных стел, состыкованных друг с другом под углом в 120 градусов, таким образом, что общее сооружение обрело бы центрический характер в форме ротонды и увенчивалось шлемовидным куполом. В очертаниях этого сооружения угадывался силуэт казанского воина. Именно этот прием не прямого скульптурного изображения, а намек на силуэт, отдаленного и в то же время осязаемого сходства с человеческой фигурой в течение многих веков был важнейшей частью художественной выразительности мусульманских надгробий – татарских кабръташей, крымских текильташей, ногайских каменных стел, вертикально устанавливаемых над погребениями или в памятных для истории народа местах. Но сменилась высшая власть, струсили чиновники более низкого ранга, и не воплощенная в жизнь идея стала еще одним мифом о современной татарской скульптуре, которая могла бы и украшать столицу, и формировать национальное достоинство ее граждан. Нет этой скульптуры.

Однако, обязательно напишу о том, что формально (по национальности людей, занимавшимся этим делом) татарской скульптурой, вероятно, не считается, но что имеет самое прямое отношение к реализованным и не реализованным возможностям действительного возрождения пластического искусства в Татарстане.

Первым назову здесь имя немецкого скульптора Вилли Ламмерта (1892–1957), который исполнил весь лепной орнаментальный декор, продемонстрировав виртуозное мастерство ажурной и рельефной резьбы по гипсу, для здания Татарского театра оперы и балета, построенного в 1951 году по проекту архитектора И. Гайнутдинова. Уже одна только эта декоративная резьба,

развивающая мотивы народного искусства, великолепно согласованная с росписями интерьера, исполненными Чингизом Ахмаровым, достойна того, чтобы имя Ламмерта осталось в истории культуры Татарстана. Однако, в период своей жизни здесь (между 1941 и 1951 годом) он очень много работал и над оформлением иных объектов и ансамблей, и в других жанрах скульптуры. Его драматическая судьба, связанная с эмиграцией из фашистской Германии, с жизнью в СССР (с 1934 года), с эвакуацией с началом войны в Казань (эвакуацией, затянувшейся так, что не видно ей было конца и после победы и все более походила она на ссылку) в конце концов, можно сказать, сложилась счастливо: правительство ГДР пригласило его вернуться на родину (1951), и там, живя в Дрездене, он имел широкие возможности для творческой работы. Но в Казани ему пришлось очень нелегко и в материальном, и в моральном отношении. Среди тех горьких счетов, которые мы можем предъявить сегодня Садрю Ахуну, не только счет за жизнь молодого татарского художника Фариды Ильясова, которого Ахун фактически погубил, отказавшись подтвердить его казанское происхождение в ответ на запросы военной комендатуры, занимавшейся в мае 1944 года депортацией крымских татар, и на отчаянные телеграммы самого Фариды Ильясова, оказавшегося в ту трагическую пору в Крыму и умолявшего Ахуна ответить на запросы⁴⁰. И не только счет за сломанную судьбу скульптора Константина Счастлива (1900–1954), которого Ахун, вероятно, воспринимал как своего соперника и сделал все, чтобы имени Счастлива не осталось в истории искусства Татарстана.

Выразительность декоративной орнаментальной резьбы по гипсу и возможности включения этого искусства в оформление современных общественных интерьеров,

продемонстрированные Ламмертом в начале 1950-х годов, были заново переосмыслены художниками Казани, Нижнекамска, Набережных Челнов в 1970-е годы, когда палитра художественных решений и приемов стала более широкой.

Среди многих объектов, созданных в эти годы, хотелось бы особо отметить интерьер ресторана «Акчарлак» в Казани, стены которого украшены декоративной резьбой по ганчу (не по сухому гипсу, а по мягкому ганчу, застывающему под резцом скульптора и сохраняющему впоследствии прочность всех нанесенных на него узоров и моделированных в этой сложной технике деталей). Русская художница Елизавета Киселева (по образованию даже не скульптор, а график-плакатист, выпускница Московского полиграфического института), обогатила этой резьбой, исполненной ею в 1971 году, татарскую декоративную скульптуру, о которой, перефразируя слова одного общественного деятеля, часто звучащие по телевидению, можно по отношению к тому времени сказать: «О каком ее возрождении может идти речь? Она еще не рождалась!».

И также, – я бы сказала, в перетекающую, переливающуюся разными красками, динамично трансформирующуюся стихию еще не рожденной субстанции – современной татарской скульптуры – вошло творчество двух русских художников, приехавших в 1975 году в Казань после окончания Московского Высшего художественно-промышленного (Строгановского) училища. Я имею в виду Игоря Башмакова и Галину Богородскую. Каждый из них имеет свое творческое лицо и не похож на другого, но их объединяет (особенно объединяло их тогда, на старте последней четверти XX века) молодость, талант, творческая смелость, дерзость экспериментов, волшебное умение играть разными материалами и пространством, окружающим скульптуру, входящим в скульптуру, формирующим скульптуру не в меньшей степени, чем металл, дерево, камень, гипс. Они никогда не были особенно озабочены поисками татарских мотивов для

40 В своем личном архиве я храню все копии этих высланных из Симферополя телеграмм, подлинники которых я обнаружила в бывшем Архиве татарского Обкома КПСС (Фонд 15, оп. 3, дела 617, 770, 997а, 1618).

своих композиций. Свободная, раскованная, веселая (но не сентиментальная), интеллектуальная (но не пропагандистская), красивая во всех оттенках бронзы и меди, легкого серебристого алюминия, стекла, стали, дерева, эта скульптура, как камерная, так и монументальная, сама собой становилась частью татарской художественной культуры, большой национальной традиции.

Эта традиция перетекает в XXI век, который, вероятно, окончательно освободит людей, в нем живущих, от сомнений в том, является ли татарская скульптура новешего времени (разумеется, не как совокупность

усилий и ремесленных занятий множества людей, считающих себя скульпторами, а как оригинальное явление мирового художественного процесса, как самобытная и яркая школа, как большое искусство – *grand'arte*) мифом или реальностью. Но для того, чтобы такие сомнения рассеялись, предстоит еще многое совершить мастерам татарской скульптуры разных поколений и еще многое обдумать и переоценить историкам искусства, которым так трудно освободиться от штампов, к созданию которых они (мы) сами причастны.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ: ШКОЛЫ, ТРАДИЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ РАМАЗАНОВ (1817-1867) – СКУЛЬПТОР И ПЕДАГОГ УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ И ВАЯНИЯ

Лейла Хасьянова

Когда Российская академия живописи, ваяния и зодчества праздновала свое 20-летие, было решено сделать мраморную доску и увековечить имена выдающихся деятелей искусств, связанных с этим святым для каждого художника местом на улице Мясницкая, 21. Мне было очень важно, чтобы в этом списке было имя Николая Александровича Рамазанова, который был не только одаренным скульптором, но и занимался живописью, писал статьи об искусстве, стихи, хорошо играл на фортепиано. Его замечательные биографии художников, напечатанные в «Русском Вестнике», позже составили бесценные «Материалы для истории художеств в России», второй том которых был подготовлен к печати уже незадолго до смерти скульптора. Кроме всех этих качеств, по воспоминаниям современников и учеников, он обладал редкими качествами для служителей искусств – был замечательным педагогом и человеком.

Н.А. Рамазанов после своей кончины в возрасте пятидесяти лет 18 ноября 1867 года своей жене и трем детям оставил скудное состояние, так как при жизни отличался добротой и стремился помогать нуждающимся. Так, учеников из бедных семей он снабжал деньгами, под тных выкупал от рекрутства, помогал семьям умерших в бедности художников. «Много трогательного, много поучительного высказалось в ту мину-

ту, когда целая семья его учеников, руководимых невольным влечением, благоговейно преклонилась над могилою своего бывшего наставника, который и вне службы оставался для них таким же живым духовным водителем, каким был и в мастерской и на многообразных стезях жизни. Их живая признательность, их глубокая скорбь были лучшей наградой безкорыстному, доблестному подвижнику искусства...»¹, – было написано в его некрологе.

Ученики и натурщики, которым в училище официально запретили пропуск классных занятий, пришли на отпевание 20 ноября в церковь Спаса Преображения на Большой Спасской улице, чтобы потом проводить в последний путь своего учителя на кладбище Ново-Алексеевского монастыря в Красном Селе (кладбище было ликвидировано к концу 1930-х годов). «Это был наш учитель, благодетель, отец», – говорили все, если учесть, что к этому времени он уже год, как не служил в Училище живописи и ваяния. Под давлением руководства он сам написал прошение и 13 мая 1866 года вышел в отставку. «Тяжело было человеку, который посвятил себя всецело созданию класса ваяния, ... оторваться от своего дела, с которым он сросся двадцатилетнюю деятельностью и лучшими своими

¹ РГАЛИ. Ф.191. Ефремов Петр Александрович, оп.1, ед.хр. №2099.

силами». Это отсутствие возможности преподавать сильно подействовало на Николая Александровича, он испытал «разочарование в созидательной и ободряющей силе добра и правды», и это было одной из основных причин его преждевременного ухода из жизни. Он родился в Петербурге 24 января 1817 года в артистической семье, его отец Александр Николаевич Рамазанов (1797–1827) и мать были актерами Императорских театров, дед Иван Иванович Вальберх – артистом балета и балетмейстером, тетка Мария Ивановна Вальберхова² – известной драматической актрисой, дядя по матери Николай Осипович Гольц³ – артистом балета и балетмейстером. С раннего детства Н.А. Рамазанов жил в атмосфере искусства и творчества, участвовал в отцовских спектаклях и занимался рисованием у Ф.Г. Солнцева⁴. В 1821 году К.П. Брюллов написал портреты его родителей и старшей сестры. Когда отец предложил сыну выбор между Театральным училищем и Академией Художеств, он выбрал последнюю и в возрасте десяти лет в октябре 1827 года стал ее учеником. Это совпало с самым тяжелым периодом в жизни мальчика: перед поступлением в Академию умерла его мать, а 23 июня 1828 года – отец. Осиротевших детей взяла на свое попечение их тетя М.И. Вальберхова.

Способный и горячо любящий искусство мальчик в 1829 году уже был отмечен «за успехи в науках», но в 1831 году по новому Уставу его исключили, и только благодаря ходатайствам родных и знакомых, он был вновь восстановлен в Академии художеств и в 1833 году переведен «в казеннокоштные академисты». Через три года он получил серебряную медаль второго достоинства «за

лепление с натуры» и поступил в класс профессора Б.И. Орловского⁵, после смерти которого в 1837 году его наставником стал С.И. Гальберг⁶.

Учеба в Академии шла успешно: 1837 год – большая серебряная медаль за барельеф «Искушение Спасителя в пустыне» и малая золотая медаль за группу «Милон Кротонского, терзаемого львом» (1838). В следующем году за конкурсную работу «Фавн с козленком», которая на академической выставке привлекла всеобщее внимание, он был награжден большой золотой медалью и званием классного художника первой степени. Вместо Фавна скульптор мечтал сделать «Яна Усмошвеца (Усмович, Усмарь)», но эскиз ему не утвердили. В том же году на заработанные в мастерской французского скульптора А. Троду деньги за исполненные готические статуи Весны и Лета для Зимнего дворца, он поехал в Москву, с достопримечательностями которой его знакомил скульптор С. П. Кампиони⁷. Перед отъездом за границу вместе со своими друзьями по Академии К.М. Климченко, П.А. Ставассером и А.А. Ивановым он участвовал в конкурсе на создание горельефов для фронтонов Исаакиевского собора, которые не были одобрены Советом. Спустя некоторое время по эскизам своего умершего учителя Гальберга он работал над памятниками Н.М. Карамзину в Симбирске и Г.Р. Державину в Казани. Для памятника Карамзину Рамазанов создал его бюст и композицию, где Николай Михайлович в тоге читает свою историю изображенному в виде античного героя Александру I. Для памятника Державину, который был открыт в Казани 23 августа 1847 года и уничтожен в 1930-х годах, он вместе с Климченко исполнил модель в натуральную величину.

2 Вальберхова Мария Ивановна (1789–1867) – родилась в семье артиста балета и балетмейстера Ивана Ивановича Вальберха (1766–1819), драматическая актриса, с 1855 года преподавала в Петербургском театральном училище.

3 Гольц Николай Осипович (1800–1880) – артист балета, балетмейстер, педагог.

4 Солнцев Федор Григорьевич (1801–1892) – художник, архитектор, историк. Заведовал художественным оформлением Большого Кремлевского дворца.

5 Орловский (Смирнов) Борис Иванович (1793–1837) – русский скульптор, ученик и последователь Б. Торвальдсена.

6 Гальберг Самуил Иванович (1787–1839) – русский скульптор, представитель классицизма.

7 Кампиони Сантин Петрович (1774–1847) – русский скульптор, отец архитектора и основателя Московского архитектурного общества Кампиони П.С.

В сентябре 1843 года Рамазанов вместе с Клименко, Ставассером и Ивановым прибыл в Рим, где Император Николай I посетил мастерскую скульптора, которая находилась рядом с Санта Мариа Маджоре. Государю понравилась статуя в глине «Нимфа, которая ловит бабочку на плече», и он заказал скульптору перевести ее в мрамор. Посланная из Италии статуя прибыла в Петербург разбитой, и как ни старался автор, но он так и не смог найти ее, сохранился лишь рисунок в «Русском художественном Архиве» за 1892 год. В Риме он также работал над группой «Сатир, спрашивающий поцелуй у нимфы при фонтане», которая была задумана как парная к скульптуре его друга Ставассера «Фавн, разуваящий нимфу» (1845), а также над эскизом «Диоген с фонарем». Тогда же им были исполнены портрет С.Л. Левицкого, небольшая статуя девочки, эскизы горельефов для храма Христа Спасителя. К сожалению, многие скульптуры остались незавершенными. Будучи человеком независимым в суждениях и поступках, за это качество ему пришлось в жизни не раз платить очень дорогую цену. Первый горький опыт он получил в Италии: из-за неблагоприятного поведения и вспыльчивости характера (столкновения с папской полицией и разногласий с Л.И. Килем⁸) ему было приказано выехать в Россию с первым фельдшером. По дороге от пережитого он заболел лихорадкой, грозившей перейти в горячку, и в Анконе был даже помещен в больницу при доме умалишенных. С возвращением в Россию, в конце 1847 года, для него началась новая жизнь, ему предложили открыть в художественном училище в Москве класс ваяния, чем он и занялся со свойственным ему избытком рвения. «На дело художественного образования он смотрел широко и охватывал своими заботами всю его обстановку. Он занимался также и в классе живописи постановкою природы, разумеется, безвозмездно»⁹. В 1849 году он был

8 Киль Лев Иванович (1793-1851) – русский художник, офицер, в 1844–1848 гг. – начальник над русскими художниками в Риме.

9 РГАЛИ. Ф.191. Ефремов Петр Александрович, оп.1,

удостоен звания академика, а в 1858 году, за успехи своих учеников, награжден званием профессора. Влияние его на учеников было громадное, он пользовался у них большим уважением, так как был всецело предан искусству и всячески поддерживал молодые дарования, «неусыпно руководил ими и старался раскрыть в каждом ту чистую, возвышенную сторону души, которая одна способна воспринять в себя вдохновение искусства и в самой себе почерпнуть опору в житейских обстоятельствах, большею частью неблагоприятных для художника».¹⁰ Он стремился к тому, чтобы его ученики твердо переносили невзгоды и оставались верными своему призванию, не склоняли шеи ни перед кем, как простые ремесленники и рабы.

Судьба произведений Н.А. Рамазанова также трагична, как и его жизнь, многие его работы не дошли до наших дней, так как были уничтожены. В 1851–1860-х годах он работал над скульптурным убранством Церкви Успения Пресвятой Богородицы, что на Успенском вражке, но в 1924 году церковь была закрыта, а вся скульптура, созданная им, уничтожена. В 1849 году он работал над восемью рельефами для фасада дома московского имения «Отрада» графа Орлова-Давыдова: «Четыре времени года» и «Четыре поры суток», которые также не сохранились. Для дома графа С.С. Уварова в Поречье он сделал ряд эскизов с изображением видов искусств: архитектуры, скульптуры, живописи и музыки, но замысел так и не был воплощен в жизнь. По заказу адмирала М.П. Лазарева и по рекомендации Ф.П. Толстого, в 1846–1847 годах им был создан цикл монументально-декоративных барельефов «История мореплавания» и «История русского флота» для офицерской библиотеки в Севастополе. Во время Крымской войны эти барельефы были похищены французами и вывезены в Париж. Одновременно с севастопольской библиотекой он работал над скульптурным убранством церквей, возведенных

ед.хр. №2099.

10 Там же.

К.А. Тоном в Санкт-Петербурге – храма Благовещения Пресвятой Богородицы, церкви Введение во храм Пресвятой Богородицы при лейб-гвардии Семеновском полку, также со скульптором М.Г. Крыловым¹¹ работал над убранством фасадов церкви Преображение Господне при Гренадерском полку – все эти церкви были уничтожены.

От огромных барельефов для храма Спасителя в Москве также практически мало что сохранилось. В 1850 году вместе со скульпторами Витали¹² и Клодом его пригласил К.А. Тон¹³ для скульптурных работ в Большом Кремлевском Дворце в Москве. За «Славянские трофеи» для Александровского зала А.Н. Рамазанов наградили золотой медалью, но зал был уничтожен в 1932–1934 годах во время перепланировки и вновь восстановлен уже в наши дни.

В 1856–1857 гг. Рамазанов вместе с Р.К. Залеманом¹⁴ по поручению архитектора О.Р. Монферрана¹⁵ участвовал в работе над скульптурным украшением постамента конной статуи Николая I, за эти работы его наградили орденом Св. Анны III степени. Когда 21 февраля 1852 года умер Н.В. Гоголь, С.П. Шевырев¹⁶ стал хлопотать об установке памятника писателю и его бюст заказали Николаю Александровичу. Рамазанов был не только «поэтом», но и «гражданином» и в этой связи очень показательна его полемика в печати по поводу развития художественного образования в России с В.В. Стасовым, который называл его в своих статьях «художником брюлловских времен, неисправимым классиком и писателем...».

11 Крылов Михаил Григорьевич (1786–1846) – русский скульптор.

12 Витали Иван Петрович (Джованни Витали) (1794–1855) – скульптор, монументалист, портретист, педагог.

13 Тон Константин Андреевич (1794–1881) – русский архитектор, ректор ИАХ.

14 Залеман Роберт Карлович (1813–1874) – русский скульптор.

15 Анри Луи Огюст Рикар де Монферран (1786–1858) – архитектор, строитель Исаакиевского собора.

16 Шевырев Степан Петрович (1806–1864) – русский литературный критик, историк литературы, поэт.

В начале 60-х годов ряд критиков одной из своих главных задач считали разоблачение и всяческое отрицание академического направления в современном искусстве в любом его варианте, статьи были направлены против Академии художеств и ее любимого детища – исторической живописи. Это был период, когда художественная критика активизировала свои нападки на искусство и литературу, которые всегда являлись основой для просвещенного мировоззрения и отражали состояние общественной мысли, формируя ее. Именно печать силой слова стремилась повлиять на дальнейшую судьбу академического образования и саму Академию художеств. Программы на исторические и религиозные темы конкурентов на медали стали главным объектом насмешек и осуждения. В них высмеивалась «внутренняя пустота», «фальшивая патетика», ставилась в упрек отстраненность от современной проблематики, также много писалось об антиисторизме академической живописи. К 1863 году вопрос о программах приобрел особую остроту. «...Измышление тем для конкурентов – одна из самых смехотворных страниц Академии. Если посмотреть ряд предложенных программ, перед нами бледнеют все афоризмы Козьмы Пруткова»¹⁷, – писал П.П. Гнедич¹⁸. Насмешкам были подвергнуты все академические программы с начала XIX века.

Ситуацию, сложившуюся в искусстве, прекрасно охарактеризовал В. Любке¹⁹ в «Афоризмах», где он размышлял о том, что новейшие произведения искусства, стремящиеся к одному только реализму, оставляют зрителя равнодушным, неудовлетворенным, не дают пищи душе и воображению, в то время как творения старых мастеров возвышают его и наполняют бессмертными образами: «Старое искусство стремится идеализировать реальное и реализовать идеальное, между тем как современное натуралистиче-

17 Гнедич П.П. Указ соч. С. 316.

18 Гнедич Петр Петрович (1855–1925) – русский писатель, драматург, историк искусства.

19 Любке Вильгельм (1826–1893) – выдающийся немецкий историк искусства.

ское искусство только раб самой будничной действительности», – писал он²⁰.

В борьбе за будущее русского искусства против «консервативной» Академии имело первостепенное значение то, на чьей стороне будет молодежь, поэтому в 1861 году между В.В. Стасовым и ректором Академии художеств Ф.А. Бруни в печати произошла первая ожесточенная полемика по проблемам художественного образования. Главным в полемике Стасова и Бруни, а позднее Стасова и принявшего в ней участие Н.А. Рамазанова было отношение к академическому направлению в искусстве. Против него выступал Стасов, за него – Бруни и Рамазанов.

Наиболее активным в этой борьбе был, конечно, В.В. Стасов, тон статей которого становился все более жестким. В статье «По поводу выставки в Академии художеств»²¹ (1860–1861 гг.) он противопоставил академическим программам на темы «Харон перевозит души через реку Стикс» и «Софья Витовтовна срывает пояс с Василия Косого на свадьбе своего сына Василия Темного» работы В.И. Якоби «Привал арестантов», М.П. Клодта «Последняя весна» и Г.Г. Мясоедова «Приход молодых», в которых он увидел «начинающееся дыхание жизни», того, что составляет основу «бытовой живописи». Сам термин «бытовая живопись» был введен литератором, поэтом и журналистом М.П. Розенгеймом²², использовавшим его в своем обзоре этой выставки в журнале «Отечественные записки» и был сразу подхвачен В.В. Стасовым, П.Н. Петровым²³ и др., для которых развитие бытовой живописи стало синонимом прогресса в искусстве начала 60-х годов. «Все будущее нашей художественной школы лежит в нынешних так называемых жанрах и жанристах»²⁴, – писал Стасов, самый пылкий пропагандист быто-

вой живописи. Преклоняясь перед Добролюбовым и Чернышевским, он воспитал свое художественное понимание на диссертации «Эстетическое отношение искусства к действительности». «Ратуя за русское искусство, он ставил высоко идейную живопись и скульптуру, восхваляя литературные сюжеты на «злобу дня» и презирал чистое искусство не менее самых заядлых нигилистов, он «как все фанатики, рубил сплеча, не отличался деликатностью...»²⁵, поэтому, когда «... столетний дуб российского искусства.., покривился и ежеминутно грозил рухнуть, Стасов его ... толкнул без малейшего колебания и с исступленностью изувера, убежденного в своей правоте»²⁶. Его лозунгом было: «... Пусть молодые художники будут в выборе сюжетов предоставлены самим себе».

В статье «Наши художественные дела» он дал уничтожающую оценку всему предшествующему русскому искусству XVIII – пер. пол. XIX вв.: «...Старинные наши Лосенки²⁷, Егоровы²⁸ и Шебуевы²⁹, а потом новые наши Брюлловы, Ивановы, Мартосы³⁰, Орловские³¹ и Пименовы³² – неужели это все не какие-то иностранцы, только называвшие себя русскими»³³.

Принятая революционными народниками теория о нравственном долге интеллигенции перед народом была воспринята и привнесена Н.А. Рамазановым в художественную

25 Грабарь И.Э. И.Е. Репин. М., 1933.

26 Там же.

27 Лосенко Антон Павлович (1737–1779) – русский живописец. Мастер исторического жанра, портретист, рисовальщик.

28 Егоров Алексей Егорович (1776–1851) – русский живописец и рисовальщик, представитель классицизма.

29 Шебуев Василий Козьмич (1777–1855) – русский живописец. Один из ведущих мастеров позднего классицизма и академизма.

30 Мартос Иван Петрович (1754–1835) – русский скульптор.

31 Орловский Александр Осипович (1777–1832) – польский и русский живописец и график. Представитель романтизма.

32 Пименов Николай Степанович (1812–1864) – русский скульптор. Представитель позднего классицизма.

33 Стасов В.В. Собрание сочинений. Т. I. Отд. 1. С. 123. («Санкт-Петербургские ведомости» 1869 год).

20 Любке В. Афоризмы.

21 Стасов В.В. По поводу выставки в Академии художеств// Современная летопись, 1861. № 39.

22 Розенгейм Михаил Павлович (1820–1887) – русский поэт, публицист и переводчик.

23 Петров Петр Николаевич – историк Петербурга.

24 Стасов В.В. Собрание сочинений. Т. I. С. 74.

критику, она стала его этической программой, поэтому показательно то, что самую безжалостную критику всегда вызывало у него творчество художников академического направления. Все это усугублялось тем, что «Стасов был горяч, умел заражать и вопил так, точно проваливался весь мир, когда видел перед собой выпады неприятелей»³⁴, поэтому мало кто с ним старался спорить. То, что выступил Ф.А. Бруни – это было его прямой обязанностью как ректора Академии Художеств, в Москве это не побоялся сделать только Рамазанов. Стасов негативно влиял на многих художников, он писал против «тормозов» русского искусства, и в тоже время сам был бессознательно самым сильным тормозом. Л.М. Жемчужников прямо указывал, правда только в своих воспоминаниях, на то, что деятельность В.В. Стасова в Академии художеств и в печати способствовала началу событий 1863 года,

34 Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. Прибой, 1929. С. 316.

так как «...авторитет АХ был поколеблен в умах молодых ее питомцев», а Николай Александрович Рамазанов прямо обвинял его и «журнальных повстанцев» в том, что они подготовили «бунт 14-ти» в Академии художеств. Он писал: «Когда же будет конец этому духу бесполезного подстрекательства, сбивающего с толку легкомысленную и неопытную молодежь?»³⁵. Рамазанов всегда активно выступал против Стасова: «Все эти толкучие рынки, обжорные ряды, сцены на улице в задней комнате веселого трактира и т.п., очень доступные огромному большинству посетителей выставок», лишены «веяния изящного»³⁶.

К сожалению, очень рано не стало этого талантливого художника и преподавателя, воспитавшего и развившего в Москве целое поколение художников.

Иллюстрации к тексту №№ 33–36.

См. стр. 186–187

35 Современная летопись 1863. №4, стр.3.

36 Современная летопись. 1862, №44, стр. 27.

МОТИВЫ ДВОЙНИЧЕСТВА В СКУЛЬПТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. АННА ГОЛУБКИНА И МИТРОФАН РУКАВИШНИКОВ

Ирина Седова

Тема двойничества в скульптуре серебряного века ярко, многогранно и последовательно реализовалась в творчестве Анны Семеновны Голубкиной. Мы склонны выделять, по крайней мере, три линии, в которых можно усмотреть мотивы, связанные с двойничеством: композиции мифологической тематики, портретные образы, тема волны. Наиболее явно мотивы двойничества прослеживаются в серии, связанной с мифологическими образами.

Исследователь творчества А. Голубкиной

Ольга Калугина как родильную субстанцию для последующей разработки мифологической тематики определяет скульптуру «Старость» (1898). Для нас важно, что именно «Старость» заключает в себе природу двойнического мироощущения скульптора: старая женщина и старость как пороговое состояние между человеческим миром и миром хтоно-мифологическим¹. На тот момент

1 См. об этом: Калугина О.В. Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: Галарт, 2006. – С.106.

художница уже имела сложившуюся систему художественных взглядов. В нее естественным образом встроено и мировосприятие, наполненное отголосками языческого пространства древних славян, связанное с ощущением Голубкиной природы как второго «я». Оно органично воплотилось в ее мифологических образах, соединивших в себе антропоморфное, с одной стороны, и фитоморфное или зооморфное начала, с другой. Итак, говоря о первой линии в творчестве Голубкиной, связанной с двойничеством, а именно о работах мифологической серии, мы, прежде всего, имеем в виду скульптуры, где образы природы и человека тесно переплетены – «Земля» (1904), «Лужица» (1908), «Берёзка» (1927), горельеф и ваза с одноименным названием «Кочка» (обе работы 1904), «Туман» (1899), композиции «Птицы» (1910), «Кустики» (1908), барельеф «Болото» (1911).

Один из характерных признаков двойничества – наличие оппозиций – присутствует и в образности, и в пластике рассматриваемых композиций. Оппозиция природного и человеческого соотносена с оппозицией скульптурной массы, маркирующей изначально фито- и зооморфное начала и более четкой пластической лепкой, применяемой для обозначения антропоморфного начала. Классическая для двойничества оппозиция «Я – другой» реализуется Голубкиной в полной мере в оппозиции человек – природа, где формально человек – это Я, природа – другой. Такого рода скульптуры Голубкиной принадлежат к типу двойников – антагонистов, но в его диффузном варианте, то есть налицо особый момент слияния. Об этом свидетельствует и ее личностное восприятие природы как абсолютно естественной, одушевленной, родственной для нее стихии², и гармоничное сосуществование двух состояний материала в ее работах: глиняной массы и пластической обособленности.

2 «Природа была для нее антропоморфна...» (Каменский А. «Рыцарский подвиг. Книга о скульпторе Анне Голубкиной». М.: Изобразительное искусство, 1978. – С. 74).

«Я» для Голубкиной способно абсолютно естественным образом общаться на вербальном или невербальном уровне с природой. Вербальный уровень – это сказки, поверья, услышанные ею в детстве. Невербальный – это ее мирочувствование, ощущение себя и природы как нерасторжимого целого. Поистине невербальным уровнем соотношения в искусстве оппозиций «Я – природа» стала ее пластика. Здесь немаловажно заметить, что «диффузия внутри оппозиции, постоянное перетекание противопоставленных образов один в другой является важным механизмом конструирования архаической картины мира...»³. Это ещё одно доказательство в пользу наших размышлений относительно мирочувствования А. Голубкиной, пропитанного языческими мотивами, тогда ещё прочно укорененными в крестьянской среде. Однако мы ни в коем случае не должны воспринимать языческие отсылки в ее творчестве как элементы конкретных верований. Это всего лишь влияние отголосков ушедшей культуры на образный строй ее работ, основанных на внутренних ощущениях и, если так можно выразиться, «генетической памяти».

Это сложное сочетание воспринимается ещё и на уровне границы между мирами, связанной с фольклорно-мифологическими представлениями. В этом отношении показателен рельеф «Болото». «Мифологема водоема выступает как обозначение зеркальной границы, разъединяющей и соединяющей верхний и нижний миры...»⁴. Отметим, что здесь своеобразно включается мотив зеркала как один из основных мотивов, связанных с темой двойничества в культуре вообще, и в культуре символизма в частности. Искомая граница в рельефе возможна чисто визуально – скульптор «чертит» ее линией горизонта и прерывистыми движениями об-

3 Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. – С.14.

4 Злыднева Н.В. Мотив двойничества в живописи символизма и постсимволизма//Докл. заседания межинститутской группы под руководством доктора искусствоведения И.Е. Светлова 6 апреля 2012 г. Государственный институт искусствознания. Москва. – 17 с.

лаков. В круглой же скульптуре попытка четкого разделения природного и человеческого обречена изначально, поэтому Голубкина избирает путь слияния двух стихий. Но, тем не менее, они остаются оппозициями, потому что ни в пластическом, ни в смысловом отношениях для художника не происходит полного слияния двух начал, окончательного разрешения дуальности: природа только очеловечена, человек не вполне выделен из природы.

Немаловажно для Голубкиной и то, что дуализм природного и очеловеченного, воплощаемый ею в работах мифологической серии, отражает двойственность человеческой природы вообще. Эту идею она в полной мере реализует в своих многочисленных портретных образах. По свидетельству современников, Голубкина обладала даром видеть что-то такое в человеке, что не доступно обычному взгляду постороннего.

К сожалению, в данном докладе мы не имеем возможности подробно разобрать все многообразие портретного творчества Анны Голубкиной, поэтому остановимся лишь на самых показательных работах: это портреты Е.П. Носовой, С.Т. Морозова и Андрея Белого. Сопоставляя выдержки из воспоминаний о Голубкиной и созданные ею портреты, можно сделать вывод, что характерный для двойничества мотив «другого», который должен выйти на пластическую поверхность и которого она провидит в модели, присутствует у нее в полной мере. Враждебен он или нет своему «я», в каждой конкретной ситуации решается по-разному. Яркий тому пример портрет Е.П. Носовой (1912), где «извлеченное» скульптором истинное начало модели явно противоречило создаваемому самой героиней образу светской львицы, то есть «другой» оказался откровенно враждебен своему «я». Сама Голубкина называла ее «мой белоснежный ландыш», искренне полагая, что такой образ и создает. Однако на поверку вышло совсем иное – получилась императивная, холодная, высокомерная светская дама. В результате от заказанного портрета Носовы отказались.

Метаморфоза, но иного рода прорисовывается в портрете С.Т. Морозова (1902). Этот момент тонко подметила исследователь Т.В. Галина: «Морозов предстает неким языческим божеством, олицетворением природных стихий, что парадоксально соединяется с представлением о нем как театрале, изобретателе, балагуре»⁵. В этом случае «другой» оказывается дружественен своему «я», так как обе стороны изображаемого персонажа имеют сходную природу, в основе которой лежит, условно говоря, явное дионисийское начало. В связи с этим нам представляется более точным определение «человек-сатир». Савва Тимофеевич Морозов, русский предприниматель и меценат, имел истинно купеческую внешность. Голубкина же «гротескует» образ, визуализируя «чертовщину», ироничную искру, порой мелькавшую в глазах С. Морозова. Здесь мы сталкиваемся с темой маски, которая выражает себя в образительном искусстве модерна в проблеме «второй природы»⁶ и является одной из основных линий как в символизме вообще, так и в теме двойничества, в частности.

Сама Голубкина вполне отдавала себе отчет в том, что образы, создаваемые ею, сложны и неоднозначны. Известна ее фраза из письма скульптору И.С. Ефимову о двух бюстах Андрея Белого 1907 года: «Я тут еще двух Андреев сделала. Эти на его стихи и статьи. <...> Может, на человека меньше похожи, а на поэта несомненно больше»⁷. Скульптор пытается соединить несоединимое – равно визуализировать портретные черты модели и род ее деятельности. Это уже крайне сложный уровень проникновения в сущность двойничества природы как таковой, реализованный в пластике, которо-

5 Галина Т.В. Символизм в творчестве А.С. Голубкиной//Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. Сборник статей. М., 2013. – С.236.

6 В качестве примеров можно привести портрет В. Э Мейерхольда Б.Д. Григорьева (1916); двойной автопортрет А.Е. Яковлева и В.И. Шухаева «Арлекин и Пьеро» (1914) и др.

7 Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М., 1983. – С.67.

му мы вряд ли найдем аналоги в творчестве современников художницы.

Истоки такого подхода для Анны Голубкиной содержатся именно в символистской природе ее художественного мировосприятия. Тесные контакты скульптора с поэтами и философами-символистами, безусловно, несут характер отнюдь не случайных встреч и знакомств, а вполне закономерного явления, где проявлялся их взаимный интерес друг к другу⁸. В этом отношении знаменателен факт, когда под впечатлением сеансов позирования в мастерской Голубкиной Вячеслав Иванов написал стихотворение «Утренняя в гробу»⁹ с посвящением «Скульптору А.С. Голубкиной».

В. Иванов сравнивает скульптора со схимницей, и здесь мы читаем черты двойственного восприятия образа художницы поэтом-символистом, для которого человек вполне светской земной профессии, работающий с осязаемым материалом, сливается в одно целое со святым, с существом исключительно духовным. Так, двойническое мироощущение пронизывало всех и вся в окружении Голубкиной.

Третий аспект двойничества, который мы склонны усматривать в творчестве А.С. Голубкиной – мотив волны. Семантику мотива волны в искусстве модерна подробно рассматривала Н. Злыднева. По сути своей структура волны как изобразительный мотив, «с одной стороны, реализует принцип спонтанности в произвольности формообразовательных механизмов, а с другой – несет в себе начало регулярности в идее периодического повторения»¹⁰, то есть уже внутри своей структуры волна обладает признаками двойственности. Это ее качество прояв-

ляется и в том, что, с одной стороны, волна внефигуративна, с другой – «эксплицирует конкретный объект изображения»¹¹, а так же в том, что «волна совмещает в себе ... два принципа расположения формы в пространстве – горизонталь и вертикаль»¹².

Мотив волны в творчестве А. Голубкиной присутствует как пластический элемент и как самостоятельная тема. В качестве пластического элемента волна используется скульптором и в работах мифологической серии, и в некоторых портретах. Впервые этот образ визуально оформляется в скульптурах 1899 года – Вазе «Туман» и «Горгоне», становясь пластическим и смысловым лейтмотивом творчества А. Голубкиной. В дальнейшем, если говорить о скульптурах мифологической тематики, мотив волны просматривается наиболее явно в горельефе «Кочка», отчасти в одноименной вазе («Кочка»), композиции «Птицы», статуе «Березка».

В качестве самостоятельной темы он отчетливо звучит в единственном монументальном произведении, которое удалось создать А. Голубкиной – горельефе «Пловец»¹³ (1902), установленном над боковым входом в здании Московского Художественного театра в Камергерском переулке.

Волна как пластический элемент присутствует в ряде портретов, которые выделяются своим неординарным решением. «У Голубкиной форма – есть отклик на душевное движение»¹⁴. Это объясняет присутствие мотива волны как особого способа передачи восприятия скульптором модели и попытки выявления скрытых пластов внутренних характеристик личности портретируемого. Но проявляет он себя лишь в нескольких работах: Портрет Л.И. Сидоровой, (1906); Андрей Белый, (1907); портрет А. Ремизова, (1911); портрет Л.Н. Толстого, (1926). Заметим, что в отличие от портретов, в рельефе «Болото» мотив волны имеет определенную «сюжет-

8 Подробно об общении А. Голубкиной и символистов рассказано в статье Галиной Т.В. «Символизм в творчестве А.С. Голубкиной»// Указ. соч. С. 234–239.

9 Стихотворение «Утренняя в гробу» из цикла «Свет вечерний» написано в 1914 г. Опубликовано в: Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 3. http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/4_sv_v/01text/094.htm

10 Злыднева Н.В. Мотив волны в искусстве модерна// Европейский символизм. СПб.: Алетейя, 2006. – С. 424.

11 Злыднева Н.В. Указ. соч. С. 425.

12 Там же.

13 Известен также под названиями «Волна», «В волнах», «Море житейское». Горельеф. Гипс. 300x380x100.

14 Калугина О.В. Указ. соч. С. 204.

ную мотивацию» и связан с мифологемой воды как одной из мифопоэтических универсалий, характерной для эпохи модерна.

Таким образом, появление мотива волны в скульптурах А. Голубкиной можно констатировать в трех направлениях: тема волны присутствует на уровне объекта изображения (Горельеф «Пловец»); выступает как сюжетная мотивация (барельеф «Болото»); определяется как имманентное свойство формы (некоторые портреты и работы мифологической тематики).

Интересен в контексте данной темы еще один скульптор, принадлежавший более молодому поколению художников, идущему вслед за своими учителями. Это Митрофан Сергеевич Рукавишников. Он родился в 1887 году, то есть на 23 года позже, чем Анна Семеновна. Однако эстетика Серебряного века, связанная с образным строем символизма, имела непосредственное влияние на его творчество.

Первой знаковой фигурой на жизненном пути Митрофана стал английский актер, театральный и оперный режиссер, крупнейший представитель символизма в искусстве европейского театра рубежной эпохи Эдвард Гордон Крэг. Он повлиял не только на мировоззрение М. Рукавишникова, но своим художественным авторитетом изменил его жизненный путь. «Встреча с известным английским режиссером Гордоном Крэгом и беседы с ним заставили меня поверить в свои творческие силы. Первый учитель и друг – мощный, бурный, честный, – он вывел меня на путь искусства...»¹⁵ – писал в воспоминаниях М.С. Рукавишников.

Следующей знаковой фигурой в жизни М. Рукавишникова стал скульптор Сергей Тимофеевич Коненков, у которого он учился. Их встреча произошла в 1909 году, когда Коненков увлекся работой по дереву и, как он сам выражается, «пошел на зов природы». За короткое время появляется целый

ряд образов «ожившей древней славянской мифологии»: «Старенький старичок», «Великосил», «Стрибог», «Старичок-полевичок», которые были им показаны в 1910 г. на рождественской выставке Союза русских художников.

Митрофан Рукавишников вряд ли мог пропустить такое яркое событие в художественной жизни Москвы, и, вполне возможно, что там могла произойти его встреча с А.С. Голубкиной, которая так же являлась участником выставки и восхищалась коненковским «Старичком-полевичком». Вообще посещения мастерской Коненкова Голубкиной были нередки. Мы так же с большой долей вероятности можем предположить, что в моменты таких встреч в мастерской присутствовал и Митрофан. И уж тем более не вызывает сомнения, что он был знаком с работами Анны Семеновны, которые так же вполне могли оказать довольно сильное влияние на молодого скульптора в отношении символического мировосприятия. Тем более, что к тому времени большинство ее скульптур «мифологической серии» были уже созданы, и главное, существовал ее «Пловец» над входом в МХТ.

Названия работ, выполненных Рукавишниковым в период учёбы у С. Коненкова, говорят сами за себя: «Голова слепого певца» (дерево), «Голова ведьмы» (дерево), «Свист – голова» (дерево), «Луна» (мрамор), «Домовой». Новая творческая волна Коненкова напрямую оказала мощнейшее влияние на Митрофана. Хотя для молодого мастера это было, практически, начало пути, которое, однако, продемонстрировало его яркую творческую индивидуальность.

С 1919 года М. Рукавишников перебирается в Москву, где в это время создается Дворец Искусств на Поварской улице, руководителем которого стал его брат, известный поэт-символист Иван Сергеевич Рукавишников. Во Дворце Искусств читали свои лекции Андрей Белый, М.О. Гершензон, И.С. Рукавишников, выступали Брюсов, Белый, Бальмонт. Эти вечера посещали поэты, писатели, художники, музыканты. Вполне

15 Творческая автобиография советских художников. Художник-скульптор М.С. Рукавишников. Печатная копия из архива семьи Рукавишниковых. С. 2.

вероятно, что среди них могла оказаться и А.С. Голубкина, всегда тянувшаяся ко всему новому и талантливому в искусстве. Тем более что в годы, когда существовал Дворец искусств, Анна Семеновна снимала свою последнюю мастерскую в Большом Левшинском переулке. А это было не так уж далеко от Поварской, в пределах пешей прогулки. Немаловажно, что именно в эти годы А.С. Голубкина вела достаточно активную жизнь, находясь в Москве – преподавала во Вторых государственных свободных художественных мастерских, позднее Вхутемасе, т.е. находилась в гуще событий художественной жизни и, безусловно, была осведомлена о появлении столь неординарного места встреч творческих людей. К тому же круг художественной интеллигенции, собиравшейся в стенах Дворца искусств, был близок Анне Семеновне и являлся абсолютно «своим» и для М. Рукавишника.

Мы остановимся на нескольких работах последнего, где в той или иной степени, на наш взгляд, проявились мотивы двойничества. Одна из работ, созданная им во время обучения у С. Коненкова, выбивается из общего ряда и по образному строю, и по материалу. Вероятней всего, скульптору и понадобился здесь совершенно иной материал, так как он существенно отошел от сказочно-мифологической идеи и создал чисто символистский образ¹⁶. Работа М. Рукавишника «Луна» (1909–1911) представляет собой голову слепого старца, вписанного в нарочито необработанный массив мрамора. Как прием используется разница фактур – грубо обработанный камень обрамления головы старца и его лик, решенный текучестью и плавностью «мраморных волн», словно холодный блеск ночного светила. Разница фактур, с одной стороны, призвана оттенить одна другую, с другой, на интуитивном уровне работает на создаваемый скульптором образ, на основную идею, рождая ощущение

16 Не секрет, что образ луны волновал многих представителей поэзии серебряного века. Среди них А. Ахматова, М. Волошин, Г. Иванов, И. Бунин, Б. Садовской, О. Мандельштам и др.

оппозиции земного и небесного, грубого и нежного, струящегося, невесомого. Образ луны антропоморфизируется скульптором, вмещая в себя и божество в образе человека, которому, возможно, поклонялись наши предки, и само представление о Луне как таинственном ночном светиле, обладающем магической силой.

На тот момент уже была создана А. Голубкиной одна из ее знаковых символистских работ – ваза «Туман», в том числе ее мраморный вариант. Вполне вероятно, что Митрофан мог видеть эту работу на одной из выставок в Москве. Диалог этих двух произведений, как нам представляется, не случаен. «Луна» достаточно сильно выделяется из ряда «сказочных» работ, созданных Рукавишниковым в этот период, и в ней явно отсутствует влияние коненковского характера. Такого рода образность, если говорить о скульпторах рассматриваемого периода, мы встречаем лишь у Голубкиной.

Скульптуру «Туман» мы причисляем к работам мифологической серии, где явно претворяется мотив двойничества. Однако по типологии образности «Туман», безусловно, выбивается из этой плеяды работ, так как здесь включается совершенно иная бинарная оппозиция: не человек – природа, а человек – небесная стихия. И помимо бинарности в образности, это подчеркивается бинарностью в подаче материала, двух прямо противоположных способов обработки мрамора: относительно выглаженная поверхность лиц персонажей и взрыхленная, мятущаяся фактура, символизирующая воздушную стихию.

Близкий по смыслу голубкинскому прием мы видим и в «Луне» Митрофана Рукавишника¹⁷. Здесь возникает также тема волны, а точнее ее «мотивный агент, мотиватор»¹⁸, по определению Н. Злыдневой, который имеет двойственную природу: это волноо-

17 Впоследствии, спустя приблизительно 10 лет, Митрофан Рукавишников создаст портрет Карла Маркса (2-я половина – середина 1920-х гг.), где использует тот же принцип работы с образностью и материалом, что и в скульптуре «Луна».

18 Злыднева Н.В. Указ. соч. С.426.

бразная борода слепца и контур мраморной массы, сделанный в форме волны.

Ещё одна скульптура М. Рукавишникова, где проявил себя мотив двойничества – «Зеркало» (1930-е годы). На первый взгляд это обычная декоративная работа, где рама сделана в виде изображенного по пояс восточного юноши в тюрбане, к руке которого склоняется виноградная лоза. Однако Митрофан Рукавишников решает композицию с расчетом, что зритель изначально обращает внимание не на само зеркало, а на скульптуру, в которую зеркало заключено. Причем пластически работа задумана так, что мы видим в зеркале отражение профиля главного персонажа. То есть автор *вводит персонаж*, так как именно на его зеркальном отражении строится достаточно сложная композиция этой работы. Тело юноши находится одновременно в двух мирах – реальном и зазеркальном, хотя в последнем отражается лишь рука и часть лица. Но если попробовать условно закрыть одно из его лиц (реальное или отраженное), мы получаем столь изобретательно сделанную скульптуру, что любая из голов будет обладать полноценным телом с обеими руками. Тем не менее, перед нами скульптура со своим отражением, и мы видим близнецов с одним телом, но с противоположным знаком: один из них в реальном мире и вполне осязаем, второй же существует лишь в зеркале. И здесь можно с уверенностью говорить о близнецном типе двойничества, который исследователи причисляют к «русскому типу», то есть характерному именно для русской культуры¹⁹.

Мы можем предположить, что работа «Зеркало» задумывалась скульптором не в качестве утилитарного бытового предмета, а как самостоятельная скульптурная композиция со своей логикой развития внутри пластического построения. Представляется не случайным и то, что гроздь виноградной лозы, обрамляющей зеркало в верхней части, решаются автором в виде специфического орнамента. Н. Злыднева рассматри-

19 Агранович С.З., Саморукова И.В. Указ. соч. С.11, 44.

вает орнамент в качестве визуального кода из заданного зеркалом парадигматического ряда²⁰. Видимо, скульптор интуитивно чувствовал эти возможные пластические коннотации и параллели, где зеркало служит одновременно границей между мирами, рождающей двойническую структуру работы, и знаком, который маркирует визуальный код представленного орнамента.

Сравнение этих двух художников – Голубкиной и Рукавишникова – является, на наш взгляд, вполне правомерным. Несмотря на то, что они принадлежат к различным поколениям, оба испытали сильное и определяющее влияние такого мощного и яркого художественного направления, как символизм. Именно с символистским мировоззрением может быть связано появление в творчестве скульпторов ранее не существовавшей в этом виде искусства столь специфической темы как двойничество. Глубоко укорененная в русской культуре, прежде всего через литературу, эта тема наконец зазвучала и в скульптуре.

Проанализировав скульптуры Анны Голубкиной и Митрофана Рукавишникова, в которых, как нам представляется, достаточно явно проявились себя мотивы двойничества, мы можем сделать вывод, что скульптор никогда не изображает двойников в качестве двух конкретных персонажей (как это мы наблюдаем достаточно часто, например, в литературе). В скульптуре персонаж всегда будет один (!), но при этом обладающий теми или иными качествами двойственности. И даже когда у Анны Голубкиной изображены два или более героев в ее мифологических композициях, они не являются двойниками относительно друг друга. Это просто участники рожденной в пластике истории, каждый из которых несет в себе черты двойнической природы – то есть обладает признаками одновременно двух разноразличных существующих

20 Злыднева Н.В. Мотив двойничества в живописи символизма и постсимволизма//Докл. заседания межвузовской группы под руководством доктора искусствоведения И.Е. Светлова 6 апреля 2012 г. Государственный институт искусствознания. Москва. – 17 с.

стихий: земная природа и человек; человек и небо; человеческое и потустороннее и т.д. Вследствие того, что скульптура не длится во времени, художнику необходимо в одном мгновении уместить некий континуум повествования (каким бы он мог быть, например, в рамках рассказа, повести). Отсюда и возникает *метод*: один персонаж с признаками двух субстанциональных категорий. Достига-

ется столь сложный эффект чисто пластическими средствами: взаимодействиями скульптурной массы материала и графически выявленных структур; широкое использование мотива волны с ее полифункциональной внутренней структурой; использование зеркального отражения для построения формы и образа двойника.

Иллюстрации к тексту №№ 37–40. См. стр. 188

ТАНЕЦ В ТВОРЧЕСТВЕ СТЕПАНА ЭРЬЗИ

Ирина Ключева

Тема танца в творчестве скульптора Степана Дмитриевича Эрьзи (1876–1959) неоднократно привлекала внимание исследователей. Первым к рассмотрению этой темы обратился саранский искусствовед Н. И. Шibaков, трактующий эрьзинские образы танца как часть «музыкальной темы» – «ее хореографического (пластического) бытия» [5, с. 129–130]. К таким работам он относит, прежде всего, скульптуры с «танцевальными названиями» [там же, с. 130].

Современный исследователь Т. Портнова упоминает танцевальные образы Эрьзи в контексте анализа «балетной темы» в отечественной скульптуре конца XIX – начала XX в. Исследовательница отмечает: «...порой мы обнаруживаем произведения, не изображающие танец как таковой, но тем не менее передающие его атмосферу, произведения, воспринимаемые в “балетном” духе. Так, балетом навеяны многие скульптурные образы Эрьзи, хотя большая часть из них не изображает непосредственно танец» [4, с. 58]. Это наблюдение Портновой – тонкое и верное, однако, по нашему мнению, выражено оно не совсем точно. В данном контексте полностью оправданным является употребление

слова «танец»; но слово «балет», означающее вид сценического танца, сценический жанр, оказывается не всегда уместным. По нашему мнению, дух произведений Эрьзи – действительно во многом «танцевальный», (вне зависимости от представленности «танца как такового»), но в большинстве случаев отнюдь не «балетный». Эрьзя – скульптор, профессионально формировавшийся в контексте изобразительного искусства модерна, – отразил в своем творчестве многие стороны последнего великого стиля, в том числе и танца «модерн».

«Танец» в интерпретации творчества Эрьзи должен рассматриваться как предметно – в качестве вида искусства, так и метафорически, символически – в качестве культурной универсалии, не столько отражающей сюжет скульптурного произведения, сколько характеризующей особенности мировосприятия автора.

В предметном понимании танца как вида искусства выделяются аспекты «Танец в жизни художника» и «Танец в творчестве художника», когда «танцевальность» понимается, во-первых, как «тема танца», которая может воплощаться: 1) в портретах деятелей

хореографического искусства (в жизни, в танце или в хореографическом образе); 2) в сюжетных композициях на танцевальную тему (это может быть танец бытовой или сценический, профессиональный, народный, классический, модерн и т.д.)

Период начала XX в. становится своеобразной кульминацией развития всех аспектов «танцевальной темы» в изобразительном искусстве Европы и России. Новый взлет хореографического искусства выдвигает выдающихся мастеров сценического танца – как классического балета, так и танца модерн. В Европе, Америке, России живописцы, графики, скульпторы создают обширнейшую иконографию знаменитых танцовщиц (Лой Фуллер, Айседоры Дункан, Анны Павловой, Тамары Карсавиной и др.).

Эрзья не был особенно увлечен миром кулис (в том числе балетных), однако этот мир не был для него совершенно чуждым. Можно привести примеры его знакомства с балеринами, танцовщицами – как в России, так и в других странах. Несомненно, он имел представление о творчестве ряда выдающихся деятелей хореографии своего времени.

Хронологически первая работа Эрзьи на тему танца – несохранившийся портрет балерины театра «Ла Скала», выполненный в Милане в 1908 г. (гипс), фоторепродукция которого, обнаруженная нами в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ГТГ), не воспроизводилась в печати – ни в нашей стране, ни за рубежом. Судя по надписи, сделанной Эрзьей на снимке, он был недоволен этой работой и, вероятно, уничтожил ее сам. Тем не менее, оно представляет интерес в интересующем нас в данном случае аспекте танцевальной темы в творчестве художника.

Данный аспект танцевальной темы в творчестве Эрзьи представлен также работами «Портрет балерины Федоровой-2-й» (мрамор, 1915), «Актриса» (портрет балерины Марии Мроз, мрамор, 1922), портретом аргентинской певицы и танцовщицы Карлы Кобаль де Фиори (цемент, бронза, 1949).

