

ХУДО
ЖЕСТ
ВЕННАЯ
ЖИЗНЬ
ОМСКА
/СИБИРИ,
ОБРАЗ
И
ИНТЕР
ПРЕТА
ЦИЯ

ТЕР
РИТО
РИЯ
МЕЧ
ТЫ

СБОРНИК
ТРУДОВ
Г.Ю. МЫСЛИВЦЕВОЙ

КОН
ЦЕПЦИИ,
АННО
ТАЦИИ,
ТЕКСТЫ,
ВЫС
ТАВКО
ГРАФИЯ,
БИБЛИО
ГРА
ФИЯ

ГО
РОД:
ЕГО
ОБРАЗ
И
ИНТЕР
ПРЕТА
ЦИЯ
ИСТО
РИЯ:

ХУДО
ЖЕСТ
ВЕННАЯ
ЖИЗНЬ
ОМСКА
/СИБИРИ
ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX В.

ЖИЗНЬ:
ХУДО
ЖЕСТ
ВЕННАЯ
ЖИЗНЬ
ОМСКА
/СИБИРИ
ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX В.

ТЕР
РИТО
РИЯ

СБОРНИК
ТРУДОВ
Г.Ю. МЫСЛИВЦЕВОЙ

МЕЧ
ТЫ

НЕО
АР
ХА
ИКА
МУ
ЗЕЙ:

ТЕО
РИЯ
И
ПРАК
ТИКА
МУЗЕЕ
ВЕДЕ
НИЯ

ВЫС
ТАВКИ:

КОН
ЦЕПЦИИ,
АННО
ТАЦИИ,
ТЕКСТЫ
К
БУК
ЛЕТАМ

БИО
ГРА
ФИЯ,
ВЫС
ТАВКО
ГРАФИЯ,
БИБЛИО
ГРА
ФИЯ



ХУДО
ЖЕСТ
ВЕННАЯ
ЖИЗНЬ
ОМСКА
/СИБИРИ,
ОБРАЗ
И
ИНТЕР
ПРЕТА
ЦИЯ

ТЕР
РИТО
РИЯ
МЕЧ
ТЫ

СБОРНИК
ТРУДОВ
Г.Ю. МЫСЛИВЦЕВОЙ

Ей было мало времени отпущено судьбой в этом пространстве, а место в нем она устраивала текстами, выставками, музейной, обширной и сибиряцкой деятельностью для других, стараясь вписывать художников в историю искусства.

Омские художники стремятся на Запад, Галина в своих проектах шла на Восток, осваивая территорию Сибири, втягивая в свою орбиту через друзей и почитателей. Она чувствовала нашу территорию как-то особенно глубоко и тонко, предлагала нас идеями выставок, личным расположением, желанием представить своих, омских, художников, открыть других для омичей, сблизить коллег, втянуть в общее дело.

КОН
ЦЕПЦИИ,
АННО
ТАЦИИ,
ТЕКСТЫ,
ВЫС
ТАВКО
ГРАФИЯ,
БИБЛИО
ГРА
ФИЯ

ОМСК/2010

ТБК 9 (57.14)
С 776
ББК 63.3 (2Рос530м)

Составители:
Е. Дорохов,
А. Мысливцева,
Е. Груздов,
Г. Гурьянова
Дизайн:
А. Лелякин

Сборник обобщает и систематизирует научный и творческий путь Галины Юрьевны Мысливцевой (1954–2008), активного участника художественной жизни Омска, Сибири, вдохновителя и организатора множества ярких выставочных проектов, профессионала, неутомимо ищущего новые возможности музейной работы, человека классической образованности, всегда готового к открытиям и нестандартным решениям.

Для искусствоведов, культурологов, музеологов и всех участников художественной жизни Омска и Сибири.

С $\frac{0503020900-4}{221-2000}$ без объявл.

ISBN 5-87821-061-4

© Е. Дорохов, А. Мысливцева, Е. Груздов,
Г. Гурьянова. Составление, 2010
© А. Лелякин. Оформление и макет, 2010

*О городах часто говорят,
что это «камни» и
«люди». И человек живет
среди камней и людей.
Архитекторы
комбинируют камни и
создают неповторимый
внешний облик города.
Люди сначала мечтают,
потом свершениями
идут к своим мечтам и
тем самым создают
неповторимый внутренний
характер городов. Но есть
те, кто своей любовью и
трудом соединяет это
в единое целое.
Это издание посвящено
такому человеку – Галине
Юрьевне Мысливцевой.*

ГАЛИНА МЫСЛИВЦЕВА – ЧЕЛОВЕК ИСКУССТВА

В течение 20 лет Г.Ю. Мысливцева изучала и формировала художественный облик нашего города. Ее деятельность постепенно приобрела узнаваемый подтекст, стала брэндом омской художественной культуры, ее знаком качества. Проект, выставка, конференция, научный сборник рожденные под патронажем Г.Ю. Мысливцевой были всегда событием актуальным и запоминающимся. Галина Юрьевна умела делать культурное пространство города эмоционально насыщенным, информационно плотным, а также – особенным, уникальным. Ее уход из жизни стал невосполнимой потерей для многих – для огромного числа ее знавших, уважавших и любивших. Для тех, кто лично знаком не был, но кто читал ее статьи, видел ее выставки. Нам, ее коллегам, друзьям остро не хватает общения с ней, оценки, совета, сказанного вовремя нужного слова. Теорией, практикой, художественным образованием востребованы сегодня и будут необходимы завтра ее опубликованные работы, реализованные проекты.

Поэтому и родилась идея этого сборника. В него вошли научные статьи и кураторские тексты на различные темы, те, что сама Галина Юрьевна считала для себя важными: омская городская среда, история омского искусства, любимые персоналии, музейная педагогика, экспозиционная практика. Материалы сгруппированы по следующим темам: «Город», «История», «Жизнь», «Неоархаика», «Музей», «Выставки». Последовательность расположения текстов в каждой из групп выбрана своя – хронологическая, тематическая, алфавитная, теоретико-практическая. Группа «Жизнь» дополнительно делится на «Обзоры», «Монографии» и «Рецензии». Большинство текстов имеют точную привязку к событию – конференции, опубликованному сборнику, реализованному художественному проекту. Часть материалов не имеют ссылок, они либо являются подготовительными, либо место их публикации еще не определено.

Направления научных исследований и выставочной деятельности Г.Ю. Мысливцевой определились рано. Уже дипломная работа, выполненная в 1977 году на ХГФ ОГПИ под руководством Л.П. Елфимова «Архитектура Омска 1920–30-х гг.» не только определила постоянный интерес к городу как

среде обитания, омским архитекторам, отдельным постройкам, но и сформировала подход к дальнейшим исследованиям, ставший для Г.Ю. Мысливцевой обязательным – идти непроторенными путями, искать неготовые решения. В последующих работах по теме **«Город»** Г.Ю. Мысливцева одна из первых в Омске вернула в научное обращение образ Омска – города-сада. Этой проблеме посвящены не только статьи исследователя, но и выставочные проекты, например межрегиональный научно-выставочный проект «Сибирский сад – территория мечты» (Омск–Новокузнецк), реализованный в 2002 году.

Профессиональная жизнь Г.Ю. Мысливцевой была связана с работой в музее. Начала она свой путь в 1979 году методистом отдела пропаганды Омского областного музея изобразительных искусств, в 1994 году стала заместителем директора по научной и выставочной работе Городского музея «Искусство Омска», в 2001 – зам. директора по научной работе ГОХМ «Либеров-центр». В музее реализовалась выставочная и научная деятельность Галины Юрьевны. С самых первых лет музей ощущался ею как территория громадных возможностей, пространство, где пересекаются времена. В своих исследованиях Мысливцева изучала роль музея в жизни человека и общества, взаимодействие музея, науки и образования, особенности экспонирования произведений искусства. В одной из своих ключевых работ по теме **«Музей»** она раскрывает роль этой культурной институции как «проекта вселенной». Именно музей подтолкнул исследователя к особой научной теме, которой Г.Ю. Мысливцева занималась постоянно, открывая в ней все новые грани. Эта тема может быть сформулирована более узко – «Дидактические экспозиции для детей» или более широко – «Музей и Детство».

Большое значение в наследии Мысливцевой занимает история омского и сибирского искусства, омского художественного образования. Одним из главных направлений темы **«История»** стала история худпрома им. М.А. Врубеля. Умение взглянуть на явление с новой точки зрения всегда сочеталось у Г.Ю. Мысливцевой со скрупулезным отношением к фактам. Благодаря ей, многие архивные материалы были введены в научную практику. Тщательно воссоздана исследователем история художественной жизни Омска 1930–1950-х гг., этапы рождения местного отделения Союза художников.

Как практикующий искусствовед, арт-критик, Г.Ю. Мысливцева поднимала важные вопросы теории и практики искусства, обращаясь к творчеству сибирских мастеров разных поколений и художественных направлений. Показательными по теме **«Жизнь»** являются ее работы по изучению художественного метода Г.А. Штабнова, А.А. Чермошенцева, Н.А. Бабина, Е.Д. Дорохова. Умела Галина Юрьевна открывать и новые имена. Попастъ в сферу ее интересов для молодого художника было большой удачей.

Много времени и сил Г.Ю. Мысливцева отдала теме **«Неоархаика»**. Открыла эту тему в практическом опыте – курируя выставку Е. Дорохова «Художник в знаковом поле архаики» (1997). Благодаря своему профессиональному принципу со вниманием относиться ко всему, что попало в поле научного притяжения, Г.Ю. Мысливцева создала ряд серьезных и вдумчивых работ, а также сумела первой среди исследователей подвести итог современному состоянию этой проблемы в обзоре выставки «След III» «Поверхности и бездны сибирской неоархаики» (2007).

На стыке всех направлений находится тема **«Выставки»**. Именно в рамках городских, региональных и межрегиональных художественных проектов могла Г.Ю. Мысливцева применять на практике исторический опыт и собственные открытия в области экспозиционной деятельности, а также размышлять об историческом и современном, природном и урбанистическом образе Омска, поисках поколений творцов, индивидуальном языке мастера.

Член ВТОО СХ России, член ассоциации «Открытый музей», куратор более 20 выставок, куратор и со-куратор более 10 крупных межрегиональных художественно-выставочных проектов, участник более 30 научных конференций разного уровня, Галина Юрьевна находила время для многого. Она тщательно фиксировала хронику художественной жизни Омска, успевала посетить и открытие детской выставки, и вернисаж именитого художника. Все для нее было важно. Г.Ю. Мысливцева была мудрым и дальновидным садовником своего города-сада.

• • •

Впервые я услышала и увидела Галину Мысливцеву на региональной выставке «Человек в пространстве времени» в 1996 году. При огромном собрании ведущих художников, искусствоведов – от Иркутска до Москвы – она говорила о концепции экспозиции точно, пространно, но интересно, ни разу не запнувшись, без пауз, раскрывая конструкцию экспозиции и обнажая ее нервы. На другой день, оглянувшись, поискав кого-то взглядом, не найдя, она поставила меня вести раздел экспозиции скульптуры и ДПИ. С этого момента мы поняли друг друга и подружились.