Софья Васильевна Федорова 2-я – одна

из ярких звезд русского балета первой трети XX в., составивших его мировую славу, любимая танцовщица хореографа-новатора А. Горского, звезда дягилевских сезонов в Париже и других городах мира. Она запечатлена в нескольких замечательных произведениях русской скульптуры (работах М. Рындыонской, Н. Данько). Если Рындыонская и Данько запечатлели балерину в танце, то Эрзья изображает ее в жизни. Включив в композицию портрета только лицо и шею артистки, он сумел создать выразительный, запоминающийся образ. Портрет создавался в кульминационный момент творческого пути Федоровой, на пике ее карьеры: только что она блистала в дягилевских антрепризах, только что вышел в свет отдельным изданием очерк С. Григорова о ней [2]. Вместе с тем в это время она находится в состоянии глубокого душевного кризиса – в ее облике уже обозначены признаки разрушительной, мучительной душевной болезни, некий надлом. Артистка напоминает прекрасного лебедя – гордого, но как будто испуганно востепенувшегося, напряженно вслушивающегося в какие-то звуки – звучащие вокруг или внутри себя.

Балерина Мария Ипполитовна Мроз – родная сестра гражданской жены Эрзьи Елены Мроз, ученица прославленного солиста Большого театра Михаила Мордкина. Родившейся и выросшей в дворянской семье, в годы революции, гражданской войны, репрессий (унесших жизнь их с Еленой отца), Великой Отечественной войны, ей пришлось вести скитальческую жизнь, полную трудностей и лишений. Она работала в Батуме, Геленджике, Смоленске, Сталинграде, Алма-Ате и других городах: выступала на сцене, затем вела преподавательскую деятельность. Многие из тех, кого она приобщала к азам танцевального искусства, стали впоследствии замечательными мастерами сцены. В их числе – выдающийся танцовщик, народный артист Казахстана и СССР Булат Аюханов, который в своих мемуарах вспоминает произошедшую в 1948 г. в Алма-Ате встречу с замечательным педагогом, сумевшем при-

вить ему всепоглощающую любовь к танцу: «Мария Ипполитовна Мроз стала моей первой учительницей по классическому танцу. Она была строга, но очень нравилась мне. Была она какая-то светлая и приветливая, подтянутая и артистичная» [1, с.10]. Лишь после войны, в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Мария переезжает в Москву к сестре Елене.

Мария Мроз стала моделью замечательного скульптурного портрета «Актриса» (мрамор, 1922. ГРМ), выполненного Эрзей в Батуме. Композиционно скульптура решена в форме бюста. Мастер тщательно прорабатывает тонкое лицо молодой женщины, достоверно изображает ее модную прическу (необработанный камень остается лишь на боковом срезе). Достигнув внешнего сходства с моделью, во внутренней характеристике образа художник оказывается ближе к передаче не столько характера, сколько состояния: как часто в эрзинских женских изображениях это состояние самоуглубленности, погруженности в собственный внутренний мир. Неслучайно в Аргентине портрет фигурировал на выставках и воспроизводился в прессе под названием «Pensamiento» («Раздумье», «Размышление»). Аргентинский критик Йоханнес Франце писал об этой скульптуре: «...женская голова из желтоватого мрамора, привезенная им из России. Необычный захватывающий психологический портрет создал русский художник – воспоминание о дружбе с одной женщиной, которая смотрит на нас угрюмо и целеустремленно, изнуренно, нежно и одухотворенно. В ней соединены Кассандра и Пентесилея, печальный образ пророчицы и пылающей женственности, необузданной жажды власти, страстный накал чувств, непреклонная гордость. Глубокая характеристика сложной нежной души, выраженная <...> в прекрасной форме <...>. Крупные, но исполненные женственности черты лица, глубокие глаза, излучающие демоническую силу, мучительное сомнение и необыкновенное очарование; как всегда у Эрзи, нежные выразительные глаза, полуоткрытые губы,

словно приготовившиеся что-то сказать <...>. Выразительность и красота формы взаимопроникают, нет разлада в этих исходных пунктах художественного мастерства» [8].

Карла Кобаль де Фиори – известная в 1940-х гг. в Аргентине актриса, певица и танцовщица. Гипсовый вариант ее портрета в полный рост, выполненного Степаном Эрзей в 1949 г., демонстрировался в 1950 г. на V Осеннем Муниципальном Салоне пластических искусств в музее Эдуардо Сивори в Буэнос-Айресе. Нам известно, что портрет Карлы существует также в бронзовом варианте, который находится в частной коллекции. Супруг Карлы – литератор Альфредо Фиори так описывал эту скульптуру (ее бронзовый вариант): «В бронзовом изображении Карлы Кобаль де Фиори в две трети натуральной величины, показана больше душа артистки, чем женщина, непринужденность движения, а не восхождение на сцену, элегантность походки, соединенная с гармонией ритма, схваченной художественной интуицией скульптора во время выступлений артистки <...>. В этом портрете лицо артистки имеет три разных выражения, каждое из которых очень характерно для нее: в зависимости от ракурса восприятия зритель может видеть горе, безмятежность и спокойную доброту – каждая из этих трех эмоций характеризует душу артистки. Тщательная моделировка скульптуры свидетельствует, насколько старый мастер впечатлен Карлой – ведь он ломает традицию 20-летней работы по дереву, чтобы увековечить ту, которая привнесла в аргентинский театр звучание большой души» [7, с. 1–2].

Вернувшись в СССР в 1950 г., Эрзя, вероятно, предполагал вновь обратиться к теме танца и даже непосредственно балета. В его личном фонде в ЦГА РМ сохранилась выпущенная в 1951 г. открытка с фотографией советской балерины Марины Семеновой в балете «Лебединое озеро» – очевидно, мастера заинтересовал этот образ и он думал о воплощении его в скульптуре. Однако этот замысел не осуществился.

Второй аспект танцевальной темы в твор-

честве Эрзы характеризуется большим количеством работ.

Небольшая круглая скульптура «Испанская танцовщица» выполнена в тонированном цементе в 1937 году. В спиралевидном движении фигуры женщины, одетой в платье с расширяющейся книзу юбкой, мастер воплощает образ испанского танца как стихии подлинной страсти, возвышенной красоты и грации. По некоторым данным, скульптура была отлита также в бронзе. Местонахождение бронзового варианта (если он действительно существовал) неизвестно.

К этой же группе можно отнести две поздних работы Эрзы – женские фигуры 1955 (альгарробо) и 1956 (кебрачо) годов, изображающие в полный рост молодых женщин, облаченных в длинные платья, с поднятыми вверх руками, застывших в танцевальных позах.

Гораздо больше у Эрзы женских изображений, не связанных с каким-либо конкретным бытующим видом танца, представляющих собой *фантазии по мотивам танцевальных движений*. Чаще всего, это обнаженные женские фигуры, запечатленные в танцевальных позах или в позах готовности к танцу, выполненные в аргентинском дереве: «Танец» («Балерина», «Ведьма», 1929), «Балерина» (1930), «Балерина» (1930-е), «Молодость» (1940), «Юность» («Балерина» 1943), «Балерина», 1943). Несмотря на «танцевальные» названия некоторых из них, к произведениям, непосредственно отражающим танцевальную тему, их можно отнести лишь условно. Согласно аргентинскому публицисту О. Виньоле, это «усталые нимфы, которые танцуют <...>. Растительность подносит свою языческую драму...» [9, с. 10].

Здесь нет ничего общего с изображением классического танца – балета: все женщины нагие и босые – не случайно их иногда называют «купальщицами». Для них (за редким исключением) характерны природные, раскрепощенные позы свободного танца. Единственная ассоциация из области профессиональной хореографии, которая может возникнуть при восприятии этих произведений,

на наш взгляд, – это творчество Айседоры Дункан. Часто в них присутствует характерный жест Дункан – вскинутые вверх руки, что характерно для языческого танца (в том числе и для мордовского национального танца): обращение к солнцу. Танец можно интерпретировать здесь как некий символический комплекс, тяготеющий к статусу архетипа. Он символизирует молодость, инсценирует творческое начало бытия, преодоление «духа тяжести», свободу, связь с природной стихией

Работа «Балерина» (кебрачо, 1929) имеет несколько других вариантов названия: «Танец», «Танцовщица», «Знаменитая танцовщица», «Ведьма». Образная авторская концепция нерасторжимо связана с игрой природных форм используемого материала. Необычайно сложна композиция круглой скульптуры, продиктованная формой куска дерева. Танцующая обнаженная женщина (длинные густые волосы скрывают ее торс) запечатлена в мгновение неустойчивого равновесия. Своеобразная «выворотность» и резкие изгибы согнутых в коленях ног, прямой угол заломленной к голове левой руки, глубокий, с поворотом вправо наклон головы и диагональная линия движения волос придают фигуре необыкновенную динамичность, создают впечатление экзотической, неистовой пляски.

Шибиков прав, говоря, что Эрзю «не интересует строгость школы, мастерства классического балета», что эрзинский танец – это пластическая метафора. Однако, рассматривая данную работу, названный автор утверждает, что это – «метафора чего-то необычного, «отстраненного», что сродни «профессиональному» искусству, опирающемуся на народные традиции. <...> Эрзя отстранял здесь неестественность, осуждал некую извращенность, некий экзот танца. Показывая алогизм этого искусства, Эрзя словно бы напоминает о здоровой и естественной пластике. <...> Скульптора привлекала скорее хореография как эмблематика мастерства, виртуозности. Наделяя свою балерину смелостью и мастерством, скульп-

птор словно бы снижает рафинированный танец и тут же говорит о «натуре», которая – дерзкая и сильная – все же извращена здесь. Дерзость и ирония – голос мастера» [5, с. 129–130]. Мы категорически не можем принять подобной точки зрения. На наш взгляд, в этом произведении не прослеживается никакой иронии, никакого «осуждения», тем более – ни малейшего намека на «извращенность» и «неестественность».

Скульптура «Балерина» (кебрачо, 1930) представляется Шибакову «наименее удачным образом» – во-первых, потому, что она, по мнению автора, не выдерживает конкуренции с «одухотворенными хореографическими созданиями Г.С. Улановой или Майи Плисецкой»; во-вторых, потому, что здесь «голос материала» звучит подавляюще громко»; в-третьих, потому, что исследователю трудно установить связь этой работы «с народным музыкальным или хореографическим мышлением» [там же, с. 130]. Ни один из названных критериев оценки этой скульптуры произведения не представляется нам сколь-либо убедительным.

«Вот перед нами балерины, их фигуры, вопреки законам природы и анатомии, вытянуты, удлинены до пределов, за которыми трудно усмотреть реалистическую трактовку природы», – критически отзывался об эрзинских «танцовщицах» известный советский скульптор А. Кибальников [3]. Действительно, эти изображения весьма далеки как от канонов соцреализма, так и от образцов реализма в целом. Их форма подсказана художнику природой, однако в образе присутствуют и культурные реминисценции: напряженная пружинистость позы заставляет вспомнить «Геракла» столь любимого Эрзей Э. А. Бурделя. Подвижность древесного нароста соответствует экстастическому порыву человека в танце. Выразительны линейные ритмы композиции: выгнутый торс балерины подобен натянутой тетиве лука, ее поднятая нога – готовой к полету стреле. Вскинутая вверх правая рука и голова с взметнувшимися вверх волосами продолжают пружинящую линию торса. Обнаруженный нами в

Центральном государственном архиве Республики Мордовия (ЦГА РМ) фотоснимок позволяет составить представление о рождении у Эрзи замысла подобных композиций (которых, вероятно, было немало). Мы видим художника рядом с пока еще грубо, слегка обработанной им «заготовкой» – природа наметила здесь скульптурную форму, в которой легко угадывается фигура человека в танцевальной (в данном случае – явно балетной) форме; мастеру предстоит довести ее до совершенства.

Значительно более сложна композиция «Балерина», выполненная в дереве в середине 1930-х годов. Ее местонахождение на сегодняшний день неизвестно; единственная фоторепродукция, впервые опубликованная в книге А. Кана об Эрзе [6], довольно плохого качества, по ней трудно судить о скульптуре. Балерина представлена в позе классического балета, однако ее тело, кажется, обнажено, по крайней мере, до пояса, что также свидетельствует о том, что это не «буквальное», реалистичное изображение балерины, а свободная композиция на танцевальную тему.

Скульптурная группа «Танец» («Балет», кебрачо, 1948) – последняя из крупных работ Эрзи, одно из самых сложных и загадочных созданий художника. В огромном стволе кебрачо мастер увидел три переплетающиеся фигуры: девушки, юноши и некой таинственной третьей фигуры, пол которой «прочитывается» не вполне ясно. Прическа – своеобразное «каре», круглящиеся линии правой ноги, виднеющейся (чуть выше колена) из распахнувшихся складок странного одеяния, напоминающего хитон или саван, позволяют сделать вывод, что это женская фигура. Вместе с тем обращает на себя внимание некоторая формальная общность ее с композицией «Христос» (1945) – в решении положения головы и поднятых вверх рук: фигура напоминает распятие.

Отказавшись от тщательной проработки поверхности, сохраняя природную фактуру древесных наплывов, скульптор обобщенным резцом направляет развитие скульптур-

ной формы, уделяя особое внимание лишь отдельным элементам, делая их доминантами композиции: отполированы обнаженная нога загадочной третьей фигуры, вскинута вверх рука юноши, выделена устремленная за нею лента змеи. Тщательно проработаны грудь девушки и ее лицо. Художника интересует движение тела как продолжение внутренней, душевной жизни, как выражение накала страстей. Экспрессия фигур и скорбных лиц столь велика, что порождает гипотезы об изображении мастером какого-то трагического события.

«Танцующие движения» присущи и тем эрзинским фигурам, которые, казалось бы, совершенно не связаны с «темой танца»: «Страсть» (цемент с железом, 1917); «Материнство» (грецкий орех, 1922); «Леда и Лебедь» (кавказский орех, 1922, кебрачо, 1929); «Жертвы революции 1905 года» (1926).

Большая горельефная композиция «Жертвы революции 1905 года» выполнена в виде надгробной плиты. Мертвые тела – мужское, два женских и детское – частично обнаженные, частично задрапированные в некие обрывки одежды, нагромождены друг на друга. Лица и тела людей не обезображены смертью – они прекрасны, эротичны. (В данном случае лицо эрзинского Эроса становится трагическим). Изощренная ритмичность композиции передает конвульсивные, судорожные, надрывные движения агонии – этого своеобразного «танца смерти». В «Жертвах», безусловно, чувствуются врубелевские мотивы, ощутима переключка с «Де-

моном поверженным».

Таким образом, танец в творчестве Степана Эрзя выступает не только предметно – в качестве вида искусства, в аспекте внешней сюжетности – как изображение танцующих фигур или как портрет представителей искусства хореографии, но часто – в метафорическом, мифологическом смысле – как момент общей онтологии, коренная культурная универсалия, символическая категория, выражающая духовное, творческое начало бытия, максимально абстрагированное от обыденного: «танец–страсть», «танец–жизнь», «танец–смертная агония».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюханов Б. Мой балет / Б. Аюханов. – Алмата: Онер, 1988. – 100 с.
2. Григоров С. Балетное искусство и С. В. Федорова 2-я. Опыт. / С. Григоров. – Москва: Труд, 1914. – 76 с.
3. Кибальников А. Путь скульптора / А. Кибальников // Лит. газета. – М., 1954. – 3 июля.
4. Портнова Т. Балет в скульптуре // Художник. 1991. – № 9. – С. 57–64.
5. Шibaков Н. И. Степан Дмитриевич Эрзя: проблемы творчества / Н. И. Шibaков. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1976. – 160 с.
6. Cahn A. Erzia. La vida y la obra rebeldes y peculiares de Stefan Nefedov / A. Cahn. – Buenos Aires: Talleres Gráficos A. J. Weiss, 1936. – 103 p.
7. Fiori A. La Conciencia en el arte / A. Fiori // Mundo musical. – [Buenos Aires]. – 1950. – № 143, Ag. – P. 1–2.
8. Fr [anze I.]. Marmormerfe von Stephan Erzia / I. Fr.[anze] // Deutsche La Plata Zeitung. – Buenos Aires. – 1937. – 10 Okt.
9. Vinole O. Vida y obra de Stefan Erzia. / O. Vinole. – Buenos Aires., 1940. – 14 p.

НАСЛЕДНИКИ ШКОЛЫ: АКАДЕМИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ УРАЛЬСКИХ КАМНЕРЕЗОВ 1920–1930-Х ГОДОВ

Людмила Будрина

Искусство Советской России первых лет её существования привлекает внимание исследователей уже не одно десятилетие. Русский авангард и агитационный фарфор прочно вошли в круг классических сюжетов отечественного искусствоведения. Однако, даже среди уральских исследователей не наблюдался интерес к этому периоду развития камнерезного дела, традиционной и одной из ведущих отраслей прикладного искусства региона.

Между тем, период между Гражданской и Второй мировой войнами, представляется нам чрезвычайно важным этапом в эволюции уральской камнерезной школы, обеспечившим преемственность художественной традиции и сохранение технологии в обработке цветного камня.

Уральское камнерезное дело испытало на себе продолжительное и глубокое влияние петербургской художественной школы. Основанная в 1751 году в Екатеринбурге Императорская гранильная фабрика долгое время была сосредоточена на точном воспроизведении эскизов архитекторов – педагогов и выпускников Академии художеств. Имена Карло Росси, Воронихина, Ивана Гальберга, Евгения Лансере на Урале звучали через призму их декоративных работ.

Переход в 1811 году Екатеринбургской гранильной фабрики под художественное руководство Императорской Академии художеств привел не только к повышению художественного уровня эскизов к заказам, но и способствовал приему мастеров к обучению в классах Академии¹. Большой вклад в расширение ассортимента продукции и по-

вышение её эстетических качеств внёс выпускник Академии, помощник директора по художественной части с 1840 года, затем – директор фабрики до 1884 года, Александр Иванович Лютин.

Изменение условий существования казенных предприятий после реформы 1861 года вынуждает многих мастеров покинуть фабрику и искать новые пути заработка. В Екатеринбурге в результате появляются первые крупные частные заведения, владельцы которых объединили бывших мастеровых, обеспечили их сырьем и заказами. Одним из таких предпринимателей стал Иван Сергеевич Стебаков². Высочайший уровень произведений, как исполнительский, так и художественный, позволил ему не только экспонировать образцы работ на Всемирных выставках, но и получать награды по Художественному отделу (Лондон, 1862).

Другие же мастера покидали Урал и искали занятие в столице. Так, с 1868 года в Кабинете Его Императорского величества матером каменных дел работал Иван Васильевич Сумин. Ему удалось не только стать придворным мастером, но и основать свою мастерскую в Петербурге. Его произведения были высоко оценены, а при наследнике – сыне Авенире – это предприятие стало одним из ведущих конкурентов фирмы Фаберже³.

Стремясь сохранить высокое качество

1 См. Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 312 с.

2 Будрина Л.А. Скульптура из горного хрусталя: традиции европейского Возрождения в камнерезном искусстве Урала. – Ювелирное искусство и материальная культура: тезисы докладов участников девятнадцатого colloquium (18–21 апреля 2011). – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. – С. 12–15.

3 Будрина Л.А. Династия камнерезов Суминых: от гранильщика императорской фабрики до поставщика императрицы. // Поставщики Императорского двора. Материалы XIX Царскосельской научной конференции. – СПб.: Серебряный век, 2013. – С. 50–58.

камнерезных работ, руководство ЕГФ займется о преподавательском составе собственной рисовальной школы, обучавшей мастеров рисованию, лепке, грамоте. С конца XIX века в Екатеринбург начинают поступать не только выполненные профессиональными архитекторами эскизы, как это было ранее, но и прошедшие конкурсный отбор работы учащихся Рисовальной школы при Обществе поощрения художеств.

Забота о поддержании уральского промысла в условиях жёсткой конкуренции становится одним из стимулов для создания в 1902 году Екатеринбургской художественно-промышленной школы, для преподавания в которой приглашали художников из Москвы и Петербурга. Мастерскими школы руководили ведущие местные специалисты.

Качество подготовки уральских мастеров и возросшая в начале XX века популярность изделий из цветного камня заставляет Карла Фаберже (как и его европейских конкурентов) размещать заказы у екатеринбуржцев. С 1908 года собственное камнерезное ателье петербургской фирмы возглавил выпускник ЕХПШ Петр Кремлёв, сотрудниками которого стали Перт Дербышев и ещё несколько выпускников этого учебного заведения.

Октябрьская революция изменила положение фабрики и кустарей, поставив под вопрос само существование камнерезного промысла.

Однако, уже с начала 1920-х годов начинается процесс возрождения предприятия и промысла. Так, в 1922 году начинает работать Гранильная фабрика, включенная в состав треста «Русские самоцветы». Несмотря на отток мастеров, связанный с революцией 1917 года, многократной сменой власти в городе, временное закрытие фабрики, уже в 1923 году в камнерезном цехе работало около тридцати мастеров⁴.

Среди редчайших образцов ранней продукции завода – преемника ЕГФ, – большой

интерес представляет блокнот, входящий ныне в собрание ГИМа⁵. На родонитовой пластине закреплен металлический держатель для бумажного блока. Крышка его украшена накладными элементами из металла – буквами «РСФСР» и тремя лучами звезды, инкрустированными ограненными самоцветами: в буквах – изумруды, в звезде – турмалины. Под звездой на крышке помещено мозаичное изображение Северного полушария: на фоне лазуритового полукруга нанесены схематичные изображения Евразии и северной Африки из светлой яшмы, территория Советской России представлена фрагментом красной яшмы. Любопытно отметить высокий уровень качества ювелирной работы, заставляющий вспомнить такие выдающиеся произведения екатеринбургских мастеров, как подносные блюда⁶.

В 1924 году на заводе было создано первое крупное произведение новой эпохи – «Знамя горняков Урала», предназначенное для установки в мавзолее В.И. Ленина. Эта уникальная работа была выполнена всего за две недели в лаконичном цветовом решении: густо-красная сургучная яшма и глубокий черный гагат. Сегодня она нам известна по описаниям и архивным фотографиям.

Достойную конкуренцию фабрике, несмотря на большие трудности в получении материала, составляли кустарные артели. Ко второй половине 1920-х годов крупнейшими среди них были «Цветные камни» и «Урало-Сибирские камни». После объединения этих артелей в 1929 году (с присоединившейся к ним артелью огранщиков из Березовского) общая численность пайщиков превысила 60 человек, не менее четверти из которых составляли камнерезы⁷.

5 Дементьева Л.А. И камни говорят... Собрание Государственного исторического музея. – М.: Государственный исторический музей, 2005. – С. 128, 130.

6 Блюда были подготовлены в честь визита в город великого князя Алексея Александровича (1873), короля императора Александра III и императрицы Марии Федоровны (1881), путешествия цесаревича Николая Александровича (1891).

7 ГАСО, ф. Р-1435, оп. 1, д. 2. «Материалы по организации Свердловской кустарно-кооперативной артели

4 Дмитриев А.В. Узорчье «хрустальных погребов». – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2008. – С. 104.

Об ассортименте артельной продукции мы можем судить по сохранившимся скрупулезным архивным документам. Так, из акта обследования артели «Цветные камни»⁸, проведенной в 1928 году, мы узнаем, что «артель вырабатывает ювелирные изделия из уральских цветных камней: броши, серьги, кольца, кулоны, горки и проч.». Кроме того, эта артель активно привлекала для сбыта произведения кооперативных организаций Кунгурского района, созданные из мягкого камня – селенита, гипса, ангидрита⁹.

На базе ЕХПШ были организованы Государственные художественные мастерские. По данным 1922 года¹⁰ здесь работали ювелирная, гранильная, яшмодельная и мраморная мастерские, вносящие свой вклад в общую картину камнерезной деятельности в столице Урала. Интересно, что в 1922 году Петра Кремлёва, на тот момент – сотрудника Красноярского губисполкома, – приглашают в Екатеринбург для руководства курсами яшмодельщиков¹¹.

Важным свидетельством работы камнерезов являются материалы национальных и международных выставок этого времени.

Из выпуска «Каталога промышленности» Первой сельскохозяйственной выставки СССР, открывшейся в Москве в 1923 году, мы узнаем о Павильоне кустарной промышленности, в котором «находится несколько десятков тысяч экспонатов, доставленных на всесоюзную выставку со всех концов СССР местными кустарными организациями и отдельными кустарями»¹². Среди предста-

вителей Екатеринбургской губернии – Мастерская уральского общества любителей естествознания, гранильщик Зверев, представители «пятерки» кустарей Свешников и Зверев¹³. У нас нет точных данных о характере представленных произведений, однако на основании известных нам сведений, можем предположить, что мастерская УОЛЕ показывала на выставке один из основных видов своей продукции – минералогические коллекции. А Зверев, возможно, представил работы в жанре анималистической пластики, образец которой – фигурка слоника из горного хрусталя, датируемая 1920-ми годами, – хранится сегодня в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Первой зарубежной выставкой, в которой принимают участие камнерезы Советской России, стала Международная выставка декоративного искусства и современной промышленности, прошедшая летом 1925 года в Париже. Каталог советского отдела открывался предисловием, в котором организаторы задавали себе вопрос: «Как парижанин, избалованный и рафинированный, воспримет наше искусство? После долгих лет отдаления и разрыва связей, признает ли Париж черты крепнущей новой жизни, которая рождается среди нас... перед разнообразием предметов, представленных разным нашими национальностями, перед работами наших кустарей... увидит ли внимательный посетитель, как окрепли первые ростки обновленной культуры, новые формы нового существования?»¹⁴.

Значительное внимание во время участия в выставке уделялось поиску новых и возобновления старых рынков сбыта продукции, в том числе – художественной и кустарной промышленности. С этой целью в каталоге были размещены описания коммерческих киосков кустарной промышленности и сведения рекламного характера, позволяющие судить о состоянии промышленности. В

13 Там же, С. 268.

14 Catalogue. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Union des Républiques Soviétistes Socialistes, Paris 1925. – Paris : [s. n.], 1925. – P. 15.

«Цветные камни», л. 134–135.

8 ГАСО, ф. Р-1435, оп. 1, д. 2 «Материалы по организации Свердловской кустарно-кооперативной артели «Цветные камни», л. 114.

9 ГАСО, ф. Р-1435, оп. 1, д. 2 «Материалы по организации Свердловской кустарно-кооперативной артели «Цветные камни», л. 123.

10 Советский Екатеринбург. Справочник-путеводитель. – Екатеринбург: Уралгосиздат, 1922. – С. 102.

11 Семенов В.Б. Уральский камнерез. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1982. – С. 28.

12 Первая сельскохозяйственная выставка СССР 1923. Каталог промышленности. Вып. 1. – М.: Издание выставочного бюро при президиуме ВСНХ, 1923. – С. 267.

коммерческой секции (Торгсектор) отдельный киоск предлагал посетителям приобрести «...от Уральских государственных шахт и треста «Русские самоцветы» ювелирные украшения, драгоценные и полудрагоценные камни, оправленные в серебро, золото и платину, поделочные камни резные и в природном виде. Изготовлены в Екатеринбурге»¹⁵. Успех участия в этой выставке оказался не столь высок, как на то надеялись. Однако это не прекратило практику участия в выставках.

Следующее десятилетие было отмечено рядом ярких событий, в связи с которыми уральцы смогли продемонстрировать сохранившийся уровень и умение по-прежнему поражать воображение удивительными произведениями.

Триумфальная поездка по стране участников полярной экспедиции, спасенных с корабля «Челюскин», приносит новые мотивы в творчество уральцев. С 1934 года появляются мозаичные воспроизведения газетных фотографий терпящего бедствие судна (два образца ныне хранятся в Музее истории камнерезного и ювелирного искусства, которые вошли в состав подготовленной автором в 2011 году постоянной экспозиции «Раннее советское камнерезное искусство»), изображения белых медведей и тюленей среди снегов самого разного размера из мягкого камня, продолжающие традиции анималистической пластики начала XX века.

В 1936 году мастерами свердловского завода «Русские самоцветы» и промартеля «Мраморский кустарь» на парижском кладбище Пер-Лашез был установлен памятник на могиле Анри Барбюса. На основании из черного режевского мрамора, в окружении призм сургучной яшмы, поднимается родонитовая стела, увенчанная чугунным барельефом писателя. Мемориальное использование родонита – одного из любимых уральских материалов свергнутой династии – так же свидетельствует о силе традиции: саркофаг на могилу императрицы Марии Александровны был изготовлен из этого

¹⁵ Там же. – Р. 155–156.

камня в 1889 году, созданные на рубеже XIX–XX века на Урале детали из родонита украсили иконостас мемориального Храма Спаса-на-крови в Петербурге.

Парижская Всемирная выставка 1937 года была для СССР особенно важна: в год двадцатилетия Октябрьской революции вожди советского государства стремились продемонстрировать миру превосходство нового строя.

Камнерезам отводилась особая роль: с весны 1936 года на ленинградском заводе треста «Русские самоцветы» шла напряженная работа по созданию уникального произведения – карты «Индустриализация СССР». Менее чем за год коллектив из 250 камнерезов¹⁶, ювелиров, картографов создали двадцать шесть квадратных метров карты, покрытые каменной плоской мозаикой, воспроизводящей физическую карту страны. Золото и серебро, килограммы драгоценных камней и самоцветов понадобились для создания «нагрузки» – обозначения заводов и фабрик, шахт и месторождений, электростанций и железных дорог. Выставленная в первом зале карта стала визитной карточкой советского павильона. К работе над ней были привлечены мастера всех заводов треста – целый ряд замечательных камнерезов прибыл в Ленинград из Свердловска. Среди них – братья Николай и Георгий Татауровы, участвовавшие ещё в работе над картой Франции, подготовленной к Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Их участие в работе было отмечено вручением памятных дипломов (Diplome Commémoratif).

В третьем зале выставочного павильона была развернута экспозиция, посвященная культуре СССР: произведения живописи и скульптуры, стенды с рассказом о театральных постановках. В этом же зале посетителям представляли продукцию советских художественных помыслов¹⁷.

¹⁶ ГАРФ, ф. 9499, оп. 1, д. 4. «Отчет о работе павильона СССР за время с 25 мая по 5 сентября 1937 года», л. 49.

¹⁷ ГАРФ, ф. 9499, оп. 1, д. 4. «Отчет о работе павильона СССР с 25 мая по 5 сентября 1937 г.», л. 54.

Уральскую традицию работы с твердыми камнями представляли работы укрупненной свердловской артели «Цветные камни». Относительно подготовки к этой выставке у нас есть противоречивые данные. Так, А. Гилодо приводит данные о поручении Институту художественной промышленности и Кустарному музею, согласно которому эти учреждения должны были разработать план участия промысловой кооперации в выставке, разработать новые модели и провести художественный инструктаж на местах изготовления экспонатов¹⁸.

В связи с этой информацией, большую ценность имеет свидетельство участника создания кустарной коллекции для выставки. В 1937 году в сборнике рассказов старых уральских мастеров была опубликована запись «рассказа старого камнереза» А.А. Баскова¹⁹ (заметим, что фамилия эта встречается в документах Гранильной фабрики в начале XX века). Текст содержит подробное свидетельство работы, выполненной осенью 1936 года: «По заказу артели «Цветные камни» стал вырезать я животных. Заказ был на всех...на обезьянку и слоника, лягушечку, свинку и собачку. Если хорошо сделаю, обещали послать изделия на парижскую выставку»²⁰. Описывая свою работу, камнерез отмечает, что при создании анималистики он старался по памяти воспроизвести модели фирмы Фаберже.

Подтверждение словам мастера мы можем увидеть в части кустарной коллекции, вернувшейся в СССР и переданной на хранение в Кустарный музей (ныне – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства)²¹. Фигурки обезьяны,

слоников, лягушки, свинки и совы воспроизводят камнерезную пластику петербургской фирмы. Несмотря на менее проработанные и несколько огрубленные детали, мы без труда находим аналоги в наследии Фаберже.

Помимо грандиозного мозаичного полотна карты и камерной анималистической пластики, камнерезное дело было представлено на этой выставке ещё одним традиционным жанром. Минералогическую горку представил на выставку единственный «горочник» в составе артели «Цветные камни» Дмитрий Кубин. Процесс подготовки экспоната он подробно изложил в рассказе-воспоминании²².

Согласно документам по подготовке выставки, особый акцент предполагалось сделать на мягком камне – в программе к совещанию 16 мая 1936 года среди центров «народного изобразительного искусства» выделены камнерезы Кунгура и Барнуково²³. Свидетельством тому могут служить произведения из собрания Музея истории камнерезного и ювелирного искусства: совы²⁴, свинка, лягушка, слоники, – вырезанные из мягких гипсов и ангидрита.

Здесь же мы находим и интересный пример интерпретации в мягком камне фигуры присевшей львицы, созданной А.Л. Обером и широко воспроизводившейся в чугунном литье²⁵.

Последним предвоенным международ-

18 Гилодо А. Фаберже – двадцать лет спустя. // Карл Фаберже и мастера камнерезного дела: Самоцветные сокровища России. Кат. выст. – Москва: Музеи Московского Кремля, 2011. – С. 327.

19 Ратушный П. Счастливые камни: рассказы гранильщиков и камнерезов. – Челябинск: Челябинское областное издательство, 1937. – С. 141–147.

20 Там же, С. 141.

21 Карл Фаберже и мастера камнерезного дела: Самоцветные сокровища России. – Москва: Музеи Московского Кремля, 2011. – С. 330–333.

22 Три горки. Запись рассказа старого гранильщика и горочника – грот-коллекционера Д.К. Кубина. // Ратушный П. Счастливые камни. Рассказы гранильщиков и камнерезов. – Челябинск: Челябинское областное издательство, 1937. – С. 183–195.

23 ГАРФ, ф. 9499, оп. 1, д. 1. «Постановления совнаркома СССР о подготовке к международной выставке в Париже в 1937 г.», л. 12.

24 Будрина Л.А. Мягкий камень // Путешествие в мир камня. – Екатеринбург: Автограф, 2007. – С. 208.

25 Будрина Л.А. Образы литья в камне: к вопросу атрибуции камнерезных работ // Уральское художественное литье в музейных и частных собраниях. Сборник материалов региональной научной конференции 2010 г., посвященной 110-летию Каслинского чугунного павильона и Всемирной художественно-промышленной выставки в Париже. – Екатеринбург: ЕМИИ, 2012. – С. 20.

ным смотром, где ярко прозвучали камнерезные произведения, созданные при участии уральцев, стала международная, прошедшая в 1939 году в Нью-Йорке.

Центральный зал павильона СССР, названный в документах «Апофеозным залом»²⁶, представлял собой светлое высокое помещение. В нем экспонировались скульптуры В.И. Ленина и И.В. Сталина, одна стена была отведена под карту индустриализации. За прошедшие между выставками два года, мозаичное полотно было надставлено для демонстрации покорения Северного полюса – на карту была нанесена трасса дрейфа экспедиции Папанина. На задней торцевой стене зала размещались 11 гербов союзных республик, в центре – герб СССР. Сохранилось описание декорационной программы зала, где приводятся сведения о гербах: «Величина герба СССР – 2²⁷ метра в диаметре, остальных – 1 метр. Гербы – горельефные, делаются из драгоценных камней и уральских самоцветов. Под каждым гербом на мозаичном фоне из орлеца дается соответствующее название республики»²⁸. Как и раньше, работы по подготовке камнерезных работ для выставки проводились на ленинградском заводе треста «Русские

самоцветы». Однако, уральцы продолжали привлекаться для выполнения ряда сложных работ. Так, благодаря «Материалам по премированию», собранным в связи с успешным экспонированием на Всемирной выставке, мы узнаем, что в работе принимали участие «старики Григорий и Дмитрий Татуровы» и сын Данилы Зверева, Георгий²⁹.

Поколение мастеров, сохранивших уральское камнерезное искусство в беспокойные послереволюционные годы, было воспитано в традициях Академии, на моделях, созданных ведущими скульпторами и архитекторами. Эта школа позволила сохранить уральский промысел, заложила основу для его развития во второй половине XX века.

Список сокращений:

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации

ГАСО – Государственный архив Свердловской области

ГИМ – Государственный исторический музей

ЕГФ – Екатеринбургская императорская гранильная фабрика

ЕХПШ – Екатеринбургская художественно-промышленная школа

УОЛЕ – Уральское общество любителей естествознания

26 ГАРФ, ф. 5697, оп. 1, д. 105. «Материалы по апофеозному залу».

27 Размеры были несколько преувеличены – герб СССР в диаметре составляет 130 см.

28 ГАРФ, ф. 5697, оп. 1, д. 105. «Материалы по апофеозному залу», л.105.

Иллюстрации к тексту №№ 41–45.

См. стр.189–190

29 ГАРФ, ф. 5697, оп. 2, д. 31. «Материалы по премированию», л. 327.

КЕРАМИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА II ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В СОБРАНИИ ГМК И «УСАДЬБА КУСКОВО XVIII ВЕКА». ШКОЛА. ТРАДИЦИИ. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЫПУСКНИКОВ МИПИДИ)

Елена Яхненко

Керамическая пластика имеет свою давнюю историю. В полной мере скульптура малых форм получила свое развитие в XVIII веке, когда на первых фарфоровых заводах России – Императорском фарфоровом заводе и заводе Гарднера, а также в подмосковном керамическом регионе – в Гжели – стали активно производить мелкую пластику.

Характер материала «диктовал» пластические особенности и манеру исполнения керамических изделий. В фарфоре – это выразительные, яркие, с широкой цветовой гаммой, с довольно точной реалистической передачей пропорций фигуры. Обобщенные, порой монолитные формы, при минимальной росписи – в керамике. Эти тенденции в стилистике малых форм продолжали существовать и на протяжении XIX в. Новые технологии и химико-технологические возможности, открытые в производстве керамики в конце XIX – начале XX вв., расширили диапазон возможностей художественного языка малой пластики, которая стала приобретать в это время черты станковой скульптуры.

XX век стал этапом развития новых художественных направлений, которые отвечали современным требованиям. Они по-разному отразились в пластических школах С.-Петербурга и Москвы. В 1910-е гг. С.-Петербург представлял Академию художеств и художественное училище Штиглица, Москва – МУЖВЗ и художественно-промышленное училище Строганова. Эти учебные заведения готовили скульпторов-профессионалов. Московская школа пластики имела свои художественные особенности и образный язык. Для работ московских мастеров были характерны повествовательность, интерес к деталям, декоративность, эмоциональность рассказа. Данные черты присут-

ствовали как в произведениях скульпторов-монументалистов, так и в работах мастеров малых форм.

Новые реалистические формальные принципы сложилась в скульптуре к 30-м годам XX века. Искусство послереволюционной эпохи искало современные средства пластической выразительности, решая сложные задачи организации трехмерного пространства. Эти поиски, несомненно, связаны с деятельностью учебных заведений «нового» типа – ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа. Наряду с поддержкой авангардных направлений и успешных новаций в архитектуре и дизайне, ВХУТЕМАС в то же время являлся преемником и московской школы пластики. В 1920-е гг. он формирует новые традиции. Результаты этих поисков и новаций получили свое продолжение спустя несколько десятилетий.

Художественно-технические мастерские дали импульс к появлению новых производственно-художественных вузов Москвы, открытых в 1930 г.: МАРХИ, МИПИ, МТИ, Московского института прикладного и декоративного искусства и вновь открытого в 1945 г. ВХПУ Строганова.

МИПИДИ после обвинения его в формализме был расформирован в 1952 г. и сегодня, к сожалению, незаслуженно забыт. А в 1930–1940-е гг. институт много сделал для подготовки молодых художественных кадров. Сегодня среди выпускников МИПИДИ – заслуженные художники России, лауреаты Государственных премий, члены художественных союзов, участники многих всероссийских и международных выставок. Произведения выпускников МИПИДИ широко известны и признаны. Их работы находятся в государственных и частных собраниях

нашей страны и за рубежом. Собрание ГМК также обладает коллекцией керамических произведений талантливых мастеров, теперь уже старшего поколения художников-керамистов: С.Г. Мальяна, О.С. Артамоновой, Р.М. Цузмер, М.Д. Житковой, а также скульпторов-фарфористов – мастеров Дулевского и Дмитровского фарфоровых заводов: Е.И. Гатиловой, О. Богдановой, Н.А. Малышевой, Ю.Б. Ганрио и Н.Н. Ганрио, мастеров керамики и художественного стекла Д.Н. и Л.Н. Шушкановых, а также С.Г. Рязановой, А. Степановой и др. Их вклад в развитие пластики малых форм, в освоение новых художественных возможностей керамики и стекла очевиден. Это художники высокого профессионализма и мастерства. Они, основываясь на традициях реалистической школы пластики, создали новую современную школу, их произведения легли в основу дальнейшего развития московской керамики малых форм.

Институт имел два факультета, которые непосредственно готовили скульпторов и художников декоративной керамики: это факультет монументально-декоративной скульптуры и факультет художественной керамики. Несомненно, большую роль в получении знаний, формировании умений и навыков пластического искусства сыграли художники-педагоги института. Деканом МИПИДИ был известный художник А.А. Дейнека. В институте работали В.А. Фаворский, А.А. Федоров-Давыдов, скульптуру, в частности, преподавали Е.Ф. Белашова, Е. Янсон-Манизер, Б.Н. Ланге, Н.П. Прусаков, С.С. Алешин, а медальерное искусство (1944–1952) преподавал педагог, музейный деятель нового времени, первый директор ГМК (1919–1930) – Сергей Захарович Мограчев (1887–1960)¹.

Талантливый скульптор получал образование на естественном факультете Парижского университета, на занятиях в мастер-

ских великих скульпторов О. Родена и Э. Бурделя, а также в Свободных академиях Парижа, Флоренции и Рима. Вернувшись в Россию в историческом 1917 году, с 1918 г. он стоял у истоков основания Музея-выставки старины, как он тогда назывался. Затем он получил название Музея фарфора, позже – Музея керамики. Одиннадцать лет С. Мограчев возглавлял музей, формировал коллекцию, представлял ее посетителям. Ему принадлежит ведущая роль в создании и деятельности музея в начальный период его существования.

С. Мограчев и его коллеги формировали коллекцию Музея керамики, прежде всего, произведениями русского и зарубежного фарфора XVIII века. В 1930-е гг. собрание музея стало пополняться работами современных мастеров Москвы и Ленинграда, в частности, пластическими произведениями И.Г. Фрих-Хара, И.С. Ефимова, В.А. Ватагина, М.П. Холодной, И.М. Чайкова, А.Е. Зеленского, И.Л. Слонима. Они отражали общие тенденции развития скульптуры малых форм 1930-х годов, рассказывали о современной жизни России, о ее новых героях. Эти работы легли в основу коллекции современной керамики, раскрывающей историю авторской керамической пластики XX века.

Выпускники – скульпторы и керамисты МИПИДИ, – в 1940-х – начале 1950-х годов продолжили и развили традиции пластики первой половины XX века. Хотелось бы остановиться на творчестве некоторых мастеров, которые учились в МИПИДИ в 1940-е годы. Их произведения созданы в различных направлениях керамической пластики II половины XX в. В то же время, они наиболее ярко представляют московскую скульптурную школу. В фарфоре наиболее ярко отражают особенности московской пластики произведения Евгении Ильиничны Гатиловой. В последнее время ее творчество достаточно хорошо изучено². В коллекции Кусково находится 26

¹ Е.В. Яхненко История Государственного музея керамики (1918-1938 гг.) //Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино. – М., 2010. – С. 50.

² Евгения Гатилова. Авт.-сост. Г.В. Бубыренко, И.С. Насонова, С.М. Насонов. – М.: Среди коллекционеров, 2010.

произведений художницы, от ранних 1950-х до последних, 2000-х годов. Путь мастера связан с Дулевским фарфоровым заводом, где она проработала пять десятилетий. Темы ее работ различны: труд и спорт, театр и русские «Венеры», исторические, литературные герои, театральные персонажи. Ею созданы как однофигурные, так и многофигурные скульптурные композиции, представляющие отдельные сюжетные линии, запечатлевшие новых героев, рассказывающие свою историю. В 1950–1960-е годы – это чаще повествовательные произведения, раскрывающие тему труда или героике гражданской войны, а также жанровые сцены: «Девушка на этюдах» (1956), «Девочка входит в воду» (1957), «Девочка с письмом» (1956), «Чистка свеклы» (1960-е), а также «Комиссар флота – Л. Рейснер» (1969), «Вожак революционного батальона Е. Бош» (1960-е), «Пламя огненных лет» (1967) и другие. Для произведений этого периода характерно внимательное отношение к своему герою, документальная точность в передаче его внешнего облика, костюма, непосредственность передачи характера, а в героических образах – торжественность поз и движений персонажей.

Общая стилистика «сурового стиля» 1960-х гг. породила тенденцию к обобщенности в передаче пластических форм, а минимализм в росписи стимулируют «движение» к новому художественному языку: стремление малыми средствами создать яркую пластическую композицию. Эти особенности художественного языка становятся характерной чертой произведений художницы.

При создании трехмерного объема наблюдается тенденция к обобщению, к монолитности формы, а в пластике проявляются мягкость, сглаженность, обтекаемость фигур и минимальное использование цвета. Таковы работы «Клоунада», «Посол Советского Союза А. Коллонтай», «Ленин и Крупская». Порой работы лаконичны и не имеют росписи. Это несколько не снижает общий «пафос» произведения, даже делает его пластическое решение более значительным. Внимание зрителя концентрируется на до-

кументальной передаче исторического момента, в то же время, идет рассказ о каждом отдельном персонаже. Постепенно начинает складываться индивидуальный «почерк» мастера, творчество которого отличает романтический подход к образу, пластическая обобщенность формы и точность детали, характерного движения, позы конкретного героя. Это хорошо видно в скульптуре «Василий Шукшин» (2002). Отсутствие полихромной росписи произведения вновь выявляет особенности пластической моделировки формы, ее художественные достоинства.

Хочется отметить довольно «смелую» тему для массового тиражного фарфора, а именно – тему «ню», которую развивает художница в 1960–1980-е гг. В пластике Е. Гатиловой она «преобразована» то в жанровые сцены в бане, то в тему материнства.

Развитие темы «ню» имеет свою историю. Русские художники вплоть до XIX в. практически не работали в этой теме так, как европейские мастера. Легитимизированность ее в русском пластическом искусстве малых форм осуществляется благодаря станковым произведениям середины – II половины XIX в. Это, прежде всего, скульптура Н.С. Пименова и произведения С.И. Иванова, представляющие обнаженную фигуру не как «античный идеал», а как узнаваемый облик человека своего времени³. Художественные критики II половины XIX в. иронически находили ответ «внешнему виду» подобных произведений, они называли эти персонажи «вышедшими из бани». Именно тема «бани» начинает оправдывать обращение русской пластики к обнаженной натуре. Достаточно вспомнить, что эта тема была широко популярна в XIX в. на небольших подмосковных фарфоровых заводах Гжели. Известные женские обнаженные фигурки для фарфора А.Т. Матвеева 1920-х гг.⁴, керамическая пластика И.С. Ефимова «Вода» (1914) также

3 История русского искусства. Искусство второй половины XIX века. Под ред. М.Г. Неклюдовой. – М.: «Искусственное искусство». Т.2, кн.1. – С 141.

4 Александр Матвеев. Авт.-сост. Е.Б. Мурина. – М.: Советский художник, 1979. – С. 48, 224-239.

изображаются с тазами и кувшинами. Керамическая советская пластика 1920–1940-х чаще «одевает» своих героев в производственные одежды: «Шашлычник», «Швея» И.Г. Фрих-Хара, «Эпроновец» И.М. Чайкова, «Телятница» М.П. Холодной⁵. В создании образной структуры доминирует социальный статус, который декларирует, определяет программу композиций, пластического решения скульптуры. В произведениях нет индивидуальности, снижен личностный фактор. Перед зрителем, прежде всего, обобщенный образ исторического персонажа, человека труда или военного героя.

В связи с этим заслуга Е. Гатиловой в развитии темы значительна. Она смело обращается к ней уже во II половине 1950-х гг. Главным для художницы становится обычный человек, его непосредственность, внимание и близость к природе, его личные чувства и переживания. За жанровыми, порой бытовыми названиями работ «Банька» (1983), «Жарко» (1986), «Банный день» (Непослушные дети) (1988), «Купание» (1989), «Анфиса» (2002) в очень тонком, эпическом или, порой лирическом, рассказе наблюдаем огромное желание мастера показать красоту и гармонию женского обнаженного тела. Довольно пышные формы ее героинь, возможно, не отвечают современным критериям стройности или изящества. Скорее, в женских образах можно увидеть «русских женщин» Н. Некрасова, в то же время почувствовать душевную широту, открытость, а в целом – гуманистическую направленность произведения.

Пластике Е. Гатиловой нельзя в полной мере назвать малой. Хотя она создана в фарфоре, в керамическом материале, где царствуют, прежде всего, небольшие формы. Тонкий изысканный фарфор, его химический состав и технология производства, больше, чем в других керамических материалах, дают возможность создать изящную, детализированную декоративную малую

форму. Художница умело пользуется всеми особенностями фарфора. Мастерство, профессионализм скульптора и технолога дает возможность ей работать над сложными пластическими композициями больших размеров, создавая на заводе как авторские малотиражные, так и многотиражные работы. Темы, образный строй произведений Е. Гатиловой по-своему философскому осмыслению и настрою, масштабу поставленных пластических и духовно-нравственных задач «поднимают» над обыденностью, поэтизируют модель, создают обобщенный образ современника. Ее последние работы, прежде всего, предназначены не для оформления камерных частных интерьеров, они рассчитаны на выставочные общественные пространства. Для фарфоровой пластики мастера характерны черты станковизма, в то же время им присущи качества декоративно-монументальной скульптуры.

Творчество Евгении Ильиничны Гатиловой отразило стилистическое развитие пластического искусства II половины XX века. Творческий потенциал, традиции русской скульптуры более раннего периода, личностная позиция мастера сделали ее произведения эталоном своего времени. Ее художественное творчество, а также преподавательская деятельность в МИПиДи подготовили новое поколение мастеров. Ее учениками были будущие известные художники, открывшие современные технологии художественного стекла: Д.Н. и Л.Н. Шушкановы, С.Г. Рязанова, а также скульптор, форматор нового российского дизайна – Ю.Б. Ганрио и др.

Широк диапазон керамических используемых мастерами материалов. Среди них выделяют так называемую «грубую керамику», в частности, – шамот. К нему охотно обращаются художники Д.Н. и Л.Н. Шушкановы в 1960–1970-е гг. Эти два талантливейших мастера прославились работами в цветном стекле, но они создавали и пластические произведения в шамоте⁶. В коллекции музея

5 Конаковский фаянс. Е.А. Бубнова. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – С. 81–85.

6 Людмила и Дмитрий Шушкановы. Авт.-сост. К.М. Кантор. – М.: Советский художник, 1981. – С. 55–56.

имеются две скульптуры мастеров: «Гепард» и «Як» (обе – 1962). Внешняя характеристика крупнокристаллической корундовой массы шамота формирует монументальный образ животного. Напряженная поза, вытянутая вперед шея придает гепарду мужественный облик. В то же время, мягкое, поступательное бесшумное движение представляет «манеру» его движения, повадки семейства кошачьих. Внешняя характеристика материала: шероховатая, зернистая, фактурная поверхность скульптуры создает впечатление шкуры зверя. Сдержанность в передаче внешнего облика, отсутствие натуралистической детализации способствует созданию обобщенного образа. Поверхность скульптуры люстрирована, что придает пластике декоративный характер.

Довольно большие размеры фигуры гепарда (длина около метра, высота 50 см), стилистическое решение произведения носит станковый характер, и предполагает его размещение в общественном интерьере выставочного зала или в парковом ландшафте. Ранее образы могучих животных справедливо сравнивали с образами «первобытной» Земли. Именно керамический материал – шамот, – способствовал этому. Как ни один другой, он формировал «архаичный» древний образ дикого животного.

Значительное число произведений в шамоте создал также выпускник МИПИДИ (факультет художественной керамики, 1940–1949гг.) Сурен Григорьевич Мальян (1918–2005). К сожалению, не столь глубоко изучено его творчество, хотя имя мастера широко известно в керамическом мире Москвы⁷. Благодаря художнику в 1960–1970-е гг. активно формируется современная школа московской керамики. С. Мальян в определенной степени знаковая личность, соединившая прошлое и будущее московской керамической пластики. В ранний период своего творчества волею случая С. Мальян для перевода в керамику выполнил оттиск

с модели произведения «Березка» известного скульптора А.С. Голубкиной. (Керамическая копия – в семье скульптора). Мастер соприкоснулся с подлинным оригинальным произведением знаменитого мастера, что, несомненно, оставило неизгладимый след в творчестве художника.

Необходимо вспомнить, что важная роль в «продвижении» керамики в 1950-е гг. принадлежит московской 1-ой художественно-скульптурной фабрике на Потылихе (сегодня ЭТПК «Воронцово»). Фабрика (комбинат) была основана в 1946 г., в 1950-е гг. С. Мальян успешно работает здесь⁸. В эти годы им создано значительное число различных декоративных форм и керамических сосудов.

В 1960-е гг. керамика становится популярным материалом. Этому способствует организация творческих выставок, представляющих или заново открывающих этот древний материал. С. Мальян в 1974 году принимает деятельное участие в подготовке и открытии Первой художественной керамической выставки «Московская керамика». Выставка была ярким явлением в художественной жизни Москвы. Она работала несколько месяцев и вызвала большой резонанс как у зрителей, художников, так и искусствоведов. Она показала разнообразные возможности керамики, ее выразительные средства, особенности художественного языка, дала направления дальнейшему развитию современной керамики.

ГМК имеет в своей коллекции 20 произведений С. Мальяна. Наиболее ранние – карандашница «Петушок на шаре» и две чаши 1958 года. Работы соединили в себе утилитарное назначение и декоративные качества. Шар-карандашница – полая изнутри, со сквозным большим отверстием и имеет скульптурное завершение в виде фигурки петушка. Компактная по размерам, гармоничная работа полностью отвечает своим утилитарным задачам. Она также достаточно декоративна, благодаря блестящей яркой глазурованной

7 Сурен Мальян. Керамика. Металл. Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1991.

8 Воронцово. Глина. Вода. Огонь. Кураторы проекта Н.Н. Богданова, С.В. Любарский. – М., 2006.

поверхности. Фигурка петушка соразмерна форме карандашницы. Небольшое керамическое изделие в полной мере рассчитано на камерный интерьер, может одновременно отвечать функциональным и декоративным задачам, украшая быт человека.

Другие работы этого же периода – конические чаши с широким верхним краем, имеющим одна – завершение в виде козлиных рогов, другая – головы животных, – служат своеобразными основаниями чаши. Вновь мастер применяет знакомый прием: гармонично соединяя простую геометрическую форму утилитарного предмета с декоративной пластикой. Цветовое решение одной чаши, где внешняя сторона коричневая, а внутренняя – красная, придает изделию праздничный характер.

В творческой манере С. Мальяна в конце 1960–начале 1970-х гг. происходят изменения. Художник много путешествует, бывает в творческих командировках за рубежом, которые дают ему новые впечатления. Скульптор начинает работать в шамоте. Он сам отмечает, что «глина и шамотная масса – его любимый материал», он «близок ему по духу», «сродни камню»⁹. Возможно, в определенной степени, переходными работами этого времени можно считать две необычные формы: «Такой сосуд» (1968) и «Декоративный чайник» (1969). В самом названии первой работы, мы понимаем, что художник иронизирует. Он отдаляет утилитарную функцию изделия и подчеркивает ее декоративное значение. В данных формах трудно увидеть их функциональное «лицо», понять их назначение. Художник уходит от привычного понимания сосуда, он, прежде всего, работает с объемами, создавая практически скульптурную форму. Мастер как бы «жонглирует» объемами, лепит из шамота «неизвестные» формы, разрушая стереотипы нашего представления о предмете, о том, как формируется объем. Таким образом, спустя

несколько десятилетий с начала поисков и развития новых пластических форм, можно наблюдать отголоски конструктивизма и соответствующего отношения к трехмерному объему. Перед нами – скульптурная форма, конструкция, созданная простыми геометрическими объемами. Художник «уходит» от реалистических конкретных образов и обращается к абстрактному искусству, используя при этом принципы и элементы современного дизайна.

Скульптор также работает над произведениями, посвященными теме Памяти, вызывающей различные ассоциации или воспоминания. Так, о греческой пластике напоминают обнаженные женские торсы (1972–1977). Необыкновенно выразительна декоративная скульптура «Памяти Казальса» (1990). Она посвящена испанскому музыканту-виолончелисту, композитору, известному музыкальному общественному деятелю XX в. Поало Казальсу. Эта работа не случайна в творчестве мастера: С.Г. Мальян окончил музыкальный техникум по классу фортепиано и, вероятно, был знаком с творчеством этого известного музыканта.

Пред зрителем: обнаженный женский торс, главная деталь – вертикально расположенная дека, которая напоминает зрителю о том, кому посвящено произведение. В целом, плавные обтекаемые линии женской фигуры ассоциируются с формами и контурами музыкального инструмента, прославившего музыканта. Музыка тела и музыка пространства, музыка для глаз и музыка для слуха – вероятно, такими сравнениями наполнена работа. Гармония трехмерного объема и музыкальная звуковая гармония, соединенные в единое целое, несомненно, усиливают образное восприятие произведения.

В реалистической манере представляет скульптор древнегреческий миф о похищении дочери финикийского царя Агенора – Европы («Похищение Европы», 1990). Мягкой моделировке фигуры быка-Зевса вторит фигура Европы, которую стремительно уносит, по легенде, белый бык на остров Крит. Голубовато-синяя роспись с розовыми отли-

9 С.Г. Мальян. О творчестве. Дорога начинается с первого шага. (Творческая автобиография). – 2003. – Архив семьи художника.

вами напомним о морской теме. Произведение компактно, монолитно, а неяркий, почти пастельный, цвет росписи дает возможность воспринять гармонию пластики.

Другой круг произведений С. Мальяна посвящен темам «вселенского» масштаба: Мир – Вселенная, происхождение Земли, зарождение жизни («Начало», 1977), а также духовно-христианская тема («Распятие», 1990). На первый взгляд – это геометрические или абстрактные объемные формы. Они дают волю воображению зрителя, в то же время предполагают глубокие размышления о Жизни, Вселенной и месте человека в огромном пространстве Мира. Работы выполняются в шамоте, который создает впечатление силы, мощи, он оказывается созвучным данным темам и способствует их раскрытию. Особая моделировка формы, широкое использование внешних качеств шамота прекрасно дополняют образную структуру декоративно-скульптурных произведений.

Работы художника проникнуты чувствами, переживаниями, понятными каждому человеку; об этом рассказывает пластика мастера. Монументальный характер композиции, устойчивость, тектоничность и лаконизм работы «Нежность» (1973) говорит об основательности человеческих помыслов. А пластическое решение произведения, плавные, «перетекающие» одна в другую линии абстрактной формы наполнены глубиной нежных чувств, которые ассоциируются с чувствами матери к своему ребенку, или напоминают о Парках или Мойрах, богинях судьбы, осторожно держащих в своих руках нить жизни.

Не всегда можно согласиться с мнением, что произведения С. Мальяна – это «противоборство массы и движения, статики и динамики». Необходимо вспомнить технологические особенности шамота: при внешней «грубости», брутальности материала, схожести с камнем, он хрупок, как любая керамика. Грубое прикосновение может разбить, уничтожить форму. Так хрупок людской мир,

человеческая жизнь, отношения близких или знакомых нам людей. Несмотря на внешнее впечатление «силы и монолита», в работах С. Мальяна мы наблюдаем переживания, глубокие размышления автора, тонкого лирика, художника, влюбленного в красоту мира природы, человеческую жизнь и искусство.

Кроме того, важно сказать, что каждый мастер, о котором сегодня шла речь, несомненно, задумывается о месте и пространстве, в котором будет «жить» его произведение. Выставочное ли это место с круговым обходом, природный ли ландшафт, парк с зеленым газоном или белым заснеженным «фоном». В зависимости от этого он решал поставленные пластические, художественные или образные задачи.

В заключении необходимо отметить, что творчество С.Г. Мальяна, его керамическая декоративная скульптура, как фарфоровая пластика Е. Гатиловой и керамика Д. и Л. Шушкановых, в полной мере представляет московскую скульптурную и керамическую школу. Традиции в керамике малых форм и в декоративно-монументальной пластике, сформированные к 1930–1940-м гг., продолжал развивать МИПиДИ. Они не утратили своего значения и сегодня.

Как было ранее отмечено мастерами-керамистами и искусствоведами, московскую школу пластики и декоративную керамику отличает, прежде всего, серьезное отношение к формированию скульптурного трехмерного объема, формы, в каком бы художественном стиле или направлении, манере ни работал художник. Декоративным особенностям и цветовому решению произведений, хотя и уделялось внимание, но оно было минимальным. Творчество этих мастеров – свидетельство этому. Традиции или тенденции, особенности московской керамической школы, возможно, в меньшей степени, но продолжают присутствовать и в современной керамической пластике малых форм.

Иллюстрации к тексту №№ 46–49.

См. стр. 191–192

СТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРНОЙ ИНДУСТРИИ В 1920–1940-Е ГОДЫ

Мария Силина

Формирование советской, а позже российской школы скульпторов, ее основные особенности и администрирование складывались на всем протяжении XX века. К 1914 году сформировалась группа мастеров, которые фактически стали как создателями самых ярких произведений советской эпохи, так и учителями новых поколений скульпторов. Молодые мастера ко второй половине века, в свою очередь, принесли основы скульптурного мастерства во все уголки Советского союза, а после 1991 года их традиции переняли их ученики, скульпторы суверенных стран.

Цель статьи охарактеризовать ранний период институционального становления скульптурного дела в СССР. Для этого будет рассмотрена социальная история скульптуры 1920–1940 годов на примере Москвы и, частично, Ленинграда. Именно столичные формы организации стали прообразом союзов и кооперативов по всему СССР. Более того, Москва и Ленинград взяли на себя регулирующие, законодательные, инициативные функции, они направляли скульпторов в регионы, высылали скульптурную продукцию, утверждали тематические планы Всесоюзных выставок.

Первые послереволюционные годы скульпторы не имели возможности систематически работать. С одной стороны, декрет «О памятниках республики»¹ и создание временных скульптур в 1918–1920 годы давал скульпторам, особенно молодым выпускникам бывшей Императорской Академии художеств в Петрограде и московском Училище живописи ваяния и зодчества надежду на востребованность. Так, в Москве и Петро-

граде организуются союзы скульпторов². С другой стороны, практически не было никаких реальных возможностей для реализации проектов. Основной проблемой была нехватка помещений, оборудованных мастерских. По свидетельству Б.Н. Терновца, работали в бывших магазинах, пустующих складах³. Мастерские были у А.С. Голубкиной, С.Т. Коненкова, Б.Д. Королева. С.Д. Меркуров обеспечил себе дачу в Измайлово, где открыл свою мастерскую⁴. В.И. Мухина «лишь с 1925 года получает возможность вновь работать по скульптуре»⁵. Эти проблемы будут актуальны до середины 1930-х годов.

Отдел ИЗО Наркомпроса был ликвидирован в 1921 году, формально в правительстве не было централизованного органа, ответственного за искусство⁶. В начале 1920-х скульпторов призвали создавать артели, но работы, выполненные в подобных объединениях, так и остались не востребованы⁷. Первая половина 1920-х годов отмечена почти полным замедлением и приостановлением выставочной деятельности скульпторов. Зато расцвет переживают учебные заведения. В 1920 открывается ВХУТЕМАС (с 1926

2 Астафьева М.В. Материалы о московском профессиональном союзе скульпторов-художников / Очерки по русскому и советскому искусству. – Л., 1974. С. 308–322; Крусанов А.В. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор. Том II. Кн. 1. С. 66–70.

3 Терновец Б.Н. XV лет советской скульптуры // Искусство. 1933. № 3. С. 155.

4 Меркуров С.Д. Воспоминания. Письма. Статьи. Заметки. Суждения современников. М.: Kremlin Multimedia. 2012. С. 158–160.

5 РГАЛИ. Ф. 2701 оп. 1 ед. хр. 31. Л. 81. Б.Н. Терновец. Советская скульптура. Биографические сведения.

6 После реорганизации ИЗО Наркомпроса возникают два отдела: ИЗО Главпролитпросвета и Отдел художественного образования при Главпрофобре. См.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. – М. – Л.: Огиз-Изогиз, 1933. С. 248–249.

7 Терновец Б.Н. XV лет советской скульптуры // Искусство. 1933. № 3. С. 154.

1 Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. События, факты, комментарии. Сборник материалов и документов / Отв. ред. В.П. Толстой. – М.: Галарт, 2010. С. 40–41.

– ВХУТЕИИ): там преподают А.С. Голубкина (1920–1922), И.С. Ефимов (1920–1930), И.М. Чайков (1920–21, 1923–30), А.М. Лавинский (1920–1923), Б.Д. Королев (1920–1924), В.И. Мухина (1925–1930). Именно творческая обстановка вузов создает благоприятную атмосферу для художественных поисков и экспериментов. И.М. Чайков работает с такими материалами, как железо, стекло, проволока, он конструирует фигуры («Мостостроитель», «Рабочий» 1921). Б.Д. Королев до 1922 года занимается экспериментами по аналитическому расчленению объемов (памятник М.А. Бакунину в Москве, 1919). Известны и эскизы В.И. Мухиной для ряда памятников, где она отталкивалась от поисков ее парижского учителя А. Бурделя и экспрессионизма (проект памятника Я.М. Свердлову, 1922). К 1925 году отчетливо видны признаки кризиса в организации скульптурного дела СССР: при значительном и все возрастающем количестве профессиональных скульпторов, наблюдалось отсутствие базы для дальнейшего развития скульптуры – отсутствие налаженного рынка сбыта, а также невозможность организовывать выставки.

Переломным моментом считается публикация резолюции ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», которая ясно обозначила необходимость выработки политической программы любимыми профессиональными творческими обществами. Неудивительно, что когда начался политически ангажированный процесс консолидации сил в сфере художественного творчества, скульпторы стремились проявить свою лояльность и готовность работать. Особенно насущными были вопросы налогов, производственной базы, выставок, а также мастерских. К 1925 году наступает оживление деятельности, налаживаются связи с заграничьем: скульпторы участвуют в выставке в Венеции (1924), в Париже (1925). В 1926 году основываются Общество русских скульпторов (ОРС) и скульптурный сектор Ассоциации художников революционной России

(АХРР, с 1928 – АХР)⁸.

Со второй половины 1920 годов начинается период формирования государственных институтов и централизация управления скульптурным делом. Однако, с точки зрения непосредственно организации культурной жизни, 1920-е годы был «периодом репрессивной анархии»⁹ сфера культуры регулярно подвергалась реформам, которые достигли пика к 1928–1932 годам. Первым крупным начинанием в деле централизации управления и контроля за художественными обществами стало образование Главного управления по делам художественной литературы и искусства при Наркомате Просвещения РСФСР (Главискусство) в 1928 году. Основной его деятельностью стало утверждение тематических планов и учет художественных институций¹⁰. Тогда же формируются государственные заказы, проходят первые выставки, в которых участвуют скульпторы всех направлений: выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции, и, организованная АХР, выставка, посвященная десятилетию Красной армии. С 1928 года проводился ряд диспутов и встреч, на которых главной в творчестве художников, скульпторов и программах учебных заведений объявляется монументальное искусство¹¹.

Надо подчеркнуть, что, в отличие от живописцев и архитекторов, идеологическая и творческая методология скульпторов была слабо дифференцирована. Объединение вокруг тех или иных группировок и обществ происходило из-за доступа к технической базе скульптурного производства. Наиболее

8 Лысенко Л.А. Общество русских скульпторов (1926–1932)//Диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения. – М.,1985; Князева В.П. Ассоциация художников революционной России. Л.: Художник РСФСР. 1967.

9 Sheila Fitzpatrick. The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow, 1928–29 // Soviet Studies, Vol. 23, No. 2 (Oct., 1971) P. 253.

10 Хроника Изо-искусств // Ежегодник литературы и искусства. М., 1929. С. 533.

11 Хроника Изо-искусств // Ежегодник литературы и искусства. М., 1929. С. 529–530 .

деятельными были три центра: АХР, секция скульптуры, которого в 1928 году насчитывала 25 – 30 человек¹²; ОРС, в котором состояли такие яркие мастера как В.Н. Домогацкий, И.М. Чайков, В.И. Мухина (к 1928 – 35 чел.¹³); в Измайлово в Москве работала также группа профессиональных скульпторов под руководством С.Д. Меркурова. Последний был главой скульптурных мастерских по производству массовой политической скульптуры в Госиздате (с 1924), одном из отделов Наркомпроса¹⁴. В целом, доступ к административным ресурсам был у членов АХР. Например, в 1930 году в Москве начали распределять скульптурные мастерские в доме на Масловке, построенном АХР, до этого нескольким скульпторам выделили мастерские в помещениях церквей¹⁵. В АХР также существовало Производственное бюро по тиражированию работ, однако, судя по документам, оно было почти не налажено. В то же время, ОРС по своему уставу не могло заниматься производственной деятельностью, что заставляло орсовцев активнее искать заказы у государства¹⁶. Многие мастера состояли одновременно и в АХР, и в ОРС, участвовали в выставках обоих обществ, хотя эти группировки к концу 1920-х годов демонстративно враждовали¹⁷. Одним из первых важных заказов для московских скульпторов всех группировок стало оформление Парка культуры и отдыха в Москве (1928)¹⁸. «Аллея ударников» в этом парке явилась первой и одной из немногих инициатив скульпторов в русле работы над образами героев первой

пятилетки¹⁹.

Большую роль в становлении советской скульптурной индустрии сыграл кооператив «Художник», основанный в конце 1928 года. Кооператив к 1932 году располагал: производственной базой, оставшейся от артели «Лепка» (126 рабочих), а также цехом монументальной живописи и скульптуры (117 скульпторов) и мраморной мастерской (24 рабочих). Одним из важных средств формирования контингента и профессионального самосознания скульпторов стала так называемая «контракция». Скульпторы получали заказ на изготовление модели для последующего тиражирования, с которого имели процентные выплаты. Этот вид занятости стал самым прибыльным²⁰. Надо отметить, что советская тематика и стилистика в моделях для тиражирования сформировалась не сразу, особенно остро этот вопрос был поставлен в 1928–1932 годы²¹.

В начале 1929 года А.В. Луначарский ушел с поста наркома Просвещения, протестуя против репрессий интеллигенции. Его сменил А.С. Бубнов – один из ряда директивно назначенных, далеких от вопросов просвещения, а позже репрессированных начальников²². Начинаются реорганизации в группировках: «чистка» АХР, прессу наводняет риторика уничтожения всех видов врагов, создаются пролетарские и ультра-пролетар-

12 РГАЛИ. Ф. 2941. оп. 1. Ед. хр. 156. Л. 1, 3. АХРР. Скульптурная секция.

13 РГАЛИ. Ф. 645. Ф. 645 оп. 1. Ед. хр. 474. Л. 24. Главикусство. Списки членов ОРС.

14 Скульптура Госиздата. М., 1924.

15 РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед.хр. 159. Л. 22, 31, 43. АХРР. Скульптурная секция. Протоколы общих собраний и заседаний бюро секции .

16 РГАЛИ. Ф. 2941. оп. 1. Ед. хр. 156. Л. 14. АХРР. Скульптурная секция .

17 А.М. За перестройку фронта советской скульптуры // За пролетарское искусство. 1931. № 9. С. 24–27.

18 РГАЛИ. Ф. 2941. оп. 1. Ед. хр. 156. Л. 28. АХРР. Скульптурная секция. Газетная вырезка «Скульптуру – в массы».

19 Бандалин Г.Б., Павлов В.В. Аллея ударников в парке культуры и отдыха // Бригада художников. 1931. №5–6. С. 22–23; Темой скульптуры стал ударник. (Открытие Аллеи ударников в Парке Культуры и Отдыха) // Советское искусство. 1931. 13 июля. С. 1; Художественная жизнь Советской России... С. 365–368.

20 Г.А. Янковская. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007. С. 144–165.

21 «Гумовщина» стало нарицательным именем для «буржуазной» массовой скульптуры, безделушек, которые выставлялись в витринах ГУМа. В.М. Культурная революция и гумовская скульптура // Правда. 24 июня 1928. № 145. С. 7; В. Воблый, Б. Саучек. Что выпускает Всекохудожник // За пролетарское искусство. 1932. №2. С. 14.

22 Если имя А.С. Бубнова стало символом репрессий в художественной политике, то имя сменившего его П.А. Тюркина (1937–1940), вообще почти нигде не упоминалось.

ские группировки. Так, в 1931 году появляется Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ). Тогда же, по примеру литераторов и архитекторов, живописцы и скульпторы организовали Федерацию объединения советских художников (ФОСХ)²³. Репрессивная политика государства коснулась и ВХУТЕИНа, крупнейшего художественного вуза страны. Его закрывают в 1930 году. Скульпторы вынуждены либо оставить учебу, либо перебраться в Ленинград, в единственный оставшийся скульптурный факультет Института пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ, б. Академия художеств). Между тем, к 1931 году борьба за власть среди группировок и попытки найти оптимальную риторику, которая бы угодила главному спонсору – партии – обостряется. Художники всех направлений работают по тематическим государственным планам²⁴. Именно в этот краткий момент, на рубеже 1920–1930-х годов появляются новаторские произведения, созданные в рамках государственного заказа (И.Г. Фрих-Хар «Энтузиаст Турксиба», Е.А. Зеленский «Октябрь»). Особую надежду скульпторы питали в отношении заявленных планов по реконструкции Москвы (1931), а также совместной работе над амбициозными проектами, которые объявлялись в то время (Дворец советов)²⁵. Всем самостоятельным попыткам объединений и инициатив пришел конец с Постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года.²⁶ Форму объединения художники должны были найти сами.

23 Декларация Федерации объединения советских работников пространственных искусств // Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. – Л.: Огиз-Изогиз, 1933. С. 553–556.

24 См.: Резолюция совещания по вопросам планирования искусства при Культсекторе Госплана СССР от 18 мая 1930 года; Постановление Пленума ЦК Рабиса по докладу Госплана СССР об основных установках к составлению пятилетнего плана искусства от 27/IV/1930 г. / Советское искусство за 15 лет. С. 418–421.

25 РГАЛИ. Ф. 645. Ф. 645 оп. 1. Ед. хр. 414 (1). Л. 59.

Главискусство. План работы ОРСа на 1932 год.

26 Советское искусство за 15 лет. С. 644–645.

Московские скульпторы решили объединиться в самостоятельный союз – Московский Областной Союз Советских Художников Скульпторов (МОССХС)²⁷. В него в 1932 году было принято 170 профессиональных скульпторов²⁸. В состав Правления вошли Н.А. Андреев, И.М. Чайков, С.Д. Тавасиев и др. Самыми насущными на протяжении всех лет функционирования отдельного Союза скульпторов были хозяйственные и производственные задачи: «больше 40% скульпторов старших поколений и больше 80% младших не имеют совершенно никаких производственных мастерских»²⁹. Союз довольно быстро обнаружил свою институциональную слабость. За 1932–1940 годы было организовано несколько выставок, Производственным бюро опубликовано несколько брошюр³⁰. Собрания созывали раз в несколько лет, Правление союза почти не занималось организацией творческой или учебной работы, сохранялась т.н. «групповщина»³¹. В первой половине 1930-х процесс взаимодействия скульпторов с городскими властями для получения крупных заказов лишь налаживался, ко второй половине – в работе над крупными градостроительными и выставочными ансамблями распределение заказов шло через организации подрядчиков.

Невзирая на слабость профессионального Союза, формирование национальной скульптуры к 1920-м годам и государственные директивы начала 1930-х годов созда-

27 Вечерняя Москва. № 216. 17 сентября 1932. С. 3.

28 Советское искусство за 15 лет. С. 556; РГАЛИ. Ф. 2942 оп.1. ед. хр. 93 (2). Л. 109об. МОСХ. Общие собрания членов МОССХС за 1932–33.

29 РГАЛИ. Ф. 2942. Оп. 1 ед. хр. 94 (1). Л. 61–61об. МОСХ. Протоколы заседаний Правления МОССХС. 1932–1933.

30 Выставка работ скульпторов Зеленского А.Е., Кепинова Г.И., Лебедевой С.Д., Мухиной В.И., Слонима И.Л., Фаворского В.А., Фрих-Хара И.Г., Чайкова И.М. М.: МОССХС, 1935; Памятники монументальной скульптуры. М.: Издание производственного бюро Московского областного союза советских художников-скульпторов. 1937.

31 РГАЛИ. Ф. 2942. Оп. 1. Ед.хр. 101 (1). Л. 30–31. МОСХ. Стенограммы заседаний скульптурной секции; там же. Ед. хр. 101 (2). Л. 44, 52.

ли все предпосылки для беспрецедентного по масштабам монументально-декоративного скульптурного обслуживания городов. Наблюдался целенаправленный интерес к средствам преобразования городской среды: развитие агитационно-массового искусства, возрождение фрески, мозаики, сграффито, поиски новых экспериментальных материалов, возникновение сети клубов, оформление парков. В 1933 году «для выполнения планов по реконструкции Москвы президиум Моссовета учредил два треста: Моспроект для архитектурного оформления и Трест скульптуры и облицовки»³². Еще в 1930 году регулируются вопросы налогообложения скульпторов, что создает возможность постоянной работы мастеров³³. Техническое обеспечение скульптурного производства также реформировалось, хотя и достаточно медленно. Массовую скульптуру производили и распространяли по всему СССР многочисленные мастерские: Госиздат, Всекохудожник, мастерские ЦПКИО³⁴. Бронзолитейное дело было налажено лишь в Ленинграде, на заводе «Красный выборжец». В Москве первая небольшая бронзолитейная мастерская открылась лишь в 1935 году.

17 января 1936 года была создана еще одна организация, направленная на централизацию и регуляцию художественной жизни СССР – Всесоюзный Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР 1936 года³⁵. Именно он стал первой по-настоящему влиятельной государственной

организацией, регулирующей деятельность художников. На фоне растущих потребностей (участие в международных выставках, организация собственных – ВСХВ, «Индустрия социализма», подготовка к строительству Дворца советов), к 1937 году скульптурный факультет возвращают в Москву, в Московский институт изобразительных искусств.

Ко второй половине 1930-х годов были реализованы амбициозные проекты оформления Москвы: метрополитена (1935–1940 годы) и Сельскохозяйственной выставки (1935–1940). Они были сразу вписаны в историографию искусства СССР как яркое явление в творческой практике рассматриваемого времени. К 1939 году создается Художественный фонд, который был нацелен на материально-бытовое обеспечение художников³⁶. Скульпторы жаловались на административную слабость своего Союза, дискуссии о присоединении к более крупному и эффективно работающему творческому союзу велись еще с середины 1930-х годов³⁷. Наконец, в 1940 году МОССХС объединился с Московским областным союзом художников (МОСХ).

Таким образом, период 1920–1940-х годов мы можем рассматривать как первый этап институализации скульпторов. К 1950-м годам эволюция «индустрии скульптуры», в целом, обретает устойчивые формы: оформляются административные, хозяйственные и творческие органы (МОСХ, Всесоюзные выставки), налаживается «производство» скульптуры и ее сбыт (Художественный фонд, сеть музеев, послевоенная реконструкция городов).

32 И. Грабарь. Актуальные задачи советской скульптуры // Искусство. 1933 № 1–2. С. 155–157.

33 Улучшаются условия работы советских художников // Правда. 1 апреля 1930. №90. С. 3. До этого скульптор должен был платить налоги с продаж и оформлять свою деятельность как торговую. РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед.хр. 156. Л. 49. АХРР. Скульптурная секция.

34 Ассоциация художников революционной России. Каталог художественных изделий и скульптуры. М., 1928; Всекохудожник. Скульптура. 1929–1932. М.: Правда, 1932; ЦПКО имени М. Горького. Москва. Скульптурные мастерские. Проспект №1. М., 1937 и др.

35 Об образовании Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК Союза ССР. Постановление Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров Союза ССР // Правда. 1936. 18 января. №18. С. 2.

36 Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917 – 1953 гг. М., 1999. С. 427–428; Г.А. Янковская. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007. С. 58–60.

37 РГАЛИ. Ф. 2942. Оп. 1. Ед.хр. 101 (1). Л. 36 об. МОСХ. Протокол Заседания правления Московского союза скульпторов МОССХС (совместно с активом). От 13 февраля 1936 года. Критика работы МОССХС: Советское искусство. 1939. 11 мая. № 44 (624). С.1. Статья стала откликом (и не единственным) на напечатанные в газете «Правда» статьи Н.Е. Вирты и А.А. Фадеева «Коммунистическое воспитание трудящихся и советское искусство» от 16 апреля 1939 года.

КУЛЬТОВАЯ СКУЛЬПТУРА: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ, ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ

К ИСТОРИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ САРАТОВСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ КУЛЬТОВОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Ирина Ильина

В 1974 году в музей имени А.Н. Радищева из Петровского краеведческого музея поступила коллекция из 17 деревянных скульптур. Статуи были обнаружены музейной экспедицией в подсобных помещениях Петровского музея в очень плохой сохранности. Большая часть памятников была передана на постоянное хранение саратовскому музею – 11 статуй «Христос в темнице», «Распятие», скульптурная группа «Надевание тернового венца». Четыре произведения – два барочных ангела из иконостаса, одного «Христа» и статую Николы Можайского Петровский музей официально оставил за собой, но, не имея ни возможности хранить, ни, тем более, реставрировать, он передал в Саратов и их. Коллекция полностью была отправлена в ВХНРЦ имени И.В. Габаря, где почти все памятники были датированы второй половиной XVIII – первой половиной XIX века. Статуя Николая Можайского задержалась в реставрационном центре на несколько десятилетий и, с помощью современных технологий, было выявлено ее более раннее происхождение – конец XVII – начало XVIII века. Ни в Петровском, ни в Саратовском музеях не сохранилось никаких – письменных, либо устных сведений о том, откуда памятники были привезены, кому предназначались и каким образом были здесь забыты.

Долгое время считалось, что скульптура

была собрана в 1923 году этнографической экспедицией саратовского университета под руководством профессора Б.М. Соколова по селам Саратовской области¹. В Саратове начала 1920-х годов Борис Матвеевич Соколов (1889 – 1930) был одной из самых заметных и популярных фигур. Пребывание его в городе было достаточно коротким – с 1919 по 1923 год, но чрезвычайно плодотворным. С его приходом второе рождение переживает Саратовская ученая архивная комиссия (СУАК): став ее членом, он в 1919 году организовал и возглавил этнографический отдел.

Вдохновленный многонациональным составом населения края, Б.М. Соколов организовал две этнографические экспедиции. Первая состоялась в конце июня 1920 года. Исследователи изучили и описали особенности быта и творчества народов Хвалынского уезда Саратовской губернии, собрали уникальные экспонаты для этнографического музея. Экспедиция интересовалась и религиозной жизнью местных жителей. Соколов писал: «осмотрели скиты, снима-

¹ Соколов Борис Матвеевич (1889–1930), языковед и фольклорист; в 1918–1919 гг. профессор Костромского университета, в 1919–1923 гг. профессор и заведующий кафедрой русского языка и литературы Саратовского университета; организатор первых фольклорных и этнографических экспедиций в Саратовской губернии.

ли... попов иноческих, нагляделись на старинные иконы, ознакомились сколько могли с бытом»². Еще в 1919 году при обсуждении принципов устройства будущего этнографического музея, говорилось об изучении «религиозного быта» края³.

Соколовым был расписан план последующих экспедиций, но ни в 1921 году, когда в Саратовской губернии был тяжелейший голод и холера, ни в 1922 году экспедиции не состоялись. И только летом 1923 года было обследовано свыше 25-ти селений Петровского уезда, собрана огромная коллекция этнографических экспонатов для Всесоюзной выставки. С итогами экспедиции Соколов неоднократно выступал в Саратове и был с восторгом принят слушателями⁴. Собранные материалы были отправлены на Всероссийскую сельскохозяйственную выставку и послужили основой организованного Б.М. Соколовым в Москве Центрального музея Народоведения (Этнографического музея). Первоначально предполагалось, что объемные деревянные статуи «Сидящего Спасителя», не подлежавшие перевозке, были оставлены этой экспедицией в Петровске.

Но в конце 1990-х годов первый исследователь коллекции Н.В. Гаврилова обнаружила свидетельство того, что памятники находились в Петровске до прибытия туда университетской экспедиции⁵. В Саратовском областном музее краеведения хранятся десять акварельных листов с изображением «Сидящего Спасителя». Запись в инвентарной книге говорит о том, что они были выполнены в Петровске по заказу саратовского музея. Восемь из изображенных «Спасов»

сейчас находятся в собрании Радищевского музея; один принадлежит Петровскому краеведческому музею.

На этих листах художником Ф. Китавиным (все работы подписные) скульптура представлена в том виде, в каком ее привезли в Петровск. «Деревянные Боги» показаны в облачениях, а один даже в «темнице». Благодаря беглым карандашным записям на оборотах удалось установить, из каких сел Петровского уезда они происходят⁶. На одной из акварелей обозначен не только год, но и месяц ее выполнения: «март 23 г.». Это уточняет время поступления скульптуры в Петровский музей: она уже была там весной 1923 года, тогда как экспедиция Саратовского университета состоялась не раньше июня того же года.

Кроме акварельных листов, в саратовском краеведческом музее находятся пять деревянных скульптур «Сидящего Спасителя». Две из них связаны с деятельностью Саратовской ученой архивной комиссией (СУАК), которая собирала «древности края» с момента своего образования в 1886 году⁷. Первая была прислана в музей СУАК по распоряжению Саратовской Духовной Консистории из Кладбищенской церкви города Петровска. Вторая поступила в 1920 году из села Репьевка Петровского уезда⁸.

6 Сейчас большая часть этих мест находится в Пензенской области – села Кондоль, Спасское-Александрово, Пестровка, Дмитриевский Чардым, Луначарское, Бузовлева, Русская Норка, Елшанка, Каргалейка и деревня Языковка.

7 Саратовская ученая архивная комиссия (СУАК) была открыта 12 (24) декабря 1886 г. В конце 1919 г. СУАК заявила о прекращении своего существования, т. к. она уже давно изжила себя и вышла за рамки своей первоначальной деятельности. С 1920 г. комиссия стала называться Саратовским обществом истории, археологии и этнографии (ИСТАРХЭТ). В 1923 г. оно было преобразовано в Нижневолжское научное общество краеведения.

8 «Сидящий Спаситель». Деревянная скульптура и акварель из собрания Саратовского областного музея краеведения. Каталог. Автор каталога и вступительной статьи – Н.В. Гаврилова. Ноябрь 2000 г. (не опубликован).

2 Соколов Б.М. Из далеких 20-х годов двадцатого века (Исповедальная переписка фольклористов Б.М. и Ю.М. Соколовых. Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН). М., 2010. С.377.

3 Там же. С.81.

4 «Студенческая этнографическая экскурсия» /Саратовские известия. 1923. №294. С.2.

5 «Сидящий Спаситель». Деревянная скульптура и акварель из собрания Саратовского областного музея краеведения. Каталог. Автор каталога и вступительной статьи – Н.В. Гаврилова. Ноябрь 2000 г. (не опубликован).

Известно происхождение еще трех статуй краеведческого музея. В 1919 году, в период массовых реквизиций, в музей СУАК от отдела искусств исполкома города Сердобска Саратовской губернии (сейчас Пензенская область) поступили и были записаны в инвентарь фотографии четырех скульптур. В Саратовском областном архиве сохранился документ о передаче Сердобским исполкомом фотографий и четырех деревянных резных фигур «Христос в темнице», изъятых в селах Сердобского уезда⁹. Сейчас пять из них находятся в архиве Радищевского музея. По ним можно определить, что фотографии делались по две с каждой скульптуры. На оборотах фотографий имеются надписи, сообщающие, что памятники происходят из сел Апраксино, Голицыно и Колемас. Четвертая фотография со скульптурой из села Трескино была утрачена. По этим фотографиям можно установить, что в собрании Саратовского краеведческого музея находятся скульптуры из села Голицыно и Апраксино, и, возможно, из Трескино. Местонахождение скульптуры из села Колемас неизвестно.

Такое разделение памятников, когда произведения находятся в одном учреждении, а выполненные с них фотографии – в другом, объясняется рядом обстоятельств, связанных с формированием новой городской музейной структуры в начале прошлого столетия. До революции в Саратове находились два музея: Радищевский и музей СУАК, возникшие почти одновременно, в середине 1880-х годов. После революции появилось множество предложений по созданию новых музеев, которые объединяли бы экспонаты различной направленности. К этому времени в двух уже существовавших саратовских музеях образовалось множество второстепенных коллекций и непрофильных предметов, которые было необходимо сначала извлечь, а потом объединить для создания специальных собраний. Коллекцию СУАК собирались преобразовать в музей местной истории; было неизбежно перераспределение худо-

жественных ценностей.

Уже с начала 1919 года происходит серьезное переосмысление облика Радищевского музея, которое сопровождается отторжением предметов, не соответствовавших специализации учреждения. Предполагалось дать музею «чисто художественное направление», как задумывал его основатель – А.П. Боголюбов. Сотрудники музея разрабатывали план принципиального обновления экспозиции; отдельно оговаривалось намерение открыть не существовавшую ранее экспозицию древнерусского искусства – «иконописный отдел»¹⁰. Интересно то, что для этого Радищевский музей собирался приобрести «по одному произведению каждой школы русской иконописи»¹¹, намереваясь знакомить зрителя с общепризнанными иконописными центрами, пренебрегая образцами местного культового искусства. Активное заселение саратовского края началось только в XVIII веке и созданные здесь памятники относятся к Новому времени, не представлявшему большого интереса для искусствоведов прошлого столетия.

В тяжелейших условиях гражданской войны музей активно собирал экспонаты. Из учреждений города и уездов поступали заявления о взятых на учет и опечатанных иконах, картинах и художественных изданиях; «музеем организуются поездки... для перевозки нужных»¹². В учетной системе царил хаос – поступление новых экспонатов не фиксировалось. По результатам проверки 1922 года выяснилось, что памятники, переданные в другие музеи, не списаны; все поступившие в последнее время произведения в инвентарь не вносились и не имеют инвентарных номеров; «ввиду недостаточности

10 Саратовский Радищевский музей. Факты. События. Люди. 1885-2010. Саратов, 2010. – С. 106.

11 А.Л. (Леонтьев А.В.) О Радищевском музее // Художественные известия. 1919. №15. 22–25 февраля. С.13–14 (приводится по – Саратовский Радищевский музей. Факты. События. Люди. 1885–2010. Саратов, 2010. – С. 139).

12 Научно-исторический архив Саратовского государственного художественного музея им А.Н. Радищева. Оп.1. Ед.хр.3. Л.31–32, 139.

9 ГАСО. Ф.407. Оп.2. Д.303. Л.49, 51, 52, 55, 62.

помещения большая часть экспонатов свалена в складах и портится»¹³. В начале 1920-х годов пополнение собрания было настолько обильным, что приходилось закрывать музей для соответствующей их обработки.

Большая ревизия повлекла за собой смену руководства, в музей приходит А.Д. Скалдин, сыгравший большую роль в саратовском музейном мире начала 1920-х годов. Алексей Дмитриевич Скалдин (1889 – 1943) – писатель-символист, успевший обратить на себя внимание столичных литературных кругов, личность чрезвычайно незаурядная¹⁴.

В Саратов Скалдин попал в 1918 году, опасаясь политического преследования, и на фоне местных революционных преобразований сумел проявить себя как редкий организатор. Очень скоро он стал занимать ведущие должности в различных организациях культуры. В последние несколько лет своего пребывания в городе, до ареста в ноябре 1922 года, Скалдин одновременно руководил Губернской музейной секцией, являлся членом правления ИСТАРХЭТ, преобразованном из СУАК, заведующим отделом культов при Историко-Археологическом музее ИСТАРХЭТ и с марта 1921 года – заведующим Радищевским музеем. Это во многом объясняет свободное перемещение некоторых экспонатов из одного учреждения в другое. Кроме того, 8 ноября 1921 года по приказу А.Д. Скалдина все музеи Саратова были объединены в один – Государственный областной музей под руководством Б.М. Соколова.

С самого начала своего пребывания в Саратове Скалдин проявлял особый интерес в деле сохранения и изучения церковных памятников, находил единомышленников и развивал чрезвычайно активную деятель-

ность на этой ниве. В своей анкете он отдельно упоминал, что «работает по изучению церковного искусства Саратовского края с 1920 года»¹⁵. Именно Скалдин впервые отмечал отсутствие у Радищевского музея как «задач изучения местного искусства», так и материалов для этого изучения, имея в виду местные иконописные традиции, памятники церковной и гражданской архитектуры¹⁶.

Скалдин планировал создание большой печатной работы о зодчестве Саратовской губернии. К этой работе он привлек помощников из музейных сотрудников и профессуры Саратовского университета. В 1920 году были начаты работы по составлению карты наиболее интересных в архитектурном отношении церквей губернии, которые продолжались около полутора лет. К сожалению, найти ее до сих пор найти не удалось.

В начале 1920-х годов Скалдин организовал от общества ИСТАРХЭТ целый ряд экспедиций по изучению наследия губернии с целью пополнения фондов музеев, активно ездил сам. В 1921 году были обследованы церкви в Аткарске, Вольске, Базарном Карабулаке, Лесной Нееловке, селе Ивановка (Митюшкино) и в Петровске¹⁷. Известно, что планировалось вернуться в Петровск летом 1923 года. Петровский уезд был выделен как «самый богатый деревянными церквями XVIII века», продолжить его исследование будут настоятельно рекомендовать верные соратники Скалдина, братья А.В. и В.В. Леонтьевы в последующие годы массовой ликвидации саратовских храмов¹⁸.

15 Скалдин А.Д. Стихи. Проза. Статьи. Материалы к биографии. Сост., подгот. текста, вст. статья, коммент. Т.С. Царьковой. Спб., 2004. С.404.

16 Саратовский Радищевский музей. Факты. События. Люди. 1885–2010. Саратов, 2010. С. 109.

17 Савельева Е.К. К истории церковно-художественного отдела Саратовского губмузея / Музей в региональном пространстве: Презентация исторического наследия, культурная и общественная миссия. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Посвященной 125-летию Саратовскому обласному музею краеведения. 13–15 декабря 2011 г. Саратов, 2011. С. 84.

18 Научно-исторический архив Саратовского государственного художественного музея им А.Н. Радищева.

13 Там же. Оп.2. Ед.хр.22. Л.2–3.

14 В 1909 году, под покровительством Вячеслава Иванова, он начинает печатать свои стихи в журналах «Аполлон», «Gaudeamus», «Сатирикон» и других. В 1917 году он издает мистический роман «Странствия и приключения Никодима Старшего», предвосхитивший «Мастера и Маргариту» М. Булгакова.

Судя по всему, Радищевский музей с самого начала не рассматривался как хранилище местных культовых памятников. Скорее всего, во время экспедиций и массового притока памятников такого рода и возникла идея создания специального отдела, а затем и музея. С декабря 1920 года Скалдин возглавил бывшую церковную секцию СУАК, преобразованную в отдел культов (или церковно-исторический) при Историко-Археологическом музее ИСТАРХЭТ, для которого «доставлено от Комиссии по отделению церкви от государства различных церковных древностей ценностью до 750 тыс. рублей»¹⁹.

Идея создания церковного музея была не нова. Еще в 1912 году на предварительном съезде музейных деятелей России было высказано пожелание иметь при местных культурно-исторических музеях отделы церковных ценностей. Как уже говорилось, в начале XX века членами СУАК проводились многолетние археологические исследования и изучались сохранившиеся древности в уездах Саратовской губернии. Революционные перевороты только активизировали деятельность архивной комиссии по спасению культурных ценностей. После октябрьской революции члены СУАК привлекаются в качестве экспертов при национализации памятников культуры и реализации декрета об отделении церкви от государства. Уже в 1918 году на собраниях Саратовской ученой архивной комиссии был поставлен вопрос об учете и систематизации церковных ценностей и организована специальная секция. В первые революционные годы музей интенсивно пополняется культовыми памятниками. Видимо, упоминавшаяся выше сердобская храмовая скульптура была в числе массово реквизируемых предметов культурного характера.

О сердобских «Сидящих Спасах» сообщает еще один любопытный документ. В личном архиве Скалдина сохранилось письмо от

24 апреля 1922 года временного сотрудника Сердобского краеведческого музея Николая Васильевича Кузьмина, в будущем – известного художника, иллюстратора А.С. Пушкина. В нем он перечисляет ряд ценностей собрания сердобского краеведческого музея, которые в свете предполагаемой его ликвидации желательно бы перевести в Радищевский музей. Сердобский музей был основан в 1919 году на базе кабинета естествознания реального училища и основными его экспонатами были ботанические и зоологические коллекции. Отдельно в письме Кузьмин упоминает: «Вчера Ваш посланный за деревянными Христами нашего музея передавал, что Вы предполагали приехать лично...»²⁰. Из чего можно определить, что статуи были не только отобраны, но и вывезены по личному распоряжению Скалдина. Видимо, не случайно и фотографии с сердобских Спасов оказались в Радищевском музее. Была ли это скульптура с фотографий 1919 года или какая-то другая, сказать трудно. Непонятно только, зачем нужно было фотографировать памятники и посылать фотографии вместе с ними. Так или иначе, фигуры Сердобского музея Скалдин наверняка предполагал поместить в «свой» церковный музей.

В 1921 году в документах начинает упоминаться сначала «церковный музей», потом «музей церковных культов». В следующем, 1922 году Скалдин планировал продолжить работу по сбору культовых произведений, предполагая стать заведующим церковным музеем, но год заканчивается его арестом и тюремным заключением. Арест и дело Скалдина были напрямую связаны с незаконными перемещениями экспонатов Радищевского музея и реквизируемых церковных памятников. Даже его сторонники, убежденные в желании властей удалить слишком влиятельную фигуру, не смогли исключить фактов присвоения музейных книг и экспонатов.

На следствии Скалдин не отрицал «за-

Оп.1. Ед.хр.82. Л.22–23.

19 Беднякова Н.Н. Музей Саратовской губернской архивной комиссии. Страницы истории. 1886–1919. Саратов, 2011. С. 92.

20 Царькова Т. «Вашим романом я очарован, как прекрасной вещью...». Письма Н.В. Кузьмина А.Д. Скалдину / Волга. Специальный выпуск №9–10. Саратов, 1994. С. 138.

держание» некоторых вещей, которые соби-
рался с научной целью увезти в столицу, и
признавал себя виноватым лишь в том, что
не соблюдал «формальностей». Свидетелем
обвинения был профессор Б.М. Соколов, ко-
торый рассказал о дошедших до него слухах
об обмене вещей «церковной принадлежно-
сти» из музейного фонда с крестьянами на
продукты²¹. Процесс имел большой резонанс
и освещался в прессе. Скалдина осудили, в
музее нашли «большой недостаток учетно-
сти..., хаос и беспорядок», хранитель Ра-
дищевского музея был снят с работы. Через
год Скалдина тихо освобождают благодаря
хлопотам питерских влиятельных друзей –
Вяч. Иванова, Ф. Сологуба и прямому вмеша-
тельству Л.Б. Каменева и А.В. Луначарского.
Больше к широкой культурно-общественной
работе Скалдин не вернется²². Масштабные
работы, которые он начал и замыслил – пре-
кратились. Братья Леонтьевы писали, что
после отстранения Скалдина и отъезда Со-
колова работы по изучению местного куль-
турного наследия ведутся ими только в Сара-
тове, а потом вообще заметно сокращаются.

Открытие церковно-художественного от-
дела в структуре Губмузея произошло только
в 1923 году. Его разместили в доме на улице
Армянской (Волжская, 34) на втором этаже.
Экспозиция, занимавшая три комнаты, пред-
ставляла «духовный быт саратовского края».
В собрании находились коллекции иконопи-
си, церковной утвари и кустарных изделий,

21 Скалдин А.Д. Стихи. Проза. Статьи. Материалы к биографии. Сост., подгот. текста, вст. статья, коммент. Т.С. Царьковой. Спб., 2004. С.409.

22 После Саратова Скалдин работает в Государственном музейном фонде, в Институте истории искусств, занимается книготорговлей. В 1927 году возвращается в Ленинград, где служит в Госиздате в качестве редактора и библиотекаря. В январе 1933 году последовал второй арест по политическому обвинению и ссылка в Казахстан. В 1941 году последовал третий арест за «контрреволюционную деятельность» и восемь лет лагерей. Точная дата смерти Скалдина неизвестна: по одним данным он был расстрелян в 1941 году, по другим – скончался от инфаркта в Карлаге в 1943 году. При арестах и в ссылках погибло восемь его романов, три повести, дневники, конспекты лекций, статьи по изобразительному искусству и переписка.

среди которых отдельно упоминались дере-
вянные статуи «Христа в темнице»²³. В 1926
году церковно-художественный отдел был
объединен с подотделом «Старый Саратов»
и получил название историко-бытового,
ставшим впоследствии Саратовским област-
ным музеем краеведения.

Скорее всего, Саратовский краеведческий
музей унаследовал гораздо больше «Сидя-
щих Спасов», чем сохранилось до настояще-
го времени. Неизвестно, попали ли сердоб-
ские статуи в собрание СУАК – ИСТАРХЭТА
в 1919, или через Скалдина в 1922 году; не-
известно, где они находились, когда их при-
везли из Сердобска. В Радищевском музее
сохранились устные легенды о том, что некогда
в подвальных помещениях хранились
какие-то деревянные статуи, неучтенные в
инвентарных книгах. Предполагается, что
при директоре В.Ф. Завьяловой²⁴, в период
массового списания музейных экспонатов в
1950-е годы, они были переданы в краевед-
ческий музей как памятники местного значе-
ния. А в 1970-х годах саратовский художник
А.Ф. Саликов вынес со двора краеведческого
музея несколько деревянных фигур, кото-
рые намеревались сжечь. Памятники сохра-
нились²⁵.

Что же касается петровских фигур «Сидя-
щего Спасителя» Радищевского музея, то
они, вероятнее всего, были собраны экспе-
дициями начала 1920-х годов при горячем
участии самого Скалдина, и забыты из-за
неожиданного его ареста. Вполне возможно,
еще всплывут документы, более подробно
рассказывающие об этих поездках.

23 Весь Саратов. Альманах-справочник на 1925 год / под ред. Д.М. Борисова. Саратов, [1925] год. Отд. III. С. 388. (Приводится по – Савельева Е.К. «Не писать Вам, а видеть Вас я хотел бы...». (Письма А.Д. Скалдина А.В. и В.В. Леонтьевым) / Саратовский краеведческий сборник. Научные труды и публикации. Вып.2. Саратов, 2005. С. 291).

24 Директор Радищевского музея с 1949 по 1963 годы.

25 Две барочные резные фигуры Богоматери и Иоанна Богослова из композиции «Распятие» сейчас принадлежат сыну художника – Ф.А. Саликову; фигура распятого Спасителя – художнику Е.Д. Яли.

Список сокращений:

СУАК – Саратовская ученая архивная комиссия
ИСТАРХЭТ – Саратовское общество истории, археологии и этнографии

Иллюстрации к тексту №№ 50–54.

См. стр. 193–194

ДЕРЕВЯННАЯ ПОЛИХРОМНАЯ СКУЛЬПТУРА В ЦЕРКВЯХ КАЗАНСКОЙ ЕПАРХИИ

Анатолий Елдашев

Давно известно о существовании деревянных полихромных изваяний в церквях Казанской епархии. Однако это обстоятельство никак не способствовало введению их в научный оборот.

Деревянная скульптура уникальна тем, что, являясь, по сути, искусством восточно-христианским, сохранила отчётливые черты языческой культуры, вдобавок испытав влияние западноевропейского барокко.

Запрет православной Церкви на объёмное изображение Божества не помешал развитию деревянной скульптуры. И хотя было несколько Указов Св. Синода о запрещении «деревянных идолов» в церквях, искоренить традицию вырезать «богов» из дерева они не смогли. Священники предпочитали мириться с присутствием в храме скульптур, чем вовсе лишиться паствы.

К тому же сами лики скульптур, их изображения говорят о глубоком «внутреннем» понимании неизвестными художниками идей христианства. Лики Спасов выражают кротость, смирение, жертвенность, мученичество – те качества, которые вряд ли были присущи языческим идолам. Используя старые традиции сакральной пластики, уходящей в глубину веков, мастера придали ей новое духовное содержание.

Наиболее распространённый образ Христа

– Спас в темнице или Спас Полночный. В русской иконографии этот сюжет появился лишь в XVII веке и, как считается, был заимствован из католической живописи. Он изображает Христа до восхождения на Голгофу, когда Он был поругаем римскими стражниками.

«Тогда воины правителя, взяв Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк и, раздев Его, надели на Него багряницу; и, сплетши венец из тёрна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!» (Евангелие от Матфея 27: 26,27,28,29).

Фигуры Спасов даже ставили внутри храма в некоторое подобие темниц (ниш), тоже сделанных из дерева. Прихожане одевали скульптуры и обували, приносили им дары. Легенды приписывали фигурам способность ходить, отчего обувь приходилось часто менять – она «сншивалась». Безусловно, всё это элементы языческого восприятия, когда образ Божества становится в некоторой степени самим Божеством.

Помимо Христа, особой любовью мастеров пользовался образ святого Николая. Кроме того сохранилось немало скульптурных сцен Распятия со множеством фигур.

Фигуры Христа, св. Николая, а также фигуративные сцены Распятия в единичных

количества сохранились в храмах Казанской епархии. В результате поездок автора в 2005 – 2014 годах были выявлены образы Спаса, находящиеся в соборе Покрова Пресвятой Богородицы (Елабуга)¹, церкви преподобной Ксении Римлянины (Мамадыш)², церкви Рождества Иоанна Предтечи (село Костенеево Елабужского района)³, церкви Преображения Господня (село Большие Кабаны Лаишевского района)⁴. В Смоленско-Богородицкой церкви (село Аркатово Пестречинского района)⁵ – фигуративная сцена Распятия Христова. Скульптура св. Николая находится в холле Казанской православной Духовной семинарии.

Как правило, Христос сидит на скамеечке в одной опечаленной позе, склонившись, подперев лицо правой рукой с терновым

венцом на голове. Одевание Христа в цвете не одинаково: в Покровском елабужском храме, в храме с. Б. Кабаны – он в бордовом одеянии, в Мамадышском храме – в белом, в церкви с. Костенеево – в золотистом. В первых двух случаях его ноги укрыты одеянием, в Костенеевском – ступни босых ног открыты. В храме с. Большие Кабаны деревянному изваянию Христа прилагают и обувь.

Особое значение имеет уникальный комплекс с. Аркатово – фигуративная сцена Распятия. в с. Аркатово. Христос с жёнами-мироносицами находится в некоем «футляре» своеобразной темницы. Их скорбные фигуры облачены в одеяния, в которых преобладают зелёный, голубой, синий и бордовый цвета. Это единственная сцена подобного характера, выявленная автором.

В холле Казанской православной Духовной семинарии, на площадке между первым и вторым этажами, в остеклённом киоте-футляре находится скульптура св. Николая – одного из самых почитаемых святых на Руси. Фигура скульптуры облачена в церковные ризы с крестами. В левой руке он держит раскрытое Евангелие, кисть правой руки сложена в троеперстии, как бы приглашая нас обратиться к вере, свету и добру. Роспись этой скульптуры отличается большой декоративностью и детализацией, со стройными пропорциями фигуры и выразительным лицом. Кисти рук заметно увеличенных размеров, что можно считать одним из традиционных приёмов, характерным для русской пластики. Лик с высоким лбом и большими выпуклыми глазами миндалевидной формы. Нос прямой, с горбинкой. Борода седая, окладистая. Резьба выполнена профессионально (чувствуется воздействие искусства европейского барокко), явно не ранее середины XVIII века, когда данный иконографический образ получил в России широкое распространение.