Это потом я узнаю, что пауз она вообще не брала, не для речевых эффектов, да и никаких перерывов вообще не делала в огромной мыслительной, внутренней творческой работе, охватывающей искусство художников Омска, потом Сибири. Паузы ей были не нужны, так емко она излагала «мысливцевы» мысли. Только глоток воздуха, необходимый дыханию. Она была очень естественным человеком – подлинником высокого качества творческой личности. Без внешнего артистизма, свойственного нашей профессии, она виртуозно говорила и так же писала, на одном дыхании. Так же чистенько, выверено она строила экспозиции, хотя сил физических у нее было немного.

Галина была человеком публичным не по природе своей, а по профессии. Я это чувствовала, поэтому, где бы мы не встречались, на выставках, в мастерских, когда собиралось много наших, я искала ее глазами, уютно ли ей, не пора ли домой или в гостиничный номер, в другую мастерскую, в узкий круг, потому что любила она разговоры только предметные. А главным ее предметом было искусство.

Тогда, в девяносто шестом, она показалась очень хрупкой, очень умной и очень храброй. Не показалось. Так оно и было.

Кураторские проекты давались трудно, рвали сердце, забирали силы. «Дай слово, что больше не будешь, побережешь себя». Хлебнув с лихвой проблем в очередной раз, она послушно отвечала: «Больше не буду», – а потом звонок или СМС: начинается новый проект. Последний, 2008 года, стал особенно символичным в ее жизни – «Сибирь: собирательный образ». Она позвонила, пожаловалась: «Тань,

я плохо себя вела, кричала, наверное, не следовало так?». Оказалось, в экспозицию, которую они накануне с Дороховым построили в праздничные дни, когда вся страна отдыхала, были внесены изменения по «политическим» мотивам. Ей было очень обидно, ее идеологией были мотивы только творческого порядка. Я ответила: «Следовало, если учесть, как ты их продумываешь, главное, чтобы на сердце ничего не осталось». Последние наши звонки и СМС касались отправки экспонатов назад. Она работала в ускоренном ритме над изданием сборника и каталога, спешила закончить. А ритм ее сердечка не успевал за пульсациями души. Издания она, кстати, тоже выверяла чисто-чисто, доверяя работу других, вездливо, добросовестно. Пожаловалась, что стала хуже себя чувствовать, что доктора в больничку предлагают лечь, вот только допишет... есть идея сделать «больничный» проект, – «Ты не представляешь, какие у нас замечательные доктора, какая это тема для искусства!» Проект (опять – прим. Т.В.) будет последним, что она больше не будет заниматься региональными выставками, а будет только писать: «Я так люблю писать о художниках». Я переспросила: это будет про артерии Сибири? – Рассмеялась, потом увидишь, приглашу... Дорохов написал картину про ритмы сердца с моей кардиограммой». «Ну, Галочка, ты же обещала поберечь себя, должна же ты осознать, наконец, что ни одна экспозиция не стоит стольких твоих сил, это только временная картинка, только слово твое будет вечно... Ты нужна искусству Сибири, ну, пожалуйста, отложи, полечись, потом доведешь сборник». Именно так я и выразилась. Положила трубку и подумала: «Как же банально я сказала, слов лучше не нашла»!

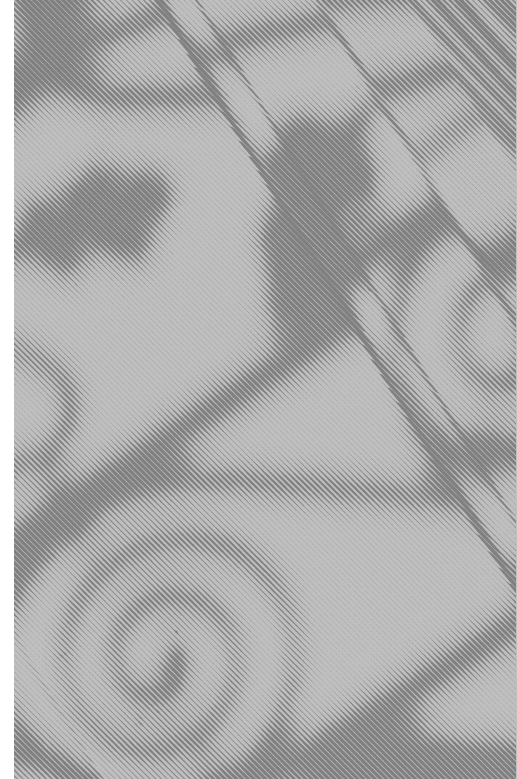
А через пять дней ее не стало.

Ей было мало времени отпущено судьбой в этом пространстве, а место в нем она устраивала текстами, выставками, музейной, обширной исследовательской деятельностью для других, стараясь вписывать художников в историю искусства.

Омские художники стремятся на Запад, Галина в своих проектах шла на Восток, осваивая территорию Сибири, втягивая в свою орбиту через проекты поочередно многих. Я как-то об этом ее спросила. Она ответила коротко: «Ну как же, Та-а-нь, мы ведь ЗапСиб!» Мне тогда подумалось: «Ну надо же, а для меня ЗапСиб – это наш орденосный металлургический комбинат, прежде всего, а потом уже регион». Она чувствовала нашу территорию как-то особенно глубоко и тонко, связывала нас идеями выставок, личным расположением, желанием представить своих, омских, художников, открыть других для омичей, сблизить коллег, втянуть в общее дело. В Новокузнецке ее любили и ценили. Такая бескорыстная, искренняя, такая сочувственно- родственная и всепонимающая любовь к художникам – большая редкость!

Жизнь идет своим чередом. Боль, которую мы тогда пережили, передавая друг другу по городу, да и по всей Сибири печальную весть, утихла, но только Галя, Галина Мысливцева в ней никогда не будет заместима.