Материал, из которого были вырезаны скульптуры – в основном раскрашенная липа.

В фондах ГМИИ РТ находятся несколько десятков предметов деревянной культовой скульптуры XVIII века. Среди них, поступив-

1 Елабуга – собор Покрова Пресвятой Богородицы – трёхпрестольный храм построен в 1808 – 1815 гг. См.: Свод памятников истории и культуры Республики Татарстан. Т. I. – Административные районы. – Казань: Мастер Лайв, 1999. – С. 148 – 149.

2 Мамадыш – кладбищенская церковь преподобной Ксении Римлянины – однопрестольная церковь была построена елабужским купцом I гильдии Гавриилом Семёновичем Распоповым (1826 – 1879) в память рано умершей супруги Ксении Егоровны (1840 – 1872) и похороненной на городском кладбище. Постройка церкви начата в мае 1876 г. самим Распоповым. После его смерти продолжена опекунами над его малетними сыновьями – сначала елабужским купцом В.А. Петровым, а после кончины последнего завершена в 1882 г. П.О. Месетниковым. Церковь была открыта в начале 1945 года и была долгое время единственным действующим храмом в том крае. См.: Свод памятников... – С. 261–262.

3 Село Костенеево – однопрестольная церковь Рождества Иоанна Предтечи была построена в начале XVIII в. В 1830 – 1836 гг. была перестроена в соответствии с образцовыми планами К.А. Тона. Закрывалась на несколько предвоенных лет. См.: Свод памятников... – С. 181.

4 Село Большие Кабаны – церковь Преображения Господня построена в конце XVI – начале XVII вв. Перестроена в 1866 году. В годы советской власти не закрывалась. См.: Свод памятников... – С. 239.

5 Село Аркатово – двухпрестольная Смоленско-Богородицкая церковь построена в 1746 году на средства местного помещика Д. Аркатова. Храмовая икона Смоленской Божией Матери с начала XIX века почиталась местным населением как чудотворная. См.: Свод памятников... – С. 306.

шие в 1962 году из Государственного музея РТ Богоматерь, Господь Саваоф, Иоанн Богослов, а также поступившие из Свяжска царские врата, Ангел коленопреклоненный⁶.

Автору не известно время появления скульптур в храмах Казанской епархии. Но

6 Древнерусское искусство. – Казань: Заман, 2013. – С. 100 – 110.

можно с уверенностью сказать, что время их изготовления – XIX век, место – Пермский край, как территория наиболее широкого их изготовления и сосредоточения в течение многих столетий, откуда они распространились на территорию Вятской и Казанской епархий.

Иллюстрации к тексту №№ 55–57. См. стр. 195

МОТИВ «ХРИСТОС В УЗИЛИЩЕ» В СКУЛЬПТУРЕ АРГЕНТИНЫ И РОССИИ

Наталья Розенберг

Скульптура Христос Смиренный и Терпеливый, выполненная из дерева в XVIII веке мастером по имени Хосе Индио (Индеец), ныне признана первым произведением собственно аргентинского искусства. В этом единодушны исследователи разных поколений. Это и автор фундаментальной трехтомной «Истории искусства аргентинцев» Х.Л. Пагано – книга вышла в Буэнос-Айресе в 1939 – 1940 годах, и Р. Бругетти, его труд «История искусства Аргентины» опубликован в Мехико в 1965 году, – их точка зрения пока не опровергнута. По мнению Пагано, «ведомый миссионером индеец» стал выразителем христианской духовности, что обозначало веху в сложении общекультурной идентичности аргентинцев, в осознании себя единым народом¹. Прошло три века после кровавых событий Конкисты, и в Новом Свете был сформирован иной, чем в Европе, тип человеческой личности. И могло ли быть иначе, если, как пишет исследователь латиноамериканской литературы В. Земсков, человек испытал здесь «...все формы подавления...и все формы сопротивления

гнету...виоленсия (насилие - Н.Р.)... нечто ввевшееся в самую психологию, в плоть и кровь человеческих отношений»². Так, в результате Конкисты, уже в XVII веке индейское население Мексики сократилось в двадцать раз, от 25 миллионов человек осталось лишь 1 млн. 375 тысяч³. К этому привели изнурительная работа на рудниках, эпидемии, беспощадная жестокость завоевателей. Архетип виоленсии специфичен для ментальности латиноамериканцев. Он обусловил все представления о жизни и ее ценностях. С Конкистой не завершились войны и мятежи. Трудным был период борьбы за независимость. Насилие неизбежно оплачивалось жертвой.

Образ Христа Смиренного и Терпеливого – заступника за человека, страдающего от катаклизмов истории, мог возникнуть только в душе бесконечно терпеливых и смиренных верующих. История Аргентины связана с развитием Вице-королевства Рио-де-ла-Плата, созданного только в 1776 году, позже других административных террито-

1 Pagano X.L El arte de los argentinos. – Buenos-Aires. 1937–1940. – Т1. – Р. 82.

2 Земсков В.Б. Концерт согласия // Латиноамериканская повесть. – М., 1989. – С. 13.

3 Кириченко Е.И. Три века искусства Латинской Америки. – М., 1972. – С.10.

рий, подчинявшихся испанскому королю. В соседних Перу, Чили, Парагвае городская жизнь сложилась уже в конце XVII века. Там вместо разрушенных индейских городов были построены новые, с великолепными храмами, над украшением которых трудились индейцы-гуарани и архитекторы-метисы из местного населения. Исследователи пишут о «барокко гуарани», (встречается и термин креольское барокко) с его пышным декором, великолепием растительных и цветочных гирлянд, сплошь покрывающих стены, о вписанных в орнаментальное убранство уплощенных скульптурах, облик которых имел индейские черты. Территория Аргентины даже в XVIII веке оставалась мало освоенной. Там не было золотоносных руд, сулящих быстрое обогащение. Только сельва, населенная беспощадными хищниками и змеями. На этих территориях были построены иезуитские миссии, в которых должны были работать изолированные от мира мятежные индейцы-гуарани. Архитектура этих сооружений с массивными толстыми стенами имела крепостной характер. Такой же суровый вид имели иезуитские храмы. Индейцев наставляли в вере, обучали ремеслам и заставляли обрабатывать землю. Из этой среды, очевидно, и вышел первый аргентинский скульптор Хосе Индио. Ни в архитектуре, ни в скульптуре огромного по территории королевства Рио-де-ла-Плата, как пишет Е. Кириченко, «... невозможно обнаружить отдаленного сходства ни с Ренессансом, ни с барокко, ни с классицизмом»⁴. Аргентина превратилась в цветущую, богатую, самую европеизированную страну Латинской Америки в середине XIX столетия. Это произошло благодаря подвигу крестьян-гаучо и внешней политике правительства страны, неизменно приглашавшей все новых и новых эмигрантов из Европы – простых крестьян, рабочих, предпринимателей, людей творческих профессий. Таким образом, культура Аргентины развивалась очень прерывисто,

и это побудило интеллектуалов, в частности Х.Л. Пагано, задаться вопросом «Почему мы такие, какие мы есть?»⁵. Именно он обозначил в своем исследовании и основные вехи, и основные проблемы искусства страны.

Евангельские сюжеты, среди них мотивы поругания и заточения Христа, имели особый смысл для вновь обращенных индейцев. В скромных деревенских церквях и в мастерских народных умельцев можно было нередко встретить изваяние Христа Смиренного и Терпеливого как в полный рост, так и сравнительно небольшие, до 40 сантиметров в высоту. Это образ воскресшего после всех потрясений Страстной недели Спасителя, с терновым венцом, следами истязаний на теле и ранами на руках и ногах. Поза Христа канонична, он сидит, опершись о голову правой рукой. Его тело измождено, глаза смотрят с бесконечной печалью, взгляд обращен в себя. В работах народных мастеров страдания Христа показаны особенно экспрессивно. Тело кажется лишенным плоти, заострены очертания голеней, предплечий, коленей, сквозь кожные покровы выпирают ребра, а глаза полны отчаяния. В образе Богочеловека гуарани видели и свои муки тоже, его страдания и его жертва были им понятны. Они верили, что воскресший Христос сможет помочь им. Такую скульптуру невозможно представить в грандиозных ретабло пышных храмов барокко. Она слишком самоценна, и ей требуется особое пространство, напоминающее о пещере Гроба Господня, некая сень, которая над ней и сооружалась. Приверженность к сюжетам Страстей свойственна народной культуре Латинской Америки. Во время крестного хода из храма выносили скульптуру поруганного Христа, которую для большей убедительности облачали в тканую рубаху, а на шее у нее была настоящая веревка. Раскраска, имитирующая живое тело, довершала образ. Этот натурализм присущ многим испанским скульптурам, которые демонстрировались во время религиозных

4 Кириченко Е.И. Три века искусства Латинской Америки. – М., 1972. – С. 107.

5 Pagano X.L. El arte de los argentinos. – Buenos-Aires. 1937–1940. – Т. I. – P. 82-85.

процессий. Из метрополии приемы «одевания скульптур» были перенесены в колонии. В современной художественной литературе континента нередко повествуется о том, как работают народные мастера. Этот персонаж архетипичен, его удел – одиночество, а труд его окутан завесой мистической тайны. И только такой скульптор-подвижник, почти святой, способен творить подлинные произведения искусства. Это и герой романа А.Р. Бастоса «Сын человеческий» Гаспар Моро, изваявший фигуру Христа для распятия, это и великий ваятель Амбьястро, «руки которого были трижды золотые» из новеллы М.А. Астуриаса «Легенда о хрустальной маске». Контрапунктом проходит через литературные произведения идея святости изображений Христа, идея спора, в котором верующие, оценивая достоинства мастера и его творения, хотят исключить любой намек на ересь. Вместе с тем, в романе «Сын человеческий» из уст старика Макарио срываются слова, родственные теологии освобождения, не признаваемой официальным католицизмом. Он произносит: «Уж если люди объединены в горькой земной доле, то и надежда на искупление должна служить их объединению»⁶. Грех, таким образом, не является виной отдельной личности, а спасения души следует добиваться в борьбе против существующих обстоятельств. Таким образом, теология освобождения, распространенная в современном католицизме Латинской Америки, оказывается сродни марксизму с одной стороны, а с другой – ее корни следует искать в народной вере в милосердие Христа Смиренного и Терпеливого, склоняющегося к молитвам верующих, об искуплении грехов и избавлении от социальной несправедливости.

Обратимся к российскому материалу. Мотив Спас Полунощный или Христос в темнице имел широкое распространение в Ярославской, Вологодской, Вятской губерниях, на территории современных Удмуртии в Ни-

жегородской губернии и Мордовии. Особенно он был распространен в Пермском Приуралье, так что скульптуру стали называть Пермские Христы. В настоящее время в ПГХГ собрана коллекция из 17 изваяний, большая часть которых вошла в основную экспозицию галереи. Скульптуру Аргентины и России сближают многие черты. Каноничность проявлена в композиции изваяний – позе Спасителя, эмоциональном строе произведений, в материале – дерево, в характерных деталях. В обеих странах скульптура датируется XVIII веком. Существенным отличием является то, что российский материал дает изводы, изображающие Христа до распятия, в аргентинской скульптуре он изображен после воскресения, на что указывают стигматы на его руках и ногах. Скульптура «Христос в узилище» создавалась в небольших поселениях, таких как Чердынь, Сольвычегодск, Муром, Арзамас, село Пашия. В настоящее время описаны коллекция ПГХГ и коллекции, хранящиеся в собраниях музеев городских и районных центров. В XVIII столетии скульптура этих поселений была крестьянско-городской, с присущим ей особым укладом и религиозными взглядами. В пермской коллекции есть произведения, выполненные мастером с хорошей профессиональной подготовкой, в них отчетливо проявлена барочная стилистика. Но по преимуществу скульптура «Христос в узилище» выполнена народными мастерами и в ней доминируют черты примитива.

В католических соборах бытование скульптуры не запрещалось. Распятие, сюжеты Страстей, изваяния святых повсеместно украшали храмы в Европе, затем и в Новом Свете. Отношение Святейшего Синода к храмовой скульптуре заметно колебалось на протяжении XVIII века. Многие исследователи обращают внимание на то, что уже в XVII в. церковь специально рассматривала вопрос, какие именно изваяния можно ставить в храмах. Решением Большого Московского Собора 1666–1667 гг. было рекомендовано ставить в церквях Распятие и скульптуры, изображающие Страсти Господни. В Сино-

6 Бастос А.Р. Сын человеческий // Латиноамериканская повесть. – М., 1989. – С. 54–55.

дальних указах от 1772 г., принятых под влиянием сподвижника Петра Великого Феофана Прокоповича, это разрешение, по сути дела, повторяется. Но в Постановлениях Святейшего Синода от 1767, 1832 и 1835 годов уже говорится, что «... издолбленные изваяния и иконы весьма церковному благолепию противны... принужден Святейший Синод запретить сие»⁷. Скульптурное убранство православных храмов, является косвенным доказательством живучести сложившейся традиции. Официальный запрет привел к тому, что в храмах начинают преобладать иконописные иконостасы и иконописные же изображения Страстей. «Оставленные потомству на память» скульптуры обычно хранились на колокольнях храмов⁸. В российском искусствознании вопрос о происхождении мотива «Христос в узилище» не является окончательно проясненным. В королевство Рио-де-ла-Плата этот мотив пришел из Испании, а в Испанию – из Нидерландов, встречается он и в искусстве Германии XVI – XVII веков.

Н.Н. Серебренников, издавший ряд фундаментальных работ о пермской скульптуре, считал, что мотив «Христос в узилище» заимствован из западно-европейских источников, возможно, из немецкой или голландской живописи или графики. Он же первый указал на внешнее сходство пермских Христов с коми-пермяками и даже татарами. Выводы Н.Н. Серебренникова имеют существенное значение для современных ученых. Вотчинная культура в огромных владениях богатейших людей России Строгановых сформировалась на пересечении нескольких культурных традиций. Храмы в их владениях украшали иконы строгановской школы, над изваяниями трудились как профессиональные, так и народные мастера. Произведения иностранных художников, живопись или графика могли попасть в их владения из Новгорода, с которым Строгановы исстари вели торговые дела. А Новгород,

напрямую связанный с Ганзой, был своего рода проводником влияния культуры немецких торговых городов. Искусство барокко, акцентирующее проблематику религиозных переживаний, религиозного экстаза, обусловило обращение к изображению Страстей Господних в разных видах искусства. Исследователь деревянных резных иконостасов Пермского края О.М. Власова отмечает, что в некоторых храмах именно в XVIII в. появляется специальный резной ярус Страстей Господних, а «тема жертвы выходит на первый план и многообразно раскрывается в структуре и усложненном пластическом декоре иконостаса»⁹. Стоит отметить, что в самом названии скульптур «Христос в узилище» и «Спас Полунощный» можно усмотреть разные смысловые акценты. В первом названии указывается на место действия, во втором – на время, неумолимо приближающее последние часы земного бытия Христа. В этих изваяниях очевидны черты авторского отношения к мотиву. Иногда резчик сосредотачивает внимание на страшных рубцах, оставленных на теле Спасителя ударами плети, в других изваяниях цветом показаны кровоподтеки и кровь, струящаяся по челу Христа. Можно видеть в скульптуре и такие атрибуты, как подлинные кандалы на ногах. Эти атрибуты, призванные усилить зрелищность, напоминают скульптуру Латинской Америки. Таким образом, иконографическое сходство аргентинских и российских Христов не вызывает сомнения. Глубокий драматизм образов находил отклик в душах верующих, проникавшихся идеей жертвенного подвига Спасителя. Скульптура по-разному размещалась в храме. Порою она помещалась в особое пространство, имитирующее пещеру Гроба Господня или же в специальную нишу.

Так или иначе, мы сталкиваемся с явлением иеротопии, и это свидетельствует об особом значении, придаваемом изваянию. Такое размещение усиливало эмоциональ-

7 Памятники Отечества. – М., 1989. №39. – С.134–140.
8 Там же.

9 Власова О.М. Резные Иконостасы и храмовая скульптура Прикамья XVIII–начала XX вв. автореф. д-ра искусств. М., 2013. – С.17.

ное воздействие скульптуры в пространстве храма. Аргентинская скульптура «Христос Смиренный и Терпеливый» тоже находится под сенью.

Г.К. Вагнер видит в пермской пластике высокое продолжение традиций древнерусской скульптуры, развивающее тенденции статуарности и привнесшее потрясающий драматизм в образ «Спаса в темнице». Ученый считает, что именно в этой скульптуре воплотились народные чаяния лучшей жизни, поддерживаемые верой в защитника страдальца-Христа¹⁰.

Для современной России глубокое и искреннее искусство «окраинных земель»

¹⁰ Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. // Триста веков искусства. М., 1976. – С. 236–268.

бывшей империи является свидетельством талантливости народа и его высокой духовности. Попытки трактовать мотив «Христос в узилище» современными художниками в качестве постмодернистского пересказа, с явным утрированием черт простонародности в облике Христа, остаются художественно неубедительными, вульгарными. Неприемлемы попытки, сохраняя каноническую иконографию, переводить мотив в металл. В сегодняшней Аргентине образ «Христа Смиренного и Терпеливого» остается культурным архетипом, проявляющимся в религиозном сознании и в таком значимом явлении как теология освобождения.

Иллюстрации к тексту №№ 58–62.

См. стр. 196–197

РАЗВИТИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ РОССИИ

СКУЛЬПТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КАЗАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

Татьяна Кривошеева

Первой попыткой введения скульптурного образования в республике было открытие скульптурного отделения в Казанской художественной школе (далее КХШ) начала XX века, которое отражало тенденции преподавания пластики в Петербургской Академии художеств. Особенный след в этот период деятельности отделения оставили преподаватели П. Дзюбанов и В. Богатырев.

Исходя из писем П. Дзюбанова в Совет АХ, где он настаивает на введении живой природы уж на подготовительном курсе, чтобы «не отучить учеников любить ее», можно сделать вывод о приоритетах в педагогической деятельности и методах преподавания Дзюбанова.

Очевидно, педагогические приемы В.С. Богатырева не расходились с принципами его предшественника, т.к. в «Условиях приема учащихся в КХШ» в годы преподавания В. Богатырева говорилось, что во всех классах работают с живой модели. Таким образом, тенденции, наметившиеся в практике П. Дзюбанова, утвердились официально.

Среди учеников В. Богатырева периода работы его в КХШ в дальнейшем стали широко известны советские скульпторы Карлис Зале, Владимир Кудряшев, Григорий Козлов. Г.А. Козлов в 1919–23 годах возглавлял одну из скульптурных мастерских КХШ, позже, до 1926 года преподавал в Москве, где вступил в АХРР.

Первый этап преподавания скульптуры в КХШ завершился к середине 20-х годов, ре-

организацией школы и отъездом всех преподавателей.

Обучение уже в Казанском художественно-педагогическом техникуме (одна из форм многократно преобразованной КХШ) рекомендовано было выстраивать в русле прикладного для народного хозяйства искусства. «Надо думать не о талантах-одиночках, а о массовой средней культуре» – из выступления на заседании методкомиссии по художественному образованию [2; с.92]. В 1926 году КХШ существовала как Казанский объединенный художественно-театральный техникум. На одном из заседаний (9 января 1926 года) методической комиссией этого техникума ставился вопрос об организации при нем курсов по обучению изготовления «советских» игрушек. На заданный в прениях вопрос о состоянии скульптуры в техникуме ответа не последовало [1; ф. 2812, оп. 1, е.х. 22, л. 10 на об.].

Только в 1937 году в Казанском художественном училище (далее КХУ) место преподавателя скульптуры занял Садри Ахун, выпускник Уральского художественного техникума, затем Академии художеств по мастерской А. Матвеева. Садри Ахун был первым в крае из татар, кто стал лепить человека и животный мир (вообще первый скульптор русско-европейской школы, татарин по национальности. М.Х. Байкеев жил и работал в Петербурге).

Садри Ахун работал в КХУ с 1937 года по 1952 год. Однако специализированное

скульптурное отделение образовалось лишь в 1948 году. Именно тогда начали учиться Н. Адылов, В. Маликов, Р. Нигматуллина, составившие впоследствии ядро профессиональной секции татарского отделения Союза советских художников [3; с. 157]. Работой этого отделения был обозначен второй этап преподавания скульптуры в казанской художественной школе.

Интересны немногочисленные упоминания об отделении в архиве КХУ. Так в статистическом отчете о подготовке и движении специалистов и о «ходе приема учащихся» за 1951–52 учебный год значится, что из 182-х учеников по училищу на скульптурном отделении учатся 14 учащихся на двух курсах: 8 человек на третьем и 6 – на четвертом. Первых двух курсов уже не набиралось. В то же время на живописно-педагогическом учились 149 студентов [1; ф. р1431, оп. 2, ед.хр. 34, л.1]. В отчете о приеме на 1952–53 учебный год и подготовке к началу учебного года отмечается, что на пятом курсе обучаются уже только 3 студента и что «на скульптурное отделение прием не осуществлялся уже три года за неимением помещения...» (из выступления директора Ротницкого) [1; ф. р1431, оп. 2, ед.хр. 47, л. 3,4]. Эти документы являются своеобразной иллюстрацией не предпочтительного положения скульптуры относительно других видов преподаваемых искусств, прежде всего живописи. Стилистика скульптурных композиционных работ того времени соответствовала текущему моменту, так как находилась в рамках господствующего в культуре метода «социалистического реализма».

Начало следующего, третьего этапа скульптурного образования в КХШ – КХУ относится к рубежу XX–XXI веков.

Спустя десятилетия администрацией КХУ предпринимается попытка открытия отделения художественной керамики. Происходит это на фоне передачи Казанскому художественному училищу исторического здания Казанской художественной школы на улице К. Маркса, построенного специально для нее архитектором К. Мюфке. До этого момента

у Казанского авиационного института (занимавшего это здание) арендовалась одна мастерская для отделения художественной керамики. Это отделение явилось началом введения формотворческих дисциплин на новом этапе преподавания пластики. Студенты-керамисты, наряду с рисунком и живописью, занимались декоративной скульптурой, лепкой и формовкой.

В последней трети XX века в культурном пространстве западной Европы и России в направлении поисков новых путей в искусстве возникают новые формы, названные, в противовес модернизму, постмодернизмом. В пластике культурного пространства Татарстана это отразилось, прежде всего, в акценте на местном архетипе, следах древних языческой и мусульманской культур. Отделение художественной керамики в КХУ в композиционных работах опиралось на древнейшие фигуративные и орнаментальные мотивы края. Керамика, будучи материалом декоративным, позволяет решать скульптурные задачи и в крупной садово-парковой пластике, и малых формах. Поэтому учащиеся отделения керамики, будучи менее связаны академическими рамками, пользовались большой свободой в стилизации, мотивах и методах художественной выразительности.

Возобновление работы собственно скульптурного отделения КХУ в 2002 году связано с именем скульптора А.М. Минулиной, освоившей опыт ленинградской и московской скульптурных школ.

Поскольку скульптурная мастерская открылась после значительного перерыва, то и программа, и педагогические приемы нарабатывались заново. Однако к первому выпуску уже сложилась определенная система преподавания, в которой прослеживаются принципы обучения в Академии художеств начала века, а так же внесены новые методики. Уже на третий год своего существования отделение показывало на просмотрах мастеровитые, вполне профессиональные работы. Композиции студентов получали высокие оценки экзаменационной комиссии и могли бы поспорить в мастерстве с произведе-

дениями профессиональных скульпторов в любом выставочном зале. Несомненно, это заслуга преподавателя. В своей методике она опирается на изучение студентами мировых образцов пластического искусства, копирование антиков с разбором внутренней архитектоники, структуры формы.

В основе современного обучения скульптуре в Казанском художественном училище лежат те же принципы преподавания, которые были заложены Академией художеств в начале XX века – это изучение античных образцов, первостепенность сюжета и темы, реалистическая трактовка образа.

Основная задача педагога среднего учебного заведения – научить ученика мастерству, тогда как поиски и эксперименты в пластической образности в рамках программы ограничены. Композиционные работы студентов ориентированы на реалистическое решение формы, без гиперболизации или

гротеска. Выпускники показали достойные работы, многие из них продолжают образование в МГАХИ им. В.И. Сурикова и его филиале, открытом в Казани в 2008 году.

Таким образом, скульптурное образование КХШ имеет черты классического европейского подхода к форме и приоритет литературной, сюжетной линии в композиции. Однако, имея в виду евразийские корни ментальности населения нашего региона, в воспитании скульпторов хотелось бы видеть и возрождение условного символического языка Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный архив Республики Татарстан.
2. Червонная С.М. Академия художеств и регионы России. – НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. – М., 2004.
3. Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. – М.: Изобразительное искусство, 1978.
4. Кривошеева Т.Н. Скульптура Татарстана. Истоки, становление, традиции. – Казань: Отечество, 2013.

СКУЛЬПТОР В.В. КУДРЯШЕВ (1902–1944): КАЗАНСКИЙ И МОСКОВСКИЙ ПЕРИОДЫ ТВОРЧЕСТВА

Ольга Улемнова

Среди провинциальных художественных школ России конца XIX – начала XX века особое место занимает Казанская художественная школа (КХШ), способствовавшая превращению Казани в центр художественного образования и выставочной деятельности восточных регионов России. Открытая в 1895 году, она включала живописное, граверное, архитектурное и скульптурное отделения. Учащиеся КХШ получали как серьезную профессиональную подготовку, так и широкое общее образование. Действовавшая под эгидой реформированной Академии художеств, Школа прививала, в

первую очередь, традиции русской реалистической художественной школы, уделяя большое внимание рисунку и работе с натуры. После реорганизации школы в 1918 году в Казанские Свободные Государственные Художественные Мастерские (КСГХМ)¹ она стала средоточием авангардистских исканий казанской художественной молодежи, твор-

¹ Затем Казанский художественно-технический институт (КГХТИ), Казанские Государственные Архитектурно-художественные мастерские (Архумас), Казанский художественный техникум (КХТ) и т.п. С 1935 по настоящее время – Казанское художественное училище (КХУ).

ческой лабораторией новаторских методов обучения, вырабатываемых совместно и параллельно с московским ВХУТЕМАСом.² Она оказывала влияние на развитие изобразительного искусства и архитектуры не только Казани и Поволжского региона, но и других городов бывшего Советского Союза, где работали ее выпускники: Москвы, Ленинграда, Киева, Свердловска, Самарканда, Оренбурга, Астрахани и др.

Среди учеников КХШ 1910-х и 1920-х годов, чье творчество стало заметным явлением художественной жизни Москвы 1920-х – 1930-х годов, выделяется Владимир Владимирович Кудряшев, заявивший о себе на московских и всесоюзных выставках интересными работами, получившими высокую оценку критиков и общественное признание.

Владимир Владимирович Кудряшев (25(12).07.1902, с. Малые Яльчики Тетюшского уезда Казанской губернии – 9.11.1944, Москва) учился в Казанской художественной школе в 1916–1918 годах, получив государственную стипендию. В 1918–1923 занимался в скульптурной мастерской КСГХМ/КГХТИ, в 1923 году с 3-го курса КГХТИ по постановлению Художественного совета был переведен во ВХУТЕМАС.³ В 1930 году Кудряшев окончил скульптурный факультет ВХУТЕИНа «с правом производства работ по всему Союзу ССР».⁴

Ранний казанский период творчества Кудряшева овеян наивным символизмом, которым увлекались многие молодые провинциальные художники, несколько запаздывавшие по сравнению со столицами в своем освоении новых направлений в искусстве. Рисунки и акварели Кудряшева конца 1910-х – начала 1920-х годов погружают в мир видений и грез, загадочных сумрачных замков, колонных залов, нарочитой многозначительности, зашифрованности сюжета.

2 Высшие художественно-технические мастерские, были преобразованы во ВХУТЕИИ – Высший художественно-технический институт.

3 Письмо КГХТИ № 1230 от 18/VIII – 1923.

4 Диплом МВГХТИ (Московский государственный высший художественно-технический институт) № 649.

В архитектурных фантазиях Кудряшева проявляются черты старой Казани, великолепных образцов архитектуры эпохи русского классицизма.⁵ Кульминацией этих увлечений стал альбом «Казанский кремль. Офорты» (Казань, 1922), в листах которого сочетаются узнаваемость и точность в передаче архитектурных объектов с выявлением их потаенной сущности, скрытой жизненной силы, независимой от окружающей их современной действительности. Созданию художественного образа способствует неожиданное для начинающего офортиста (других опытов в офорте Кудряшева неизвестно) владение тонкостями офортной техники, свободным использованием линейных возможностей иглового офорта, тональных переходов акватинты, создающих в листах напряженное драматическое все нарастающее звучание.

В начале 1920-х художник пробует себя в разных видах искусства: рисунок, гравюра, плакат, скульптура, применяет разные стилевые приемы от модерна до конструктивизма, переходит от символистского восприятия мира к реалистической передаче действительности. Эпоха сумбурного смешения художественных направлений и философских концепций дает возможность, с одной стороны, в короткий период получить разнообразный художественный опыт, выделив в нем то, что наиболее соответствует творческим пристрастиям художника. С другой стороны, надо обладать достаточной степенью стойкости и высоким уровнем собственного самосознания, чтобы выявить и сохранить собственную индивидуальность.

В начале 1920-х в Казани Кудряшев делает первые шаги в скульптуре. В фондах Национального музея Республики Татарстан (НМ РТ) сохранились 12 деревянных резных статуэток 1922 года⁶ – женские и мужские

5 Рисунки сохранились в собрании семьи, опубликованы в альбоме: Кудряшев Владимир Владимирович. 1902 – 1944. Рисунок. Живопись. Скульптура / Авт.-сост. И.И.Галеев и др. – М.: Скорпион, 2006. – С. 56–62.

6 Собрание НМ РТ, инв. №№ 9001-1, 9001-2, 9001-3, 9001-4, 9001-6, 9001-7, 9001-8, 9001-9, 9001-10, 9001-11, 12289, 12290.

фигурки, представляющие широкий спектр тем, интересующих художника, от социальных типажей – нищие, крестьяне, монахи, до персонажей театральных постановок, обнаженных женских фигур... Все они воспроизведены в разнообразных позах, с явственным стремлением автора передать не только пластику фигур и движения, но и целую гамму эмоций и психологических состояний. При всем мастерстве исполнения, не изменяющем художнику чувству формы, объема, пропорций, умении передать сложные ракурсы, в этих фигурках заметна некоторая ремесленная небрежность, поспешность исполнения, идущие от заказного характера работ, предназначенных для продажи (по свидетельству современника они приобретались за бесценок музеем Кредитартельсоюза⁷). В них есть несколько наивное, ученическое осмысление как действительности, так и классической традиции, проявляющееся в компактности фигурок, вписанных в объем, заданный размерами чурбачков, из которых они вырезаны, в создании вариаций Венеры, как воплощения идеала женской красоты, в прямолинейных аллюзиях складок женских одежд с каннелюрами античных колонн, в полихромной раскраске некоторых фигур, в разнообразии поз, варьирующихся от архаической статичности до маньеристической экзальтации.

В Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстана (ГМИИ РТ) хранятся две деревянные мужские головы, выполненные практически в это же время (1921–1922). Они вырезаны из достаточно большого по диаметру бревна. В «Голове бородатого мужчины»⁸ можно увидеть воплощение «российской тоски», переданной через сосредоточенный взгляд, нахмуренный лоб, нависшие брови, руку, характерным жестом обхватившую заросший бородой подбородок. Поверхность разнообразно

обработана – грубые следы резца в основе, из которой проступают части скульптуры, гладкая обработка при передаче лица. Здесь очевидно влияние скульптурного творчества Н.И. Фешина, у которого Кудряшев учился, прямые параллели с трактовкой головы Салаватуллы (1920-е),⁹ построенной на «живописном» отношении к поверхности, сохраняющей следы прикосновения резца так же, как в живописных фонах сохраняется пастозная фактура мазка. Там же, где ему необходимо, он может отполировать поверхность дерева так, что оно становится почти абсолютно гладким».¹⁰

При сравнении «Головы старика»¹¹ с «Головой бородатого мужчины» становится понятным то, что воспроизводят они одного натурщика в одной и той же позе. Позволим себе не согласиться с мнением Т.К.Кривошеевой, считающей «Голову старика» незаконченной работой, «прошедшей лишь предварительную обрубку и наметку деталей»,¹² которую автор отставил как неудачную, чтобы начать новую.¹³ На наш взгляд здесь скульптор совершенно сознательно прибегает к импрессионистической манере – открытым, грубым следам резца, создающим трепетную, дышащую фактуру, – не только в «фонах», как в первой голове, но и при моделировке всей головы. При этом он оставляет в необработанном состоянии нижнюю часть бревна, играющую роль постамент, как контраст к неровной фактуре, созданной резцом. Здесь ярко проявляется импрессионистическая неустойчивость, неуловимость состояния, мы как бы наблюдаем за процессом резьбы, за чудесной метаморфозой простого куска дерева в произведение искусства. Молодой художник, ищущий

9 Фешин Н.И. Салаватуллы. 1920-е. Дерево. 33x20,5x20. Собрание ГМИИ РТ, инв. № С-112.

10 Тулузакова Г.П. Николай Иванович Фешин. – СПб: Изд-во «Золотой век», Изд-во «Художник России», 2007. – С. 102.

11 Кудряшев В.В. Голова старика. 1921. Дерево. 62x31x28. Собрание ГМИИ РТ, инв. № С-108.

12 Кривошеева Т.Н. Скульптура Татарстана: истоки, становление, традиции. – Казань, 2013. – С. 102.

13 Там же, с. 103.

7 С[ергей]. Ар[батов]. Владимир Кудряшев // Еженедельник. – 1927. – № 10 (6 ноября). – С. 11.

8 Кудряшев В.В. Голова бородатого мужчины. 1921–1922. Дерево. 48,5x27,5x27. Собрание ГМИИ РТ, инв. № С-10.

своих путей в искусстве, осваивает сам и демонстрирует зрителю различные варианты решения художественных задач. И то, что обе работы были приобретены для музея,¹⁴ тоже говорит в пользу нашей версии.

Поражает дистанция, пройденная художником за удивительно небольшой промежуток времени, разительный контраст между качеством работ, выполненных с интервалом в 1-2 года, от наивного символизма, ученического стилизаторства в рисунках 1920–1921 годов до высокого мастерства, психологической убедительности, трагического чувства времени в скульптурах 1922–1923 годов.

Авангардные искания 1920-х тоже не были чужды Кудряшеву, особенно в период учебы в Москве во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе, где его педагогами были знаменитые мастера – скульпторы С.Д.Лебедева, И.С.Ефимов, графики В.А.Фаворский, П.Я.Павлинов. Интересен изобретенный им способ создания скульптур из самых дешевых материалов – реек и фанеры, что было весьма актуально в эпоху агитмассовых праздников, требовавших быстрого возведения монументально-декоративных недолговечных композиций. Созданная в 1927 году Кудряшевым «Голова рабочего»¹⁵ вызвала большой интерес: о ней писали газеты, в институт посмотреть на нее приезжал сам нарком просвещения А.В.Луначарский.¹⁶ Этот способ изготовления скульптур потом стали активно применять в Москве для украшения улиц и площадей. В основе скульптуры – конструкция из деревянных реек, настолько соответствующая анатомии головы, пропорционально выверенная, что она может восприниматься как

самостоятельный артефакт, своеобразное кубистическое экорше. Одета в фанеру она превращается в полноценный памятник, поражающий своей монументальностью, мощью, рвущейся наружу энергией, внутренней динамикой, убедительностью героического образа, заставляющих забыть о дешевизне материала.

Драматическая духовная ситуация, в которой существовал мастер с конца 1920-х, общая для многих художников того времени, не желавших подчиняться все нараставшему официозу, побуждала искать, пусть не всегда осознанно, пути сохранения творческой свободы. Для Кудряшева поворот к неоклассике, осуществляемый в 1930-е годы, стал возможностью высказать свое творческое кредо в формах органичных его художественному идеалу и в то же время приемлемых официальной властью. Внешне работы Кудряшева вполне могли импонировать официальным вкусам. Его скульптуры 1930-х годов – Материнство, Играющие дети, Стоящий юноша, выполненные по академическим канонам, воспринимаются вполне соответствующими мифотворчеству сталинского периода с его прославлением образов советской женщины, советских детей, советского юношества. Однако они неуловимо противоречат официальной установке не только отсутствием советской атрибутики, делающими эти образы далекими от «советскости», но решением собственных художественных задач воплощения всечеловеческого идеала, лежащего вне границ данной страны и данного времени. Фальшивый пафос «счастливой жизни», обязательный для скульптуры сталинской неоклассики, у Кудряшева замещается внутренним достоинством, подлинностью чувств, очищенных от сиюминутности, тонким психологизмом, столь чуждыми для норм соцреализма. Совершенство формы, чувство материала, ювелирная тщательность отделки поверхности, аристократическая сдержанность и изысканность делают работы скульптора еще более далекими от советской скульптурной гигантомании и массовости. В работах Кудряшева живет и

14 В собрание ГМИИ РТ обе скульптуры были переданы из НМ РТ, в который они поступили, скорее всего, не позднее 1923 года, т.е. до отъезда художника в Москву на учебу.

15 Сохранились две фотографии, демонстрирующие промежуточный этап и законченную скульптуру. См.: Кудряшев Владимир Владимирович. 1902 – 1944. Рисунки. Живопись. Скульптура / Авт.-сост. И.И. Галеев и др. – М.: Скорпион, 2006. – С. 13.

16 Письмо от 3.05.1946 г. А.Н. Вильям-Кудряшевой, вдовы скульптора, П.М. Дульскому // Научный архив ГМИИ РТ, ф. 4, оп. 2, е.х. 92-250/9, л. 2.

развивается традиция русской классицистической скульптуры XIX века с ее высокими, подлинно гражданственными идеалами.

Отметим, что официальные власти чувствовали инородность творчества Кудряшева советской идеологии. Примечательна история наиболее известной скульптуры мастера «Материнство» (1939, бронза), рассказанная сыном художника: скульптура открывала художественную выставку 1939 года в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, будучи установленной под портиком музея, и должна была участвовать во Всемирной выставке. Однако В.М.Молотов, утверждавший работы, не разрешил ее экспонирование, аргументируя тем, что босая женская фигура могла скомпрометировать женщин Советского Союза. Во время войны бронзовый экземпляр скульптуры был переплавлен. Но ее гипсовые копии еще несколько десятилетий украшали парки Москвы и провинциальных городов.¹⁷

Художественные установки, свойственные скульптуре, проявляются и в графике Кудряшева 1930-х годов, сохраняя вместе с тем свойственное автору с юности символистское мышление. Оно проявляется в возрождении мифологического мышления, свойственного русскому искусству начала века, в стилизации художественной формы, в переосмыслении функций света и цвета,

приобретающих мистическое значение. Один из античных сюжетов особенно близок Кудряшеву, который, очевидно, соотносил его со своей личной и с общей художественной ситуацией. Суд Париса – проблема выбора между тремя богинями Герой, Афиной и Афродитой, между властью, героикой и красотой. Выбор художника однозначен – он выбирает красоту и любовь, олицетворением которых становятся для него жена и дети. Им посвящаются многочисленные листы, выполненные карандашом, тушью, пастелью. Он рисует их во всех ракурсах и позах, в которых застаёт: играющими, работающими, стоящими, сидящими, лежащими, спящими, анфас, в профиль. Он не устает любоваться их прекрасными лицами, находит все новые способы их запечатления. Именно они вдохновили на создание основной работы мастера в скульптуре – «Материнство», ставшей олицетворением самого высокого и непреходящего человеческого чувства.

Невероятная требовательность к себе, неудовлетворенность сделанным, откуда простекало и небрежное отношение к своим работам, уничтожение того, что, по мнению художника, не соответствовало тому высокому идеалу, к которому он стремился, привели к тому, что так мало произведений Владимира Кудряшева дошло до наших дней, и так значительно то, что сделано художником.

¹⁷ Кудряшев Владимир Владимирович. 1902 – 1944. Рисунок. Живопись. Скульптура / Авт.-сост. И.И. Галеев и др. – М.: Скорпион, 2006. – С. 23.

АРХИТЕКТОР ИСМАГИЛ ГАЙНУТДИНОВ – МОНУМЕНТАЛИСТ

Сергей Саначин

Первый профессиональный татарский архитектор Исмагил Галеевич Гайнутдинов (1908–1977) до сих пор остается, пожалуй, самым значительным практиком и теоретиком архитектуры послереволюционного Татарстана. Море романтики татарского народного искусства разлилось в интерьерах и даже во внешнем оформлении уже построенного до карниза здания Театра оперы и балета в Казани. На завершение здания, выполненного по проекту Исмагила Галеевича Гайнутдинова, лично Сталин дал распоряжение, позволившее увеличить сметную стоимость более чем в 1,5 раза. А теоретические исследования татарского жилища, проведенные Гайнутдиновым, являются образцом профессионального анализа архитектора, не подменяемого, как это распространено, сбором краеведческо-этнографического компонента.

Но за пределами Казани и даже страны И. Гайнутдинов был более известен как создатель монументальных памятников. Прежде всего, это монументальный памятник основателю осетинской литературы, поэту и общественному деятелю Коста Хетагурову в столице Северо-Осетинской АССР г. Орджоникидзе (б. Дзауджикау, н. Владикавказ) (1952–1955) и монументальный памятник руководителю Крестьянской войны 1773–75 гг. Салавату Юлаеву в столице Башкирской АССР г. Уфе (1960–1967). За эти произведения, созданные совместно со скульптором Сосланбеком Дафаевичем Тавасиевым, он был удостоен звания Заслуженного деятеля искусств Северо-Осетинской и Башкирской АССР.

Исмагил Гайнутдинов явился и автором ряда других произведений монументальной скульптуры, выполнив архитектурную часть проекта совместно с известными советскими скульпторами: памятник Ленину в г. Хотько-

ве Московской области (1958, скульптор А.П. Файдыш) и памятник дважды Герою Советского Союза генералу армии И.А. Плиеву в г. Орджоникидзе (1953, скульптор С.Д. Тавасиев). Кроме них, со своим московским коллегой Тавасиевым в 1950 году Гайнутдинов выполнил проект памятника М.Ф. Фрунзе в г. Фрунзе (Киргизская ССР), оставшийся не реализованным.

Три памятника с участием И.Г. Гайнутдинова установлены в Казани. Это – памятник дважды Герою Советского Союза летчику Николаю Столярову в Адмиралтейской слободе (1950, скульптор Вера Игнатьевна Мухина). Два памятника поставленных при завершении в 1953–56 годах строительства театра оперы и балета в нишах его боковых фасадов – А.С. Пушкину (скульптор Н.К. Вентцель) и Г. Тукаю (скульптор Л.И. Шулик). К скульптурным работам в Казани, несомненно, относится и богатый треугольный фронтон над входным портиком этого же театра с фигурными композициями на тему торжества Советской власти в республике (совместно с Н.К. Вентцель и Л.И. Шулик), а также, фонтан перед задним фасадом театра.

Однако известность на поприще создания памятников пришла к Гайнутдинову еще раньше. В конце 1945 года по просьбе командования Северной Группы Войск Комитет по делам архитектуры при СНК СССР провел ряд всесоюзных конкурсов на проекты монументов, увековечивающих боевые победы Красной Армии и отдельных фронтовых групп в Великой Отечественной войне. Эти памятники подлежали установке на местах прошедших боев за пределами нашей страны. Из представленных нескольких сотен работ жюри отобрало 7 проектов памятников, а Военный Совет СГВ под командованием маршала Советского Союза К.К. Рокоссовского

утвердило их к строительству.

В конкурсе на проект памятника советским конникам 2-го Белорусского фронта, ворвавшимся в немецкий город Алленштейн (ныне Ольштын в Польше) и удержавшим его до прихода основных сил Красной Армии, победил научный сотрудник Института градостроительства Академии архитектуры СССР (Москва), бывший казанец Гайнутдинов. В решении памятника прослеживается обращение автора к мотивам архитектуры древнего Египта, Мексики – покатый пилон на ступенчатом основании, барельеф с изображением мчащегося всадника и скульптурный пояс. В мае-июле 1946 г. под наблюдением самого автора памятник был установлен в городском парке.

Это была не первая работа Гайнутдинова как архитектора-монументалиста над темой победы в Великой войне. При подведении итогов конкурса на составление проектов монументов героям Великой Отечественной войны в Московской организации Союза Советских архитекторов в апреле 1943 года 3-ю премию за проект «Памятника героическим защитникам Севастополя» в Великой Отечественной войне 1941–45 гг. получил Гайнутдинов. Затем, в 1945 году им был выполнен проект «Памятника жертвам фашистского террора» для Ростова-на-Дону, оставшийся неосуществленным, и надмогильный памятник героям Великой Отечественной войны, сооруженный в 1946 году в районе г. Орджоникидзе. К сожалению следов этих трех работ обнаружить не удалось.

Увековечение великой победы советского народа планировалось и в Казани, давшей десятки тысяч воинов фронту и важнейшем тыловом пункте страны.

Уже в 1942 году был объявлен Всесоюзный конкурс на составление проектов монументов героям Великой Отечественной войны. Он проводился отдельно в региональных организациях Союза Советских архитекторов, в том числе и в Татарской, на учете которой находилось в том числе 12 эвакуированных архитекторов.

12 ноября жюри присудило 1-ю пре-

мию проекту архитектора Р.М. Муртазина и скульптора И.Г. Першудчева под девизом «Бойцам-архитекторам», 2-ю – проекту «Героическая симфония» архитекторов Е.В. Маркельса и И.Д. Липовецкой. Однако, реализации конкурса – застарелая, по истине, неизлечимая и поныне казанская болезнь! – не произошло. Исмагил Гайнутдинов, выбывший из Татарской организации ССА как переехавший в 1936 году жить в Москву, участия в этом конкурсе не принимал.

В начале 1945 года по заказу Совета Народных Комиссаров ТАССР И.Г. Гайнутдинов создает проект «Памятника Победы для г. Казани в честь победоносного завершения 2-й Великой Отечественной Войны 1941–45 гг.». 17 апреля 1945 года Татарская организация Союза Советских архитекторов в помещении КИИКСа провела творческую встречу архитектурной общественности города с приехавшим в Казань Исмагилом Галеевичем. На обозрение были выставлены проекты двух памятников в Казани: Победы в Отечественной войне и мавзолея выдающемуся поэту татарского народа Г. Тукаеву над его могилой. Собравшиеся высоко оценили проекты. Выступавшие члены ТОССА (П. Дульский, Д. Федоров и Р. Муртазин) указывали на большой творческий рост Гайнутдинова, «давшего ценный вклад в дело изучения, освоения и развития национальной татарской архитектуры», и выразили ему пожелание дальнейших успехов и плодотворной творческой работы в области архитектуры. Тогда же Исмагилу Галеевичу предлагали место декана на архитектурном факультете Художественного института, а на следующий год в КИИКСе, но – тщетно.

Мною установлено место, выбранное Гайнутдиновым для постановки «Памятника Победы». Им оказалась оконечность Федоровского бугра, которая по генеральному плану перепланировки города «Большая Казань» должна была стать кульминационной в цепочке площадей: Куйбышева, Центральная (пл. Свободы) и Федоровский бугор. В развитие генплана города проект перепланировки этого района выполнил в 1939 году

казанский архитектор Петр Борисов. Площадь – где ныне находится НКЦ «Казань», а до революции размещался Федоровский мужской монастырь – над крутым склоном к реке Казанке, к которой подводились три луча улиц, сквера и бульвара, обрамлялась им с нагорной стороны дугой многоэтажных жилых домов. Эта-то дуга просматривается на генплане «Памятника Победы».

Итак, в центре площади Федоровского бугра, по оси, идущей от Центральной площади, Гайнутдинов планирует установить свой памятник. В облике сооружения отразился собирательный образ мавзолеев и контрафорсных башен Булгарского рибата (укрепленная обитель мусульманских братств). Он задуман автором в виде величественной, сужающейся кверху шестигранной призмы, поставленной на легкий ступенчатый стилобат и украшенной двойным цветным поясом татарского орнамента. В верхней части призма завершается зубчатым, в духе кремлевских бойниц парапетом, над которым едва возвышается цилиндр виртуального купола. Один вход со стороны Центральной площади вводит в цилиндрический с нишами внутренний объем, противоположный – выводит к широкому лестничному спуску к реке Казанке.

Как и в проектах многих других городов, это было своего рода патриотическое воссоздание местной «культурно-исторической ситуации» – монумент-легенда. Легенда, воплощавшаяся на месте, как в то время считалось, основания Казани – на Старом городище или Саиновом Юрте. Проект памятника не получил воплощения в жизнь.

Вторым и тоже неосуществленным проектом Гайнутдинова в следующем 1946 году на ту же тему была «Арка Победы (1941–1945) для г. Казани» – грандиозная треугольная призма, в центре которой «замуровано» «сююмбековидное» поле с огромной триумфальной аркой. По всей вероятности, местом ее постановки был тоже Федоровский бугор.

Руководством страны величественные монументы Победы было решено устанавливать только на местах героических событий – в Москве, Ленинграде, в освобожденных

городах. Казань не отвечала этим условиям. Оригинальные проекты грандиозных монументов Гайнутдинова остались на бумаге. Свой скромный обелиск воинам, павшим во время Великой Отечественной войны с использованием тиражированной скульптуры появился в Казани лишь в 1949 году на Арском кладбище (архитектор В.Н. Чумаков).

Третьим и, опять-таки, неосуществленным проектом, над которым Гайнутдинов работал в 1944–46 гг., был проект памятника-мавзолея татарскому поэту Тукаеву в Казани по заданию ТОСА СССР. К сожалению, мне известны лишь росписи для этого мавзолея, отображающие эпизоды из произведений поэта.

В заключении следует заметить, что и в чисто архитектурном довоенном творчестве Гайнутдинова обязательно присутствует обращение к скульптуре как виду искусства. Это просматривается и на неосуществленном в натуре грандиозном портале здания Клуба Меховщиков (1935, ул. Г. Тукая, 91), и на арочной колоннаде павильона Татарской АССР на ВСХВ в Москве (1935–1937). Работа И. Гайнутдинова стала квинтэссенцией архитектурной переделки первоначально (1935) конструктивистской полуротонды лекционного зала корпуса «А» КХТИ им. С.М. Кирова, которая, по мнению дирекции института, производила гнетущее впечатление. Поставленную задачу «сшить костюм на горбатого» Гайнутдинов решил в виде обрамляющей полуротонду монументальной колоннады на основе римской архитектуры (1936, в соавторстве с Владимиром Поповым и по идее Петра Сперанского).

Впрочем, тема концептуального отношения Гайнутдинова к формообразованию в архитектуре выходит за рамки данной статьи.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека ТОСА РФ: папка №4 – Работы архитектора Гайнутдинова И.Г.
2. Там же: папка №58-9 – Татарский государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля.
3. Там же: папка «Печать о театре».
4. ОРК НБ им. Н.И. Лобачевского КПФУ: Ф.20, Ед. рр. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 19, 35, 36 – Гайнутдинов Исмагил Галеевич.

5. Проекты памятников Великой отечественной войны//Архитектура СССР. 1946, №12.
6. Памятники великих битв//Советское искусство. 23.02.1946.
7. Лучшие проекты казанских архитекторов (О памятнике Столярову)//Красная Татария, 24.06.1950.
8. Лучшие проекты казанских архитекторов (О проекте Казанского химико-технологического института)//Красная Татария, 28.02.1936.
9. Казанский химико-технологический институт//Архитектурная газета. 2.01.1936 и 18.01.1936.
10. павильоне ТАССР на ВСХВ//Архитектурная газета. 06.06.1939.
11. О памятнике Столярову//Архитектурная газета. 24.06.1950.
12. О памятнике защитникам Севастополя//Литература и искусство. 17.04.1943.

Иллюстрации к тексту №№ 63–68.

См. стр. 198–199

ВАСИЛЬ МАЛИКОВ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СКУЛЬПТУРЫ ТАТАРСТАНА

Дина Валеева

Творчество Садри Ахуна, Баки Урманче стали основным фундаментом в становлении и дальнейшем развитии скульптуры в искусстве Татарстана. За десятилетия развития искусства в XX веке в республике выросла плеяда скульпторов, сказавших свое заметное слово в этом виде искусства.

Василь Маликов – одна из ярких фигур, творчество которого стало неотъемлемой частью богатства культуры и искусства Татарстана. Впервые его имя прозвучало на республиканской выставке в Казани в 1953 году. Это была дипломная работа молодого художника «Мулланур Вахитов», выполненная в гипсе. Первое произведение художника уже позволило зрителю почувствовать главное творческое качество скульптора, которое в особенной остроте воплотится в дальнейшем его творчестве – чувство формы и конструктивного построения композиции.

В.М. Маликов родился 19 октября 1924 года в Актанышском районе Татарии. Участник Великой Отечественной войны в 1942–1945 годах, Василь Маликов был демобилизован из рядов Красной Армии только в 1947 году, и был награжден многими боевыми медалями и орденами.

После своего возвращения в Казань В. Маликов поступил в Казанское художе-

ственное училище, в 1949 году стал одним из первых студентов вновь организованного С.С. Ахуним скульптурного отделения, и закончил его в 1953 году. В 1957 году молодой скульптор закончил Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой в Ленинграде и по возвращении в родной город начал работать в Художественном фонде РСФСР, а в 1968 году стал членом Союза художников СССР.

В эти молодые годы он очень много работает. У скульптора вырабатывается свой творческий стиль, близкий «суровому стилю» в живописи, ставшему основным художественным языком эпохи.

Будучи молодым специалистом в области скульптуры, Маликов рано проявил себя как сложившийся мастер. Перед ним не стояли вопросы: что изображать, к какой теме обратиться? Образ воина, борца и победителя, образ человека несгибаемой воли стал для него главным. Не случайно, поэтому, скульптор выбирает для собственного творчества образ Джалиля, воплощенного затем в различных материалах. Бесспорно, это был сложный и ответственный выбор. Были живы люди, хорошо помнившие Мусу Джалиля. Сохранившиеся фотографии и письма также служили источником для работы над

образом. Скульптор стремился выйти за рамки конкретно-узнаваемого и создать образ обобщенный, способный вместить символику и метафору. Для этого он избирает материал – алюминий, «суровый», холодный, – который сам по себе ассоциируется с понятиями несгибаемости воли, твердости духа. Все эти качества делают произведение героическим.

Закономерны в творчестве В.М. Маликова обращения к образам революционеров (Камиль Якубов), чекистов (Вячеслав Менжинский), что составляет единую концепцию творческого кредо скульптора – отразить время, показать героический образ, свободный от бытовизма и приземленности.

Война оставила в его душе глубокий след. Он постоянно возвращается к этой теме. В композиции «Последний» большую монументальную фигуру представляет образ солдата, погибающего в неравном бою. Волевое, упрямое, полное решимости лицо. Во взгляде, суровых складках губ скрыта большая внутренняя сила. Эту композицию можно поставить в ряд лучших произведений советской скульптуры. В ней есть что-то общее со знаменитым шадровским произведением – «Бульжник – оружие пролетариата». И Шадр, и Маликов изображают один и тот же тип человека, преданного идее борьбы, личность яркую, сильную, бескомпромиссную. И там, и здесь мы видим человека в решающее мгновение его жизни. И видим, что оно и трагично, и прекрасно. И рабочий Шадр, и солдат Маликова, жившие в разные эпохи истории нашей страны, становятся братьями по силе своей преданности идее. В этой преемственности проявилось продолжение лучших традиций советского искусства.

Создавая свои героические образы, Маликов всегда стремился к монументальности. И в этих его поисках одним из главных произведений мастера явился его Монумент памяти павших, установленный на поле Ершова в 1967 году. Он давно стал достопримечательностью Казани. Запоминающийся лаконичный и емкий образ мужественного воина вновь несет в себе идею непобеди-

мости и преданности Родине. Монумент составляет строгую, стройную композицию. С одной стороны, рядом со скульптурой поднимается высокий обелиск, облицованный белым, блестящим металлом, у основания горит вечный огонь. В этом памятнике воплощена идея героизма народа. Скульптор здесь добивается философского обобщения образа воина. Это символический образ народа-героя.

Среди произведений, посвященных Великой Отечественной войне, есть немало и станковых портретов. Это выполненный в мраморе прекрасный портрет девушки-солдата «Помнишь, товарищ?..», или портреты Мусы Джалиля.

В 1950 – 1970-е годы, живя в мирное время на мирной земле, Маликова продолжают привлекать героические образы людей и мирного труда. Особенно в эти годы, когда начинается слава татарской нефти, художник с большим вдохновением воплощает образы нефтяников, своим трудом добывающих победу родной стране. Как в искусстве нашей республики, в творчестве замечательного скульптора один за другим появляются портреты мастера М. Гилязова, оператора К. Валиева, Героя Социалистического Труда М. Гриня, молодого мастера К. Денисова. В этих работах автор не только передает их портретное сходство, но стремится в каждом из своих героев выделить их психологические, личностные качества и черты.

Скульптура во все времена обращалась к воплощению образа женщины, ибо в этом образе для художников заключается символ высшего достижения красоты, символ совершенства линий, форм, духовного содержания. Прекрасные женские образы со всем великолепием были воплощены в искусстве древней Греции, Рима, в эпоху Возрождения и в XIX веке в Италии, Франции. Русское и советское искусство также достигло высот в скульптурном изображении женских образов (В. Мухина, С. Коненков), татарском искусстве – в творчестве Б. Урманче. В.М. Маликов, будучи строго публицистичным, гражданственным, тем не менее, так же, как

и многие мастера, обратился в своем творчестве к изображению женщины – в пору ее цветения, радости и красоты. Таковы его «Юная», «Тростинка», «Гимнастка» в дереве. Сюда же можно отнести сказочные «Алтынчеч», «Водяную», или образ современницы Нафисы. Эти произведения в искусстве мастера появились, как отблески яркого солнца, весны среди строгих, суровых мужественных образов героев и борцов.

В современной скульптуре, как и в целом в изобразительном искусстве, наблюдаются различные тенденции: одна из них – натуралистически-бытовая, в которой образы передаются с фотографической точностью, без какой-либо претензии на обобщение, философию, символику. Другая – когда художник отходит от природы, изображая абстрактные формы, натура лишь угадывается, превращаясь в символ или знак.

Третья тенденция, кажется, самая плодотворная и художественно оправданная, когда мастер остается одновременно верен натуре, но она и символична, содержит в себе второй план, философский, глубокий, приглашающий зрителя к размышлениям. Этой третьей тенденции придерживался и Маликов. Для него его герои – не просто конкретные люди, они – то воплощение мужества, стойкости, то выражение женственности, красоты. Иными словами, образы конкретных людей скульптор доводит до символа. Его портреты очищены от бытовизма, от мелких подробностей. Композиции работ строятся на сочетании элементов портретности, переданных с теплотой и бережностью, с динамикой жестов, поворота головы, строгостью, лаконичностью формы. В человеке художника интересуют не мелкие детали, а выявление главного, что составляет суть данного образа. Он умел противопоставить мужественности лирическую красоту, одухотворенную и чистую.

Маликов работал в разных материалах. Он любил дерево за его пластичность и теплоту. Каждая порода его имеет свой характер, структуру, красоту и цвет, и эти качества материала предоставляют мастерам широ-

кую возможность при работе над произведением. Скульптор много работал в мраморе и известняке. Мрамор имеет такое свойство, что под точным резцом скульптора «оживает» и «дышит».

Произведениям Маликова не свойственна внешняя экспрессия позы или жеста; экспрессия его скульптур внутренняя, скрытая. На поверхности его работ не видно явных следов напряженного поиска, но в них открывается неброская продуманность всей вещи в целом и каждой детали, индивидуальный почерк. Произведения связаны между собой внутренней, на уровне чувств, связью. Обращаясь к тем или иным образам, Маликов варьировал отдельные композиционные элементы, сохраняя в основе единую пластическую структуру.

Являясь яркой страницей скульптурных достижений искусства Татарстана, творчество мастера несет в себе общечеловеческие черты. Национальные мотивы, если он их и использовал («Алтынчеч», «Нафиса», «Водяная») не являются самодовлеющими, в них он подчеркивает вечные категории искусства.

Помимо запоминающихся станковых портретов и композиций, Маликов был и автором монументальных скульптур и памятников, созданных в содружестве с такими художниками, как С. Бубеннов и Р. Кильдибеков. Многочисленные композиции монументального декора (сграффито, мозаика, рельеф) сохранились на стенах зданий новых городов и районных центров Татарстана. Позднее художником были созданы и пластические композиции – памятники, посвященные героям революции и Великой Отечественной войны, главным из которых, безусловно, является Монумент павшим в Казани.

Таким образом, Василь Маликов – монументалист, скульптор широкого диапазона, занимающий в искусстве Татарстана значительное место. Значение того или иного художника измеряется многими категориями, важной из которых является то, что сумел художник сказать свое слово в искусстве.

Творчество Маликова – убедительный пример воплощения в скульптуре значительной части своих идей и замыслов. Его творчество стало еще одним шагом в развитии татарстанской скульптуры. Ведущими мастерами в ней, без сомнения, остаются высокие имена, составляющие лицо скульптуры республики, среди которых – Садри Ахун, Баки Урманче, Рада Нигматуллина и Василь Маликов.

ЛИТЕРАТУРА

Валева Д.К. Искусство Татарстана (XX век). – Казань: Туран, 1999.
Файнберг А.Б. Художники Татарии. – Л.: Художник РСФСР, 1983.
Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. М.: Изобразительно искусство, 1978.
Червонная С.М. Художники Советской Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1984.

Иллюстрации к тексту №№ 69–73.

См. стр. 200–201

КАДИМ ЗАМИТОВ: КРЫЛЬЯ ХОРРИЯТ

Розалина Шагеева

Меняющаяся к середине 1990-х годов композиция площади Султангалеева, превращение бывшего ленинского мемориала в новый культурный центр, охраняющий наследие и «индуцирующий» импульсы новой духовности – потребовали от общественности поисков новой пластической доминанты, несущей в себе то пьянящее чувство метаморфоз и обновления, которое царило в эти годы в душе каждого жителя города.

Было очевидно, что громадному красному зданию Мемориала надлежало сохраниться и превратиться благодаря какому-то касанию в чудо, рождая в душе благоговейный трепет и предчувствие не испытанных доселе ощущений. Это ощущение закрепилось и неотступно преследовало затем во время всех баталий, связанных с сооружением и открытием памятника «Хоррият».

Постепенно в умах казанцев стала витать идея некоего оригинального памятника, способного выстроить в мысленную вертикаль все культурные деяния прошлого, причастность к древним корням и мировым контекстам, углубленную этничность и достойное порога нового тысячелетия использование

ноу-хау мировой эстетики, национальный колорит и беззастенчивый космополитизм. Возведение памятника было приурочено к празднованию шестилетия Республики Татарстан: он виделся напрямую связанным с идеями новой государственности республики и мыслился также покровителем вечно молодой и прекрасной Казани. По пластической форме выражения, как того требует открытая, огромная площадь над акваторией, должен был быть обобщенным, лапидарным, впечатляющим.

После долгих поисков и метаний, проделав огромную аналитическую работу по выявлению тем и мотивов, инициативная группа во главе с Р. Закировым остановилась на скульптурной эмблеме Национального культурного центра «Казань», представляющей собой миниатюрную крылатую Музу, родившуюся как итог многолетнего изучения пантеона тюркской мифологии и стремления вписать ее в современность.

Вскоре выбор был сделан, эскиз обсужден, принят, кажется, не без колебаний на всех уровнях, вплоть до управления городского дизайнера и Президента. Требовалась ре-

жиссура – гармоничная расстановка главных акцентов. Здесь произошли кое-какие изменения. Увеличенную и творчески трансформированную скульптуру Музы первоначально планировалось установить над центральным входом здания. Концепция предполагала в пластически-декоративную корректировку самого Мемориала. Например, по одной из версий нужно было для смены впечатления покрыть монотонный красный фасад здания мозаичной облицовкой, закруглив и выпятить при этом прямоугольные объемы крыш голубыми стеклянными сводами...

Были также предложения принять за основу скульптурного ядра легендарную фигуру всадника на барсе – осколок мифа о древнетюркской генеалогии. Эта фигура известна по музейным бронзовым замкам в женском и мужском вариантах, с изображениями изувеченной архаической женщины с младенцем на груди («тюркская мадонна» - С.М. Червоная) и юноши-принца. Именно к такому решению пришли казахстанцы при сооружении памятника кочевому предку в своей столице. В мастерских отработывался эскиз, в котором позднее были отброшены всякие украшательские элементы, а скульптуру предлагалось установить на основную вертикаль – 50-метровый пилон Мемориала. Идею вращения памятника вокруг своей оси высказал мэр К.Ш. Исхаков, исходя из стремления сохранить в статуе характер круглой скульптуры, обозреваемой со всех сторон, а также одобрил ее название – «Хоррият». Это слово, понимаемое как «вольность», «подъем», «независимость духа», в отличие от «ирек» («свобода»), несущего в себе в большей степени социально-политическую, идеологическую окраску, подчеркивало народные, поэтически-духовные начала и точнее отвечало духу татарстанского общества тех лет с необычным национальным подъемом, активностью масс, жадой возрождения.

Как предполагаемый автор эскиза памятника выделился московский скульптор Кадим Замитов, создатель скульптурных спектаклей, мистерий, стремившийся вернуть татарской пластике ее древнюю мифологию.

К тому времени в центре «Казань» один за другим выросли его величественные изваяния из шамота, в которых чудесным образом слились архетипы Востока и Запада, формы прекрасной неумирающей пластики Египта и магические свойства образов Шумер и Аккада. Его строгий, граненый, лишенный частностей и эклектики язык, родившийся на стыке времен, нес прочные элементы древности и более поздней архаики, начиная со стилистики тюркских балбалов и неотразимого болгарского зооморфизма. Вместе с тем они были проникнуты ритмикой и энергией эпохи урбанизма. Казалось, что этот язык способен высечь всеобъемлющий символ, олицетворяющий своеобразную античность татарской культуры, историческое поступательное движение народа из глубины времен в поисках устойчивого счастья. Так и получилось.

Скульптурное ядро памятника – образ крылатой женщины-птицы, под разными названиями: Хумай, Умай, Май-эне, Убай-эне, фигурирующей в эпосе родственных нам огузов, казахов, башкир, киргизов, якутов, сибирских татар как богиня плодородия и мать-прародительница вселенной, мировое женское начало – супруга небесного божества Тангрэ. Соотнесенный с центром вселенной мифологический образ, причастный к зарождению жизни, выступал в завуалированных символах-атрибутах горы, дерева, птицы, повитухи, свахи, врачевательницы и покровительницы детей, роженицы, предающей витальные силы из природного в человеческий мир. Крылатость – символ связанности с небесными, космическими процессами зарождения и исчезновения жизни. Образ великой златокрылой Умай – охранительницы городов и народов – это главное, дошедшее до нас тюркское божество, сросшееся с мифологией ислама. «Умай» просматривается также в устном и декоративном фольклоре казанских татар. Существуют татарские легенды о фантастической золотой птице; в татарских сказках она выступает в форме птицы счастья. К. Замитов дал современное толкование мифа,

объединив все зеркальные осколки смысла вокруг Казани, Татарстана, его настоящего и будущего. Крылатая богиня Хоррият с гофрированными формами свободно трактованной, отдаленно напоминающей птичье оперение свободной одежды, с непроницаемым лицом в шлемовидном уборе – это символ Татарстана, подобный птице Феникс...

В окончательном виде памятник, расположенный на живописном старинном холме, именуемый как Федоровский бугор, приобрел характер комплекса из облицованной туфом стелы (пилон Мемориала) и установленной на нее бронзовой статуи.

Здесь, на месте исторических битв за Казань, фигура в шлеме как бы охраняет прошлое, но больше всего гигантская женщина-птица покровительствует культуре и искусству, собирая воедино поэтов, музыкантов, художников, политиков, ученых. И люди нового поколения видят в ней не столько мать-охранительницу Казани, а прежде всего Музу и выстрадавший в баталиях 1990-х годов символ культуры, под знаком которой республике осуществлять свое плавание в XXI веке.

Иллюстрации к тексту №№ 74-75. См. стр. 202

ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА БАШКОРТОСТАНА (ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ)

Фарида Миннигулова

Вопросы формообразования в скульптуре тесно связаны с проблемой национальной школы в искусстве, решая которую, исследователи, как правило, анализируют характер связи современного искусства с древними и не очень древними культурами места. Если эта связь ярко и образно проявляется в произведениях художников (в формах, материалах, мотивах, сюжетах), констатируют наличие национальной художественной школы. Если таковой связи нет или она проявляется слабо, говорят об идущем процессе формирования школы. Меньше пишут о том, сформируется ли она когда-нибудь и есть ли тому предпосылки.

Понятие «школа в искусстве» само по себе достаточно сложное, многозначное и имеет, как об этом пишет В.Г. Власов, автор «Нового энциклопедического словаря изобразительного искусства», «собственную

многоуровневую структуру»¹. Понятие определяется как «общность и преемственность основных принципов формообразования, конструктивных и технических приемов. Школа объединяет мастеров, близких по творческим устремлениям – мировоззрению и мироощущению, творческому методу, манере и технике работы <...> по признакам национальной и этнической принадлежности, территории, близости к выдающемуся мастеру, работе его мастерской или связи с определенным учебным заведением».

Как видим, в первую очередь здесь упоминается общность и преемственность основных принципов формообразования. И

¹ В.Г. Власов. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004–2009 [Электронный ресурс]. URL: http://arthistory.bench.nsu.ru/?int=STUDENT&el=504&templ=SHOW&book_id=72&b_el=187 Дата обращения: 09.12.2013.

если говорить о национальной школе в искусстве, необходимо, как минимум, проследить и установить связь формообразования в современном искусстве и в искусстве национальном, этническом, народном. Определяющую роль играет также преемственность в материале. Для башкирской скульптуры таким материалом является дерево. В связи с этим, попытаемся проследить – на примере только деревянной скульптуры художников Башкортостана – действительно ли в республике существует так называемая «башкирская школа пластики», о которой вскользь было упомянуто в одной из уфимских публикаций.²

В древние времена на территории Южного Урала существовало множество археологических культур эпохи энеолита, бронзы и раннего железного века, от которых дошли фигуративные изображения, выполненные на изделиях прикладного характера из камня, кости и металла. Во время формирования этнической общности башкир (период с VIII–IX по XIII век включительно) и складывания основ народного искусства, в крае распространялся ислам, принятый башкирами в XIV веке. Главным средством выразительности народного искусства стал орнамент на мягких материалах (войлок, кожа, мех, текстиль). Каменные «балбалы» на территории современного Башкортостана обнаружены в единичных экземплярах и их возведение обычно не связывают с культурой башкирских кочевых племен. Из твердых материалов башкиры использовали металл (оружие, конская упряжь, ювелирные изделия) и дерево, которое распространилось в быту после перехода на полукочевой образ жизни в северных горно-лесных районах. С особой тщательностью отделялась цельнодолбленная посуда для кумыса и меда с рельефной орнаментальной резьбой. В некоторых образцах домашней утвари ис-

следователи усматривают слабые намеки на изобразительность: ковши и деревянные седла напоминают, например, водоплавающую птицу, форма кадок и бочонков ассоциируется с круглыми юртами³. Редкими изобразительными мотивами во всем народном искусстве были фигурки зверей-тотемов – медведя, лисы, куницы, волка. Ими украшалось концевое звено цепи, вырезанной из одной деревянной заготовки. Эти искусные изделия появились в начале XX века, в пору расцвета в крае кустарного промысла. Ныне национальные традиции резьбы по дереву сохраняются, главным образом, в структуре профессионального декоративно-прикладного искусства, в частности, в творчестве художника Ильяса Ямалетдинова и его учеников.

Итак, в народном искусстве не было изобразительных традиций ни в одном из материалов. Принципы формообразования в дереве у башкир были те же, что и в любом другом виде народного творчества: вырезание или выдалбливание сравнительно небольших предметов из единого блока материала, ствола или чурбана, т.е. принцип «формовычитания», а также соединение отдельных заготовок в единую большую форму предметов обстановки (скамейка, сундук) и архитектурного сооружения (юрта, изба), т.е. принцип «формосложения».

Декоративно-прикладное искусство имело богатые традиции в орнаменте, цвете, в их сочетании на утилитарных предметах, тканях, оружии, украшениях. Существовала полная глубочайшего смысла традиция создания микрокосмоса юрты. Наконец, – огромный пласт устного и музыкального творчества народа, неисчерпаемый источник тем и сюжетов для современного профессионального искусства.

Как же используется дерево в башкирской скульптуре, зародившейся в середине XX века? Отметим сразу, что хранившийся

2 Пространство и форма. Выставка современной российской скульптуры (07.10 – 04.11.2006. Уфа): каталог / арт-директор в-ки Ф.С. Нуриахметов; авт. экспозиции В.Г. Лобанов, И.Н. Оськина; куратор в-ки И.Н. Оськина. Уфа : Демидур, 2006. С. 9.

3 С.Н. Шитова. Резьба и роспись по дереву у башкир. Уфа: Китап, 2001. 167 с.; А.Г. Янбухтина. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: от тамги до авангарда. Уфа: Китап, 2006. 224 с.

в фондах Уфимского художественного музея портрет Салавата Юлаева, выполненный Исидором Фрих-Харом в 1925 году, долгое время оставался здесь единственным произведением в дереве на национальную тему. То, что создавалось столичными скульпторами в 1940-е годы, в Уфе не осталось, да и работали они в основном в пластилине, часто не имея возможности отлить произведения даже в гипсе. С несколькими произведениями мелкой пластики в дереве на выставках в Уфе участвовал московский бронзолитейщик Гавриил Савинский. Его «Башкирский танец» и «Башкир-охотник, стреляющий из лука» в 1949 году были удостоены почетной грамоты Всесоюзной выставки народного творчества.

Сравнительно недорогой материал – дерево, – оставался невостребованным скульпторами вплоть до конца 1960-х годов. Объяснить это можно тем, что первые скульптуры республики были непрофессиональными художниками, работавшими, в основном, в глине и пластилине с последующей формовкой в гипсе. В их задачи входило прославление героев войны и труда, революции и национально-освободительной борьбы – со всеми присущими этому жанру средствами художественной выразительности. Дерево для таких целей явно не подходило.

Прорыв произошел в конце 1960-х: на второй зональной выставке «Урал социалистический» в Перми (1967) от Башкирии были представлены деревянные скульптуры Бориса Фузеева (1923–1997) и Евгения Цибульского (1923–1976) – первая станковая композиция «Юбиляры» и бюст полнощекой девушки в платочке («Рая», 1967). Однако оба скульптора работали в дереве крайне редко. Даже в декоративных композициях Фузеева ощущается влияние сурового стиля его станковых портретов и произведений монументального искусства («Лесная сказка», «Гогеновский мотив», 1973).

В деревянных произведениях художника-керамиста Мансура Якубова (1939–1973) сказывался экспериментаторский характер всего его творчества. В круговой компо-

зиции «Семья» (ок. 1971) он вырезает рельеф, составленный из мужских и женских лиц разного возраста, наполняя произведение смыслами, связанными с деревом как древним символом рода, Древа жизни. Первозданная чистота светлого материала в статуе обнаженной девушки в композиции «Юность» (1972) выразительно подчеркивает легкость и некоторую отстраненность восточной «кариатиды», вырезанной из единого ствола дерева.

В 1960–1970-е годы дерево стало одним из главных материалов в искусстве скульпторов Зильфата Басырова (1927–2000) и Бориса Замараева (род. 1940). З. Басыров порой работал методом прямой рубки, без модели и предварительных эскизов («Айгуль», 1969). Дерево было для него незаменимым материалом для воплощения темы материнства, юности, человека и природы. Не вводя в композиции пейзажные фрагменты (хотя, в ряде работ есть и этот прием), а изображая только обнаженную женскую фигуру, скульптор стремился к аллегорическому звучанию мотива – женщина как Дочь Воды, как Дочь Зари или Лета («Су кызы», 1975; «Тан кызы», 1997; «Лето. Под деревом», 1983). Реалистическая портретная галерея Басырова дышит чувственностью, эмоциональностью и преклонением автора перед сложной духовной жизнью человека («Рушания», 1977; «Василь», 1982; «Акмулла», 1984).

Б. Замараев всегда работал только в дереве, каждый раз выбирая разные способы его обработки – он «лепил» из него мягкий обтекаемый объем («Северянка», 1975) или смело и широко моделировал его гранеными плоскостями («Мысль», 1973). В композицию портретов Замараев вводил деталь, которая существенно влияла на целостность образа – например, кисть руки. Мотив вылился и в самостоятельное произведение («Руки хлебороба», 1967). В портретных композициях рука сжимала книгу, становясь своеобразным «постаментом» для лица, как в портрете Гюлли Мубаряковой (1968). Могла «отгораживать» духовный мир героя от окружающего пространства («Геолог», 1967). Или

же нервно, почти судорожно прижиматься к шее, словно пытаюсь упорядочить поток мыслей и чувств, как в «Портрете актера» (1965). Подобный подход к трактовке портрета отвечал тогда новым тенденциям в искусстве: советская скульптура становилась более конкретной, документальной и повествовательной. Сам материал располагал к свободному выражению внутренней жизни человека, противоречивых путей нравственного самопознания. Таковым воспринимается замараевский образ непримиримого «Микеланджело» (1971). И портрет Михаила Нестерова (1977), заостренные черты которого напоминают Федора Достоевского в картине «На Руси». В 2000-е годы Замараев продолжает создавать обобщенные образы именно творческих личностей – поэтов, актеров, романтиков, иконописцев.

Дерево стало одним из самых любимых материалов скульптора Николая Калинушкина (1948–2004) – никакой другой автор башкирской скульптуры не оставил столько произведений в этом материале. В 1980-е годы он работал преимущественно в академической форме с разным цветовым решением – это композиционный портрет иконописца Дионисия, портреты Михаила Нестерова, Николая Кибальчича, Генделя, фигуры мальчиков, обнаженные женские фигуры. Работа на художественно-графическом факультете Башкирского педагогического института, а затем в Уфимской академии искусств, Николай Калинушкин приобщал своих учеников к новым веяниям в искусстве, воспитывал в них тягу к экспериментам, неоднозначным решениям скульптурного образа. Произведения одного из его учеников, Явдата Ахметова (1959–1986), стали новым веянием в башкирском искусстве скульптуры. Превалявавший ранее в скульптуре метод «формовычитания» сменился методом «формосложения» («Детство, 1984; «Кузница», 1985), дававший несравненно больший простор для творческой фантазии художника. Внутри его деревянных композиций «задышало» пространство, ибо решалось оно как реальная среда. Посредством же своеобразных

«выбросов» формы изнутри наружу словно разряжалось смысловое, эмоциональное «напряжение» этого пространства. Таковыми воспринимаются, например, «стрелы» гладиолусов в «круге» трех торговок («Городские цветы», 1985), или перекрестные линии лодки, волн и рыбы в работе «Старик и море» (1986).

По такому же принципу создавал свои произведения Владимир Лобанов (род. 1959), автопортрет которого уподоблен сценической выгородке, внутри которой помещена сидящая фигура скульптора (1986). В композиции «Вешалка» (1990) автопортрет перерастает в гротескный образ Художника в условиях современной жизни. Его «сплюснутая» фигура в пальто с палитрой за пазухой висит, «схваченная» за шкурку вешалкой-стойкой; яблоко на другой «ладони» стойки, фигура ребенка и натуральная авоська с продуктами весомо уравнивают Художника как несвободного от простых забот «человека социального». Яйцевидная форма автопортрета 1991 года воспринимается, как и у Бранкузи, тем зачаточным ядром, которое порождает всё многообразие универсума – здесь Художник уподоблен свернутой, сжатой точке Вселенной, порождающей новый мир.

К этой высшей мере условности и обобщенности пластической формы, вырезанной из единого блока дерева, всегда стремился Владимир Антипин (род. 1950). Такова его мощная, суровая, грубая, предельно простая по пластике фигура несущего камень человека («Садовник», 1992). В абстрактной скульптуре «Скорбь» (1988) при всей ее отвлеченности от фигуративных форм, сохранилось человеческое начало. По сравнению с ней создаваемые сегодня абстрактные вещи Дмитрия Прокудина (род. 1960) воспринимаются полностью «освобожденными» от воспоминаний о человеке. В монтировочных объектах Фирданта Нурияхметова-Салиривия (род. 1961) из серии «Врата» (2011–2012) центральная их ось выполнена из крашеного дерева, в связи с чем они были представлены в октябре 2013 г. на российской выставке

деревянной скульптуры в Самаре и Тольятти.

Возвращаясь к началу 1990-х годов и творчеству Николая Калинушкина, отметим, что тогда мастер, несколько отдаляясь от академической формы, все чаще обращался к иным истокам, - прежде всего, к русской народной деревянной скульптуре. Так, в основе его автопортрета 1992 года лежит иконография защитника земли русской, святого Николы Можайского, и тема творческого бытия Художника, «воителя» и «утешителя», осмысливается здесь в историческом, современном, социальном и глубоко личностном контексте. В таком же образном и пластическом ключе решаются произведения первой половины 1990-х годов «Дионисий Глушицкий», «Дионисий, Рублев, Феофан Грек», «Благовещение». В скульптуре «Икар» (1993) органично объединяются пластические традиции народной скульптуры, русского авангарда первой волны и мотивы-фантазии с картин художника Наила Латфуллина, которому посвящена композиция.

В это же время, создавая торсы классических форм, скульптор всё более стилизует и уплощает их объем; и эта подчеркнутая силуэтность деревянных фигур становится излюбленным художественным приемом Николая Калинушкина в сериях его произведений, которые тематически, пластически и ассоциативно дополняют и поясняют друг друга. Решались они большей частью в камерной форме почти настольной скульптуры – это произведения 1990-х годов, серии «Адам и Ева», «Ева», «Музыка и музыканты», «Материнство», концептуальные серии более абстрактных объемов «Знаки» и «Ситуации». С последними связаны автопортретные композиции, которые становятся ёмким символом эмоционального, духовного состояния человека. Формообразование большинства работ Калинушкина основывалось теперь на принципе формосложения – композиции составлялись из отдельных фигур и деталей, выполняемых порой из других материалов. Значение дерева как скульптурного материала в творчестве Н.А. Калинушкина и большая роль художника в привлечении этого мате-

риала в башкирскую скульптуру были по достоинству оценены на его персональной выставке в 2008 году, представившей исключительно деревянные произведения.

В 1990–2000-е годы Владимир Лобанов создает серию «Татарник», в которой форма растения стала основой для разработки пластического скульптурного принципа «преодоления пространства». Скульптурные конструкции 2000-х годов «Бутон ириса» и «Многоцветие» также воспринимаются как тема преодоления, прорыва механистических, технократических основ современной цивилизации нежными и хрупкими цветами истинной, природной, духовной жизни человека.

В геометризованных формах скульптуры В.Г. Лобанова «Семь красавиц» (1999) угадывается букет цветов с нераскрывшимися «бутонами» головок танцующих девушек. В конструктивной основе этого произведения, напоминающей также песочные часы, скульптор увидел самостоятельное произведение без каких-либо намеков на сюжет и изображение («Конструкция», 2005). Развивая далее эту пластическую тему, Лобанов выходит на большую тему человеческих взаимоотношений во времени («Двое», 2011).

Классический мотив обнаженной фигуры и торса решается в башкирской деревянной скульптуре, в основном, в классической форме работ Ильшата Гилязова (род. 1960), Радика Хусаинова (род. 1960), Натальи Полюдовой (род. 1981). Формы этих «ню» отличает изящество линий и силуэта, прихотливость позы. Но структура дерева подчас ломает замысел автора и он вынужден тонировать скульптуру, покрывать цветом, чтобы не нарушалась цельность восприятия произведения. В этом смысле наиболее удачный диалог автора и материала сложился в статуе беременной женщины в произведении Ильшата Гилязова «Голос будущего» (1996), где годичные слои дерева словно «прорисовывают» вырез и складки платья, подчеркивая изгибы фигуры, особенности строения лица, головного убора.

Художник Рустям Фаткуллин (род. 1940) привнес в дерево маэстрию графической

линии – легкой, скользящей, льющейся и взлетающей, как у мастеров каллиграфии. Выраженное скульптурное начало отличает его свободно стоящие композиции, которые, несмотря на свою плоскостность, хорошо держат пространство – своей вертикальной репрезентативностью и четко читаемым силуэтом («Хазрат», 1999; «Тенгри», 2000). Изящно переплетающиеся линии многих работ Фаткуллина кажутся орнаментальной стилизацией растительного мотива, традиционной для исламской культуры. На самом деле здесь происходит, скорее, растительная стилизация фигуры человека, причем, в символических традициях модерна.

Скульптура в дереве традиционно обращается к образам животного мира, есть такие произведения и у башкирских авторов, по-разному понимающих суть этого жанра. У Ильшата Гилязова – это внимание, прежде всего, к конструктивной красоте тела животного, в формы которого вносятся изменения с тем, чтобы выделить, акцентировать его особенности («Акула», 1996). Такой же подход у Рустэма Хасанова (род. 1961), в работе которого кошка, например, предстает в несколько утрированной позе потягивания на передних выпрямленных лапах с высоко задранном хвостом («Кошка», 1998). Харктерная ворона (1996), каркающая «во все свое воронье горло», выполнена Хасановым в плоскостных, заостренных, почти геометризованных формах, – как и «Раненая птица» (2000) Равиля Тукаева (род. 1954), вырезанная столь же обобщенно, с отголосками антропоморфности. Таким образом, образы птиц в исполнении обоих авторов трансформированы в выразительные, тревожные, скорбные и, в какой-то степени, угрожающие, предупреждающие символы.

Наиболее последовательно в анималистическом жанре сегодня работает Радик Хусаинов, и кажется, что в его произведениях нет иных авторских высказываний, кроме любви к животным. Они всегда заняты каким-то конкретным делом – охотятся, пасутся, пьют воду, стремительно бегут, отдыхают, воют, метят территорию. Однако художественный

строй образов – несколько замедленный, мягкий, пластичный – пронизан, с одной стороны, глубоким чувством ценности естественной жизни, с другой – полон притчевости, мифологизма. Последнее явственнее всего проявляется в скульптурах, смысл и идея которых акцентированы более условной трактовкой формы и композиции («Памяти Н.А. Калинушкина», 2005; «Выстрел», «Добыча», 2009). Одним из источников вдохновения для скульптора стал образ золотого оленя из Филипповских курганов (2006) – здесь налицо преемственность не только в материале, но и в пластическом решении образа, правда, слишком прямолинейная. Тем не менее, сделана попытка трансформировать древний образ в некий «знак места», символ культуры Южного Урала.

Работы Мавлетбая Халилова являют нам пример таких же попыток найти изобразительный язык, на котором можно было, переосмысливая древние духовные ценности и традиции, сказать что-то новое, адекватное современным представлениям и ощущениям человека, живущего на земле предков. Его ковши-ижау украшены фигуративными композициями по мотивам народных легенд и эпосов («Печаль», 1997). Примитивно-архаические женские образы, созданные по мотивам древних степных изваяний, существуют будто бы в двух измерениях («Материнство», 1987; «Лунный цветок. Айгуль», 1997; «Мольба», 2007). В композиции «Земля юрматы» (1996–2005) скульптор «воссоздает» изобразительный ряд родовых атрибутов этого башкирского племени – тамгу, дерево, птицу и боевой клич (оран).

Пленэрная работа скульптора Руслана Нигматуллина «Большая стоянка» (2009, Ялуторовск), интерпретирующая древнюю сибирскую коновязь, отдаленно напоминает центральную часть композиции Халилова. У Нигматуллина это – вертикальный, кубистических форм столб-колонна, пронизанный дырами и увенчанный седлом-капителью, на котором гвоздями «набит» тюркский орнамент. Железные стрелы, вонзившиеся в дерево, сообщают ему характер «столпа»,

«мирового древа» мирных переговоров, выразительного символа прекращения военных столкновений.

Композиция Владимира Лобанова «Танец птиц плодородия» отсылает зрителя к архитектурным элементам и образам древнерусского искусства.

Таким образом, единственный твердый материал, в котором на протяжении веков башкиры совершенствовали свои навыки создания пластических объемов, остается мало востребованным скульпторами республики, так же, как и остается почти не разработанной тема национальной духовной культуры. Более активно и широко эти поиски национальной, евразийской специфики искусства республики идут сегодня в других скульптурных материалах. Сказывается, видимо, и позднее обращение к дереву профессиональных скульпторов, и их малое число, и относительная молодость самого искусства скульптуры, которое развивалось в русле преимущественно академической пластики, которое лишь в последние 25 лет обратилось ко всему многообразию отечественного и мирового опыта пластической культуры. Несомненное влияние имеет также то, что возможность получить специальное скульптурное образование появилось в Уфе лишь в 1996 году, когда на кафедре изобразительного искусства Института искусств был сделан первый набор в скульптурную мастерскую Николая Калинушкина.

И здесь необходимо сказать следующее.

Ученики Н.А. Калинушкина по худграфу в БГПИ, по мастерской в нынешней Академии искусств и по его личной творческой мастерской, проявляют глубоко индивидуальное понимание художественного языка скульптуры и различных способов трансформации достижений мирового искусства в своих произведениях. Трансформации эти осуществляются в самых разных материалах, в соответствии с региональной культурной спецификой и личными творческими амбициями. В основе своей они сходны с позицией учителя, как сходны в какой-то степени и их творческие методы, манера и техника работы. Это обстоятельство, а также некоторые другие особенности современной скульптуры Башкортостана, о которых не было здесь сказано, позволяет предположить, что в республике идет процесс формирования скульптурной школы, которую можно назвать уфимской, но отнюдь не башкирской школой. Или же школой Николая Калинушкина. Проблема национальной самобытности скульптуры Башкортостана остается открытой. Возможно, что интенсивный поиск нового художественного языка, в том числе, в формообразовании, который идет сегодня во всех скульптурных материалах, станет когда-то основой будущей национальной школы ваяния.

Иллюстрации к тексту №№ 76–82.

См. стр. 203–204

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОИСКОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ВЫДАЮЩИХСЯ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ

Жаухар Аппаева

С древности кабардинцы и балкарцы имели богатые традиции в различных видах искусства: устно-поэтическом творчестве, хореографии, песенном фольклоре, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, но до начала прошлого века у них полностью отсутствовали традиции изобразительного искусства. Появление в 20–30-х годах новых, дотоле не существовавших у них видов искусства, таких, как живопись, графика, скульптура, повлекло за собой глубокие перемены не только в жизни, но и в сознании горского общества. В эти годы в Нальчике работали лишь несколько приезжих русских художников – живописцев и графиков, – получивших специальное образование в России. Скульптура, в том числе монументальная, в Кабардино-Балкарии возникла еще позже, в послевоенные годы и развивалась при активном участии не только приезжих, но и местных ваятелей, которые много работали над созданием архитектурно-предметной среды городов и сел республики. В довоенное время изобразительное искусство не пользовалось спросом у коренного населения края, так как кабардинцы и балкарцы не были подготовлены к его восприятию, что было связано со своеобразием их эстетических представлений, спецификой художественного мышления.

Между тем, перед советской властью остро стояла проблема воспитания профессиональных кадров художников прежде всего из числа местных уроженцев, поскольку в годы культурной революции с помощью изобразительного искусства предполагалось решать не столько эстетические, сколько идеологические задачи. Местное руководство пыталось справиться с этой задачей

еще в 20–30-х годы, однако кабардинцы и балкарцы длительное время оставались равнодушными к этому начинанию.

Первые профессиональные национальные художники, в том числе и ваятели, появились здесь лишь в послевоенные годы. Этапным событием в культурной жизни республики стало направление в 1947 году на учебу в Саратовское художественное училище группы из десяти одаренных молодых кабардинцев (балкарцы в 1944 году были депортированы в Среднюю Азию и Казахстан и оставались там до 1957 года). Это был первый шаг к решению задачи воспитания профессиональных кадров художников из числа коренных народов. Лишь четверо из посланцев успешно окончили в 1952 году Саратовское училище. Именно они заложили базу для создания национальной художественной школы. Среди них были скульпторы Федор Калмыков и Заурбек Озов. Через несколько лет ряды ваятелей пополнили Михаил Тхакумашев и Гид Бжеумыхов. С 1956 года в Нальчике трудился и скульптор Хамзат Крымшамхалов. Несколько позже в Нальчике появились профессиональные скульпторы Всеволод Славников, Антон Шекоян, Александр Дурнев.

Вполне понятно, что местные кадры ориентировались в своем творчестве на русское реалистическое искусство, но не потому, что принципы русской художественной школы специально насаждались, а потому, что других ориентиров не было. В 50-е годы, да и позже, было создано немало произведений, отдающих поверхностностью, выполненных непластичным языком. Немало случайного, сделанного без внутреннего трепета, вышло из-под резца кабардино-балкарских ваяте-

лей, живших в то время. Но силой своего таланта в своих лучших произведениях они преодолевали эти недостатки.

Произведения, рожденные в 50–60-е, да и 70-е годы, говорят о культурном иждивенчестве художников: ими эксплуатировались чужие стилевые приемы и средства. Правда, отдельных местных художников еще в 50-е годы волновала проблема этнического в искусстве. Они мечтали о создании искусства, близкого миропониманию своего народа. Однако для ее решения в те годы не было соответствующей базы. Отсутствовали соответствующие кадры художников, а главное, традиции национального изобразительного искусства. Потому понемногу эту идею предали забвению. Попытки отыскать культурные истоки своего народа и на их основе создать национальную модель искусства характерны для 70–80-х годов. Подобная идея не могла возникнуть раньше, поскольку ни общественная, ни художественная мысль Кабардино-Балкарии не доросла в то время до уровня понимания столь серьезной проблемы. Потому нельзя умалять роль художников предшествующего периода, подготовивших для этого необходимую почву. В первую очередь это относится к местным уроженцам, пополнившим в 50–60-е годы ряды Союза художников.

К проблеме создания этнического по духу искусства новое поколение 70–80-х относилось более осознанно, а, главное, профессионально оно было подготовлено значительно лучше. Правда, художники понимали, что из-за отсутствия собственных традиций изобразительного искусства им придется заимствовать приемы и средства русского, европейского, всего мирового искусства с их последующей ассимиляцией, адаптацией к эстетическим вкусам и мироощущению кабардинцев и балкарцев. Не последнюю роль в сложении местных традиций искусства сыграло и обращение к историческому прошлому коренных народов, национальной тематике. В этот период закладывается прочный фундамент дальнейшего развития кабардино-балкарского изобразительного

искусства. Это привело к новому этапу – зарождению местной национальной художественной школы. В историческом плане этот срок небольшой, но уже сегодня в какой-то мере можно приступить к изучению истории монументального искусства нашего края.

Больше всего на территории Кабардино-Балкарии монументов и ансамблей, посвященных героям и жертвам Великой Отечественной войны. Группа же памятников, посвященных общественно-политическим деятелям как местного, так всесоюзного значения, немногочисленна, но среди них есть произведения, представляющие значительную художественную ценность.

С Северным Кавказом и, в частности, с Кабардино-Балкарией, была тесно связана общественно-политическая деятельность видной фигуры эпохи русских революций и строительства социализма Сергея Мионовича Кирова. Не удивительно, что местные художники стремились запечатлеть его облик в живописных, графических и скульптурных произведениях. Не остались в стороне и монументалисты, в их числе и первый профессиональный кабардинский скульптор Федор Калмыков (Памятник С.М. Кирову. 1968 г. с. Залукокоаже, Зольский район).

В памятнике лицо, фигура, весь облик большевика демонстрируют точное сходство с оригиналом, подчеркивают его индивидуальность. Автор поставил акцент не на человеческих качествах Кирова, а передал его непреклонную политическую волю, суровость в напряженном взгляде, твердость поступи, решимость и мужество. Ф. Калмыков стремился воплотить в произведении идею гражданственности, созвучную пониманию этого термина в советское время. Оттого образ Кирова полон мощной энергии, уверенности в правоте действий большевиков. Художник решает статую в монолитных, скупых, отчеканенных объемах, крепко сбитых формах. Фигура в бурке, которая придает ей устойчивость и монументальность, как бы вырублена из единого, цельного блока.

В идейном отношении значительная роль в ансамбле отведена и фризу, непо-

средственно примыкающему к памятнику (художник Анатолий Сундуков). Он украшен рельефной композицией, повествующей об установлении в Кабардино-Балкарии советской власти, о буднях и праздниках горцев при социализме. Оба автора строго подчиняются идеологическому диктату, который, впрочем, не был для них чем-то необычным и вовсе не тяготил их.

Еще один памятник С.М. Кирову, которого в советские годы называли не иначе, как великим гражданином, дополнил в 1960-х годах своеобразный облик здания санатория имени С.М. Кирова в Долинске. Заказана статуя была местному скульптору Всеволоду Славникову, поставившему перед собой задачу создать образ трибуна, агитатора, ответственного за страну человека, всю жизнь занимавшегося не только пропагандой социалистических идей, но и реализацией их в жизнь. Подобная трактовка вполне согласовывалась с представлением о личности Кирова у простых людей.

Автор запечатлел своего героя в момент вдохновенного выступления перед толпой, передав не только внешнее сходство с С. Кировым, но и силу убеждений большевика, его веру в идеалы коммунизма, которые он умел искусно внушать и другим. Какое-то внутреннее движение пронизывает фигуру Кирова. Он как бы на мгновение остановился, перекинул пальто через руку и начал красноречиво, доходчиво говорить, обращаясь к участникам митинга. Энергичная посадка головы, призывный жест руки, приоткрытый рот, охваченная волнением фигура создают вокруг него напряженное поле, помогая ощутить романтику революции и первых десятилетий советской власти, то есть специфику времени, в которое он жил. Через ясный, обобщенный силуэт статуи, придающий образу благородную простоту, автор стремился воплотить идею гражданственности, созвучную пониманию той эпохи.

В. Славников хотел увековечить образ человека новой формации, который сознательно и самоотверженно строит социализм.

Создавая статую, автор в первую очередь воспевает советский строй, в котором, кстати, было немало позитивного. А для этого необходимо было создать образ большого эмоционального накала с романтическими интонациями. Всеми средствами и приемами ваятель старается усилить идеологическое звучание памятника, его оптимистический настрой, что было вполне в духе 60-х годов. Во главу угла скульптор ставил мобилизующее воздействие памятника. И это качество монумента оказывало на зрителей большое воздействие не только в советские годы, оно ощущается и сегодняшними людьми, даже теми, кто отказался от идеологии советских времен.

Меняющиеся оценки исторических лиц нередко сказываются и на судьбе памятников, воздвигнутых в их честь, и на оценке художественной ценности этих произведений. Так случилось и со статуей лидера кабардино-балкарских большевиков Бетала Калмыкова, установленной в Нальчике в 1960 году (скульптор М. Тхакумашев, архитектор В. Олтаржевский). В водовороте постперестроечного времени на памятник Калмыкову, как виновника репрессий в Кабардино-Балкарии 30-х годов прошлого столетия, неоднократно покушались различные политические силы, стремясь убрать его. Б. Калмыкова обвиняют в том, что именно он инициировал преследование и уничтожение многих невинных людей. Правда, в конце 30-х он и сам погиб в жерновах репрессий, но в 50-х годах был реабилитирован, что вызвало у потомков репрессированных им людей гнев. Однако к их мнению никто не собирался прислушиваться. Вскоре после реабилитации Калмыкова руководство республики приняло решение об увековечении его памяти в монументальном памятнике. Статуя была открыта в торжественной обстановке в 1960 году.

В 90-е годы прошлого века факт законности реабилитации Б. Калмыкова вновь ставится под сомнение. Тогда и возникло движение за снятие памятника, но попытки убрать статую не увенчались успехом. Сегод-

ня страсти поутихли, и монументу, кажется, ничто больше не угрожает.

Конечно же, надо бы, как говорится, отделить памятник от реальной личности. Со временем духовный облик любого человека меняется, и часто, к сожалению, не в лучшую сторону. Особенно это касается тех, кто наделен огромной властью. К их числу принадлежал и Бетал Калмыков. Не случайно один великий философ с грустью говорил «об исторической неизбежности превращения Прометея в Цезаря». Потому никто не должен оцениваться однозначно. Но у нас в стране сложилась порочная практика давать оценку личности человека по одному его поступку или периоду его жизни, а не по совокупности его деяний. Был бы установлен памятник Беталу Калмыкову или нет, но его имя невозможно вычеркнуть из исторической памяти, поскольку оно маркирует внушительный период истории Кабардино-Балкарии.

В скульптуре удачно передана общая атмосфера 20–30-х годов прошлого столетия, характер эпохи, в которую жил Б. Калмыков. В образе политического деятеля соединены конкретные особенности реальной личности и обобщенные черты нового социального типа – большевистского лидера. Призывный жест руки как бы выступающего с трибуны оратора, высокий пьедестал, приподнимающий его над толпой, довольно точно отражают социальное положение руководителя кабардино-балкарских коммунистов. Сложная выразительная линия силуэта строго уложилась в концепцию автора. Памятник органично соседствует с городской средой, умело вписан в контекст Атажукинского сада. Точно найдены соотношение статуи и высоты пьедестала.

Говоря о монументальных произведениях, возведенных в честь выдающихся политических, государственных деятелей, нельзя обойти вниманием фигуру Владимира Ленина. Установленный в Нальчике памятник вождю мирового пролетариата, который изваял скульптор А.И. Посядо (архитектор В.А. Артамонов, 1957, бронза, гранит) – один из исторических портретов основателя совет-

ского государства. Герой Посядо изображен в спокойном, повествовательном ключе. Перед зрителем возникает не тот экспрессивный, напористый, фанатичный вождь, которого мы знаем по кадрам кинохроники, а человек уравновешенный, даже несколько рассудочный. Образ Ленина отличает волевая собранность, зритель чувствует непрерывную работу мысли политика.

Скульптор не стремился постичь истинную сущность вождя, а ограничился лишь мифом о нем. Очень точно переданы портретные черты Ленина, но что касается мимики и жестикиляции, то они не столь каноничны. Автор сконцентрировал в образе Владимира Ильича лучшие морально – нравственные черты советского человека, точнее сказать, он создал идеал общественного человека социалистической эпохи.

Памятник украшал Нальчик несколько десятилетий. Но с приходом эпохи перестройки, как не раз бывало в нашей стране, начали кардинально пересматривать историю страны. Вместо решения насущных проблем, народ бросился ниспровергать вчерашних идолов, причем происходило это на митингах, на площадях. Больше всего досталось Ленину. С огромным энтузиазмом люди начали разоблачать вчерашнего кумира, обвиняя его во всех «смертных грехах». В годы перестройки его общественно-политическая деятельность получила оценку, прямо противоположную бытовавшей в советские годы. По стране прокатилась волна демонстраций памятников революционерам (в первую очередь, основателя Коммунистической партии), а то и просто вандализма по отношению к ним. Такая участь коснулась и нальчикского монумента. Он был демонтирован, но по инициативе местных коммунистов через некоторое время обрел новое, более скромное и менее престижное место на той же самой площади Ленина, где находился раньше, но с ее противоположной стороны. Если раньше скульптура активно корреспондировала со зданием Дома Советов, выполненным по проекту архитекторов братьев Весниных в стиле советской неоклассики, то теперь она

оказалось совсем в другом контексте, отчего изменился и ее статус. Площадь Ленина не только поменяла свой привычный облик, но и название: стала именоваться площадью Согласия. И продиктовано это было новой идеологией, вернее, отсутствием таковой.

Только на первый взгляд может показаться, что памятник Надежде Константиновне Крупской в селе Озрек Лескенского района возник случайно. На самом деле в советское время здесь был колхоз, который носил ее имя. В 90-е годы прошлого столетия он развалился. Сейчас молодое поколение россиян мало знает о ней. А между тем, Надежда Крупская была выдающейся личностью: революционеркой, крупным общественно-политическим деятелем. Несмотря на то, что сейчас в российском обществе нет согласия в понимании деятельности советских политиков и вождей, статуя, к счастью, сохранилась и, что очень важно, она всегда ухожена, содержится в порядке.

Материал, из которого выполнена статуя – непластичный бетон. Благодаря таланту скульптора И.С. Кулакова, образ отличается высокими художественными достоинствами. Крупская изображена молодой девушкой в строгом платье по моде дореволюционного времени. Скульптор в точности воспроизвел ее портретные черты, в то же время ему удалось передать внутреннюю силу, энергию и убежденность своей героини. Гордое, сосредоточенное, отрешенное от всего суетного лицо свидетельствует о том, что она вся как бы ушла в мечты и думы о будущем своей страны. Это образ человека романтического склада мышления, поставившего перед собой цель разрушить до основания весь «мир насилия». Причем Надежда Константиновна не кривила душой и действовала совершенно честно и искренне в соответствии со своими убеждениями, не подозревая о том, к каким трагическим последствиям это приведет.

Образ Крупской получился несколько романтизированным, наполненным высоким служением родине. Статуя одинаково удачно смотрится с разных сторон. Наблю-

дательность и психологическое чутье автора помогли найти нужные объемы и линии для решения содержательных и художественных задач. Выразительность силуэта статуи, умело переданное движение, удачно найденные поза и жест руки – все свидетельствует о большом профессиональном мастерстве автора.

Памятник первому Президенту КБР Валерию Мухамедовичу Кокову, имя которого уже вписано в отечественную историю, воздвигли по инициативе и при поддержке его преемника на этом посту Арсена Башировича Канокова. МонуMENT нашел постоянное место пребывания на главной аллее Кабардино-Балкарской государственной сельскохозяйственной академии, носящей ныне имя В.М. Кокова. Образ первого Президента КБР стал центральным звеном в архитектурно-художественной организации территории академии. Памятник установлен строго по оси, ведущей к зданию вуза, и служит композиционной доминантой всего скульптурно-природного ансамбля. Он активно преобразовал сложившийся задолго до этого культурный ландшафт столицы республики.

Санкт-Петербургский скульптор Хамид Савкуев изваял выдающегося политика сидящим на валуне с накинутой на плечи буркой. Надо отметить, что изображая своего героя в бурке, ваятель вовсе не стремился эксплуатировать национальную идентичность своего героя. Эта деталь композиции несет большую смысловую нагрузку, способствует решению чисто художественных задач.

Не просто быть президентом на переломе эпох. Напряженная атмосфера, которая как бы окутывает фигуру В. Кокова, помогает ощутить противоречивую, неоднозначную политическую ситуацию, в которой Валерию Мухамедовичу довелось руководить республикой. Этот факт нашел отражение в произведении, созданном Х. Савкуевым, который в пластических формах и объемах тонко использовал соотношение и борьбу статики и динамики.

МонуMENT обладает мощной энергетикой.

Художественный образ складывается из совокупности смыслов произведения, которые зритель способен постичь из разных точек обзора скульптуры. Автор сумел соединить в одном произведении разнообразные оттенки чувств, мыслей человека, отягощенного властью и одновременно ответственного перед людьми. При фронтальном обзоре скульптуры перед зрителем вырисовывается образ крупного политического деятеля, чей острый, прозорливый взор устремлен в будущее, чья непреклонная воля, сила духа, мужество позволяют вести республику вперед, несмотря на сопротивление, оказываемое ему политическими противниками.

Образ В. Кокова, заместителя Председателя Совета Федерации, Президента КБР пронизан мощным внутренним движением. Динамика ритма складок откинутой порывом ветра бурки как бы увеличивает силу сопротивления героя Х. Савкуева. Лицо, поза В. Кокова создают впечатление внутренней силы и убежденности политика. Если смотреть на монумент справа, то видно, что массив бурки, который почти полностью закрывает фигуру Кокова, как бы заслоняет его от натиска негативных обстоятельств, помогает ему справляться с ними. Художнику Х. Савкуеву удалось отразить в скульптуре такие качества В.М. Кокова, как мудрость, сильная воля, решительность, столь необходимые политику, особенно на переломе эпох.