*Татьяна Высоцкая,
искусствовед, член СХ России,
заслуженный работник культуры РФ
(Новокузнецк)*



ГО
РОД:
ЕГО
ОБРАЗ
И
ИНТЕР
ПРЕТА
ЦИЯ

ОМСКИЕ КОНСТРУКТИВИСТЫ (Из истории архитектуры Омска 1920-х годов)*

Исследуя процессы, происходившие в архитектуре Омска в советский период, нельзя обойти вниманием влияния на омских зодчих идей конструктивизма, направления в искусстве, основными принципами которого были функциональность, конструктивность, экономичность.

Хотя памятников конструктивизма в Омске немного и они не столь масштабны, как в столичных городах, функциональный метод проектирования и эстетика обнаженной конструкции, декларируемые конструктивизмом, имели принципиальное значение для архитекторов, работавших в Омске, многие из которых являлись также преподавателями архитектурного отделения Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля и, следовательно, передавали свои взгляды на архитектуру новым поколениям зодчих.

Организационно распространение в Омске идей конструктивизма выразилось в создании в 1929 году местной группы Современных архитекторов (СА) наподобие московской Организации современных архитекторов (ОСА), существующей с 1925 года. В организационную тройку омской группы вошли Сергей Михайлович Игнатович, выпускник Петербургского института гражданских инженеров, до приезда в Омск в 1920 году работавшим в Самаре; Александр Савватеевич Огородников, выпускник Томского технологического института; Петр Иванович Русинов, окончивший в 1925 году Омский Художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля.

Деятельность омских конструктивистов выразилась в пропаганде нового архитектурного направления с помощью публичных лекций и докладов, а также намерении «наладить связь¹ со строящими организациями, отстаивая применение конструктивных форм в крупном строительстве»¹.

* Мысливцева Г.Ю. Омские конструктивисты (из истории архитектуры Омска 1920-х годов) // Научная конференция памяти Н.М. Ядринцева. Секция: опыт, традиции, проблемы развития. Омск, 1992. С. 67-69.

Первые в Омске конструктивистские постройки осуществлены по проектам С.М. Игнатовича и П.И. Русинова. Это – жилой комбинат Сибметаллтреста на углу ул. Маяковского и пр. Маркса и здание Клиник Ветеринарного института на ул. Орджоникидзе. Здания имеют сложные функционально обусловленные планы, определившие их объемно-пространственную композицию. Функциональные и конструктивные элементы (дверные и оконные проемы, балконы, тяги, попатки, перемычки) служат единственными выразительными средствами, создающими архитектурный образ, акцентируют функционально значимые части зданий, выявляют работу конструкций.

Ао мнению С.М. Игнатовича, архитектура – это, в первую очередь, «организация пространства для размещения производственно-бытового процесса». «Кроме изучения «уклада нового быта», требуется знание новейших достижений техники». С сожалением писал С.М. Игнатович о молодости своих учеников (студентов Худпрома) и слабом усвоении ими технических знаний, результатом чего является «нагромождение коробочек»². В этих суждениях омского архитектора выразилась, как сущность метода конструктивизма, так и его противоречия.

Знакомство с архивными материалами и студенческими работами 1920-х годов из коллекции С.А. Пахотина показывает, что метод преподавания в Художественно-промышленном техникуме не ограничивался рамками конструктивизма. Курс основной архитектуры, преподававшийся П.И. Русиновым, был разработан на основе программы профессора Н.В. Докучаева, составленной для студентов ВХУТЕМАСа и рекомендованной Государственным Ученым Советом Наркромпроса РСФСР для художественно-промышленных учебных заведений.

Николай Васильевич Докучаев – один из учредителей и идеологов Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА), объединившей в 1923 году архитекторов-рационалистов. Несмотря на острую политическую борьбу между ОСА и АСНОВА в области теории, существенных различий в их творческих методах не было, но рационалисты больше внимания уделяли формальной стороне, изучая для этого психофизиологию человеческого восприятия. Программа Н.В. Докучаева предполагала изучение свойств архитектурной формы – геометрических, физических, механических – и средств их выявления. Конструкция разъяснялась как «система организации элементов формы, раскрывающая порядок их взаимодействия и характер работы (или усилия) ими производимой (зрительное явление работы системы). Средства для выявления: форма и деформация, членения, материал, фактура»³.

Так, в задании на проект перекрытия-зонта над перроном вокзала необходимо было показать работу конструкции на сжатие, растяжение, изгиб⁴. Выявлению массы и веса было посвящено задание на проект берегового устоя моста⁵.

Отразившиеся в программе Докучаева требования рациональной организации архитектурных форм в пространстве и эстетического осмысления конструкций отвечали идеалам омских архитекторов, членов группы (СА). Преломляясь в их сознании, творческие методы конструктивистов и рационалистов утрачивали свою полемическую заостренность и ограниченность и дополняли друг друга.

Таким образом, в архитектуре Омска конца 20-х годов и начала 1930-х проявились общие для советской и европейской архитектуры тенденции.

1. *Объединение архитекторов // Рабочий путь. 1929. 31 авг. С. 4.*
2. *ГАОО, Ф 300, оп. I, д. 225, л. 17.*
3. *ГАОО, Ф 300, оп. I, д. 172, л. 10.*
4. *ГАОО, Ф 300, оп. I, д. 118, л. 26.*
5. *ГАОО, там же, л. 19.*

«КРАСНЫЙ ДОМ» на КРАСНОМ ПУТИ*

Вряд ли кто из омичей не обращал внимания на двухэтажный дом из красного кирпича на углу Красного пути и улицы Рабиновича. Он потому и запоминается, что имеет свое лицо. Наверное, интересно жить в этом доме с его необычными, трапециевидными комнатами, световыми фонарями – эркерами, парадным подъездом, внутренним двором, – таким непохожем на типовые жилища. Дом казался целым миром, полным разнообразных впечатлений, ведь он занимал весь квартал между улицами Рабиновича и Булатова.