Еще одним интересным образцом скульптуры, установленным в память выдающейся личности, стало надгробие Валерию Мухамедовичу Кокову, нашедшее постоянное место пребывания на кладбище в селе Дугулубгей (скульптор Станислав Катони). Полуфигура политика не затерялась среди большого количества традиционных для наших мусульманских кладбищ могильных памятников в форме стел, создающих ритмически своеобразно построенное пространство. В восприятии памятника зрителем большую роль играет расстояние, с которого его рассматривают. Наиболее разработан фронтальный аспект портрета. Всеми художественно-выразительными средствами С. Катони стре-

мится добиться большей эмоциональности образа. Сдержанный жест руки, прижатой к подбородку, столь характерный для Кокова, легкий поворот головы, взгляд, обращенный внутрь себя, говорят о погруженности политика в свой внутренний духовный мир.

Первый Президент Кабардино-Балкарии всегда шел с эпохой наравне, потому ваятель стремился как бы пропустить сквозь восприятие его тонкого интеллекта черты времени. Психологическая характеристика В. Кокова построена на контрасте его душевных переживаний и железной воли. Ваятель концентрирует внимание на силе убеждений руководителя республики, свидетельствующих о твердой политической позиции Валерия Мухамедовича. В то же время высокий пафос гражданственности, долга не вступает в монументе в противоречие с личными чувствами человека.

Еще в советские годы кабардинский скульптор Гид Бжеумыхов не желал подчиняться диктату идеологического мейнстрима, ему всегда была присуща свобода самовыражения. Несмотря на нападки со стороны консерваторов, он занимался поисками выхода из традиционных классических рамок монументального искусства, старался использовать только те пластические приемы и средства выразительности, которые, по его мнению, были наиболее подходящими в той или иной художественной ситуации. Именно поэтому его творчество отличается сильно выраженной индивидуальностью и отмечено смелыми композиционными находками. Уникальный угол зрения он сумел найти и в национальном, историческом памятнике Жабаги Казаноко, установленном в Заюково. Иконографических изображений адыгского общественно-политического деятеля, философа и просветителя XVIII века не осталось, потому ваятель создал обобщенный образ мыслителя и интеллектуала, в котором он подчеркнул историческую идентичность Казаноко духу адыгского Средневековья.

Портрет выполнен в архаизированной манере. При работе над ним автор явно тяготел к архетипам древнеегипетского искусства,

которые и дали толчок к выбору им стилистики произведения. Тонко чувствуя специфику искусства Древнего Египта, используя некоторые его формальные особенности, Г. Бжеумыхов сумел отрефлексировать их в собственную художественную философию. Он разработал свою концепцию произведения, нашел своеобразную пластическую манеру.

В трактовке Бжеумыхова Казанок – это лишенный персонификации образ высшего духовного порядка, символ мощной духовной концентрации. Философ одет в национальную одежду – черкеску с традиционными для нее газырями, и кабардинскую папаху. Г. Бжеумыхова интересует не плоть, не материя, а мощная энергия духа философа, тончайшие оттенки его внутреннего состояния.

Духовно-образную структуру замысла подкрепляет знаковая атрибутика. Работая над образом Казанок, Бжеумыхов создает собственный язык символов. Его герой восседает на «троне», погруженный в свои раздумья, в полном одиночестве, в медитативном спокойствии. Спинка «трона» украшена двумя совами – символом мудрости, а посох в его руках превращается в «монарший жезл».

Первые портретные памятники в Кабардино-Балкарии были установлены в конце 40-х – начале 50-х годов прошлого столетия. В 60–80-х годах возникли десятки статуй, бюстов, полуфигур выдающихся кабардино-балкарских ученых, писателей, поэтов, просветителей.

Конечно, общая картина развития пластического искусства республики в 1950–60-х годах и позже выглядит значительно проще, чем живописи или графики. Скульпторов здесь всегда было значительно меньше, чем представителей других творческих цехов. В 60–70-х годах прошлого столетия монументальная пластика Кабардино-Балкарии стала

набирать силу. Скульпторы, жившим в эту эпоху, творили в тот период, когда монументальное искусство в республике, и в целом в стране, было на подъеме. Открытие памятников превращалось в событие большого масштаба и долго оставалось в памяти жителей городов и сел. А скульптурные объекты, созданные талантом и трудом ваятелей, служили прекрасным наглядным материалом для воспитания патриотических чувств у молодежи.

В 90-х годах XX века процесс работы над монументальными образами выдающихся общественно-политических, государственных деятелей культуры в Кабардино-Балкарии пошел на спад, а в последние годы практически угас. Часть художников-монументалистов ушла из жизни. Некоторые из них отошли от этого вида искусства, поскольку оно очень дорогостоящее, технологически сложное, да и заказы исчезли. В последние годы корпус скульпторов-монументалистов не восполняется. Лишь при благоприятной обстановке мы сможем увидеть новые интересные памятники, посвященные общественно-политическим деятелям, выдающимся представителям культуры, науки и искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аппаева Ж. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльфа, 2007. – С. 369.
2. Валериус С. Прогрессивная скульптура XX века. М.: Советский художник, 1973. – С. 419.
3. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура. 1960-1980. М.: Искусство, 1984. – С. 222 с ил.
4. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л.: Искусство, 1991 – С. 479.
5. Советская скульптура наших дней. М., 1973, изд. «Советский художник». – С. 281.
6. Современная советская скульптура. М.: Советский художник, 1989. – С.-281.

Иллюстрации к тексту №№ 83–87.

См. стр. 205–206

РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЯРОСЛАВЛЯ

Мерьям Чегодаева

В Ярославле сотни памятников истории и культуры, многие из которых находятся под охраной государства. Широко известно, что архитектура этого древнейшего города представляет почти все стили русского зодчества. Примечательно и то, что улицы, площади и парки Ярославля украшают многочисленные скульптурные произведения, органично связанные с пространством архитектуры. В их число входят памятники-монументы, отражающие наиболее значительные события в жизни города, страны, а также сохраняющие образы выдающихся деятелей. Все эти памятники сооружались на протяжении длительного времени. Возникает необходимость осмысления этой масштабной творческой деятельности и определения основных направлений развития.

Развитие монументально-декоративной скульптуры Ярославля в рамках конца XIX – начала XXI вв. происходило по нескольким направлениям:

- 1) создание скульптурных произведений, тесно связанных с архитектурой, с целью украшения фасадов зданий, строений;
- 2) создание монументальных сооружений, имеющих мемориальное значение; гармонично связанных с архитектурным пространственным окружением;
- 3) создание памятников, с целью сохранения образов выдающихся деятелей;
- 4) создание садово-парковой скульптуры, в связи с окружающим природным ландшафтом.

В рамках первого направления образцами являются редкие, но довольно значительные сооружения. Так, например, сохранившийся до настоящего времени в Ярославле на проспекте Октября дом Дунаевых, построенный в 1886 году. На фасаде здания сооружены кронштейны в виде четырех фигур атлантов, поддерживающих крупный балкон над входом в здание. Это уникальное и единствен-

ное в своем роде монументально-декоративное произведение в городе выполнено артелью лепщиков во главе с П.И. Анисимовым [с. 173].

Самым значительным сооружением начала XX века в Ярославле, безусловно, является здание Российского академического театра драмы им. Ф.Г. Волкова. Оно было построено в 1911 году по проекту архитектора Н.А. Спирина. Четкая композиция, богатые скульптурные и лепные украшения придают зданию классический ампирный облик. Главный фасад театра представлен белоколонным портиком с широким резным карнизом, на котором установлена скульптурная группа: покровитель искусств Аполлон, муза трагедии Мельпомена и муза комедии Талия. На боковых фасадах здания также размещены скульптурные композиции, несущие декоративную функцию.

Новое решение органической связи монументально-декоративной скульптуры с пространством архитектуры представлено в зданиях жилых домов, построенных на улице Советской (1936–1937) и проспекте Ленина (1937–1940, оба – архитектор С.В. Капачинский). Круглые скульптуры, помещенные в ниши зданий, представляют собой в первом случае образы девушек-физкультурниц, в другом – образы древнегреческих муз. А в шестидесятых годах в оформлении фасада Дома культуры строителей на улице Кудрявцева сооружены две, симметрично размещенные, скульптуры – фигуры мужчины и женщины, олицетворяющие образы строителей нового общества (1956–1959, архитекторы К. Бартошевич, В.П. Азов).

В 2013 году в Ярославле на улице Нахимсона был открыт Елисеевский магазин в здании, украшенном четырьмя скульптурными произведениями, представленными в виде аллегорических фигур, олицетворяющих Искусство, Науку, Промышленность и Торгов-

лю. Автор проекта – председатель совета меценатов Ярославля М. Крупин [5]. Обобщенность формы, ясность и целостность силуэта, контраст крупных объемов и небольших деталей или атрибутов придают аллегорическим фигурам качества монументальности. Подобные скульптурные произведения, служащие украшением фасадов зданий, ранее были созданы в Москве и Санкт-Петербурге.

Ко второму направлению развития монументально-декоративной скульптуры можно отнести скульптурные произведения и памятники-монументы Ярославля, отражающие важные исторические и героические события, происходившие, как в стране, так и в Ярославле. Значительные произведения в основном создавались в послевоенное время, а в Ярославле время их создания относится ко второй половине XX века. Среди них можно назвать памятники-монументы: Борцам за советскую власть, павшим во время подавления бело-эсеровского мятежа в июле 1918 года (архитекторы. К.А. Козлова и М.Ф. Егоренков); Памятник-монумент в честь боевой и трудовой славы Ярославцев в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (скульптор Л.Е. Кербель, архитектор Г.А. Захаров); «Журавли» (1993, в память о погибших от радиационных катастроф, ярославский скульптор Е.В. Пасхина), Часовня Казанской Богоматери (1997, в память об освобождении России от польских интервентов); Детям блокадного Ленинграда (1998, башкирский скульптор Р.Я.Сафаргалеева, художник Л.П. Кожевников).

Монументально-декоративная скульптура в данном направлении не получила широкого развития, но сооруженные памятники имеют огромное значение в культурной и исторической жизни города. Примером могут служить два памятника: скульптурная композиция «Троица» и памятник 1000-летию города Ярославля. Созданная в честь тысячелетия распространения христианства на Руси скульптурная композиция «Троица» (1995 г., ярославский художник Н. Мухин, скульптор И. Трейвус) стилистически значительно отличается от скульптурных произ-

ведений Памятника 1000-летию Ярославля, (2010 г., московская группа скульпторов во главе с Михаилом Точеным). Рассматриваемые произведения представляют собой многофигурные композиции, в обоих случаях с ярко выраженным мотивом движения в скульптуре.

Памятник 1000-летию Ярославля представляет собой гранитную колонну высотой 20 метров на постаменте, увенчанную бронзовой скульптурой двуглавого орла. Вокруг 5 фигур: скульптура князя Ярослава Мудрого, православного священника Патриарха Тихона, воина-дружинника, гражданина, матери с ребенком. В композиции барельефа отражены важные события – чудесное обретение иконы Богоматери Толгской, сбор ополчения Минина и Пожарского, становление промышленности, науки, война 1812 года, Великая Отечественная война, освоение космоса, полет в космос первой женщины-космонавта В. Терешковой, картина современного города.

Прошедшее в 2010 году празднование 1000-летия города Ярославля оставило жителям и гостям города яркие впечатления не только от торжественных мероприятий и грандиозных фейерверков, но и от созданных скульптурных произведений. Но самым замечательным из них является памятник 1000-летию города, установленный на стрелке, в месте слияния двух рек Волги и Которосли.

К третьему направлению развития монументально-декоративной скульптуры Ярославля относятся многочисленные скульптурные произведения, имеющие мемориальное значение. Первое монументально-декоративное произведение в городе было сооружено в 1829 году в честь основателя Ярославского лица П.Г. Демидова. Памятник представлял собой медную дорическую колонну на гранитном пьедестале, которая венчалась ажурной полусферой из золоченой бронзы. Памятник был выполнен по подобию триумфальной колонны на Дворцовой площади в Петербурге. Скульптурная часть монумента принадлежала скульптору Крылову, архитек-

тор неизвестен. В 1930 году монумент был разобран на металл. И только в 2005 году был восстановлен и размещен на площади Челюскинцев.

Сооружение памятников в честь выдающихся деятелей в Ярославле происходит начиная с тридцатых годов и до конца прошлого столетия. Среди них такие памятники, как А.С. Пушкину (1937, скульптор М.С. Альтшуллер), Н.А. Некрасову на Волжской набережной (барельефы, 1958, скульптор Г.И. Мотовилов, архитектор Л.М. Поляков) Ф.Г. Волкову на площади Волкова (1973, ярославский скульптор А.И. Соловьев, архитектор В.Ф. Маров), Ярославу Мудрому (1993, скульптор О.К. Комов), знаменитому певцу Л.В. Собинову (2007, скульптор Е.В. Пасхина), С.И. Мамонтову (2008, скульптор С. Скала).

В Ярославле, как и в целом по стране, создавались памятники, посвященные политическим деятелям: В.И. Ленину на Красной площади (1939, скульптор В.В. Козлов, архитектор С.В. Капачинский), на проспекте Ленина (1958, скульптор М.Ф. Листопад, архитектор В.Ф. Маров); Карлу Марксу (1972, скульптор Л. Е. Кербель, архитектор Э.И. Хидиров и Ю.И. Вербицкий); М.В.Фрунзе (1986, скульптор А.А. Бичугов, архитектор С.Е. Новиков), памятник-барельеф Ф.Э. Дзержинскому (скульптор Н.А.Кирсанов, архитекторы Я.П. Савина, М.М. Горелик).

Значительными монументально-скульптурными произведениями являются памятники, посвященные героям Великой Отечественной войны: Ф.И. Толбухину (1972), М.П. Жукову (1988); Л.Н. Третьякову (1960, московский скульптор А.Н. Черницкий); Памятник Маршалу Советского Союза Ф.И. Толбухину на Юбилейной площади (1972, скульптор Ю.П. Орехов, архитектор Э.И. Хидиров); Аллея полководцев (2008, ярославский скульптор Е.В. Пасхина, архитекторы В. и В. Аллилуевы); Ахмет-Хану Султану (2010, дагестанский скульптор Магомед-Али Алиев, обрамляющую композицию разработал ярославец Марк Маркович).

Выше перечисленный ряд памятников в целом представляет собой скульптурные портреты. Стилистика рассматриваемых портретов разнообразна. Оригинален памятник Амет-Хану Султану, где портрет (бюст) установлен на вертикальном постаменте, стоящим перед двумя фрагментами металлической конструкции, уносящимися в небо.

Рассмотренные выше примеры монументально-декоративной скульптуры показывают, что данные памятники получили наиболее широкое развитие в Ярославле.

К четвертому направлению развития монументально-декоративной скульптуры Ярославля можно отнести скульптурные произведения, созданные в тесной связи с природным ландшафтом, для формирования зон отдыха людей в парках, площадях, скверах и бульварах: Дон Кихот с цветком (1990, скульптор Н. Силис); скульптурная группа на фонтанах «Волейболисты» и «Волейболистки» на площади Труда (1960-е годы, скульптор А.Н. Черницкий); Петр и Феврония на Первомайском бульваре (2009, скульптор К. Чернявский), Городовой у Романовской заставы (2008, скульптор Е.В.Пасхина), Афоня (2010, скульптор А. Коршунов). Безусловно, самыми значительными в Ярославле являются скульптуры, олицетворяющие символы города: Медведь – символ России, легенда Ярославля (2009), Медведь с рыбой (2010, скульптор Зураб Церетели).

С начала третьего тысячелетия в Ярославле пополняется коллекция памятников, украшающих территорию города. В первую очередь, это новые и довольно оригинальные скульптурные произведения, созданные не только талантливыми ярославскими скульпторами и архитекторами, но и другими художниками из Москвы, Санкт-Петербурга (Ленинграда), Башкирии и Дагестана. Следует отметить, что наиболее широкое развитие в Ярославле получила монументально-декоративная скульптура, имеющая мемориальное значение. Таким, образом, монументально-декоративная скульптура в Ярославле не только украшает территорию города, органично вписавшись в ландшафт, но и пред-

ставляет и сохраняет яркую картину героического исторического прошлого, духовной жизни, а также замечательные образы представителей творческой интеллигенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вечная память: Мемориалы, монументы, памятники, обелиски, мемориальные доски в городе Ярославле, посвященные воинам, павшим в Великой Отечественной войне 1941–1945гг.: Фотоальбом. Мэрия города Ярославля. Городской Совет Ветеранов. – Ярославль: МП «СИЕТ-М»; 2002. – 85 [2] с.: ил.
2. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура, 1960–1980. – М.: Искусство, 1984. – 224 с., 87 ил.
3. Выголов В.П. Ярославль. Памятники архитектуры и искусства: Альбом. 2-е изд., перераб. и доп. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1994. – 320 с., ил.
4. Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. Материалы международной научной конференции. Москва, 2006. – М.: Галарт, 2010.

– 488 с., ил.

5. Козлов П.И., Маров В.Ф. Ярославль. Площади, улицы, памятники истории и культуры. – Ярославль: Верх.-Волж. Кн. Изд-во, 1985. – 127 с. 975 ил.
6. Садовая скульптура в Ярославле. [Текст] [Ярославский художественный музей, автор текста И. Серова] – Ярославль, 2003 8с., фото цв., текст рус, англ.
7. Сапрыкина Н.С. Советская архитектура Ярославля: Реальность и виртуальность: Монография. – Ярославль. Изд-во ЯГТУ, 2006. – 496 с., ил. 414, табл. 1, библиография 277.
8. Сердце города [Текст] / Инвестиционный проект ИПГ «Спектр» - [Ярославль: 2010. – 16с.]
8. ru.wikipedia.org>памятник Амет-Хану Султану (Ярославль).
9. ru.wikipedia.org>Памятник М. Фрунзе (Ярославль).
10. foretime.ru>пamyatnik-1000-letiya-yaroslavlya.
11. letopis.ru>школа №43.
12. www.russia-history.ru>.

Иллюстрации к тексту №№ 88–91.

См. стр. 206–207

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЛАСТИКИ. ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «КАБИНЕТНАЯ СКУЛЬПТУРА». МОСКВА, ЦДХ, ОКТАБРЬ 2013 ГОДА

Ольга Калугина

Определенные вопросы к состоянию жанровой структуры современной станковой пластики России уже возникали у автора этих строк, упомянутая же выставка послужила своеобразным катализатором в формулировании ряда соображений. Открытие выставки кабинетной скульптуры закономерно активизировало интерес не только к данному направлению развития современного ваяния, но и к проблеме эволюции его жанровой структуры в целом. Хорошо известно, что жанровое подразделение пластики далеко не совпадает с таковыми в живописи, хотя на первый взгляд возникает иллюзия, что они достаточно близки друг другу. От этого заблуждения предостерегал еще Д.В. Сарабьянов, прямо указывая, что «жанровая структура скульптуры в отличие от жанровой структуры живописи вообще строится не по принципу предмета изображения, а в соответствии с задачей и подходом к предмету»¹. Именно такой принцип объединения пластических произведений мы и находим в данном случае. Задача, определяемая как кабинетная скульптура, заключается в том или ином оформлении кабинета, то есть достаточно частного помещения, которое является местом работы – интеллектуальной и (или) творческой – способным в определенных ус-

ловиях становиться местом официальным. Имеется в виду принятие деловых посетителей или друзей в домашнем кабинете или на рабочем месте в офисе.

Из этой задачи должен проистекать и «подход к предмету», то есть те сюжеты, образные решения, а также особенности техники и композиции, которые обеспечивают успешное творческое решение. Однако на практике представленные скульптуры оказались далеко не всегда ориентированными на вменяемые кабинетной пластике задачи, а соответственно пользовались совершенно другими подходами к предмету. Возникающая трудность сопоставления заявленной темы и той реальности, с которой встретился зритель при посещении экспозиции, предопределила содержание данной статьи и круг вопросов, которые в ней предстоит рассмотреть.

Вопреки утверждению П.Л. Баранова – автора вступления к каталогу, что «кабинетная скульптура *на протяжении столетий* является одним из самых популярных видов» (курсив мой. – О.К.)², заметим, что в действительности данная жанровая разновидность появилась в истории ваяния не более ста пятидесяти лет тому назад. Практически ее первооткрывателем в России

¹ Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М., 1989. С. 322.

² Баранов П.Л. Кабинетная скульптура // Кабинетная скульптура. [Каталог выставки]. М., 2013. С. 2.

явился Пётр Карлович Клодт фон Юргенсбург (1805–1867). Потомственный военный, начавший свое служение отечеству в юном возрасте, он одновременно также с ранних лет увлекался изображением лошадей, преимущественно в виде небольших вырезанных из дерева статуэток. Неожиданное ухудшение здоровья прервало его военную карьеру и одновременно предопределило возможность реализовать другую сторону своей одаренной натуры. Еще во времена военной службы Клодт выполнял изящные пластические миниатюры по высочайшему заказу, что и предшествовало становлению кабинетной пластики как таковой.

Подлинный расцвет данного жанра в нашей стране наблюдался в последней трети XIX столетия. Постепенная смена круга знатоков, ценителей, и, соответственно, приобретателей скульптуры в сочетании с изменением масштаба и функционального предназначения жилых интерьеров предопределила эти перемены в жанровой структуре станковой пластики. Наряду со столь характерным для бидермейера стремлением продолжать украшать интерьеры уменьшенными репликами античных и ренессансных шедевров, закономерно возникает более демократичная и отвечающая смене вкусов тенденция ввести в интерьер менее официозные, но более личностно ориентированные изображения. Утрата стилевой строгости в организации жилого пространства в духе эклектики или историзма допускала привнесение в него гораздо более разнообразных акцентов, в том числе – говорящих о вкусах, разнообразии интересов хозяев, а также позволяющих увлекательно предаваться их длительному рассматриванию и переживанию. И в этом смысле успех камерных работ Клодта, намного переживших свое время, был практически предопределен. Именно им, наряду со своими монументальными произведениями, как бы странно это не звучало, обязан великий скульптор своему почетному месту в истории русской пластики.

Характерно, что в 1860-х годах после смерти П.К. Клодта ликвидируется Литей-

ный дом Академии художеств, в том числе не без учёта его малой конкурентоспособности по сравнению с немецкими частными бронзолитейными фирмами. Такие перемены вызвали самые тяжелые последствия для дальнейшего развития русской монументальной пластики, так как будущие мастера практически лишились возможности работать в реальном материале. Отныне отливка их произведений стала делом частного обращения скульптора в частную фирму, которая была более склонна заниматься быстро реализуемой и простой в смысле технологического исполнения кабинетной пластикой, а не монументальными проектами.

Популярность и повсеместное распространение кабинетной скульптуры стимулировало многих любителей ко всё более серьёзным занятиям в этом жанре. Так, в истории русской пластики появились имена Е.А. Лансере, получавшего только частные уроки скульптуры, и самоучки Л.В. Позена, ставших авторами разнообразных бытовых и этнографических композиций и выставившихся наряду с профессиональными мастерами этого времени. Часто именно в области кабинетной скульптуры, как наиболее свободной от официального давления и традиционных норм, опробовались новые композиционные решения, обогащалась работа с фактурой, шел поиск новых путей построения образа. Недаром первые радикальные изменения в скульптуре рубежа XIX – XX веков будут происходить именно в сфере малой пластики.

Развитие этого направления в русской скульптуре также не было совершенно бесконфликтным и свободным. Поскольку работы мастеров кабинетной пластики часто поступали в продажу в виде небольших серий отливок, то именно эти произведения наиболее жестко сталкивались с проблемой рыночного давления на художника. В то же время нельзя забывать, что в малой пластике, с таким восторгом именуемой современниками «реалистической», чаще господствовали натуралистические тенденции и в целом свойственный второй половине XIX века литературоцентризм, нежели действительно

присущее лучшим работам реалистического направления стремление к всестороннему и объективному представлению явлений жизни.

Это развернутое отступление было совершенно необходимо для того, чтобы подойти к решению очень важной задачи: почему именно так названа была выставка, где лишь небольшая часть произведений действительно отвечала признакам, характеризующим кабинетную скульптуру, если можно так выразиться, в ее классической репрезентации? Нетрудно понять, что очень многие явления, подготовившие более ста лет тому назад почву для возникновения данной жанровой разновидности пластики, заявили о себе и в современном мире, жестко диктуя скульптору новые законы выживания. Мы действительно видим наглядные примеры возвращения определенных форм бытования станковой скульптуры. Вновь появились богатые кабинеты, обстановка которых не только отвечает деловым требованиям, но является также своеобразной визитной карточкой владельца, элементом имиджа, свидетельством эрудиции, культурного уровня, развитости вкуса. Это следует отнести не только к кабинетам и гостиним жилым интерьерам, но также к рекреационным зонам офисов, включая собственно оформление рабочих кабинетов представительского класса.

Актуальной на сегодняшний день, как и полтора столетия тому назад, является проблема не только изменения среды бытования пластики, но и взаимоотношений с заказчиком. На протяжении 70 лет в качестве такового выступало практически только государство, за редким исключением изготовления заказных произведений малых форм, как правило, в качестве «подносных» предметов. В настоящее время скульптор на этот вариант реализации своих станковых произведений может рассчитывать чуть ли не в последнюю очередь. А частный заказчик начинает играть в его судьбе все более значимую роль. И выпадая из строгой идеологической программы, столь щедро обруганной в постсоветское время, ваятель неожиданно

оказался в исключительно тесных – в полном смысле с этого слова – объятиях «свободного рынка» искусства.

Казалось бы, чего проще – назови свои станковые работы кабинетной пластикой, и заказчик потянется приобретать ее для офисов и кабинетов. Но на самом деле драматизм ситуации заключается в том, что найти место подлинному произведению искусства в современно официозно-гламурной среде практически невозможно. Все то, что требует сопереживания и сочувствия, все, что рассчитано на культурную рефлексию и интуитивное вчувствование, выступает в предлагаемой к наполнению среде как совершенно чуждый элемент.

Что же в таком случае выставили под знаком кабинетной пластики наши ведущие мастера ваяния? Не вызывает сомнения, что они постарались представить все самое лучшее, на что способны, самое лирическое и далекое от официоза, хотя и не вполне подпадающее под рамки жанра, но во всяком случае обладающее определенными признаками такового.

Безусловно, целый ряд работ отмечен прямым и точным попаданием в заявленную тематику. К таковым следует отнести скульптуры «Маша» (2006, бронза), «Юля» (2004, бронза), «Сон о рыбе» (бронза, 1992), «Миф XIX» (2012, бронза), «Киска, птичка» (2010, бронза) Андрея Балашова; «Геркулес и Омфала» (1990, бронза), «О'кей (хорошо)» (1997, бронза), «Стройные женские ножки» (1990, бронза) Леонида Баранова; «Лучшая машина» (2003, бронза), «Маленький будда» (2010, бронза), «Оригами» (2011, бронза), «Потому что лето» (1996, бронза) и «Шарманщик» (2000, бронза) Михаила Дронова; «Концерт Александра Князева» (2002, бронза, гранит), «Ферапонтово» (1979, бронза), «Галатей» (2006, бронза) Валерия Евдокимова; «Кобыла», «Девочка в тканях» (обе – 1992, бронза), «Енисей» (2005, бронза), «Подарок Страдивари» (2003, бронза) и «Триумф» (2013, бронза) Юрия Злоти; «Вечер» (2011, бронза) Виктора Корнеева; «Танец Саломеи» (1999, бронза), «Омфала...» (2008,

бронза), «Царь Алексей Михайлович Романов» и «Царь Михаил Федорович Романов», «Геркулес и Немейский лев» (все – 2011, бронза), «Хитроумный Одиссей» (2009, бронза) Сергея Мильченко; «Марафон» (1980, бронза), «Лежащий мальчик» (1974, бронза), «Федор Достоевский» (1996, бронза) Михаила Переяславца; «Фригийский воин» (2009, бронза) Александра Рукавишникова.

Даже при наличии такого большого перечня следует отметить, что он не является исчерпывающим. Но в целом принцип произведенного отбора достаточно ясен. Работа должна быть сравнительно небольших размеров, качественно выполнена в материале, без провокативных экспериментов, способных вызвать реакцию раздражения и отторжения. Желательная «вкусная» фактура, устойчивое расположение на подставке, отсутствие обостренной эмоциональности и мудреных ассоциаций. Словом, скульптура должна украшать интерьер, придавать ему определенную изюминку, свидетельствовать о культурной продвинутости и эстетической развитости хозяина, но не имеет право заставлять слишком много думать об этой работе самого хозяина и напрягать его психологически. Сказанное отнюдь не означает, что в перечисленных работах нет «художнического подтекста», нет глубины и скрытых внутренних знаков. Но все эти признаки не слишком явны, работу можно воспринимать и без таких углубленных подходов, то есть скульптурные композиции обладают определенной универсальностью – и просто «для красоты», и для серьезных размышлений, если «забредет» настоящий ценитель прекрасного.

Но наши скульпторы (к счастью или к несчастью – покажет время) еще очень искренний и непосредственный народ. И, предложив потенциальному покупателю заведомо конкурентоспособные на рынке кабинетных изваяний произведения, они ринулись демонстрировать свои возможности, не считаясь с названием выставки и ориентацией, так сказать, реципиента. Так что за пределами строго следования заявленному жанру перед

нами предстают все варианты станкового скульптурного творчества. Это могут быть и портреты (Андрей Балашов «Портрет доктора В. Куликовского», 2010, бронза, гранит; Михаил Переяславец «Всеволод Бобров», 1983, бронза), в том числе парадные; и статуарная полноразмерная пластика (Андрей Балашов «Посвящение Эразму», 2012, пластилин; Виктор Корнеев «Давид и Голиаф», 2011, дерево; Михаил Переяславец «Толкающий ядро», 1981, бронза); провокативные эротические фантазии (Леонид Баранов «Сусанна III», 2002, бронза); эскизы памятников (Валерий Евдокимов «Эскиз памятника Владимиру Соловьеву», 2007, бронза, гранит); 3-D репрезентация полотен старых мастеров (Рукава+ «Крестьянский танец», «Крестьянская свадьба», обе 2010, бронза); острые иронические и гротескные образы, балансирующие на грани жанра, метафоры и шаржа (Михаил Дронов «Гроссмейстер», 1988, бронза; «Девочка на шаре», 2001, бронза; «Танцовщица», 2001, бронза).

Заметим, что на другом конце последовательной станковизации располагается группа произведений, которые можно определить как реинкарнацию декоративной пластики малых (или не очень!) форм. Такие работы нередко завязаны на определенную функцию, что приближает их к произведениям декоративно-прикладного искусства, окончательно идентифицироваться с которыми не позволяет, пожалуй, лишь яркость запечатленной в них авторской индивидуальности и многоуровневая образная ассоциативность. К таковым можно отнести композиции «Рука (комодик)» (1995, бронза), «Две Дианы (шкатулка)», «Посвящение школе Фонтенбло» (1993, бронза), «Нерон – подсвечник» (1992, бронза), «Стул времени» (1997, бронза), «Зеркало Федерико Феллини» (1999, бронза) Леонида Баранова; откровенно тяготеющие к функции пресс-папье «Амбал» (1991, бронза) и «Бабка» (2011, терракота) Юрия Злоти; «Между небом и землей» (2006, бронза, стекло) Сергея Мильченко и другие. За этими экспериментами угадывается страстное желание прорваться сквозь

утилитаризм и прямолинейность смыслов, что выдает в наших современных мастерах удивительно последовательное противостояние индифферентности постмодернизма, всеядно и насмешливо включающего любые пластические цитаты в конструкты своих артефактов.

Особо следует отметить ряд произведений, которые заставляют в принципе задуматься об устойчивости традиционных жанровых градаций применительно к современной пластике. Здесь следует упомянуть композиции Александра Рукавишникова из серии «Вспоминая Ангелину» (2008, бронза), Михаила Переяславца – «Пушкин и Слава» (1998, бронза), «Смоленская дорога» (1982, бронза), «Осень в деревне» (1989, бронза); Михаила Дронова – «Капричос» (1989, бронза), «Болото» (2008, бронза). Выделить эти работы в особую жанровую группу заставляет несколько присущих им качеств. Во-первых, размеры произведений ни при каких условиях не позволяют рассматривать их в качестве кабинетной пластики – эти композиции велики для любого обитаемого интерьера.

Можно было бы назвать их просто образцами станковой пластики, но препятствием становится объект изображения – пони почти в натуральную величину («Вспоминая Ангелину»), фрагмент пейзажа в качестве среды обитания персонажей (Болото»). Эти вещи можно себе представить только в экспозиционном пространстве – это выставка или музейная (галерейная) среда. Но дело не только в размерах и активном присутствии средовых элементов, что, кстати, ранее было свойственно лишь малой пластике, достаточно вспомнить творчество Паоло Трубецкого и Владимира Домогацкого. Главная особенность отмеченных работ, которые мы и хотели бы отнести к своеобразной разновидности экспозиционной пластики, заключается в их образном строе. С одной стороны, очень лирическом, явно нагруженном многоуровневыми авторскими ассоциациями, что ведет к необходимости тесного контакта с ними зрителя. Здесь возникает потребность

рассмотреть выражение лица, детали жестов, нюансы взаимодействия фигур между собою, антуражем и пространством. Здесь присутствует множество намеков и реминисценций, которые зрителю предлагается прочувствовать, разгадать, сопережить.

Еще одной важной особенностью данных работ является, если можно так выразиться, повышенная образная нагрузка на фактуру. Бронза, из которой они все выполнены, не столько проявляет свою гибкость в предоставлении разнообразных тактильных ассоциаций, включая полировку, чеканку, разнообразие цветовых решений патины, сколько сохраняет следы первоначальной моделировки, с исключительной трепетностью воспроизводя достигнутые в ней фактурные решения. В целом этот подход очень характерен для московской скульптурной школы, восходящей к заложенной еще Анной Голубкиной традиции виртуозной и образно исключительно полноценной лепки. В то же время фактура этих произведений эмоционально малокомфортна – она драматична, и в силу этого метафорична, остра и порой непредсказуема. В ней авторского не в пример больше, чем натурального, что позволяет отнести манеру исполнения к своеобразному современному неозкспрессионизму, который властно распоряжается натурными впечатлениями в угоду авторскому самовыражению. Несомненно, возникновение таких композиций является ответом на какой-то очень острый запрос времени, отражением изменения определенных параметров мировосприятия художника, и его дальнейшая эволюция позволит, надеемся, более точно уловить смысл происходящих художественных перемен.

Особо следует отметить представленные на выставке работы Владимира Соскиева. Все они относятся к категории малой пластики и, тем не менее, ни в коей мере не могут быть представлены в роли кабинетной скульптуры. Автор далек от задач оформления интерьера гармоничными и пластически комфортными произведениями. Его захватывают натурные впечатления или вообра-

жаемые ситуации, как, например, «Пушкин в Сурх-Дигоре», исключительной внешней неказистости, но исполненные внутреннего тепла и искренности. Скорбная вереница и скорбные отдельные фигурки его «Беженцев», обитателей Дигорского ущелья и портретируемых рассчитаны на глубокую эмпатию зрителя, его способность переводить корявые тактильные впечатления в подлинные чувства сострадания и сопереживания. Автор произведений стремится придать фактуре многоуровневую выразительность, задействуя и ее пространственные характеристики, и выразительность тона патины, дополняя образное решение развернутыми пространственными построениями.

Итак, экспозиция «Кабинетной скульптуры» оказалась развернутой демонстрацией возможностей современной станковой пластики в целом, причем исключительно полноценной образно и эмоционально. Экспозиционное пространство было заметно перенаселено, что говорит об искреннем желании предстать перед зрителем в самых разнообразных ипостасях, обратиться к нему во весь голос и быть услышанным. Выставка пользовалась большой популярностью. И даже развернувшийся параллельно антикварный салон, повысивший входную плату

в залы ЦДХ, не смог снизить зрительского интереса.

Главный итог мероприятия заключается, по нашему мнению, в демонстрации активного развития современной пластики малых форм, обогащения ее жанровой структуры, активном обращении к лучшим традициям работы с материалом. Своего зрителя, таким образом, современная станковая пластика, несомненно, обрела и, надеемся, не утратит этого драгоценного контакта. Найдет ли своего заказчика столь непростая кабинетная скульптура и как сложатся их взаимоотношения, покажет время. Пока можно однозначно констатировать, что даже столь явное понимание необходимости работы на рынок не затронула основ искреннего пластического чувства представителей современной московской школы скульптуры, что позволяет с надеждой смотреть на перспективы ее эволюции.

ПРИМЕЧАНИЕ:

Настоящая работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, исследовательский проект № 13-04-00100.

Иллюстрации к тексту №№ 92–95.

См. стр. 208–209

СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Сергей Орлов

Анатолий Брусиловский создал серию рисунков, изображающих метафизические лица, составленные из предметов. Рисунки – прообразы будущих скульптурных произведений и пространственных инсталляций.

Основа метафизических портретов – ображаемые сквозные гроты, подставки,

прорастающие в стволы и ветки, гибкие трубки и стебли. Изысканные предметные конструкции тождественны художественному мастерству самой природы.

Коллаж объектов формирует портрет. Карнавальные персонажи отнюдь не эфемерны. Хрустальные глаза, брови, губы, нос,

повешены на нитях, все части лица подвижны, самостоятельны, могут заменяться и варьироваться.

Графические персонажи Брусиловского настоятельно требуют воплощения в объемных формах. Эту необходимость осуществил скульптор Сергей Мильченко в серии «Лица». Он исполнил портреты в изысканных материалах – гранит, бронза, алебастр, стекло, жемчуг, яшма, сталь, красное дерево, бивень мамонта.

Лица в полном смысле драгоценны. Каждое созданное Мильченко лицо (по рисункам Брусиловского) есть психологическая сюита и ювелирный монумент. Совместный проект Брусиловского и Мильченко – оригинальная идея, охватившая опыты Джузеппе Арчимбольдо и Сальвадора Дали. У проекта большие перспективы, он будет продолжен.

Проект Брусиловского и Мильченко был представлен на выставке «Кабинетная скульптура», проходившей в октябре 2013 года в Центральном доме художника в Москве. В немалой мере – это знаковая выставка, она открыла масштабную панораму поисков в современной станковой скульптуре. В едином пространстве контрастно пересеклись экспрессивные авторские экспозиции.

Участники выставки – выдающиеся российские скульпторы Андрей Балашов, Иван Балашов, Леонид Баранов, Михаил Дронов, Валерий Евдокимов, Юрий Злотя, Виктор Корнеев, Сергей Мильченко, Михаил Переяславец, Александр Рукавишников, Владимир Соскиев.

Мы вступаем в пределы фантастического Космоса Скульптуры. В едином многомерном ансамбле каждый автор безошибочно узнаваем, каждая композиция проникнута энергией эксперимента.

Многие скульптуры кажутся символами и девизами выставки.

Зримая формула бесконечности – композиция Валерия Евдокимова «INFINITY» (бронза, 2001). Пересечение двух устремленных к небу спиралей, образ восхождения, охвата пространства, единства и изменчивости мира. Камерная композиция стала основой

монументальной символической скульптуры.

Много лет Евдокимов участвует в международных скульптурных симпозиумах в Швеции, он осуществил свою внутреннюю потребность работать в ландшафте и в природном материале. Автор выполнил серию монументальных композиций из гранита – «Вечный путь» (1995), «Mystery» (1997–1998), «Pieta» (1999–2000), «INFINITY» (2001–2007). Сам материал определил символический характер композиций.

Созданный в Швеции гранитный монумент «INFINITY» – кольцо бесконечности. Возвратная, скользящая, сквозная форма, подобная живому существу. Замкнутая спираль – ОБРАЗ XXI СТОЛЕТИЯ.

Монументальное лассо (более трех метров высоты) провоцирует зрительные иллюзии. Кажется, оно движется, на глазах меняет конфигурацию. Изваянное руками мастера, лассо бесконечности получает независимость, вступает во взаимодействие с иными мирами. Скульптура становится спиралью памяти рода человеческого.

Для Валерия Евдокимова ХРАМ, СЕМЬЯ, МУЗЫКА – универсальные категории. Единство всех начал в скульптуре «Собор» (бронза, 1979). Тело собора состоит из слитых, идущих фигур отца, матери, детей. Движущийся собор, путь в Египет, вечный путь к золотому веку. Как в иконах, группа фигур очерчена единым непрерывным силуэтом. Быть может, это волхвы в поисках храма новой веры.

Воображаемый космос един, но имеет разные облики: храм, семья, музыка, отражение. Композиция «Ферапонтово» (бронза, 1979) кажется звучащим пейзажем. Ландшафт раскрывается, распрямляется как стебель озерной травы. Сцепляются воображаемые силуэты храма, человека, озера, лодки, арфы. Совмещенный силуэт концентрирует природные ритмы.

В 2000–2002 гг. Евдокимов создал два проекта памятника Ф.М. Достоевскому. Художник ищет разные варианты композиции. Один из вариантов напоминает кубофуту-

ристические проекты 1920-х годов, работы Бориса Королева. Евдокимов усилил идею. Лицо Достоевского – мощный психологический портрет. Голова пророка вознесена на вершину узкой кубистической башни. Фигура «пропущена», ее заместил динамичный пьедестал, кубизированные формы выражают борьбу стихий, откуда возникает напряженный баланс устойчивости. Художник сформулировал свое кредо пластической архитектуры. Основание скульптуры символически дополняет портретный образ.

Не менее значим второй проект памятника. Достоевский представлен в воображаемом интерьере, сидящим в кресле. Однако и здесь происходит нечто необычное. Плоскость пола (основания) кренился и уходит из-под ног как палуба корабля. Достоевский соскальзывает с плоскости. Он видит не мирный интерьер, но открывающуюся БЕЗДНУ.

Два проекта контрастны, друг друга дополняют. Именно диапазон несхожести позволяет художнику выявить многозначность личности писателя. Два портрета представляют героя жизненно-конкретно и символически – как воспрянувший дух.

Владимира Соскиева вдохновляет величественная природа Осетии, обычаи и характеры, легенды и история осетин, Нартский эпос, поэзия архаики, искренность примитива. Соскиев открыл единую пластическую форму, объединяющую фигуры, предметы, природные мотивы. Объемы перетекают один в другой по законам роста органической материи. Вибрирующая, динамичная скульптурная форма тождественна изменчивой поверхности земли, фактурности скальных ландшафтов.

Художник любит работать с фактурными материалами – камнем, деревом, шамотом, но, в конечном итоге, переводит все свои работы в бронзу, которая полнее передает эффект непрерывности форм. Художник представляет людей в единстве с природой, эпические события свершаются в грандиозном ландшафте гор. В «Гибели Нартов» (бронза, 2013) всадник изображен на крылатом коне

на краю великой скалы. Скала возвышается как архитектурный портал, воздвигнутый руками бессмертных гигантов. В композиции «Беженцы» (бронза, 2005) сопоставлены два масштаба. По гребню скального холма, в лучах заходящего солнца движутся маленькие черные фигурки людей. Мы видим краски и световые эффекты горной страны.

Эпическое начало ощутимо в портретных композициях. В скульптуре «Пушкин в Сурх-Дигоре» (бронза, 2012) художник изобразил Пушкина, путешествующего по горным дорогам в сопровождении возничего. Возникает ассоциативный образ природы, романтический ландшафт Дигорского ущелья.

Творчество Михаила Переяславца многоаспектно и классично. Классичность осуществляется в двух регистрах. Первое – совершенство передачи телесной формы и движения фигур. Второе – неизменное обращение к образцам античного искусства – скульптуре и вазописи. Однако речь не о копировании известных образцов и сюжетов. Станковые скульптуры, изображающие спортсменов и атлетов, формируются в сложном синтезе зрительного опыта, изучения конкретной природы и произведений античного искусства.

Так, скульптура «Борцы» (по рисунку с античной вазы, бронза, 1975) может отдаленно ассоциироваться с рисунками Евфрония (конец VI века до н. э.) на кратере с изображением борьбы Геракла и Антея или на пелике с изображением борцов. Скульптура не копирует тот либо другой оригинал, но сама обретает качества архетипа, изначально существующего и угаданного, воссозданного современным художником. Переяславец уплощает скульптуру «Борцы», приближает ее к рельефу, усиливает энергию контура, столь первостепенного в искусстве вазописи. Побеждает не ярость борьбы, но зрелищная мимика движений и силуэтов. То, что в реальном поединке возникает спонтанно и длится лишь мгновением, в скульптуре закрепляется как знак.

С греческой вазописью ассоциируются

также скульптурные композиции «Марафон» (бронза, 1980), «Кулачные бойцы» (бронза, гранит, 2011). Переяславец трансформирует графический контурный рисунок в объемную форму. В «Марафоне» гулко выражен стремительный, неумолимо нарастающий ритм бега. Шесть спортсменов пересекают пространство как единое существо. Мощный геометрический повтор движений создает кинетический эффект.

Рисунки на греческих вазах – блестящий образец передачи движения. Ваза вращалась в руках, рисунок оживал, завораживая взгляд иллюзией вакхических плясок, стремительностью бега, борьбы, охоты, гимнастических упражнений, колебаниями моря и ветра. Греки ощущали божественную свободу и философию бега. На Олимпийских играх бег был главным, основополагающим видом состязаний. Считалось, что именно бег воспитывает волю, упорство, выносливость, целеустремленность и благородство помыслов.

У женщин были свои Олимпийские игры, посвященные богине Гере и свои победительницы в беге. Женские Олимпиады на месяц предваряли, либо на месяц отставали от мужских. Переяславец представил юную «Победительницу в беге» (бронза, 2012). Она касается ногой поверженного на землю зайца, что говорит о том, что зайца она обогнала.

Особо привлекательны небольшие жанровые композиции – полу-объемные бронзовые рельефы, в которых портретные персонажи изображены на лоне природы, с домашними животными. В одном из персонажей мы узнаем Льва Толстого, идущего за сохой. В другом мы видим самого Михаила Переяславца. Автор изобразил себя пастухом, мирно отдыхающим рядом со стадом.

В 2010 году Переяславец установил в Тобольске памятник Федору Михайловичу Достоевскому. Судьба Достоевского непосредственно связана с Тобольском. Здесь, в пересыльной тюрьме, он провел двенадцать дней, после чего был направлен на каторгу в Омскую крепость. В Тобольске супруга

декабриста Наталья Дмитриевна Фонвизина передала писателю Евангелие, которое он хранил все четыре года каторги и ногтем отмечал значимые абзацы и строки.

Переяславец создал экспрессивный психологический портрет. В лице героя напряжение и собранность, концентрация мысли и духовных сил, он внутренне готов встретить и пройти тяжелые жизненные обстоятельства.

Памятник решен лаконично и строго. Достоевский сидит на массивной скамье, рядом лежат снятые кандалы и раскрытое Евангелие – знак великой спасительной силы слова. Переяславец ассоциативно совместил два временных этапа в жизни Достоевского – начало каторги и последовавшее через четыре года освобождение.

Скульптура вступает в пределы классической живописи. Впечатляют опыты Леонида Баранова и Александра Рукавишникова.

Феномен творчества Рукавишникова мощно выражен в скульптурных сериях. В залах выставки в ЦДХ художник контрастно сопоставил три серии – «Посвящение Ангелине» (бронза, 2012), «Курильщики» (бронза, 2012), «Трансформация картин Питера Брейгеля Старшего «Крестьянская свадьба» и «Крестьянский танец» (бронза, 2010–2013).

Для Рукавишникова история – концентрация лиц, характеров, типажей. Он просматривает историю насквозь, по главным конструктивным направлениям – история Карнавала, история Войн. Суровый лик войны предстал на персональной выставке скульптора в феврале 2013 года в музее Зураба Церетели на Гоголевском бульваре. Инсталляция «2000 лет войны» распахнула стальные ворота военной истории. Воины явились из прошлого на единый великий совет. Инсталляция решена как единая пространственная конструкция на сборных металлических трубах. В стройные фаланги, шеренги выстроены герои всех времен, стран и народов. Воины объединились для защиты Земли.

Серия, посвященная полотнам Брейгеля, – оригинальная версия взаимодействия

скульптуры и живописи. Брейгель Старший – мастер живописных серий. В 1559 Брейгель написал большое полотно «Нидерландские пословицы». Художник запечатлел целый Карнавальный Город с плотным населением более сотни пословиц. Гротесковые жители разыгрывают нескончаемый спектакль по сюжетам притч и пословиц. В картине «Нидерландские пословицы» изображены два глобуса – один наверху, другой – наверху вниз. В одном пространстве совместились два мира – реальный, обыденный, позитивный, и перевернутый, карнавальный и гротесковый. В полотнах Брейгеля, в стране чудес и изобилия, персонажи пируют, танцуют, играют на волынках, сражаются в карточных играх, без усталости едят круглые лепешки с деревянных лотков.

Рукавишников преобразил мир перевернутый в мир скульптурный, имеющий баланс и точку опоры. Из двух плотен Брейгеля – «Крестьянская свадьба» и «Крестьянский танец», – Рукавишников вычленил динамичные жанровые фрагменты, исполнил скульптурные композиции и вывел веселое общество в трехмерное пространство.

Исторические и фольклорные ассоциации оригинально совместились в творчестве Андрея Балашова. Он запечатлел в скульптуре неизменно популярные в народе фантастические и назидательные охотничьи истории. Согласно одной из историй, охотник в стремительной гонке догнал и поймал быстрого оленя. Согласно другой – мужик с вилами одолел огромного страшного медведя. Третий охотник поехал на охоту не только ради трофеев, но в качестве прогулки, душевного успокоения, отдыха от повседневных дел. Так поступали многие русские цари – любители охотничьих забав.

Профессиональное мастерство, оригинальность и значительность замыслов ощутили в работах молодого скульптора Ивана Балашова. В портретных композициях он открывает оттенки внутренних переживаний героя («Хармс», 2012).

Михаил Дронов создал империю предметных персонажей, у них яркие характеры,

решительные поступки, критическая оценка действительности. Таков «Противогаз». Подобно Джину из восточной сказки, он взмывает на двухметровую высоту на гибкой воздухозаборной трубке. Его стеклянные глазницы сияют мистическим огнем. Это Генерал Державы средств массовой химической защиты. Другой характер – Гольф, тот самый, который надевают спортсмены во время игры в гольф на свежем воздухе.

Дронов представил каток-асфальтоукладчик как самую совершенную машину тотального выравнивания и сглаживания шероховатостей («Лучшая машина», 2003).

Представив «самое тяжелое», Дронов не пропустил и «самое легкое». Воспроизвел в бронзе бумажный самолетик («Аэроплан», 2001), бумажный кораблик («Кораблик», 2000), Оригами – священные объекты из бумаги. В бронзовых скульптурах Дронов воссоздал гибкость, легкость, воздушность, светоносную белизну бумажных объектов.

Вход в подземный мир охраняет Цербер. Юрий Злотя преобразил Римскую Волчицу в Кабинетную Химеру, стерегущую все замки, засовы и замочные скважины. Химера-ключница не позволяет посторонним отпираться чужие секретеры, шкафы, и потайные ящики. Яростная Химера – готическое существо, продукт алхимического синтеза. Она властвует в готических кабинетах в особняках XIX столетия. Другая версия – скульптура «Капля» (2010). Непрерывная волновая конструкция, уходящая в сердцевину глубины. Сама вода есть бесконечность. У капли есть свое лицо и бесчисленные подобия, умножения, они расширяются шлейфом кометы. В процессе круговорота воды каждая капля попеременно становится «лицом» и подобием. Злотя стремится совместить контрастные, диаметрально противоположные начала, удвоить действенность, экспрессию сюжета. В скульптуре «Триумф» (бронза, 2013) он совместил два мотива – ступня античной богини и гротесковый яростный дракон.

Открытая, не зашифрованная двойственность проявилась в скульптуре «Подарок Страдивари» (бронза, 2011). Воинственная

Дева вооружена звучащей скрипкой и звенящей шпагой. Неумолимо скрестились артистизм действия и артистизм творчества, струна шпаги и лезвие звука. Художник получил воображаемый подарок от Страдивари, благословение звуком, и, в свою очередь, посвятил великому мастеру свое скульптурное произведение. Так осуществился диалог с легендарной эпохой барокко.

Меркурий – бог торговли, предпринимательства, посланник и вестник Олимпийских богов, осуществлял связь между небом и землей, его изображали в крылатых сандалиях. Злота запечатлел другой облик вестника – крылатую кисть руки. Именно рука действенный элемент, умножает божественную возможность действовать, созидать, создавать.

Виктор Корнеев в граните и мраморе, дереве и бронзе создал серию экспериментальных скульптур, обращенных к сфере ощущений, предчувствий, неуловимых явлений. Ландшафты сознания исследуют придуманные Корнеевым персонажи. Двое мужчин вступают в диалог, у одного повязкой замкнут рот, у другого завязаны глаза («Разговор», камень, 2010). Однако ограничения не препятствуют движению мысли, героев объединяет магический диалог без слов. Они словно обмениваются сферами интеллектуальных возможностей – зрением и речью.

Оригинальна скульптура «Золотая комната» (дерево, гранит, 2002). Художник использует часть ствола огромного дерева. Внутри ствола четырехгранный сквозной проем, и в нем гранитная фигурка человека. Ствол дерева – сама могучая природа, дающая жизнь и охраняющая человека.

Корнеев предлагает свое авторское прочтение классических сюжетов. Считается, что Голиаф – воплощение беспощадной и тупой военной силы. У Корнеева «Голиаф» (2011) совсем иной. Огромная высеченная в дереве голова великана. В лице поверженного гиганта напряженная драматичная мысль, он прислушивается к внутреннему голосу. Голову гиганта попирает нога победителя Давида. Но Голиаф ничуть не ощущает этого давления, для него начинает открываться новый мир. Другой вариант прочтения сюжета – огромная голова Голиафа – остров, материк, на который вступает нога первого человека, переселенца древнейшей эпохи.