Приглядитесь: каждый фасад дома своеобразен, но особой изобретательностью архитектурного оформления отличаются угловые части: северо-западная увенчана трехъярусной башенкой со шпилем и является композиционным центром, между двумя ризалитами расположена арка парадного входа, а юго-восточный угловой фасад выделен пятигранным ризалитом в центре и высоким ступенчатым аттиком над ним.

Фасад вдоль Красного пути более сдержан и конструктивен. Вертикально вытянутые лестничные окна как бы акцентируют входы в здание, стена укреплена выступами – лопатками, светлые бетонные перемычки окон образуют четкие горизонтальные ряды, ярко выделяясь на фоне красной стены. Этот прием использован и в боковых частях здания. Жаль, что при недавнем ремонте эти бетонные и оштукатуренные его детали были окрашены, потому что их сочетание с цветом и фактурой кирпича придавало дому особую нарядность.

В одном доме можно найти элементы неоклассицизма, модерна, кирпичного стиля, конструктивизма. Чем можно объяснить эту эклектичность? Как появился в Омске этот дом? Кто и когда его построил?

* Мысливцева Г.Ю. «Красный дом» на Красном пути // Вечерний Омск. 1989. 22 мая.

«Дом-общежитие для рабочих Сибметаллтреста закончен постройкой», – сообщалось в газете «Рабочий путь» за 28 сентября 1929 года. Сибметаллтрест объединял тогда ряд предприятий города Омска, выпускающих сельскохозяйственные машины, – завод «Красный пахарь», Обозные завод и другие. Строительство вел омский Госстройтрест, который существовал в городе с 1922 года и «поставил себе задачей обслуживание госучреждений, систематически захватывая строительный рынок и группируя вокруг себя лучшие строительные силы». В отчетах Госстройтреста за 1925–1926 годы о жилом доме металлистов пока не упоминается.

Сообщение о том, что на Красном пути строится «большой двухэтажный каменный дом на 11 квартир» появилось в газете «Рабочий путь» 9 августа 1927 года. В беседе журналиста с главным инженером товарищем Сергеевым говорилось, что в текущем году строительство не будет закончено. А через год в Управление губернского инженера поступили сведения о его достройке и расширении. Строительство вели прораб Ефимов и десятник Горшков.

Автором проекта был инженер-строитель Павел Павлович Голышев, имевший в то время более чем тридцатипятилетний стаж инженерной работы. Он занимался строительством многих промышленных сооружений, а в 1926 году руководил постройкой сборного и литейного цехов завода «Красный пахарь» («Рабочий путь», 7 ноября 1926 г.) о Голышеве говорится как об «исполнителе воли трудящихся масс».

Центральная часть дома на Красном пути, выполненная по проекту Голышева, конструктивна и лишена декора. Боковые пристройки значительно отличаются от нее. Они были построены уже по другому проекту. Дело в том, что Сибметалл трест позже решил разместить в нем 24 квартиры, а для этого к уже готовому зданию добавились два боковых корпуса.

Но Западно-Сибирское строительное объединение, находящееся в Новосибирске, проект не утвердило. «Рабочий путь» 9 июня 1928 года сообщает: «Где-то в Новосибирске составили новый проект, но такой, который забракует всякий дилетант: постройка совершенно разнотипна даже по внешнему виду с имеющимся вновь выстроенным домом, а относительно внутренних конструкций рассказывают, что инженер металлтреста Голышев прямо сказал: «Здесь я подниму бучу...». Однако как развертывались дальнейшие события – не известно.

В.И. Кочедамов, автор книги «Омск. Как рос и строился город», указывает, что проекты боковых частей здания выполнены инженером Сибметаллтреста В.С. Масленниковым. Действительно, стилистически они сильно отличаются от центральной части, да и сами по себе эклектичны. Но, может быть, именно это обстоятельство и делает дом на Красном пути таким непохожим на другие?

Дом Сибметаллтреста был одним из первых кирпичных домов для рабочих в Омске, но он далек от возникавших в архитектурных проектах тех лет гигантских «домов-коммун», в которых люди были бы освобождены от домашнего хозяйства и жили только в коллективе. Мечта об идеальном коллективном быте в подобных домах, заселенных покомнатно из-за острого жилищного кризиса, трансформировалась в печально известные «коммуналки». И в этом доме квартиры тоже были коммунальными, так что не случайно он даже назывался «общежитием».

И все же архитектурное решение дома довольно традиционно. В быстро меняющемся мире он сохранил свою индивидуальность, и теперь без него трудно представить себе наш Красный путь.

ХУДОЖНИК и ГОРОД. К ПРОБЛЕМЕ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКАЗА (монуменально- декоративное искусство в Омске. 1960–1970-е гг.)*

В творчестве омских художников-шестидесятников обращает на себя внимание тот факт, что многие из них, будучи по образованию и основному роду деятельности станковистами, довольно часто брались за монументальные работы. В каталоге выставки «Монуменальное и декоративно-прикладное искусство», прошедшей в выставочном зале Дома художника в 1968 году, приводятся имена Н.Ф. Бережного, С.К. Белова, Н.М. Брюханова, Ю.Г. Давыдова, И.И. Желиостова, В.В. Кукуйцева, Е.А. Куприянова, Н.Я. Третьякова, Г.А. Штабнова¹. В монументальных работах принимали участие также Р.Ф. Черепанов и А.А. Чермошенцев. При этом лишь для М.И. Слободина, приехавшего в Омск в 1963 году после окончания мастерской монументалиста А.А. Мыльникова в Ленинградском институте живописи, архитектуры и скульптуры им. И.Е. Репина, и для художника-проектировщика В.А. Десятова монументально-декоративное искусство стало главным делом жизни. В чем же причина буквально массового «хождения в монументалисты» живописцев и графиков?

Составитель указанного выше каталога Г.А. Рябова отметила во вступительной статье: «Подобная выставка организована в Омске впервые, и сам факт ее организации говорит о том, что развитию монументального и декоративно-оформительского искусства придается все большее значение»².

Объяснением подобного взлета монументального творчества может служить лишь появление социального заказа, так как одного желания художника попробовать себя в этом чрезвычайно дорогостоящем виде искусства явно недостаточно.

* Мысливцева Г.Ю. Художник и город. К проблеме социального заказа (Монуменально-декоративное искусство в Омске. 1960–70-е гг.) // Культурологические исследования в Сибири. Альманах. Вып.2. Омск, 1999. С. 108–115.

Наступившая в послевоенные годы относительная стабилизация советской экономики и промышленности, начало эпохи научно-технической революции позволили на партийном и правительственном уровне объявить о том, что появилась возможность ставить и решать задачи «неуклонного повышения благосостояния трудящихся», для чего требовалось «преобразование предметного мира и создание эстетической атмосферы труда и быта»³. Специалисты утопически подсчитывали «коэффициент воздействия монументального искусства на общество, надеясь на полное художественное переустройство среды обитания человека»⁴.

Подъем интереса к монументально-декоративному искусству в 1960-е гг. совпал с начавшимся в это время интенсивным развитием советского дизайна. После выхода в 1962 году Постановления Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» «на предприятиях Омска стали вводиться должности художника-конструктора, создаваться отделы научной организации труда и бюро технической эстетики»⁵. Появление на производстве художника сыграло определенную роль в выработке установки на художественное оформление производимой продукции, а также и всего процесса труда, быта и отдыха.

Пафос научно-технической революции, формирование новой эстетики, функциональной и лаконичной, ориентированной на дизайн, смена художественных направлений в архитектуре, столкнувшейся с проблемой заполнения больших, освобожденных от лепнины плоскостей стен, как наружных, так и внутри зданий, – все это создавало фон, на котором существовало и переживало очевидный спрос монументальное искусство.

В первую очередь, в роли социального заказчика на монументальные работы выступили крупные промышленные предприятия Омска: Нефтезавод, Машиностроительный завод (п/я № 166, современное ПО «Полет»), Кордная фабрика (современное ПХБО «Восток»), завод им. П.И. Баранова и другие. Они оформляли цеха, строили и реконструировали объекты соцкультбыта: дворцы культуры, стадионы, дома научно-технической пропаганды, пионерские лагеря, ведомственные учебные заведения. Много заказов поступало от магазинов и ресторанов. В числе заказчиков – Дом мод, Автовокзал, Дворец бракосочетания, Главпочтамт, Городской дворец пионеров, ТЮЗ, Дом актера, Музыкальный театр, Историко-краеведческий музей. Сложилась благоприятная для города ситуация, когда административные структуры не отказывались вкладывать немалые средства в монументальное и оформительское искусство.

Заказы на подобного рода работы поступали, главным образом, в Союз художников или в Художественно-производственные мастерские Художественного фонда РСФСР. Эскизы обязательно утверждались Худсоветом Омской организации Худфонда РСФСР, что служило определенной гарантией качества выполняемых работ.

Художникам востребованность их труда обществом гарантировала заработок. Но вряд ли только из экономических соображений станковисты осваивали техники монументальной живописи, мозаики, сграффито, скульптурного рельефа. В связи с большим объемом и трудоемкостью работ художники объединялись в группы из двух-трех человек, в силу чего определение доли участия каждого из них в разработке эскиза сложно, а часто бесполезно. Заказной и коллективный характер работы определял ее специфику. Художники сталкивались с проблемами нехватки времени, денег, ограниченным выбором материалов. Трудности преодолевались с присущим молодости энтузиазмом, усложняя при этом решение творческих задач. Только талант и профессионализм художников, бравшихся за монументальные работы, мог обеспечить их художественную ценность.

Сегодня можно сказать, что в итоге двух десятилетий увлечения монументально-декоративным искусством город получил десятки памятников, отразивших дух времени и уровень таланта их авторов. Рассмотрим некоторые из созданных в те годы произведений.

Одна из наиболее ранних работ относится к 1960-му году. Это роспись стен в книжном магазине «Наш друг» на Ленинградской площади. Ее авторы Н.Я. Третьяков и Г.А. Штабнов. Белый линейный рисунок на черном алебастре, расположенный по верху стен, поразительно лаконичен. На переднем плане в уменьшенном масштабе – шествие покупателей с книгами вдоль узнаваемой городской улицы.

Выше – увеличенные фигуры пионеров с флагами, движущихся в направлении солнца, помещенного в верхнем правом углу композиции, как это часто делают дети. Роспись составляла стилистическое единство с интерьером магазина. Ее графический характер оттенялся пестрыми рядами книг на стеллажах и прилавках. Вся мебель и светильники отвечали лаконичному стилю росписи. Пожалуй, это был один из первых в Омске примеров нового стиля, впоследствии названного «суровым» и открывшего художнику возможность условности, декоративности, поисков формальной выразительности.

Существенные изменения, произошедшие в начале 1960-х гг. в эстетических взглядах, проявились во время строительства Дворца культуры «Нефтяник». В проекте дворца имел место классический фасад с фронтоном и колоннадой. Однако, когда колонны были уже возведены, проект пересмотрели и колонны убрали. Для создания на боковых частях освободившегося фасада двух композиций в технике сграффито на тему союза искусства и труда был приглашен М.И. Слободин. Фигуры арфисток и художниц в нижних частях композиций задают им соразмерный человеку масштаб и одновременно подчеркивают значимость возвышающихся над ними фигур рабочих – главных героев изображения. «Ритм росписи, в целом тяготеющий к вертикали, достаточно разнообразят кривые, что оживляет сухость архитектурных ритмов фасада и обогащает не слишком выразительную архитектуру здания» – писал об этой работе Л.П. Елфимов .