У Корнеева своя философия равновесия, баланса над бездной обстоятельств. В скульптуре «Равновесие» (дерево, металл, 2011) человек, раскинув руки, балансирует на черном и белом кубах, соприкасающихся лишь в одной точке. Он в одном шаге от открытия, но шаг рискован, ибо может обрушиться все здание равновесия.

Благозвучное название «кабинетная скульптура» достойно почтения, однако представленные на выставке произведения иного масштаба, они авторские, уникальные, спектр идей широк, действенен, символичен.

Ландшафт современной скульптуры многомерен и динамичен. Поиск идет в разных направлениях – в объемной, сферической проекции, но в перспективе пути поисков пересекаются и сходятся.

В скульптуре усиливается объединительное, собирательное начало, она и вид искусства, и яркое явление культуры.

Иллюстрации к тексту №№ 96–102.

См. стр. 210–212

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА И ЕЕ АНАЛОГИ В XX–XXI ВВ.: ФОРМЫ, МЕТОДЫ, НАПРАВЛЕНИЯ

Гузель Файзрахманова

Кардинальные изменения, произошедшие в изобразительном искусстве в течение XX века, привели к возникновению новых видов и форм объемных пространственных артефактов. Например, таких, как объект, инсталляция, инвайронмент. Часто подобные объемно-пространственные композиции из предметов и т.п. обозначаются в зарубежных каталогах выставок современного искусства термином «скульптура». Существует большое разнообразие этих форм, и те артефакты, которые сейчас более или менее соотносятся с этим понятием, порой имеют очень далекие от традиционной скульптуры формы.

Этот факт еще в 1978 г. отмечает в своей статье «Скульптура в расширенном поле» известный исследователь постмодернистского искусства Розалинд Краусс: «В последние десятилетия понятие скульптура применялось к самым неожиданным вещам: к узким коридорам с телевизионными мониторами в конце; к огромным фотографиям с видами горных пейзажей; к зеркалам, причудливо расставленным в самых обычных комнатах; к рельефным полосам, наседающим почвой пустыни» [1].

Десятилетия спустя после 1978 г. это понятие также продолжает быть достаточно размытым, хотя оформилась искусствоведческая терминология: так, под произведениями лэнд-арта мы понимаем композиции, сооружения, включающие в себя фрагменты ландшафта, созданные непосредственно из природных материалов – почвы, растений, фрагментов горных пород и т.п.; под инсталляцией – чаще всего, композиции, созданные с помощью готовых, так называемых «реди-мейд» объектов – предметов быта, фрагментов технических устройств; инвайронмент захватывает гораздо большие, чем

инсталляция, пространства, художественно организуя порой обширные территории.

Среди вышеперечисленных видов нас интересуют те практики, что применяются при создании произведений, организующих городские пространства – назовем их условно новой монументальной скульптурой. Несмотря на то, что внешний вид современных пространственных композиций, заменивших традиционную скульптуру, заметно отличается от традиционной практики, их функция – художественная организация в том числе и городской среды, осталась прежней, так как современный город, как и город исторический, немыслим без мемориальной, декоративной, парковой скульптуры. Любое общественное пространство – парк, центральная площадь, детская площадка и т.п. без пластических произведений искусства будет неполноценным.

У современной монументальной скульптуры (или ее аналогов) есть сходные черты. Выделяется главная тенденция, идущая из 1960-х гг., о чем в той же статье писала Краусс: сближение архитектуры и скульптуры, стирание границ между ними, синтетичность. Отметим, что Краусс анализировала прежде всего современную для нее – на тот момент развивавшуюся в рамках постмодернистской парадигмы, скульптуру. Однако и в наши дни замечания критика не теряют своей актуальности.

Итак, исследователь отмечает, что, в отличие от модернистской скульптуры – самодостаточного объекта, вписанного в ландшафт и в архитектурную среду, новая (постмодернистская) скульптура уже как бы «растворяется» в пространстве, ее границы трудно различить. Новая скульптура – это сопряжение архитектуры и ландшафта. В зарубежной практике подобные примеры начали появ-

ляться с конца 1960-х гг. – со времени возникновения лэнд-арта.

Одним из пионеров этого направления был американский художник Роберт Смитсон, исследовавший границы скульптуры и пейзажа – автор лэнд-арт объектов «Асфальтовый перегон» (1969 г., Рим), «Спиральная дамба» (Большое соленое озеро, штат Юта, США, 1970 г.), «Разорванный круг» и «Винтовой холм» (обе работы – 1971 г., Нидерланды) [2].

Почти одновременно со Смитсоном – с конца 1960-х гг. над этой темой, но несколько в ином ключе работал дуэт художников Жанны-Клод де Гийебон и Христо Явачева. Они создавали гигантские пространственные инсталляции, используя в качестве «реди-мейд» как объекты архитектуры, так и обширные ландшафты, «упаковывая» их в ткань. Так, широко известны их работы «Окруженные острова» (1983 г., Майами, Флорида, США), «Упакованный рейхстаг» (1971 – 1995, Берлин), «Упакованный мост Понт-Неф» (1985 г., Париж), «Бегущая изгородь» (1970 – 1972, Колорадо, США).

Их последователи из более молодого поколения начали работать в 1980-е гг. – британский скульптор индийского происхождения Аниш Капур, датско-исландский художник Олафур Элиассон и голландский художник Юп ван Лисхаут. Занимаясь художественными исследованиями в области пространства, каждый из них развивает собственную пластическую концепцию.

Аниш Капур – самый известный из этой тройки скульптор, лауреат премии Тернера (1991). Его произведения наиболее близки традиционному пониманию пластики при всей необычности их форм. Среди тем, которые он последовательно разрабатывает в сериях скульптур, выделяются работы, связанные с воздействием разных видов пространств и сред на их восприятие зрителем. Создает геометрические абстрактные тела из разных материалов – воска, пластика, металла, часто использует эффект зеркальной поверхности. Мастер работает как в жанре камерной скульптуры, так и с огромными

монументальными формами («Врата облаков», 2006 г., Миллениум парк, Чикаго), «Таратантара» (2000 г., Неаполь, Италия), «Теменос» (2010 г., Мидлсбро, Северный Йоркшир, Великобритания). Именно эти гигантские по масштабу объекты продолжают линию поисков скульпторов 1960-70-х гг. в области синтеза архитектурной и ландшафтной сред [3].

Олафур Элиассон также занимается художественным исследованием проблем пространства, создавая объекты, дополняющие архитектурные сооружения или являющиеся их существенной частью. Он работает в соавторстве с архитекторами, совместно разрабатывая проекты, где художественная составляющая является важной частью. Среди его работ – крытая стеклянная инсталляция «Твоя радужная панорама» на крыше музея современного искусства ARoS (2012 г., Орхус, Дания); средовая инсталляция «Feelings are facts (Чувства – это факты)», созданный совместно с китайским архитектором Ма Янсонгом (2010 г., Пекин); фасад из стеклянных разноцветных блоков-кристаллов (концертный зал и конгресс-центр «Nagra» в Рейкьявике, 2013 г.), проект «Нью-Йоркские водопады» (2008 г.).

Юп ван Лисхаут, кроме скульптур-инсталляций, создает также синтетические формы на стыке скульптуры и архитектуры. По сути, его объекты – это малые архитектурные формы (павильоны, беседки и т.п.), они обязательно функционально «нагружены», часто воспроизводят очертания человеческого тела или отдельных органов: бар «Ректум» (в виде прямой кишки «Бикини-бар» (в виде лежащей женщины в бикини), дом в форме матки, плавучая мини-клиника для бесплатных аборт.

Создавая ироничные объекты с явным критическим посылом, Лисхаут затрагивает в своем творчестве социальную проблематику. У него есть целые циклы произведений, разоблачающие недостатки современного европейского общества. Так, большую известность получил объект «Череп-сауна» – конструкция в виде человеческого черепа

высотой 4,5 метра, установленная на Карлплаг в центре Вены в 2007 году. При помощи этого объекта, имитирующего маленький спа-центр, голландский художник посылает критический месседж в адрес сторонников философии велнеса (состояния физического и душевного благополучия), заменившего веру в духовное развитие и самосовершенствование.

В отечественной художественной практике подобные скульптурные направления, в частности, лэнд-арт, развивает московский художник Николай Полисский, в 2002 году организовавший в деревне Никола Ленивец в Калужской области фестиваль архитектурно-скульптурных форм «АрхСтойание». По-

лисский использует в своих инсталляциях преимущественно природные материалы: снег, сено, дрова, лозу. Он автор проектов «Снеговика» (2000); «Сенная башня» (2000), «Дровник» (2002), «Лихоборские ворота» (2005), «Пермские ворота» (2011), «Бобур» (2013).

ЛИТЕРАТУРА

1. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.
2. Рудик Н. Ментальные пространства Роберта Смита / Пер. с англ. П. Микитенко. – Художественный журнал, 2005. – № 60.
3. Anish Kapoor. – Phaidon press limited. – London – New York, 2011. – David Anfam, Johanna Burton, Donna de Salvo, Richard Deacon, Matt Price.

СКУЛЬПТУРА В СОВРЕМЕННОМ ПАРКЕ. К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ В ПАРКОСТРОЕНИИ ХХІ ВЕКА

Екатерина Коляда

Садово-парковое искусство неразрывно связано с вопросами размещения в парковом пространстве архитектурных объектов и произведений скульптуры, и наше время не исключение. Подтверждением тому являются разнообразные выставки и конкурсы скульптуры, проходящие в нашей стране и за рубежом. Нередко выставочной площадкой таких мероприятий становятся сады и парки. Современные скульпторы представляют свое искусство зрителям в пространстве исторических парков, с хорошо и давно сложившейся планировочной системой и в местах, временно отведенных для подобных выставок. При этом образы, материалы и приемы работы у современных ваятелей могут сильно отличаться. Современная скульптура создается как из традиционных материалов,

так и из материалов современных, а порой даже из того, из чего, казалось бы, скульптура выполняться не должна. Иногда видовой и жанровый состав современных памятников оказывается весьма далек от классического. Все это приводит к необходимости пересмотра традиционных приемов размещения скульптуры в парковом пространстве.

После завершения выставок и конкурсов многие произведения обретают постоянное «место жительства» в ландшафте современных поселений, другие оказываются частью музейной экспозиции, «переезжая» в помещения, третьи – возвращаются в мастерские своих создателей. Несмотря на разнообразие предлагаемых творцами образов, все они на какое-то время оказываются размещенными не просто на открытом пространстве, а

в пространстве парковом, следовательно, вступают во взаимодействие со всеми парковыми элементами и окружающими парк территориями. И здесь возникает целый ряд вопросов. Каким должно быть парковое пространство, чтобы удовлетворять экспозиционные запросы современной скульптуры? Способен ли исторический парк, пространство которого формировалось на протяжении долгого времени, «принять» в свою композицию работы современных скульпторов? Создается ли современная скульптура для парка, или в наше время парк проектируется с учетом экспонирования скульптурных произведений? Насколько возможны изменения паркового пространства в случае частой смены скульптурных объектов на его территории? Каково должно быть взаимодействие скульптуры с растительными посадками, архитектурными памятниками и т.д.? Решение этих вопросов является весьма важным не только для паркостроителей и скульпторов нашего времени, но и для искусствоведов и кураторов музеев. Попробуем если не ответить, то хотя бы определиться в этих вопросах.

Для начала необходимо напомнить, в каком взаимоотношении с пространством парка находится скульптурное произведение в наше время. И здесь невозможно обойтись без опоры и сравнения современного опыта и традиций прошлого. Историческая практика чаще всего демонстрирует примеры такого размещения скульптуры в парке, когда парк «насеяется» скульптурами по замыслу паркостроителя и в соответствии с художественно-образной концепцией садово-паркового произведения. В этом случае скульптура является одним из составляющих элементов парковой композиции, находится во взаимодействии с произведениями архитектуры, растительными формами и т.д. Так скульптурами парковое пространство наполняли во все времена. Образные характеристики, материал, расположение скульптур – все это соответствовало художественной программе парка и стилистическим установкам эпохи. Каждая историческая эпоха

являла миру разные приемы организация парка и, соответственно, размещения в нем скульптурных произведений, которые наравне с архитектурой, растениями и гидротехническими конструкциями являли собой гармоничное единство искусства и природы.

Как правило, скульптура в исторических парках не являлась лейтмотивом всей объемно-пространственной композиции. Она могла стать доминантой одной из частей парка и определить характер организации этой территории как в архитектурном, так и колористическом плане. В зависимости от эстетической программы времени, планировочных принципов, размеров скульптур, их количества и образных характеристик, могли варьироваться и принципы размещения произведений. Творения скульпторов разных исторических периодов можно было увидеть на залитом солнце партере, внутри грота, у фонтана, на берегу озера, вдоль аллей и т.д. Паркостроитель не просто находил место скульптуре, но организовывал пространство так, чтобы были акцентированы образные характеристики скульптурного произведения. Для этого подбирались не только растительный или архитектурный фон, но и продумывались расстояние, угол обзора, характер освещения и т.д.¹

В XX столетии все чаще стали появляться парковые композиции, где художественный образ определяет именно произведение скульптуры или даже множество скульптур, реальный и смысловой масштаб которых практически полностью подчиняет себе всю территорию парка. Таковы, например, мемориальные парки, созданные в честь героических событий мировой истории.

1 Коляда Е.М. Влияние географии и климата на становление художественного облика парка. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2010. № 137. С. 134–143.

Коляда Е.М. Источники изучения садово-паркового искусства. Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. Т. 85. № 6-1. С. 136–143.

Коляда Е.М. Исторические сады и парки в жизни современного человека. Вопросы сохранения и эксплуатации. Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 1. С. 192–196.

Пространство таких парков выстроено в расчете на доминирующую роль скульптуры и проектируется таким образом, что бы зритель имел возможность через постижение скульптурного образа ощутить всю глубину скорби по погибшим и гордость за их подвиг во имя человечества. Нередко для решения сложнейшей художественно-образной задачи выбиралось возвышенное место, позволяющее воспринимать монумент с разных ракурсов. Сам парк в таком случае играет роль своеобразного фона, а естественный рельеф местности, при наличии сильных перепадов высот, может являть естественный подиум, усиливающий скульптурную тему. Само парковое пространство, как правило, имеет регулярную планировку, придающую строгость, торжественность, величие композиции и соответствующее проведению патриотических мероприятий, рассчитанных на присутствие значительного количества людей. Растения в таком парке также подбираются соответствующим образом². Таков, например, Мамаев курган в Волгограде.

Но не только военно-патриотическая тема могла стать главной для создания парка, где основная роль принадлежит скульптуре в ландшафте. Одним из грандиозных парков как по занимаемой территории, так по масштабу представленных образов стал Фрогнер-парк в г.Осло (Норвегия). Монументально решенная тема, отражающая философию человеческой жизни, воплотилась в регулярной композиции, как нельзя лучше отражающей логику авторского замысла.

Несмотря на то, что скульптуры в таких парках играют ведущую роль, подчиняя себе все окружающее пространство, их композиции представляют хорошо спланированные зеленые территории, с тщательно подобранным растительным составом, малыми архи-

тектурными формами и водоемами.

Другой вариант «взаимодействия» парка со скульптурой являет собой «Ферма Гиббса» (Новая Зеландия) – частный парк, где творения современных ваятелей не просто размещены среди естественного ландшафта, а организуют его, подчеркивая своеобразную конфигурацию бухты Кайпара. Представленные на территории парка скульптуры выполнены разными авторами, отличаются образными характеристиками, размерами, материалом.

Упомянутые объекты являют собой пример организации парка, занимающего значительную территорию с размещением большого количества произведений скульптуры. Но среди городских зеленых пространств имеют место и значительно меньшие по размеру объекты: скверы, бульвары. Их территории, чаще геометрической планировки, в качестве доминанты обычно имеют одно скульптурное произведение, в зависимости от градостроительной ситуации размещенное в центре ландшафтной композиции или смещенное в глубину. Чаще всего скульптура располагается в центре цветочной клумбы или окружается невысоким кустарником. Хотя и однопорядковые посадки деревьев также не являются исключением. Растительный состав подбирается в соответствии с занимаемой открытой территорией и ее взаимодействием с городской застройкой.

Однако среди парков, где скульптура задает ведущую тему, подчиняя себе пространство, нередко такие объекты ландшафтной архитектуры, в которых слово «парк» не имеет прямой связи с созданием пространства, насыщенного растительными элементами. Размещение произведений скульптуры на такой территории может быть свободным, подчиняющимся логике взаимодействия живописных объемов, форм, линий, фактур, заключающих в себе некую философию неупорядоченных элементов, а может быть выстроенным согласно строгим законам геометрии. В последнем случае, не связанные между собой художественной концепцией произведения могут быть размещены

2 Коляда К.Е. Мемориально-ландшафтный комплекс как объект истории и художественной культуры. Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2011. № 3. С. 251–260.

Коляда Е.М. Типологическая характеристика русских мемориально-ландшафтных композиций. Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2010. № 5. С. 47–48.

вдоль воображаемой оси симметрии. Примером небольшого сада внутри городского пространства, в котором художественная программа реализована в группе рельефных композиций, можно назвать сад Шота Руставели в Киеве (2007)³. Доминантой этой небольшой по размеру композиции является памятник Шота Руставели. Интересно, что сад создан в расчете не только на дневное, но и ночное освещение. Вечером все скульптуры сада подсвечиваются, а на барельеф с изображением Руставели проецируется цветное изображение – фрагмент фрески Иерусалимского Грузинского Крестового монастыря. Несмотря на свои небольшие размеры и практически полное отсутствие растительности³, этот сад демонстрирует возможности пластического языка современной скульптуры и хорошо найденное в пропорциях единение с архитектурной композицией. Своеобразный колорит придает нанесенное на стену дома изображение фасада грузинского дома, являющееся своеобразным фоном для скульптурной композиции.

Иногда сад, населенный скульптурами, возникает не по заранее продуманному плану, а случайно. Эта случайность нередко приводит к появлению очень своеобразных произведений ландшафтного искусства, уникальных в своем роде. К числу таких объектов можно отнести парк скульптуры Музейон в Москве (1992), основу коллекции которого составили скульптуры бывших вождей и лидеров Советского Союза, получившие здесь пристанище после потери своих изначальных мест пребывания. Со временем возникла необходимость организации пространства под постоянно увеличивающееся количество скульптур. Это привело к созданию на территории парка новых растительных групп, появлению малых архитектурных объектов и др. Композицию этого парка скульптур советского времени дополнили и

другие образы.

К сожалению, в ландшафтных композициях, населенных скульптурами стихийно, без заранее продуманного плана, трудно выдержать единство, равновесие скульптурных, растительных и архитектурных масс, создать определенную художественную программу. Поэтому возникает ощущение некоторой несогласованности скульптур друг с другом по размеру, объему, фактуре, цвету. Но сознание, что такой парк является единственным местом их возможного сохранения, искупает этот недостаток. Размещение скульптур в таком случае осуществляется вдоль аллей парка, что позволяет последовательно переходить от одного памятника к другому.

Необходимость создания условий для сохранения этих памятников истории вызвало к жизни целое направление в создании парков последнего времени. Это направление можно обозначить как парки скульптуры советского времени. Такие парки стали возникать как на территории стран бывшего Советского Союза, так и в социалистических странах Восточной Европы. Среди них парк Мemento в г.Будапеште (Венгрия, 1993), парк Грутас в г. Друскининкай (Литва, 2001), парк советской скульптуры в г. Лысьва Пермской области (2009, Россия), парк музея социалистического искусства в г. Софии (2011, Болгария). Среди этих парков весьма интересен частный парк Грутас в г. Друскининкай. Здесь была проведена очень серьезная работа по созданию территорий, на которых разместились скульптуры: лесистую местность осушили, насыпали холмы, провели «ревизию» растений. Скульптуры, для которых была «подготовлена» территория, прибывали сюда с центральных площадей и улиц городов бывшей Литовской ССР. В свое время многие из них, весьма достойные в художественном плане, являлись доминантами известных монументальных композиций и имели важное символическое и градостроительное значение. Но в парке Грутас они обрели не только пристанище, но и но-

³ Автор проекта этого сада, расположенного в самом центре Киева, на пересечении улиц Саксаганского и Руставели Владимир Имерлишвили. Сад был создан при участии скульптора Паата Гигаури и архитектора Давида Якобовшили.

вый смысл, с которым, разумеется, не всегда хочется согласиться. Тем не менее, этот парк в отдельных своих частях представляет весьма удачный союз садово-паркового искусства и скульптуры. Хотя он и называется музеем скульптуры, принципы музейного экспонирования здесь не соблюдаются. Памятники расположены в пространстве парка свободно, хорошо согласуются с растительными формами, что порождает своеобразную философскую концепцию этого ландшафтного объекта.

Появление парков скульптур, которые ранее не планировались ландшафтными архитекторами, не всегда является результатом стремления сохранить произведения, оказавшиеся вне прежнего местоположения. В последнее время, когда все чаще проводятся конкурсы и семинары по скульптуре, а практика проведения скульптурных пленэров набирает все большую популярность, парки скульптур появляются как результат творческих усилий множества конкурсантов, исповедующих разные тенденции в скульптуре. Так, например, проходивший в 2006 г. в Екатеринбурге первый фестиваль садово-парковой скульптуры, «подарил» ЦПКиО им. В. Маяковского целую аллею скульптур из белого уральского мрамора. Другой известный скульптурный парк – «Легенда», расположенный в Пензенской области и известный регулярным проведением международных скульптурных конкурсов и фестивалей, уже стал важным туристическим объектом. Как правило, планировочное решение таких парков основывается на регулярных принципах, а скульптуры устанавливаются вдоль аллей. Важно, что бы авторы соизмеряли объем и материал устанавливаемых скульптур, поскольку памятники, как правило, визуально не изолированы друг от друга. Несмотря на то, что практика скульптурных пленэров относительно новая, она год от года приобретает все большую популярность, следовательно, возникает необходимость организации новых открытых пространств. Поскольку руководство некоторых городов предоставляет возможность провести подобное меро-

приятие и его результаты сделать достоянием горожан и туристов, возникает необходимость участия в организации пространств ландшафтных архитекторов и садоводов. Результат совместной деятельности скульпторов, садоводов, архитекторов может способствовать появлению не только новых музеев скульптуры под открытым небом, но и созданию поистине уникальных творений. Тем более, что современная скульптура демонстрирует не только поиск новых образов, но и новые приемы, возникшие на стыке искусства и дизайна. Присутствие таких произведений в парке, в свою очередь может способствовать формированию интересных и необычных ландшафтных композиций. И такой опыт уже есть. Например, в Киеве одной из достопримечательностей последних лет является Пейзажная аллея, заложенная еще в 1980 г. Авраамом Милецким, но за последние годы населенная множеством необычных творений, которые разместились на площади почти в 1,5 га.

К сожалению, не всегда скульптуры находят постоянное пристанище в парковой среде. Самыми непростыми являются взаимоотношения пространства исторического парка с современными скульптурными произведениями. В разных случаях ситуация развивается по-разному. Иногда конкурсы скульптуры дают шанс новому творению навсегда закрепиться в парке, созданном архитекторами прошлого. Но чаще, современная скульптура лишь на время помещается в парк и после выставки навсегда его покидает. Подобный опыт имел и французский Версаль, и парк Царского Села. Это интересные попытки сопоставить прошлое и настоящее, поиграть смыслами, показать старинный парк в непривычном свете. Противиться подобным экспериментам, наверное, нельзя, но и увлекаться не стоит. Исторический дворцово-парковый комплекс должен сохраняться для современников и потомков как эстетический посыл прошлых времен, оставаться школой классического паркостроения.

Несмотря на то, что скульптура идет смело по пути эксперимента, опираясь на тра-

диции паркостроения прошлого и находясь в поиске новых возможностей взаимодействия с парковым пространством, появляются идеи, воплощение которых стало возможным только сейчас. Новой и, казалось бы, совершенно необычной темой для скульптуры в последнее время стала организация подводных парков скульптуры. Наиболее известным парком является созданный Джейсоном де Кэйресом Тэйлором парк скульптуры в заливе Молиньере, на западном побережье Гренады. Участие в его организации приняли не ландшафтные архитекторы, а морские биологи и специалисты по созданию искусственных рифов. Это творение демонстрирует не только возможности освоения скульптурой новых пространств и постановку самых неожиданных художественно-образных задач, но и решение ряда экологических

вопросов. Справедливости ради нужно сказать, что в Крыму тоже предпринята попытка создания подводного музея скульптур. Еще в 1992 г. Владимир Боруменский начал «переселять» под воду бюсты вождей пролетарской революции и классиков русской литературы. Хотя крымский музей значительно уступает гренадскому, не оценить старания энтузиастов невозможно.

Круг вопросов, связанных с проблемами взаимодействия современной скульптуры и паркового пространства оказался весьма значительным и объем данной статьи позволил коснуться многих из них лишь вскользь. Поиск синтеза искусств в современном паркостроении не только продолжается, но и имеет серьезные перспективы благодаря сохранению опыта прошлого и поиску новых путей взаимодействия архитектуры, скульптуры и садово-паркового искусства.

ИСКУССТВО «ПОСВЯЩЕННОЕ МУЗАМ» В ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАНСКОГО КРЕМЛЯ. (ПРАКТИКА ЭКСПОНИРОВАНИЯ МОЗАИЧНЫХ СКУЛЬПТУР ГАЛЕРЕИ «MUSIVUM» ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ)

Ольга Драничкина

Художник всегда ощущал тесную связь между собственным вдохновением, творчеством и средой, которая его окружает. Логично, что первые предметы искусства он создавал на природе и вместе с природой, то есть под открытым небом. Уже тогда он мог выбирать место для собственного произведения. Для него актуальным было как место расположения и взаимодействие с окружающей средой, так и зрительское восприятие.

В дальнейшем важность данной темы не ослабевала ни в один из периодов человеческой истории.

XX век стал веком перемен, которые коснулись как художественной, так и со-

циальной жизни людей. Развитие техники, появление новых художественных течений, социальные изменения – всё это нашло отражение в искусстве, которое постоянно находится в поиске своего зрителя. Музейные пространства не всегда отвечают требованиям художника, а художественные произведения – требованиям музея, поэтому искусство «выходит» под открытое небо на суд широкой публики.

«В начале XX века складываются предпосылки для переосмысления принципов экспозиционного построения. Прежде всего, экспозиция под открытым небом является сложным комплексом, для всестороннего

изучения в котором необходимо обращаться к различным наукам, таким как искусствоведение, социология, культурология, история»¹.

Экспозиция под открытым небом имеет широкий диапазон составляющих как материальных, так и нематериальных. Она может включать в себя: архитектуру, городскую инфраструктуру, природные объекты и ландшафты, объекты нематериального культурного наследия, медиа-арт, театральные перформансы, свето-динамические инсталляции и т.д.

Видом искусства, который стал пионером в экспонировании под открытым небом, становится скульптура. Главным ее достоинством, при рассмотрении данной темы, является устойчивость материалов к погодным условиям.

Примером может служить проект галереи «Musivum», представленный летом 2013 года на территории Казанского Кремля. Его материалы и послужили основным источником для работы над данной темой.

С 5 июля по 8 сентября Музей-заповедник превратился в уникальное экспозиционное пространство под открытым небом, где на фоне русской и татарской архитектуры нашли своё место современные мозаичные скульптуры российских и итальянских мастеров. Впервые в Республике Татарстан были представлены произведения современного мозаичного искусства из Фонда Исмаила Ахметова, чьё собрание насчитывает более 300 экспонатов и является крупнейшим в мире среди мозаичных произведений современного искусства. Проект состоял из двух частей: первая – располагалась в аванзале выставочного зала «Манеж», другая под открытым небом на территории Кремля. Последняя состояла из работ итальянских и российских мастеров. Свои работы представили: Марко Бравура, Душана Бравура, Нане Заваньо, Джулио Кандуссио, Сергей Кузне-

цов, Сергей Чобан.

В выставочном зале был представлен проект Марко Бравура «Иконостас». Он состоял из 14 панно, главной темой которых являлось фитоцентрическое восприятие мира в противопоставление антропоцентрическому. Используя мозаичную технику, автор пытается осознать ценность природы – не только эстетическую, но и этическую.

Одним из ведущих мастеров современной мозаики является Марко Бравура. Он родился и вырос в Равенне, затем окончил Венецианскую Академию изящных искусств. Возможно, поэтому его творчество сочетает в себе монументальность и традиции, присутствующие в равеннской школе, а богатство колорита и роскошь – венецианской. Созданные им памятники расположены по всей Италии и на Ближнем Востоке, а его произведение «Ardea Purpurea» включено в список адриатического наследия, охраняемого ЮНЕСКО. В Казанском Кремле в экспозиции под открытым небом он представил свои произведения «Невидимый щит» и «Roto B».

Скульптура «Невидимый щит» выполнена в 2009 году из смальты с использованием природных камней и ракушек. Она представляет собой объект, повторяющий по форме увеличенный в размерах щит. На создание данной работы мастера вдохновила книга Итало Кальвино «Невидимые города», в которой венецианец Марко Поло, посол в Империи Великого Хана, подробно рассказывает о своих путешествиях по различным городам. Мастер погружает зрителя в хитросплетения судьбы путешественника, увлекая в яркий и динамичный поход. Движение зарождается в нескольких центрах по периметру щита и воронкой закручивается к середине.

Экспонировалось произведение Марко Бравура рядом с комплексом мечети Кул Шариф, которая располагается в западной части крепости. Удачное месторасположение скульптуры позволило органично вписаться в единый архитектурный комплекс, включающий в себя собственно мечеть, памятный камень и здание экскурсионного бюро. Круг как символ равновесия подчеркивает цель

¹ М.Т. Майстровская. Музейная экспозиция: тенденции развития // Сборник научных трудов. На пути к музею XXI века. – М., 1997. – С. 9.

строительства мечети – баланс культур и конфессий. Гармония колористических сочетаний синего, бирюзового, голубого, лазурного, белого и золотого делает скульптуру итальянского художника ярким аккордом этого архитектурного ансамбля. Восточный орнаментализм, просматривающийся в узоре мозаики, сочетается с традиционными формами архитектурных элементов мечети: стрельчатыми арками, орнаментальными косячками, аятами из Корана, цветными витражами, круглыми колоннами и минаретами.

Экспонирование под открытым небом позволяет произведению искусства каждый день представлять перед публикой в новом свете, в прямом и переносном смысле. Влияние свето-воздушной среды на мозаику, как на одну из наиболее чувствительных к свету техник, позволяет ей раскрыть всё богатство колористических оттенков, которые она в себе таит. Произведения, изначально предназначенные для интерьеров, в экспозиции под открытым небом начинают звучать по-новому, в такт окружающей архитектуре.

Для сравнения экспозиционного подхода, эту же скульптуру можно рассмотреть в пространстве Национального музея Республики Бурятия, экспонировавшейся в Международном выставочном проекте «Языки мозаики» в рамках IV Международного фестиваля «Голос кочевников» с 14 июля по 20 сентября 2012 года.

Замкнутое пространство выставочного зала, искусственное освещение, доминанта стен не позволили раскрыть всей красоты произведения. Оно предстаёт как экспонат для изучения, оторванный от своей естественной среды. Масштаб скульптуры и восприятие его зрителем были иными, нежели в Казани. Не говоря уже о возможности наблюдать за метаморфозами форм и цвета в ночное время, когда цветные витражные окна минаретов вторили таким же цветным тессерам, освещенным лучами прожекторов. Всё это создавало декоративные зрелищные эффекты, возможные только при экспонировании под открытым небом.

Другая работа Марко Бравура «Roto B»,

выполненная в 2011 году из золотой смальты, была размещена на зелёной площадке пешеходной зоны Казанского Кремля недалеко от Спасской башни. Основная тема, которую хотел донести автор своим произведением – сохранность и вторичное использование природных материалов. Стекло и солома, конечно, не единственные ресурсы, подлежащие восстановлению. Речь идет о гораздо большем – возможно, о всей планете. «Сноп сена» расположился между двух елей, подчеркнуто небрежно, будто настоящий сноп из соломы. За простотой формой скульптуры стоит сложнейшая работа мастера, позволяющая быть этому произведению столь притягательным и уместным в экспонировании под открытым небом в природной среде.

Итальянская художница Душана Бравура (дочь Марко Бравура) представила свою работу «Колпица». Эта мозаичная скульптура выполнена в 2008 году из миллефиори и венецианского стекла. Для экспонирования этой работы была выбрана площадка рядом со Спасской башней, выполненной в традициях псковского зодчества XVI века. Рядом со строгой белокаменной геометрией фасада башни и надвратной церковью Спаса Нерукотворного белая экзотичная птица смотрелась, как диковинное украшение или иноземная гостья. Клаудио Спадонни, директор Музея искусств в городе Равенна, где Душана Бравура окончила Институт мозаичного искусства, говорит, что художница «обращается к народным сказкам и архетипам, работает в древней технике мозаики с тончайшим вкусом и мастерством, проявляя на свет чувственность древности». Особыми декоративными эффектами работа отличалась в темное время суток, когда на нее был направлен искусственный свет. Тессеры по-новому играли в лучах прожектора, придавая мозаичной скульптуре новое звучание. Эта же скульптура была выставлена в городе Сочи на выставке «Парк скульптур. Мозаики Musivum» в сентябре 2013 года в ЖК «Актер Гэлакси». «Колпица» гармонично смотрелась на фоне современной архи-

тектуры и ландшафтного дизайна. Плавные формы корпуса птицы перекликались с формой лоджий, яркие цвета декоративных растений подчеркивали белизну скульптуры и выделяли золотые тона ее «оперения». Работа Душаны Бравура одинаково хорошо смотрелась как на исторической территории в Казани, так и на территории новостройки в Сочи. Сабина Гинасси – куратор из Италии говорит: «Душана всегда сохраняет баланс между элегантностью и шармом, между художественным замыслом и утонченностью формы.»

Белокаменная архитектура Казанского Кремля позволила другому автору – Нане Заваньо, живописцу, скульптору и мозаичисту из города Удина (Италия), показать чистоту и красоту природного материала, из которого он выполнил свою работу «Камни» в 2005 году. За любовь и трепетное отношение к материалу его называют мастером текстуры. Поэтическое ядро работ художника лежит в его интуитивных отношениях с природой. Работы Нане обычно монохромны, в качестве выразительного средства он использует пластические качества материала. «Нане Заваньо использует речной камень и мрамор, изучает красоту чистого цвета и размышляет об экспрессивных свойствах материала. Разрабатывая новые способы создания мозаик, он практически заново изобретает технику, что отражается даже в выборе материала», – говорит Изабелла Реале, итальянский художественный критик, историк искусства.

Представление этой скульптуры поставило перед организаторами выставки сложную задачу – показать монохромную по цвету скульптуру на фоне белых стен Казанского Кремля, и место было выбрано очень удачно. В квадратных воротах, словно в раме, на просвет была установлена работа, которая читалась на фоне неба, а белые стены исторической части заповедника лишь усиливали эффект от произведения, подчеркивая его минималистическую элегантность и торжественную простоту. Для контраста обратимся к выставке в Сочи, где та же работа зазвучала более динамично на фоне ярко

зеленой травы и современной архитектуры.

Скульптура «Солнечное и ледяное» автора Джулио Кандуссио, также из города Удине (Италия), выполнена в 2007 году из смальты. Темой произведения стали противоположные природные явления – солнечное и ледяное. «Солнечную» часть автор решает в теплых красных оттенках, однако, с вкраплением холодного синего цвета, как бы намекая на непостоянство этого состояния; «ледяную» же сторону он создаёт в традиционных синих и серебристых тонах, делая редкие вкрапления красного цвета. Этим он подчеркивает природную взаимосвязь, как инь и янь в восточной философии, которые не могут существовать друг без друга.

Работа Джулио Кандуссио была установлена в районе пешеходной зоны, имела круговой обход. При дневном освещении работа искрилась и, в зависимости от стороны, вспыхивала то солнечным жаром, то ледяным холодом. Точность в подборе колористических нюансов позволяет считать его мастером иризации. «Найти и выразить свет в мозаике – вот главная задача, которую я ставлю перед собой», – говорит художник.

Кульминацией выставочного проекта стало произведение «Золотая река», созданное в 2013 году архитектурным бюро «SPEECH» Сергея Чобана и Сергея Кузнецова в сотрудничестве с Марко Бравура. Инсталляция представляет собой две сливающиеся воедино и образующие арку золотые волны. Выложенная мозаикой и украшенная большими фрагментами цветного стекла, так называемыми *cotissi*, золотая арка предстает перед зрителем, словно воплощенное великолепие. Золото часто ассоциируется с Востоком, его богатыми традиционными украшениями, окладами книг, дорогими тканями. Не случайно местом для экспонирования была выбрана площадь перед мечетью, как символа восточной культуры, богатой своим разнообразием. Под открытым небом «Золотая река» днем светилась своим природным золотым свечением на фоне голубого степного неба, а вечером после заката солнца вспыхивала разноцветными огнями

стеклянных вставок. Эта игра цвета и света в унисон звучала с яркими витражами мечети, что придавало мажорный характер всей экспозиции.

Несмотря на внешнюю изящную простоту формы, скульптура «Золотая река» представляла собой органичное сочетание традиционных приёмов при создании мозаичных скульптур и достижений современной инженерной мысли. Состоящая из двух частей, достигающая длины 14 метров и высоты 3,5 метра, скульптура весом около 300 кг покоилась на двух точках в основании. Внутри конструкции проложена светодиодная лента, которая позволяет в ночное время суток, освещая скульптуру изнутри, создавать новый художественный образ.

Экспонирование скульптуры под открытым небом позволило создать прямой диалог между зрителем и работой скульптора. Интерактивность каждого экспоната делала его центром зрительского внимания: дети играли с солнечными зайчиками, отражающимися от смальты и цветного стекла; молодые люди с удовольствием фотографировались рядом или прямо на произведении. Таким образом, дистанция между музейным экспонатом и посетителем была сокращена до минимума или совсем исчезла.

В наше время искусство подвержено влиянию процесса глобализации и унификации информации. Основными критериями становятся доступность и широкий охват населения. Искусство ищет новые пути демонстрации своих произведений и переосмысливает уже известные формы. На смену камерным выставочным и музейным пространствам приходят экспозиции в публичных местах и под открытым небом.

«Таким образом, идет постепенное неуклонное смещение границ классической экспозиции в сторону усиления образного сюжетно-концептуального ряда, повышения художественной выразительности, динамики и за счет этого, в конечном счете, ее информативности. ...Заметно стремление к синтезу как органически присущей экспозиции тенденции и, с другой стороны, идет разработка наиболее оптимального «вида» культурно-массовой информации, обращенной к самой широкой аудитории, доступной и тем самым популярной»². Экспозиция мозаичных скульптур - яркий пример синтеза искусств, во многом благодаря уникальной архитектуре Казанского Кремля, представляющего «концептуальный синтез татарского и русского архитектурных стилей. Являясь наиболее южной точкой распространения памятников псковско-новгородского строительного стиля в России, это еще и наиболее северная точка распространения исламской культуры в мире»³.

В настоящее время понятие «экспозиция под открытым небом» находится в процессе активного формирования. Многообразие выставок под открытым небом и, в частности, рассмотренная нами выставка мозаичных скульптур, их влияние на художественные течения и социальное значение, позволяет говорить о том, что в искусстве экспонирования последних десятилетий XX – начала XXI века выставка под открытым небом сформировалась в самостоятельный жанр, который располагает достаточным количеством примеров, представляющих значимость для искусствоведения и музееведения.

Иллюстрации к тексту №№ 103–104. См. стр. 213

2 М.Т. Майстровская . Музейная экспозиция: тенденции развития// Сборник научных трудов. На пути к музею XXI века. – М., 1997. – С.10.

3 Режим доступа: <http://www.kazan-kremlin.ru/mzkk/1/>

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ ИЛЬГИЗАРА ХАСАНОВА

Дина Ахметова

Ильгизар Хасанов один из самых творческих персонажей художественной среды Казани.

Любой посыл реальности в его сторону художник воспринимает как сигнал к художественному действию. Ильгизар – неизменный поставщик и инициатор идей, умеющий организовать на их реализацию друзей-художников, журналистов, любых творческих людей, а также легко отзывающийся на интересные проекты других. Результаты – налицо. Одними из самых запомнившихся проектов в последние годы стали такие как «Муха № ММVII» в Музее изобразительных искусств (2007), «Черное озеро» в галерее «Максим» (2008), «Фрагменты» в Доме-музее И.И. Шишкина в Елабуге (2007), «Чердак» в Центре современной культуры «Смена» (2013–2014).

Поиск основной идеи в творчестве заставляет художника двигаться в определенном направлении. Работа над живописью и объектами малых форм приводит к желанию обобщения идеи и перехода к чему-то большему, иному. Так родилась идея Головы, она возникла последовательно из ряда работ, как архетип ее – эллипс, круг, мировое яйцо, символы, которыми художник постоянно пользуется. Голова для него –местилище всего Мира. Именно в Голове совершаются все его путешествия. Хасанов – художник-созерцатель, он работает, сосредоточившись на самом себе. Это – его характерная черта, он пытается осознать свои внутренние впечатления и объять мыслью все видимое и невидимое.

С детства в нем была заложена любовь к древнейшей культуре мира, она очень сильно повлияла на него. Архаические культуры – своеобразное детство цивилизации, неиссякаемый источник вдохновения. Впечатления ли собственного детства, или детства мировой культуры – для художника не име-

ет принципиального значения, внутренним взором он охватывает и осмысляет любые ощущения, находя в них близкие себе первоосновы мира. Он запросто путешествует по любому времени и пространству, оправдывая тем самым свое имя «Ильгизар» («странствующий, путешественник»).

Сегодняшний день художника – это опять путешествие в детство, но уже в родное и конкретное. Здесь и трогательные воспоминания о родителях, о мамином платье, игрушке, чернильнице и т.д. Сама мастерская И. Хасанова давно стала музеем. Подобное собрание старых раритетов было бы больше достойно антикварного магазина, если бы не одно «но»: любой предмет появляется здесь не просто так; художник наполняет их новым культурным содержанием, и теперь даже игрушечный пупс в дамском белье является художественным артефактом. Повседневность поставляет массу источников для вдохновения, причем таких, какие большинство не разглядит совершенно.

Вообще традиция наполнять вещную среду новым культурным содержанием для Казани не нова. Еще в 1970-е гг. в городе начала свою работу группа выпускников Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР в Сенеже, обучавшихся под руководством Е. Розенблюма, а позднее и М. Коники – известных дизайнеров. По их мысли, художественное проектирование должно было опираться на культуру, на всю практику пластических искусств. Особенностью сенежской школы было то, что любой объект воспринимался как элемент Среды и только с этой точки зрения художественно осмыслялся и исследовался. Проектировщик как творческая индивидуальность превращал утилитарные предметы и системы в вещную среду, обладающую культурным содержанием.

В живописных работах всех сенежцев

(среди них известные мастера Н.С. Артамонов, Е. Голубцов, А. Леухин, Р. Сафиуллин, В. Нестеренко и др.) трудно найти определенный внешний сюжетный ход, это скорее поиск внутреннего содержания, переданный через набор знаков, превращающий предметный мир практически в абстракцию. Однако через эти знаки они создают образы, в которых сливаются в единое целое конкретное и абстрактное, материальное и духовное. Эта знаковость стала фирменным «знаком» в живописи сенежцев, а потом и их последователей.

Среди мастеров, воспринявших данный метод, был и И. Хасанов. Он проявил себя в живописи как философ, долгое время искавший собственные архетипы и создавший на этой основе свои знаковые, очень узнаваемые образы.

Найденные в старых домах вещи он превращает в объекты. С ними в последние годы он много работает, он «играет» с их культурным содержанием, находя новые парадоксальные образы. Среди образов Хасанова также появляются и скульптуры, отличающиеся статикой и выразительной лапидарностью.

Особо ярко это качество проявилось в таких проектах как «Муха № ММVII» и «Черное озеро», «Чердак», созданные совместно с коллегами и друзьями. Их объединяет одна тема – ностальгия по ушедшей советской эпохе, но не по режиму, а по детству, которое пришлось на это время, ведь «времена не выбирают, в них живут и умирают». В детстве всегда хорошо, в любые времена. Муха – особый символ, с одной стороны поэтический, кто не знает Муху-Цокотуху, с другой – надоедливый объект, неизменный атрибут нашей жизни. Ведь Муха всегда напомнит о родном бытии – у тебя может заснуть сознание (особенно если ты лежишь на солнышке и дремлешь), а она пробудит тебя своим неумолимым жужжанием (Родина тебя не забудет). Вот и образ мухи в Голове у художника скорее родился как образ Родины, а не как метафизического насекомого.

Проекты «Черное озеро» и «Чердак»

тоже материализовали реалии ушедшего детства. Живопись, объекты объединились в комплексы вещей, заживших своей отдельной жизнью. Фрагменты бытия, разорванная временем реальность «склеивается» у Хасанова в нечто целое. Это вполне в духе современного миропонимания. Детство, а вместе с ним и ушедшая эпоха (в нашем случае – советская), это – некая виртуальная реальность, новый тип визуальности, который генерирует новые схемы восприятия мира, меняющие саму действительность.

Интересно, что современный кинематограф (И. Хасанов занимается сейчас и им), телевидение, основанные на «клиповости» сознания, перешли на так называемый нелинейный монтаж (соединение различных частей в одно целое по принципу мозаики). Однако в кино даже нелинейный монтаж, использующий различные спецэффекты, предполагает композицию, сюжет, протяженность во времени, драматургическое развитие. «Статические» виды искусства не имеют чаще всего сюжета, протяженности во времени, движения, однако, эффект при использовании монтажности, производится похожий – визуальная динамика, экспрессия, зрелищность, соединение различных элементов изображения и текста. Получается моделирование смысла из разрозненных фрагментов, когда зритель постоянно пребывая в ситуации воспоминаний, ассоциаций, соположений находит на выставке то, что ему ближе. Один радостно окунется в атмосферу детского узнавания знакомых вещей, другой порадует стёбу над реальностью (если вещи ему не известны), а все вместе (художник и зритель) создадут новую реальность взамен ушедшей, разорванной, фрагментированной.

Повод может быть любым, но принцип соединения разнофактурных, информационных или изобразительных элементов (изображения, материала, надписи) производит парадоксальный эффект нового содержания. Кстати, художник только ненавязчиво подводит зрителя к нему, а его трактовка – дело смотрящего. Монтажный способ мыш-

ления проникает в сознание современного человека во многом благодаря визуализации культуры. Во фрагменте сюжета, мотива, обладающего относительно самостоятельной целостностью, мы находим иллюзорную, виртуальную реальность. Таким образом, в творчестве Ильгизара Хасанова искусство утрачивает принцип линейности, последовательности.

Имя Ильгизара («странник») часто обыгрывается, и художник неизменно поддерживает идею странствующего в пространстве и времени, но проза жизни подсказывает, что художник не только странствует, но и ищет современные выразительные возможности для своих идей.

Иллюстрации к тексту №№ 105–107.

См. стр. 214

ЭФФЕКТИВНЫЙ БРЕНДИНГ ТЕРРИТОРИИ ЧЕРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ ЛАГЕРЯ «СЭЛЭТ»

Лилия Гиззятова, Анна Федорович

Интерес к развитию современной городской среды привел к необходимости создания брендинга – уникального и узнаваемого стиля. За последние пять лет интерес к территориальному брендингу в России и странах СНГ значительно вырос, обусловленный конкурентной борьбой городов за определенную репутацию и идентичность. Самым эффективным брендингом территории является ее художественное оформление, основу которых составляют малые формы, в частности скульптуры и архитектурные арт-объекты.

В рамках проведения научно-исследовательской работы по организации общественных пространств и развитию временной архитектуры в городах было предложено разработать инфраструктуру ежегодного Международного Республиканского форума «Сэлэт». Форум представляет собой палаточный лагерь, расположенный в 3 км от г. Билярск Республики Татарстан, место, в котором в течение семи дней проводится образовательная и культурно-развлекательная программы.

Основными задачами брендинга территории форума «Сэлэт» стали создание узнаваемого образа и увеличение ценности места проведения за счет насыщения территории новыми архитектурными пространствами. При разработке инфраструктуры «Сэлэт» важным стало создание ценностей, актуальных у современной молодежи – многофункциональность, мобильность, трансформируемость и интерактивность, не ограниченные одним сценарием функционирования. Поэтому молодежный форум своими основами задал вектор стилистики оформления территории – молодость, активность, свежесть.

Создание архитектурных пространств основывалось на формировании функциональных арт-объектов, дополняющих планировочную структуру форума: образовательного, спортивного, развлекательного, жилого и хозяйственного кластеров. Архитектура полевого лагеря – временные тентовые сооружения, надувные шатры и палатки.

Современной архитектуре, и арт-объектам как ее проявлению, всегда не хватало той символической составляющей, которой так

насыщена монументальная скульптура. Поэтому в концепции было решено соединить в арт-объектах символизм скульптуры и функциональность архитектуры.

В основу символической концепции возводимых арт-объектов лег девиз форума «Сэлэт» – «территория успеха» и официальный символ – восьмиконечная звезда. Таким образом, восемь арт-объектов стали олицетворением восьми сторон успеха: коммуникация, знание, поддержка, культура и традиции, стремление к успеху, Родина, единство с миром и природой и восьмой элемент – сам форум «Сэлэт».

Арт-объекты как противоположность унифицированной среде форума должны были стать яркими элементами, не потеряться среди павильонов форума и создать среду, сомасштабную человеку, а также увеличить уровень благоустройства. Материалом для проектирования было выбрано дерево за его простоту, экологичность и легкостью в возведении. Основополагающим фактором выбора стало стремление соединить богатство природы – ландшафт, воздух, солнце и небо с общественными пространствами форума.

Архитектурный образ арт-объектов основывается на чистоте форм, геометрической простоте и лаконичности. Такой подход также создаст гармоничное взаимодействие архитектуры и человека.

Большинство объектов стали центрами, организующими пространство вокруг себя, другие же выполняли роль акцентов и социальных магнитов, визуально привлекая к себе внимание, а тем самым и интерес. Арт-объекты стали и главными композиционными центрами в вечернее время, когда их образы были дополнены игрой света и тени, как в современной скульптуре.

Входной элемент по своей форме и образу напоминает символику «Сэлэт». Он расположен на главном пешеходном маршруте, став входной аркой, приглашающей людей поучаствовать в Международном форуме.

Так, в образовательной зоне разместился парный арт-объект, символизирующей коммуникацию и знание – это широкая лавка

«променад» бионической формы с цветочным кашпо, дополнением к нему служат стилизованные под буквы «УКЫ» (с тат. переводится как «учись»), стеллажи для книг и фотографий. Создавая ядро образовательной зоны, мы решали проблему ухода современной молодежи от живых коммуникаций и прямого взаимодействия между собой, встреч, выходов в парки и скверы города. Архитектурные объекты служили способом восстановления утраченных связей и принужденного общения между людьми. Был создан сценарий, когда после лекций можно было выйти на свежий воздух и обсудить идеи и высказать свои мысли.

Центральное место в композиции форума занимает лестница-трибуна, символизирующая стремление к успеху. Ее двусторонняя структура отражает идею двух возможностей в достижении успеха: подниматься, постепенно достигая успеха, или найти свой путь, сложный в подъемах и рисках. Функционально арт-объект был трибуной для гостей и участников форума, где вечером, во время проведения концертов и мероприятий люди могли разместиться.

Каким должен быть культурный человек? Этот вопрос стал главной идеей небольшого павильона «Культура», который композиционно расположился между двумя крупными образовательными зонами. Арт-объект представляет собой деревянный каркас, где с двух сторон были прикреплены таблички с теми чертами характера, которые делают человека культурным. Слова на деревянных табличках выжжены, что говорит о необходимости сделать эти компетенции частью своей индивидуальности. Во время форума участники дополнили это сооружение собственными идеями и пожеланиями, тем самым наполнив павильон «Культура» новыми смыслами.

При создании инсталляции «Карта», главной идеей было донести до участников форума простую истину – что такое единство и что такое Родина. Сооружение стало открытием не только для участников форума, но и для нас, авторов, когда после нанесения

на лист поликарбоната с помощью оракала всех районов Татарстана, оказалось, что мы не знали и половины из них. Часто, говоря о Татарстане, мы думаем только о Казани, а регион намного больше и его культура намного разнообразнее.

Следующее сооружение, перекликающееся с павильоном «Культура», отражает национальные татарские традиции, относя нас к Сабантуя. Это арт-объект «Традиции». В старинных традициях Сабантуя, часть которых сохранились в татарских деревнях, был принят обычай сбора подарков перед аланом для победителей. Все подарки складывались в мешок, а он повязывался на шест, к которому привязывалось множество ярких лент, по числу тех людей, которые и дарили эти подарки. В павильоне при сильном ветре ленты создавали гудящее звуковое сопровождение, напоминающее топот копыт.

Одним из самых интересных объектов форума стал арт-объект «Лавка», символизирующий собой поддержку и помощь для достижения целей. Сооружения представляло собой лавку гипертрофированных размеров, на которую забраться без посторонней помощи было достаточно проблематично. Придерживаясь принципов функциональ-

ности, «Лавка» была установлена в центре спортивной зоны, став одновременно трибуной и комментаторской позицией.

При создании символической концепции мы не могли обойти основы философии о человеке и его месте в этом мире, в частности, о единении человека с природой. Поэтому сооружение «Дверь» находилось на удалении от больших общественных пространств, шумных спортивных площадок и образовательных шатров, предлагая участникам форума побыть наедине с природой и через дверь, символизирующую будущее, заглянуть вперед и немного помечтать.

Проведенные на форуме преобразования, формирование уникальных общественных пространств привели к улучшению качества среды форума, увеличили социальную и политическую активность, повысили социокультурный уровень и патриотический дух участников. Изменился и имидж самого форума «Сэлэт», брендинг территории которого с помощью арт-объектов и инсталляций преобразовал форум в пространство общения молодежи, актуальное и открытое новым изменениям.