Одновременно со строительством ДК «Нефтяник» началась перестройка клуба Машиностроительного завода (ПО «Полет»). Старый деревянный клуб был обнесен стенами нового здания, а затем убран. Дворец культуры, названный «Юность», казался воплощением современности. Стены его просторного вестибюля и танцзала были украшены росписями М.И. Слободина и Н.Я. Третьякова на темы труда и отдыха, выполненными в техниках сухой фрески и сграффито.

Наибольших успехов в преобразовании окружающей среды средствами искусства добивались те руководители предприятий, которые не ограничивались единичными объектами, а брались за дело комплексно. Наиболее ярким примером подобного подхода является деятельность И.А. Подковки – директора Кордной фабрики. В первую очередь, под его руководством цеха и оборудование, в соответствии с новыми требованиями технической эстетики, были выкрашены в белый цвет. А затем изменился весь облик поселка: построены стадион, детские площадки, кафе, фонтаны. Во всех работах принимали участие художники. Между фабрикой и Союзом художников был заключен долгосрочный договор.

Одним из первых объектов преобразования стал клуб. К его старому, барачного типа зданию в 1965 году была осуществлена пристройка. Проект интерьеров разработал В.А. Десятов. Художники оформили фойе и буфет с эстрадой. Панно «Русское ткачество», роспись и решетка из гнутой металлической полосы принадлежали Е.А. Куприянову. С.К. Белов, Э.М. Круминьш и Г.А. Штабнов оформили стену кафе, используя для этого имеющийся подручный материал: из пенобетона была создана имитация грубой каменной кладки, битый кафель, оставшийся от облицовки санузлов, применили для выделения «островковых» декоративных вставок. Из стекольного лома, привезенного Б.А. Спорниковым со стекольного завода, где художник побывал на экскурсии во время поездки на Академическую дачу, были выложены рыбки внутри этих вставок .

Показательно обращение заказчика к профессиональным художникам, обладающим чувством цвета, ритма, материала, художественным вкусом. Очевидно, и тема композиции – «Рыбки» – была подсказана особенностями переливающегося на солнце битого цветного стекла. «Вещи не гигантские, но художниками обласканные», как говорит об этих работах В.А. Десятов.

Так или иначе, в выполненных в то время работах ощущается дух «оттепели», некоторое ослабление идеологического давления. Отчасти это объясняется функцией возводимых объектов – дворцы культуры, стадионы, магазины и кафе. Они приближены к повседневной жизни людей. Им соответствуют темы монументально-декоративных работ: труд, отдых, спорт. Монументальность формы приводит к утверждению значимости этой жизни, воспеванию ее красоты.

Однако чувство свободы творчества было зыбким. За право работать свободно приходилось бороться. В 1963 году художниками Н.М. Брюхановым, Н.А. Третьяковым и Э.М. Круминьшем была вы-

полнена роспись в технике сграффито на угловом фасаде Дворца бракосочетания. Темы «Юность» и «Материнство» относятся к категории вечных. Их воплощение в лаконичном и выразительном красно-кирпичном рисунке, выбитом на оштукатуренной стене, светло и символично. Произведение придало индивидуальность зданию и внесло пронзительно лиричную ноту в окружающее пространство. Л.П. Елфимов пишет о том, что «уже трудно представить споры, страсти и скандалы, которые в свое время они вызывали в Омске»⁸. Начатая в это время Н.С. Хрущевым борьба с формализмом обернулась против молодых авторов. Даже не художественный совет, а партийные структуры, опираясь на «мнение народа», настояли на прекращении работ. Центральная часть композиции так и не была осуществлена.

Осталась неосуществленной композиция «Человек и авиация», заказанная в 1967 году Н.Я. Третьякову и Г.А. Штабнову заводом им. П.И. Баранова. Роспись предназначалась для интерьера Дома научно-технической пропаганды, находящегося на закрытой территории завода. Художники создали грандиозное произведение: «огромную серебристо-черную гравюру, всю построенную на сложнейшем линейном рисунке, в котором технические чертежи переплетались с образами перелетателей»⁹. Композиция способом фототравления должна была переводиться на металл. Но лишь один ее фрагмент (с изображением Икара) был воплощен в задуманном материале. Завод удовлетворился фотографиями, выполненными в размере оригинала на планшетах.

К 1970 году относится одна из самых значительных монументальных работ Н.Я. Третьякова и Г.А. Штабнова – бетонный рельеф на здании ДК Дзержинского (архитектор О.П. Осипова). Тема рельефа была откровенно заказной: «Защита завоеваний Октября». Ее решение не имело ничего общего с красноречивыми парадными композициями. Мощная пластическая лепка, динамика разорванных горизонталей, вертикалей, диагоналей, движение воина с огромным мечом и не касающегося земли, буквально летящего коня (образ из арсенала «Алтайской серии» Н.Я. Третьякова) наполняют композицию колоссальной энергией. Отказавшись от исторической конкретности, художники нашли пластически точное выражение идеи завоеванной свободы, всегда остающейся актуальной и очень остро переживаемой во времена усиления идеологического давления.

В 1970 году готовая работа была принята с оценкой «отлично» на расширенном заседании художественного совета Омской организации Художественного фонда РСФСР¹⁰. По мнению архитектора Ю.А. Захарова, «барельеф монументален, выполнен условным, близким к архитектуре языком, отлично читается и волнует». Н.М. Брюханов, поздравляя авторов и заказчиков «с такой удачной вещью, – дополняет, – что ее можно показывать любым гостям города». На Всесоюзной выставке архитектуры и монументального искусства в Москве здание было удостоено Диплома второй степени Госстроя СССР. Нельзя не признать, что и сегодня это одна из наиболее выразительных скульптурных работ в городе. Жаль только, что находится она в стороне от многолюдных магистралей, так же, как декоративная бетонная стена у Городского дворца пионеров, выполненная Г.А. Штабновым и Н.Я. Третьяковым в 1977 году.