Иллюстрации к тексту №№ 108–111.

См. стр. 215–216

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

ФОРМИРОВАНИЕ ТРАДИЦИЙ КНИЖНОГО ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ ТАТАРСКОГО НАРОДА

Фирдаус Вагапова

Многовековая история развития татарского народа показывает, что в ее богатейшей духовной культуре особое место уделялось учености, получению образования, что рождало трепетное отношение к книге как источнику знаний. Татарская рукописная книга самобытна, она отличается от книги других народов. На ее становление оказали влияние те объективные факторы истории развития государства, внутри которых она формировалась.

Принятие в 922 году новой религии ислам государством Волжская Булгария способствовало установлению тесных контактов со странами Среднего Востока и Средней Азии. Благодаря торговым отношениям с этими государствами среди болгарского населения распространялась письменная литература (прежде всего религиозного и научного содержания), ибо рынки являлись центрами книжной торговли [5: 74].

С X века в Волжской Булгарии руническая графика была заменена арабской, ставшей языком науки и религии [7: 191]. В стране открывались учебные заведения – мектебы и медресе, в которых преподавали ученые, получившие образование в странах мусульманского мира. В крупнейших учебных заведениях Средней Азии, Ирака получали высшее мусульманское образование многие представители болгарского духовенства [11: 33]. По возвращении на родину они писали

сочинения по религиозным дисциплинам (комментарии к Корану, книги по фикху¹, сборники хадисов²), сочинения по астрономии, медицине и другим наукам [5: 75-76]. Таким образом, можно говорить о том, что в Волжской Булгарии домонгольского периода сложились предпосылки для развития искусства книги, о чем свидетельствуют и археологические находки чернильниц и книжных обложек из металла [3: 49].

Взаимоотношения болгарских ученых со странами мусульманского Востока и особенно Средней Азией не прекращались и в последующие периоды развития государства. В 1236 году, после вторжения монголов, Волжская Булгария вошла в состав Золотой Орды, являясь ее автономной частью. Культурные контакты Булгарии продолжались со Средней Азией (которая также входила в состав золотоордынского государства), были установлены связи с Крымом, Турцией, Египтом. Дипломатические и торговые отношения с этими государствами способствовали проникновению в болгарское общество рукописей, ввозимых сюда вместе с другими товарами. Исследуя татарское искусство, С.М.

1 Фикх – мусульманское право, юриспруденция, посвященное теоретическим вопросам и практике жизни в мусульманском обществе / Большая энциклопедия в 62 т. – М.: Терра, 2006. Т. 49. – С. 153.

2 Хадис – в исламе предания о поступках и изречениях пророка Мухаммада. / Там же. – Т. 56. – С. 15.

Червонная пишет о проникновении в Булгарию произведений иранского и иракского искусства (например, поливной и люстровой керамики, изделий из металла), в том числе и о возможности знакомства с иранской книжной миниатюрой [15: 123, 128, 130].

В этот период были написаны величайшие произведения средневековой татарской литературы. В произведениях поэтов обсуждались не только проблемы мусульманской философской мысли, этические категории, но авторы говорили о необходимости каждого мусульманина стремиться к знаниям [11: 55]. Последний факт должен был способствовать формированию особого отношения к книге как источнику знаний и становлению книжного искусства в татарской культуре. Доказательством существования в болгарской среде профессиональных переписчиков является найденный в селе Старое Ромашкино близ города Чистополь эпитафический памятник (датируется XIII–XIV веками) с надписью «...Муса сына бахши надмогильный знак» [15: 131]; термин «бахши» означал в золотоордынский период должность и специальность переписчика, секретаря, мастера, владеющего искусством каллиграфического письма.

С середины XV века, после распада золотоордынского государства на отдельные ханства, процесс формирования культуры татарского народа вновь протекает в условиях самостоятельного государства, центром которого становится Казань. Казанское ханство обладало высоким уровнем развития материальной и духовной культуры. Интенсивными были торговые и дипломатические связи государства со странами арабo-мусульманского Востока и Средней Азией. В первой половине XVI века в Казани жили видные поэты и ученые Мухаммадьяр, Мухаммад Амин Гарифбек, Кул Шариф, Мухаммедшариф, Ибрагим ал-Казани и другие. В поэме Мухаммадьяра «Тухва-и мардан», которое начинается с появления писцов, есть строки: «Мы – пишущие, – отвечали те, – / Веления божьи чертим на листе» [12: 156]. Упоминание автором «людей, пишущих на

листе» являются доказательством не только существования в государстве профессии переписчика, но и говорит об особом к ним отношении.

Мы видим, что на протяжении всей истории татарского народа с X по XVI века в государстве Волжская Булгария, а затем и, ставшим ее преемником Казанском ханстве, большое внимание уделялось получению образования. Представители болгаро-татарского духовенства и ученые поддерживали постоянную связь со среднеазиатскими городами, где совершенствовали свое образование и здесь же, через своих учителей, проникались идеями суфизма³. Таким образом, уже в X веке в среде болгар значительно укрепило свои позиции мистико-аскетическое учение ислама – суфизм, проникший в Среднее Поволжье из Средней Азии [13: 607]. Первым официальным лицом в Золотой Орде на государственном уровне, причастным к суфизму, стал Берке Хан, вззошедший на престол в 1258 году [2: 26–28].

В XII–XIV веках внутри суфизма было организовано несколько братств (тарика). Суфийская культура Поволжья в период средневековья находилась под влиянием тарика А. Ясавия⁴ [8: 131]. Ясави и его последователи проповедовали идею всепоглощающего стремления в постижении Бога, отрешившись от всех земных проблем. Установка на социальную пассивность, приоритет духовного богатства перед материальным влияли и на художественно-эстетическое освоение окружающего мира.

Культ бедности, столь характерный для суфиев, имеет основополагающее значение в формировании определенного мировоззрения татарского народа и его культуры. Один из идеологов суфизма Аль Газали,

3 Суфизм – мистико-аскетическое учение в исламе. // Ислам. Словарь атеиста / Авксентьев А.В., Акимущкин О.Ф., Акиниязов Г.Б. и др.; Под общ. ред. Пиотровского М.Б., Прозорова С.М. – М.: Политиздат, 1988. – С. 207.
4 Ясави Ахмад (1091–1167), среднеазиатский суфийский поэт, основатель братства ясавия./ Ислам: Словарь атеиста / Под общ. ред. Пиотровского М.Б., Прозорова С.М. – М.: Политиздат, 1988. – С.252.

определивший мистическую любовь к богу как вершину духовного совершенства человека, утверждал, что «суфий должен, любя бога, стремиться отречься от всего мирского» [6: 85].

Можно предположить, что данная теория Аль Газали, в соответствии с которой развивалась татарская средневековая суфийская литература⁵, оказала влияние и на развитие рукописного книжного искусства. Суфизм, ставший духовной составляющей общества, воспитывал определенные черты характера, прежде всего такие, как аскетизм, неприятие всего вульгарного, чрезмерно яркого, преимущество бедности перед богатством, что, на наш взгляд, отразилось и на формировании облика татарской рукописной книги. В большинстве случаев рукописные татарские книги, как отмечает исследователь Л.В. Дмитриева, «выглядят просто и неприятительно», «художественно оформленных арабосписьменных рукописей в Поволжско-Уральском регионе не наблюдается» [4: 442]. Действительно, татарскую рукописную книгу вплоть до середины XIX века характеризует отсутствие любых изобразительных элементов даже в виде орнаментальных мотивов. Культ бедности привел татарских каллиграфов к необходимости использовать для эстетической выразительности книги такие средства, которые «позволяли художникам, не выходя за рамки, определенные средневековым мировоззрением, воплощать в произведениях искусства жизненное содержание» [1: 11]. Идеология суфизма, не позволявшая переписчикам татарских книг создавать пышно оформленные фолианты, привела мусульманских художников к поиску таких выразительных средств, которые могли бы позволить передать красоту через скрытые формы.

Пластические искусства в средневековом арабо-мусульманском мире развивались в соответствии с религиозной эстетикой, от-

5 Суфийская литература – совокупность произведений, выражающих и проповедующих идеи суфизма. Поэтические формы, применявшиеся суфийскими поэтами, тяготеют к народной песне, волшебной сказке.

рицавшей антропоморфизм, что привело к отказу от буквального изображения сюжета и предмета изображения. В результате складывается система символов, позволяющих художнику инспирировать ими как инструментом передачи информации. Татарское книжное искусство, развивавшееся в лоне суфизма с его идеей аскетизма, широко использует язык символов и метафоры. Это символика модели мироздания, проявившаяся в композиции частей, составляющих книжную страницу, символика цвета (при переписывании книг использовались чернила разного цвета), символика геометрических фигур четырехугольника и треугольника (эти фигуры просматриваются в распределении текста на странице, композиции колофона⁶ и других элементах книги).

Формирование буржуазных отношений в России в начале XIX века, частью которой являлся и Казанский край, влияли на становление национального самосознания народа, их духовную культуру [11: 92–94]. Меняется методика преподавания в религиозных учебных заведениях. Татары-мусульмане по-прежнему для получения высшего духовного образования выезжают в Среднюю Азию, но теперь они получают возможность обучаться и в Казанском университете, общаются к русской и европейской культуре [10: 51–52]. Изменения в экономической, политической, социальной сферах привели к глубоким изменениям в мировоззрении народа. В религиозно-философских взглядах ведущие позиции занимают не суфизм, бывший популярным на протяжении многих веков в Поволжье, а появляются новые реформаторские идеи и, что особенно важно – происходит становление просветительской идеологии. В среде прогрессивной образованной части татарского общества, прежде

6 Колофон – в рукописных книгах текст на последней странице, содержащий название книги, сведения об авторе, месте и времени переписки // Термины изобразительного искусства, архитектуры и искусства книги: Толкловый словарь = Тасвири сэнгатъ, архитектура ыәм китап сэнгате атамалары: Андатмалы сүзлек / Авт.-сост. Ф.Г. Вагапова. – Казань: Магариф, 2011. – С. 84.

всего в среде духовенства, появляются идеи религиозного реформаторства.

Главная идея реформаторства в Поволжье заключалась в борьбе с традиционалистами, сторонники которой препятствовали проникновению любых новых веяний в жизнь общества. Кроме того, сторонники реформ провозглашали концепцию «открытия дверей иджтихада⁷» [11: 95]. Вдохновителями зарождающегося реформаторства в Поволжье являлись А. Утыз-Имяни и А. Курсави. Основной идеей их творчества становится провозглашение свободы высказываний – иджтихад, при ограничении традиций (таклид⁸) [11: 99–101], а также в провозглашении «нововведений», к которым относятся «строительство медресе, распространение знаний, написание книг» [9: 29, 40]. Еще более углубили реформаторские взгляды, изменили отношение к каламу⁹ просветите-

7 Иджтихад – способность и право компетентного правоведа самостоятельно интерпретировать мусульманские законы, решать спорные религиозные, а иногда и политические вопросы на основе Корана и сунны. / Ислам. Словарь атеиста / Авксентьев А.В., Акимушкин О.Ф., Акиниязов Г.Б. и др.; Под общ. Ред. Пиотровского М.Б., Прозорова С.М. – М.: Политиздат, 1988. – С. 91.

8 Таклид – в более широком значении, традиция, приверженность традиционному исламскому образу жизни и мышления. / Ислам. Словарь атеиста / Авксентьев А.В., Акимушкин О.Ф., Акиниязов Г.Б. и др.; Под общ. Ред. Пиотровского М.Б., Прозорова С.М. – М.: Политиздат, 1988. – С. 211.

9 Калам – спекулятивная теория ислама, дающая религиозным догматам рациональное толкование. / Ислам. Словарь атеиста / Авксентьев А.В., Акимушкин О.Ф.,

ли Ш. Марджани и К. Насыри.

Колоссальные перемены в духовной составляющей общества привели к новаторствам и в искусстве, в том числе – оформлению книги. Особенно эти изменения осязательны начиная со второй половины XIX века – эпохи Нового времени для татарской культуры. Открытие казанской гимназии (1758), университета (1804) привели к возможности получения татарами-мусульманами светского, европейского образования. Открытие типографии при Казанской гимназии и университете, функционирование библиотек сказались на изменении облика татарской рукописной книги. Книга теперь испытывает на себе влияние не только среднеазиатских традиций в оформлении книжного блока, но и русских, и европейских. Она стала более красочной, эстетически более привлекательной. В ее оформлении появляются не только иллюминированные цветными рамками страницы, но также и пышно оформленные цветочно-растительным орнаментом унваны.

Таким образом, на формирование традиций рукописного книжного искусства в культуре татар оказали влияние объективные факторы развития истории, особенно сильным было воздействие религиозного учения суфизм. Формирование новой идеологии в середине XIX века способствовало изменениям облика татарской рукописной книги.

Акиниязов Г.Б. и др.; Под общ. Ред. Пиотровского М.Б., Прозорова С.М. – М.: Политиздат, 1988. – С. 123.

ОБРАЗ РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ИГОРЯ МЯСНИКОВА

Лариса Илтубаева

За полувековой период выпускником Казанского художественного училища, мастером-монументалистом, педагогом, заслуженным художником Республики Марий Эл Игорем Петровичем Мясниковым (1938–2013) созданы сотни работ, воспитано не одно поколение художников. Кроме монументальных произведений, особое место в его творчестве занимают также многочисленные графические серии, посвященные теме Родины: «Русское поле», «Свияжск», «Севастополь», «Поля русской славы», «Ленинград. Белые ночи», «Православные храмы Марий Эл», «Золотое кольцо России». «Йошкар-Ола – Красный город», «Праздник города» и др.

Имя художника-монументалиста, графика и педагога Игоря Мясникова хорошо известно в Республике Марий Эл и за ее пределами. За его плечами участие во всесоюзных, всероссийских, и региональных и республиканских выставках, в т. ч. персональных, и годы преподавательской работы в Йошкар-Олинском художественном училище. В 2013 году в Республиканском музее изобразительных искусств состоялась персональная юбилейная выставка работ Игоря Петровича Мясникова, подготовленная к 75-летию художника. Но ожидаемый праздник был омрачен печальным событием: автор скорострительно скончался за несколько недель до открытия выставки.

Мастер цветной литографии, автор фресок, витражей, росписей, панно, графических серий, член СХ РФ Игорь Петрович Мясников родился 14 июля 1938 в поселке Вахтан Шахуньского района Горьковской (Нижегородской) области. В 1961 г. окончил Казанское художественное училище. Здесь он постигал азы изобразительного искусства и начинал свой творческий путь. Еще во время учебы в училище И. Мясников принял участие в конкурсе на лучший эскиз се-

местра и в числе троих победителей поехал в Ленинград. Именно тогда в его душе появилось горячее желание продолжить учебу именно в этом городе. И мечта осуществилась. По окончании с отличием Казанского художественного училища, в 1967 г. Игорь Мясников становится студентом Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Обучение проходило в монументальной мастерской профессора А.А. Мильникова, рисунок преподавал А.Л. Королев, живопись С.Н. Медовиков. Дипломной работой стал эскиз фрески для здания правительственного комплекса аэровокзала на тему «Русский Икар («Никита-летун»)). В 1967 году Игорь Мясников приехал в Йошкар-Олу. Работал сотрудником Марийских мастерских Художественного фонда РСФСР, преподавал в Йошкар-Олинском художественном училище.

В изобразительное искусство России Игорь Мясников вошел как своими монументальными произведениями, так и графическими работами. И графика занимала в его творчестве особое место не только как вспомогательный материал при работе над монументальными произведениями, но как самостоятельное творческое явление. В трудное время, когда заказы на монументальные работы были редкими, именно графика помогала художнику воплощать свои замыслы и двигаться вперед в своем творческом развитии.

На республиканских и всероссийских выставках были отмечены его графические серии о тружениках городов и сел Марийского края. Эта работа очень помогла ему в дальнейшем становлении как художника, позволила почувствовать уверенность и приобрести «свое лицо». Поездки по республике и знакомство с предприятиями города помогли лучше узнать край и его людей,

изучить национальные традиции. Каждая поездка оставляла воспоминания, которые впоследствии воплотились в таких сериях, как «Сельские механизаторы» (1977–1978). Столице Марий Эл художник посвятил серию «Йошкар-Ола – красный город» (1981).

Сам художник говорил об этом так: *«Я прожил в Татарии пятнадцать лет, а в Марий Эл тридцать семь лет, и считаю себя старожилом Марийского края. Много приходилось ездить по районам республики в командировки, связанные с выполнением заказов. Также ежегодные выезды со студентами на летнюю практику, организация персональных выставок в районах республики. Наверное, это все наложило отпечаток на мое творчество, подпитывало его.*

*Кто-то из искусствоведов назвал мои серии репортажными. Я с этим категорически не согласен. Хотя это выражение относилось к моим сериям, посвященным людям труда, которые основывались на натуральных зарисовках с места событий. Сами же листы серий рождались после длительных композиционных поисков в мастерской в нескольких вариантах цветового решения».*¹

В сериях «Свияжск», «Севастополь», «Ленинград. Белые ночи» раскрывается лирическая сторона дарования монументалиста Игоря Мясникова. Со Свияжском связана отдельная страница начала его творческой биографии. Автор вспоминает:

«Во время преддипломной практики для сбора натурального материала я совершил поездку по древним городам России. Зарисовывал церкви, колокольни, соборы. Материала собрал много, но был неудовлетворен результатами. Вернувшись из поездки домой, оставшееся время до занятий решил провести с друзьями детства на берегах Волги, где мы во время летних каникул отдыхали прежде: Морвакши, Свияжск. У меня была цель: дополнить собранный материал к диплому зарисовками архитектурных па-

мятников Свияжска. Собранный материал к диплому пополнился новыми рисунками церквей и колоколен и очень помог в этой работе. Вернувшись осенью в Ленинград, я приступил к диплому. А через год, в июне 1967 г., успешно защитил его».

В конце 1980-х гг. началась работа над большой графической серией «Свияжск». По словам Игоря Мясникова, именно с этой серии началась его работа над циклом «Памятники Отечества», куда вошли такие серии, как «Поля русской славы» (1985), «Православные храмы Марий Эл» (1995) и «Наше наследие» (1996), «Русское поле» (1980-е гг.). В них звучит боль и радость за судьбу великой страны.

Автор, будучи по образованию монументалистом, определяет место графики в своем творчестве так: *«Графика – это лаборатория художника. В ней фиксируются его жизненные наблюдения, в ней же рождаются новые композиционные замыслы, отрабатываются цветовые и пластические приемы, как отдельных листов, так и всей серии. Графическая серия – специфический жанр творчества. Она требует композиционной цельности, умения надежно соединить составные части замысла, выраженные единым действием. К работе над серией я приступаю не сразу. Долго хожу, обдумываю решение, количество листов, даже название каждого листа. И представляю, как все это будет выглядеть в целом. Так что решение серий складывается от каких-то впечатлений и длительной внутренней работы. И вот, когда «работа внутри» закончена, приступаю к осуществлению окончательного решения».*

Каждый графический лист в исполнении Игоря Мясникова построен таким образом, что ничего не теряет, если его увеличить в десятки раз. Работы, выполненные гуашью, пастелью, сангиной или углем на тонированной бумаге, отличаются цельностью и продуманностью композиции. Образное мышление художника-монументалиста ясно чувствуется как в компоновке, так и в общем монументально-стройном художественном решении пространства работы, скупом и

¹ Эта и последующие цитаты взяты из рукописи воспоминаний И.П. Мясникова, оставшейся неизданной.

продуманном выборе средств художественного выражения, скульптурной пластичности и выразительности в изображении персонажей. Сохранились десятки, а иногда и сотни эскизов, созданных каждому графическому листу в подготовительный период. Из них видно, как тщательно и упорно художник искал наилучшее образное и композиционное решение, раз за разом отбрасывая лишнее.

Этот скрупулезный подход мастер сохранял на протяжении всей творческой жизни. Свой бесценный опыт он передавал своим ученикам – студентам Йошкар-Олинского художественного училища. Часть из них по примеру любимого учителя тоже окончили монументальное отделение Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в С.-Петербурге.

Для художника Игоря Мясникова Родина – понятие не абстрактное, а выраженное в конкретных образах. Это земля, ставшая кормилицей, это люди, испокон веков живущие и работающие на ней, а в лихую годину встающие на ее защиту. Монументальные

росписи, витражи и мозаичные панно художника украшают здания многих городов, но и станковые графические листы заняли в его творчестве одно из важнейших мест, став выражением гражданской позиции художника, его жизненных убеждений. Он нашел свою тему, придя к ней путем сложных поисков своего творческого кредо, и оставшись верным ему до конца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игорь Петрович Мясников. Графика: Каталог. – Йошкар-Ола, 2005.
2. Кудрявцев В.Г., Марийская графика: Монография. – Йошкар-Ола, 2001. – С. 105–108.
3. Марийская Биографическая Энциклопедия. – Йошкар-Ола, Марийский биографический центр, 2007. – С. 249.
4. Прокушев Г.И., Этюды о художниках Марий Эл. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. – С.186-194.
5. Товаров-Кошкин Б.Ф., Червонная С.М., Художники Марийской АССР. – Йошкар-Ола, Марийское книжное издательство, 1978. – С. 70.

Иллюстрации к тексту №№ 112–114.

См. стр. 217–218

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1.

1. Семья Ахуновых. Челябинск. 1908. В центре стоит Садри.
Семейный архив Р.Н. Ахунова.



2.

2. Семья Ахуновых. Челябинск. 1914. Второй слева стоит Садри.
Семейный архив Р.Н. Ахунова.



3.

3. Садри Ахун, стоит слева. Челябинск. 1923. Семейный архив Р.Н. Ахунова.

4. Садри Ахун. Челябинск. Годы учебы в торговой школе. Семейный архив Р.Н. Ахунова.

5. Садри Ахун. Автопортрет. Свердловск. 1924. Семейный архив Р.Н. Ахунова.



4.



5.



6. С.С. Ахун. Ленинград. 1930.

7. С.С. Ахун. Казань. 1945.

6.



7.



8.

8. С.С. Ахун во время работы над бюстом Х. Такташа. Казань. 1935.



9.

9. С.С. Ахун. Военные 1940-е годы. Казань.



10.



11.

10. С.С. Ахун (сидит справа). Казань. Начало 1940-х годов.

11. Дом по ул. Карла Маркса, 59, в котором жил С.С. Ахун. Казань. Фото 2000-х годов.



12.



13.



14.

12. С.С. Ахун с племянником Мрадом Садыковым. Челябинск. Середина 1940-х годов. Фотография из семейного архива М.С. Садыкова.

13. С.С. Ахун. Девушка с кошкой. Фарфор. 1929. Собрание семьи М.С. Садыкова. Фотография из семейного архива М.С. Садыкова.

14. Семья Салахутдина Ахунова. Челябинск. 1945. Справа сидит С.С. Ахун. Фотография из семейного архива М.С. Садыкова.



15. Свидетельство художника-техника по камнерезному делу Ахунова Садри Салаховича.

16. Учащиеся Уральского художественного техникума. Зима 1923–1924 года. В первом ряду крайний справа Садри Ахун.



15.

16.



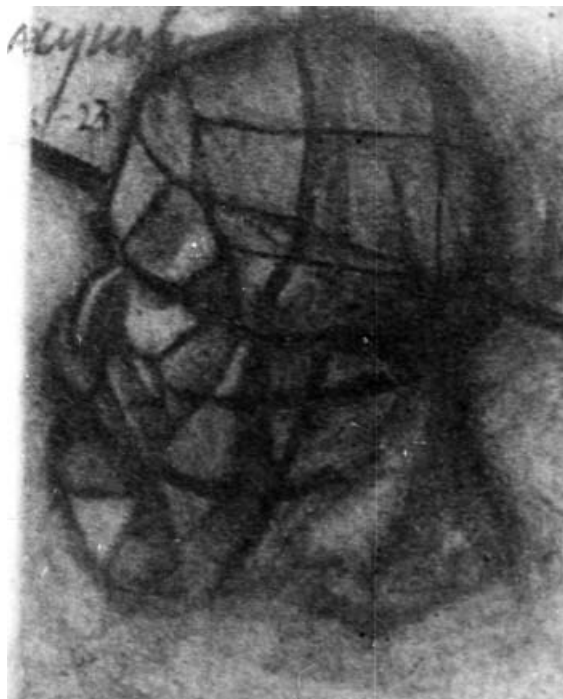
17.



18.

17. На обороте фотографии надпись: Всегда вместе – студенты УХТ. 1925.
1. А.С. Горохов, 2. Б. Лоренцов, 3. А.В. Ветров, 4. А.П. Сорокин, 5. С.С. Ахун.

18. Ученики Уральского художественного техникума. 1925.
В первом ряду (слева направо): С. Ахун, А. Ветров, Б. Лоренцов, А. Худяков.
Во втором ряду третий слева преподаватель-скульптор В. Лямин.



19.



20.



21.

19. С. Ахун. Голова Геркулеса Фарнезского. Учебный рисунок. 1923. Бумага, уголь.

20. Учебная работа В. Адамчевской. 1922–1923.

21. Учебные работы А. Худякова. 1922–1923.



22.

22. С.Ахун, Л. Кербель, Л. Писаревский. Памятник Г. Тукаю. Бронза, гранит. 1958. Казань.

23. С. Ахун. Гипсовый рельеф Г.Камала. 1941. Казань.

24. С.Ахун. Фонтан «Владыкой Мира будет труд». 1934. Казань. Фото 2000-х годов.



23.



24.



25. С.С. Ахун. Фонтан «Рыбак». Казань. Фото 1930-х годов.

26. С.С. Ахун. Фонтан «Владыкой Мира будет труд». 1934. Казань. Фрагмент. Фото 2012 года.

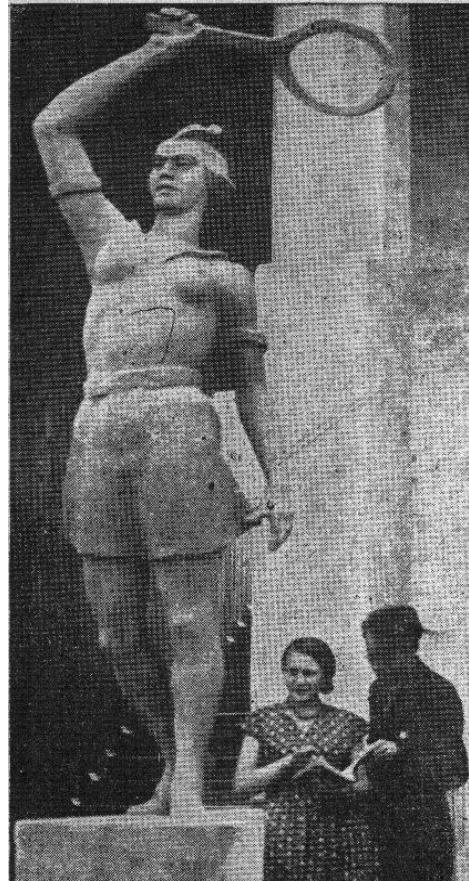
25.



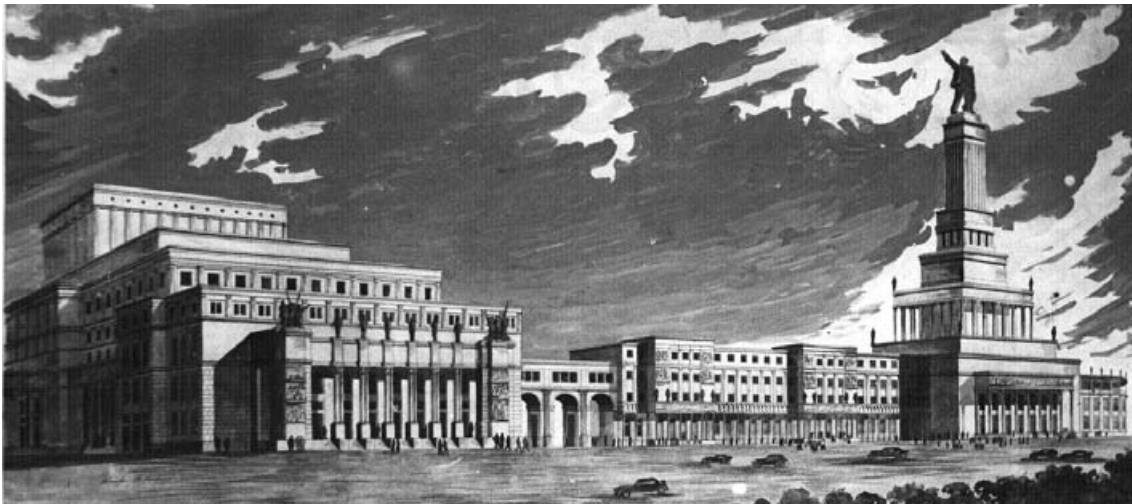
26.



27.



28.



29.

27. С.С. Ахун. Фонтан «Рыбак». 1934. Казань. Фото. Второй слева – арх. П.Т. Сперанский, крайний справа – С.С. Ахун.

28. С.С. Ахун. Теннисистка. Стадион «Динамо». 1934. Казань. Фоторепродукция из книги В. Бреннерта «Садри Ахун».

29. Проект Дворца Советов. Казань. Арх. П.Т. Сперанский. 1935. Фото из Научного архива ГМИИ РТ.



30.



31.



32.

30. С.С. Ахун. Охотник с соколом. 1938. Казань. Фото из Научного архива ГМИИ РТ.

31. С.С. Ахун. За высокой урожай. 1939. Казань. Фото из Научного архива ГМИИ РТ.

32. Триумфальные ворота Парка культуры и отдыха Ленинского района Казани. 1930-е гг. Фото 2012 года.



И. Вальберх

33.

33. Иван Иванович Вальберх (1766–1819).



Мария Ивановна Вальберхова.

34.

34. Мария Ивановна Вальберхова (1789–1867).



35.

35. П.Ф. Соколов. Портрет скульптора Кампиони Сантина Петровича (1774–1847). 1838.

36. К.П. Брюллов.
Портрет А.Н. Рамазанова. 1821.
Холст, масло 64,5х 52,5. ГТГ.



36.



37.

37. А. Голубкина. Ваза «Туман». 1899. Гипс.

38. М. Рукавишников. «Луна». 1909–1911. Мрамор.



38.



39.

39. М. Рукавишников. «Зеркало». 1930-е. Гипс тонированный, зеркало.



40.

40. А. Голубкина. Горельеф «Кочка». 1904. Гипс.



41.

41. Завод «Русские самоцветы»,
промартель «Мраморский кустарь».
Памятник на могиле Анри Барбюса.
Свердловск – Париж, 1936.
Родонит, яшма, мрамор, чугун.

42. Камнерезная мастерская Уральского
художественного техникума. Свердловск,
1923–1927. Во втором ряду второй слева
С.С. Ахун.



42.

43. Трест «Русские самоцветы». Герб РСФСР. Ленинград. 1938. Поделочные камни, металл.

44. Завод «Русские самоцветы», промартель «Мраморский кустарь». Памятник на могиле Анри Барбюса. Свердловск – Париж. 1936. Родонит, яшма, мрамор, чугун.



43.



44.



45.

45. Кубин Д.К., артель «Цветные камни». Минералогическая горка. Свердловск. 1927. Поделочные камни, дерево, металл.



46.



47.



48.

46. Скульптура «Банька».
1983.

47. С.Г. Мальян
Декоративная форма
«Такой сосуд». 1968.

48. Д.Н. и Л.Н. Шушкановы.
Скульптура «Гепард». 1962.



49.

49. Декоративная форма «Начало». 1977.



50.



51.



52.

50. «Сидящий Спаситель». 1919.
Сердобск. СГХМ им. А.Н. Радищева.

51. «Сидящий Спаситель». Вторая половина
XVIII – первая половина XIX века.
Петровск. Саратовский государственный
художественный музей им. А.Н. Радищева.

52. Китавин Ф. Истинный Христос. 1923.
Саратовский музей краеведения.



53.

53. «Надевание тернового венца». Вторая половина XVIII – первая половина XIX века. Петровск. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

54. Коллекция деревянной скульптуры в залах Радищевского музея. 1975.



54.



55.



56.



57.

55. Спас Полуночный в церкви Преподобной Ксении Римлянины. 1882. Мамадыш, Республика Татарстан.

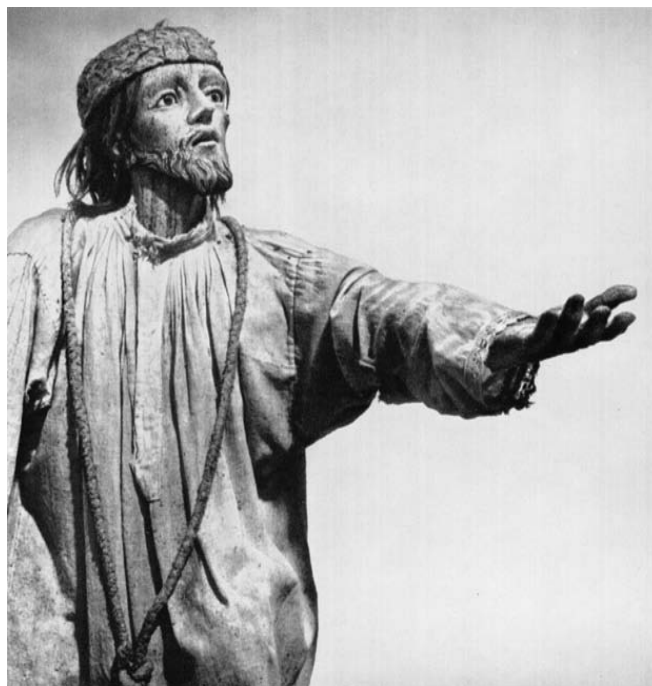
56. Спас Полуночный в церкви Рождества Иоана Предтечи. 1836. С. Костенево, Елабужский район, Республика Татарстан.

57. Смоленско-Богородцкая церковь. 1746. С. Аркатово, Пестречинский район, Республика Татарстан.



58.

58. Хосе Индио. Христос смиренный и терпеливый. XVIII в., Королевство Рио-де-ла-Плата.



59.

59. «Ессе homo». Статуя Христа в церкви Сан-Франциско в Акатепеке. XVIII в. Новая Испания.

60. Церковь Сан-Лоренсо в Потоси, Перу. Фрагмент портала XVIII в.



60.



61.

61. Спас Полуночный. XVIII в.

62. Христос в темнице. XVIII в.
Собрание Пермской государственной
художественной галереи.



62.



63. И.Г. Гайнутдинов. Москва.
1960-е годы.

64. Скульптор С.Д. Тавасиев, архитектор
И.Г. Гайнутдинов. Памятник Коста
Хетагурову. Бронза, гранит. Город
Орджоникидзе (ныне Владикавказ).
Фото 1950-х годов.

63.



64.



65.

65. И.Г. Гайнутдинов. Проект памятника Салавату Юлаеву. Уфа. Рисунок.

66. Фасад памятника в честь Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. для Казани (акварельный эскиз).

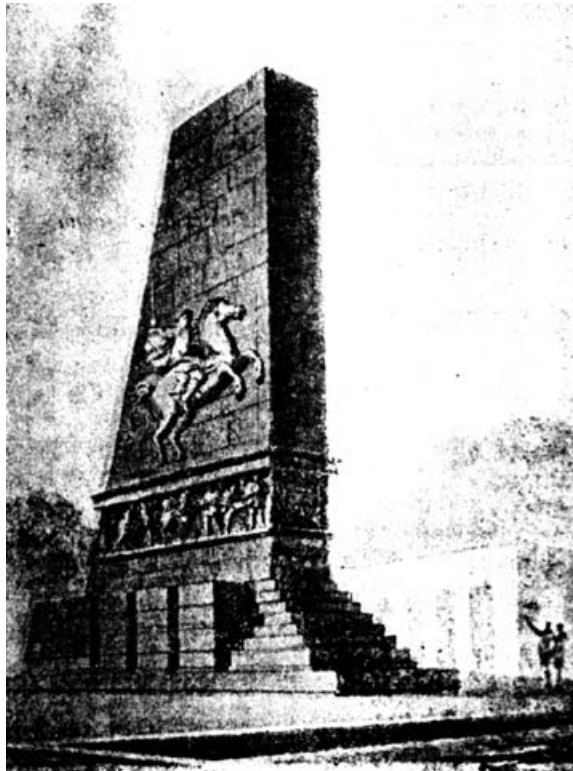


66.



67.

67. План памятника в честь Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. для Казани (акварельный эскиз).

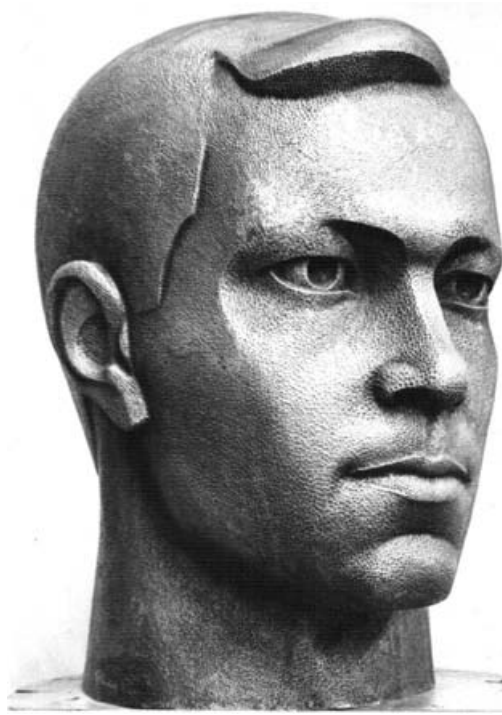


68.

68. Памятник в честь войск второго Белорусского фронта в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. для Алленштейна, Германия.



69.



70.



71.

69. В.М. Маликов. Хади Такташ. 1966. Мрамор. Фото из Научного архива ГМИИ РТ.

70. В.М. Маликов. Портрет Мусы Джалиля. 1969–1971. Алюминий. Фото из Научного архива ГМИИ РТ.

71. В.М. Маликов. Монумент павшим в Гражданской и Великой отечественной войнах. Металл, гранит. Казань. 1967. Фото 2012 года.



72.

72. В.М. Маликов. Композиция «Последний». 1975. Кованая медь.



73.

73. В.М. Маликов. Эскиз памятника чекистам. 1970-е гг. Алюминий. Фото из Научного архива ГМИИ РТ.

76. Хоррият. К. Замитов. 1996.
Фото 2012 года.

75. Национальный культурный центр Казань
и Хоррият. Ск. К. Замитов.
Казань. 1996. Фото 2012 года.



74.



75.



76.



77.

76. В.Г. Лобанов. Вешалка. 1990.

77. Р.М. Фаткуллин. Тенгри. 2000.

78. Н.А. Калинушкин. Дионисий,
Рублев, Феофан Грек. 1992.



78.

79. Р.А. Хусаинов. Олень. 2006.

80. Я.М. Ахметов. Кузница. 1985.



79.



80.



81.

81. В.П. Антипин. Скорбь. 1988.



82.

82. Р.А. Хасанов. Ворона. 1996.



83.



84.



85.

83. Г.Х. Бжеумыхов. Памятник Жабаги Казаноко. С. Заюково, Баксанский район, Кабардино-Балкария.

84. И.С. Кулаков. Памятник Н.К.Крупской. С. Озрек, Лескенский район, Кабардино-Балкария.

85. Ф.Б. Калмыков. Памятник С.М. Кирову. 1968. С. Залукокоже, Зольский район, Кабардино-Балкария.



86.



88.



87.

86. Х.В. Савкуев. Памятник В.М. Кокову. 2007. Нальчик.

87. С.И. Катони. Надгробие В.М. Кокову. 2006. С. Дыгулыбгей, Баксанский район, Кабардино-Балкария.

88. Магомед-Али Алиев, Марк Маркович. Памятник Амет-Хану Султану. Ярославль. 2010.



89.

89. Художник Н. Мухин, скульптор И. Трейвус. Скульптурная композиция «Троица» в честь тысячелетия распространения христианства на Руси. Ярославль. 1995.



90.



91.

90. Князь Ярослав Мудрый. Посвящается 1000-летию Ярославля. 2010. Бронза Авторский коллектив под руководством скульптора М. Точеного.

91. Скульптор К. Чернявский. Памятник Петру и Февронии на Первомайском бульваре Ярославля. 2009.

92. Михаил Переяславец.
Осень в деревне. 1989. Бронза.

93. Сергей Мильченко.
Хитроумный Одисей. 2009. Бронза.



92.



93.



94.

94. Владимир Соскиев.
Дигорское ущелье.
2000-е годы. Бронза.

95. Андрей Балашов.
Миф XIX. 2012. Бронза.



95.

96. Сергей Мильченко. Face Code Deep Throat. Гранит, бронза, алебастр, стекло, красное дерево. 2012–2013.

97. Юрий Злотя. Ключница. Бронза. 1995.



96.



97.



98.

98. Валерий Евдокимов.
Ф.М. Достоевский. Бронза.

99. Валерий Евдокимов.
Концерт Александра Князева.
Бронза, гранит. 2004.



99.



100.

100. Михаил Переяславец. Борцы (По рисунку с античной вазы). Бронза.

101. Виктор Корнеев. Разговор. Камень. 2010.

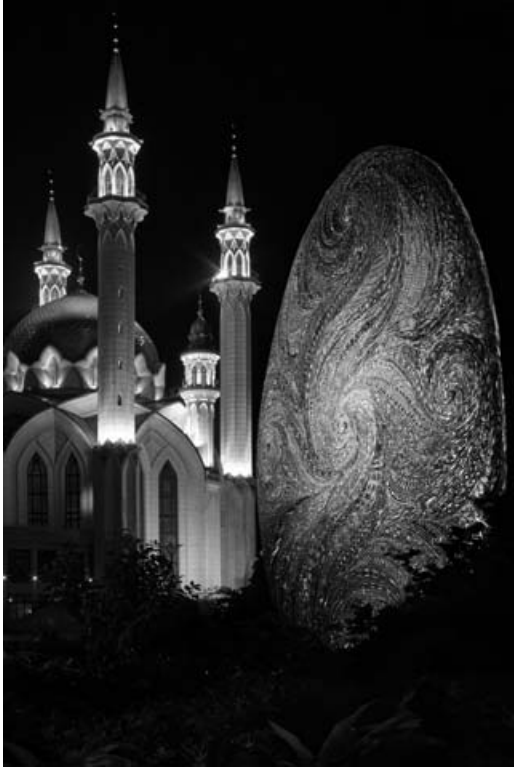
102. Александр Рукавишников.
Инсталляция 2000 лет - война.



101.



102.



103.

103. Невидимый щит. Казанский Кремль. 2013.

104. Золотая река. Казанский Кремль. 2013.



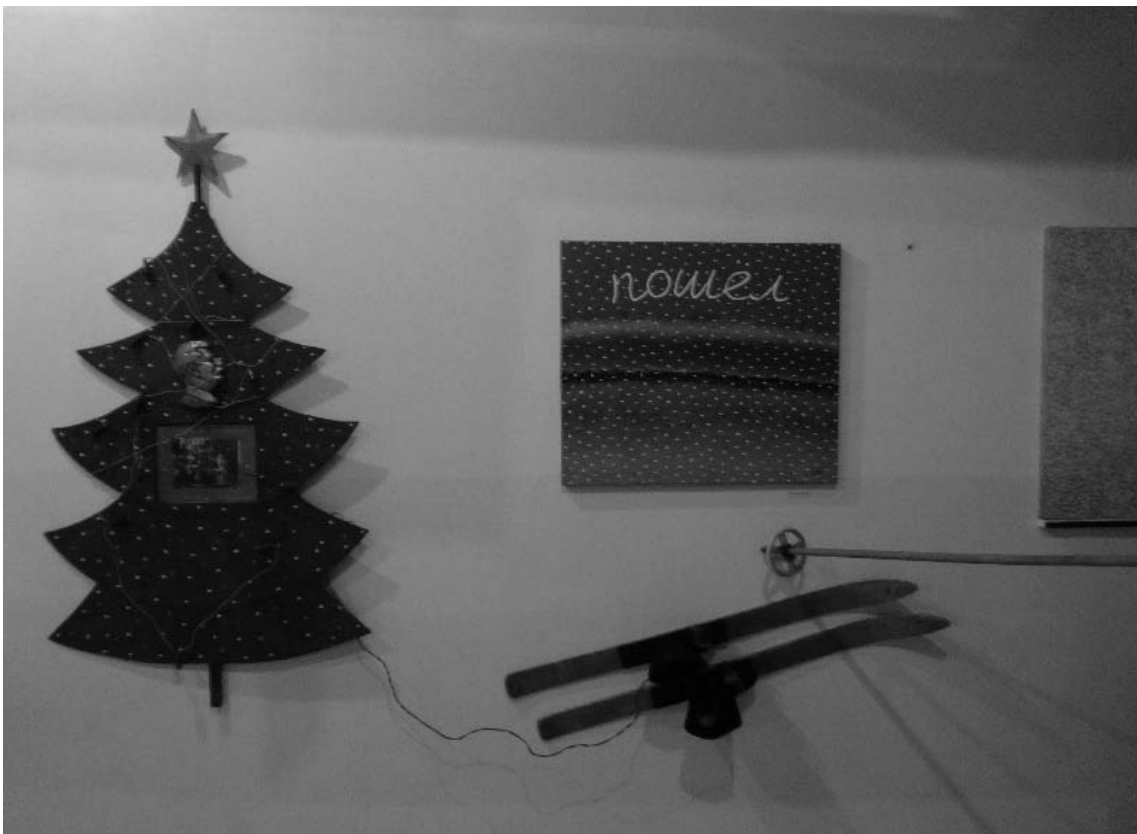
104.



105.



106.



107.

105–107. Композиции И. Хасанова. Казань.

108.

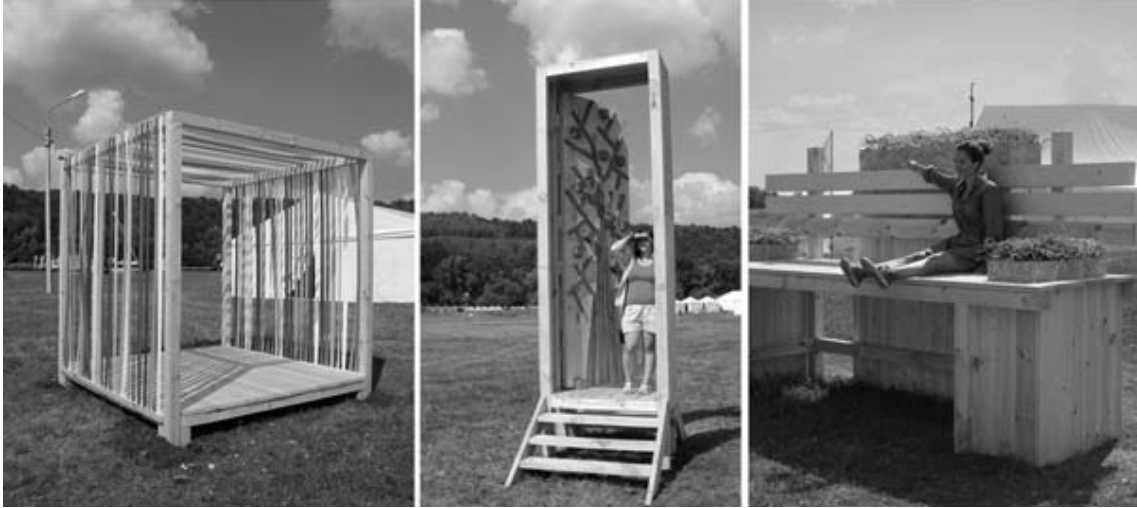


109.

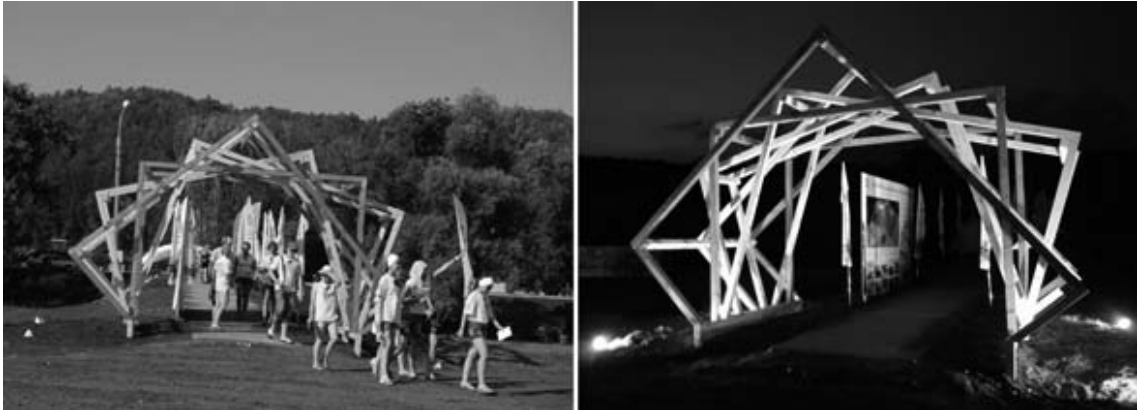


108. Арт-объект «Укы» («Учись»). Лагерь «Сэлэт». 2013.

109. Лестница-трибуна и павильон «Культура». Лагерь «Сэлэт». 2013.



110.



111.

110–111. Входная группа лагеря «Сэлэт». 2013.



112.



113.

112. И. П. Мясников. Противостояние. Из серии Памятники Отечества. 2007. Бумага, гуашь, пастель.

113. И.П. Мясников. Радуга над полями. Гроза прошла. Из серии Русское поле. 1980. Бумага, гуашь, пастель.



114.

114. И.Г. Мясников. Планерка в поле. Из серии Сельские механизаторы. 1977–1978. Бумага, литография. Музей изобразительных искусств Марий Эл.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеев Евгений Павлович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств Уральского федерального университета, Екатеринбург.

Аппаева Жаухар Мустафаевна, искусствовед, председатель Кабардино-Балкарского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС), Нальчик.

Ахметова Дина Ирековна, старший научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ, научный сотрудник Национального культурного центра «Казань», Казань.

Ахунов Рустем Нагимович, племянник С.С. Ахуна, исследователь, Казань.

Будрина Людмила Алексеевна, кандидат искусствоведения, заведующая сектором декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Екатеринбург.

Вагапова Фирдаус Гумаровна, старший преподаватель кафедры музеологии, культурологи и туризма Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета, Казань.

Валеева Дина Каримовна, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РТ, член Союза художников РФ, старший научный сотрудник ГМИИ РТ, Казань.

Валеева-Сулейманова Гузель Фоадовна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Института истории им. Ш. Марджани Академии наук РТ, советник директора ГМИИ РТ по национальному искусству, Казань.

Гиззятова Лилия Ренатовна, магистр кафедры теории и истории архитектуры Казанского государственного архитектурно-строительного университета, Казань.

Драничкина Ольга Сергеевна, аспирант Московской Государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, заведующая экспозиционным отделом Государственного выставочного зала «На Каширке», Москва.

Елдашев Анатолий Михайлович, доцент Казанской духовной семинарии, заведующий отделом ГМИИ РТ, заслуженный работник Высшей школы РТ, лауреат Макариевской премии, Казань.

Илтубаева Лариса Васильевна, член Ассоциации искусствоведов Ассоциации искусствоведов (АИС), научный сотрудник Республиканского музея изобразительных искусств Республики Марий Эл, Йошкар-Ола.

Ильина Ирина Анатольевна, заведующая сектором древнерусского искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, Саратов.

Калугина Ольга Вениаминовна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории и изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва.

Клюева Ирина Васильевна, кандидат философских наук, профессор кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства Института национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, Саранск.

Коляда Екатерина Михайловна, доктор искусствоведения, доцент факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.

Кривошеева Татьяна Николаевна, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РТ, преподаватель Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина, доцент Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) Федерального университета, Высшая школа искусств им. С. Сайдашева, Казань.

Миннигулова Фарида Муслимовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн и искусствоведение» факультета дизайна и национальных культур Уфимского государственного университета экономики и сервиса, Уфа.

Нигматуллина Рада Хусаиновна, скульптор, заслуженный деятель искусств РТ, народный художник РТ, заслуженный художник РФ, Лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая, Казань.

Орлов Сергей Игоревич, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела отечественного искусства XX – XXI вв. Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, член-корреспондент РАХ, Москва.

Розенберг Наталья Абрамовна, доктор культурологи, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.

Садыков Мрад Салихович, племянник С.С. Ахуна, кандидат технических наук, Челябинск.

Саначин Сергей Павлович, архитектор-градостроитель, исследователь истории и градостроительства Казани, Казань.

Седова Ирина Николаевна, научный сотрудник отдела исследования творчества скульптора А.С. Голубкиной Государственной Третьяковской галереи, Москва.

Силина Мария Михайловна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва.

Улемнова Ольга Львовна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ, Казань.

Файзрахманова Гузель Ринатовна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры градостроительства Казанского государственного архитектурно-строительного университета, научный сотрудник центра «Эрмитаж-Казань», Казань.

Федорович Анна Владимировна, магистр кафедры теории и истории архитектуры Казанского государственного архитектурно-строительного университета, Казань.

Хасьянова Лейла Самиуловна, кандидат исторических наук, профессор, проректор по научной работе Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств, Москва.

Хисамова Дина Диасовна, кандидат искусствоведения, заместитель директора ГМИИ РТ по научному обеспечению и издательской деятельности, Казань.

Чегодаева Мерьям Ибрагимовна, член Ассоциации искусствоведов (АИС), Ярославль.

Червонная Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, почетный доктор Тбилисского и Карачаево-Черкесского государственных университетов, заслуженный деятель искусств РТ, академик Академии художественной критики РФ, профессор Университета Николая Коперника, Торунь, Польша.

Шагеева Розалина Гумеровна, искусствовед, заслуженный деятель искусств РТ, Казань.

Яхненко Елена Васильевна, искусствовед, заведующая рекламно-просветительным отделом Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.», Москва.