Другой проект тех же авторов, предназначенный для Дома районных организаций Центрального района на улице Герцена (архитектор Г.Е. Чиркин), не был осуществлен. Центральной темой 35-метрового рельефа была культура. Изображение муз и атрибутов творчества давалось линейно, в углубленном рельефе и не увеличивало тяжести нависающей над угловым входом в здание полукруглой стены. Рельеф состоял из самостоятельных фрагментов, обозримых на близком расстоянии, но мог восприниматься как целостная композиция издалека.

Проект рельефа уже был утвержден Худсоветом, выполнена рабочая модель в глине и гипсе, но от его осуществления заказчики были вынуждены отказаться, так как эскиз не был одобрен обкомом КПСС. Деньги за уже проделанную работу художникам пришлось получать через суд. Вопрос обсуждался на заседании Правления Омской организации Союза художников РСФСР, и в протоколе от 27 апреля 1978 года говорится: «Указать председателю художественного совета при Омских художественно-производственных мастерских т. Давыдову Ю.Г. на необходимость более четкого ведения работы Совета в вопросе оценки идейно-художественных достоинств принимаемой продукции»¹¹.

Тем не менее, надо признать, что партийное руководство нечасто вмешивалось в монументально-оформительские работы. Основанная роль здесь, видимо, принадлежала худсовету и заказчику. Гораздо большее идеологическое давление, как свидетельствуют документы, оказывалось на выставкомы, допускавшие или не допускавшие станковые работы на выставки¹². В результате этого «послабления» город и область, многие предприятия, дворцы культуры, магазины, рестораны, техникумы и училища оказались владельцами большого числа произведений монументально-декоративного искусства, часть которых являлась для Омска просто уникальным наследием.

Как же распорядился город этими памятниками искусства? С сожалением приходится признать, что от многих из них не осталось и следа. Ведомственный заказчик, как правило, не рассматривал эти произведения как художественную ценность. Для них это была обычная «оформилровка», временная наглядная агитация. Авторство Н.М. Брюханова, Г.А. Штабнова или Н.Я. Третьякова не играло для них роли. В результате последующих ремонтов и реконструкций исчезли сграффито в книжном магазине «Наш друг» (Н.Я. Третьяков, Г.А. Штабнов, 1960), интерьеры кафе в ДК «Текстильщик» (С.К. Белов, Г.А. Штабнов, 1965), роспись банкетного зала в ресторане «Маяк» (Н.Я. Третьяков, В.В. Кукуйцев, 1975), сграффито и роспись в ДК «Юность» (М.И. Слободин, Н.Я. Третьяков, 1964), роспись на стадионе Кордной фабрики (Н.Я. Третьяков, 1974), росписи в Институте физкультуры (Н.Я. Третьяков, В.В. Кукуйцев, 1966), танцплощадка на пляже Куйбышевского района с росписью Н.Я. Третьякова и Г.А. Штабнова и еще многое другое.

В.А. Десятов говорит сегодня о том, что «эпопея монументально-декоративного творчества строилась на материальной нищете. Художников приглашали «номер отвести», для камуфляжа недостатков проекта и строительства¹³. Столь горькая оценка, высказанная художником-проектировщиком, свидетельствует о том, что существование социального заказа имело и оборотную сторону. «Художники растворились в армии оформителей-ремесленников, которых, как правило, и имеют в виду в обиходе, говоря о художниках, – отмечал в 1986 году Г.А. Штабнов, выступая перед собранием в Союзе художников, – по области разгуливают «дикие» бригады оформителей, которые суррогатом заполняют бреши в наглядной агитации, нередко берутся за исполнение монументов, опошляя саму идею монументальной пропаганды»¹⁴.

Таким образом, некомпетентность и нетребовательность заказчика, массовость декоративно-оформительских работ привели к утрате, наряду с откровенной халтурой, многих значительных произведений. Интересно, что художники не раз предлагали свои варианты решения вопроса о монументальной пропаганде городу, но так и не были услышаны. По мнению художников, «городу нужна небольшая рабочая группа, состоящая из шести-восьми человек, компетентных в монументальном искусстве. Перед ней ставились конкретные задачи:

- Проанализировать архитектурно-художественную обстановку в городе и составить отчет;
- Создать эскизный план архитектурно-художественного оформления некоторых основных участков города с более подробной разработкой отдельных первоочередных объектов;
- Развернуть выставку проектов для их широкого обсуждения;
- Определить срок исполнения работ 10-12 месяцев.

В свою очередь, городу предлагалось взять на себя обязательства:

- Обеспечить условия для выполнения проектных работ (место работы, оплату труда и т.д.);
- Обеспечить условия широкого обсуждения проектов на всех уровнях, от руководителей города и главных специалистов до пионеров и школьников;
- Создать перспективный план монументальной пропаганды города по итогам представленных отчетов и результатам всенародного обсуждения с определением заказчика, подрядчика и средства исполнения;
- Сбеспечить контроль за исполнением плана и нормальные условия для конкурсных разработок проектов по конкретным объектам»¹⁵.

Этот проект, направленный на усиление централизации, имел целью повышение профессионального уровня выполняемых по заказам города работ. Однако он был достаточно утопичен и не учитывал элементарную неграмотность в вопросах искусства как руководства, так и населения города. Проблема профессионализма была осознана и сформулирована позже, уже в постперестроечную эпоху.

Наконец, существовала и другая, чисто творческая и, пожалуй, главная причина обращения художников-станковистов к монументальным формам. Для них подобная работа была своего рода опытом в поисках новых средств выразительности. «Тогда монументальные формы казались панацеей от всех бед. С ними связывалось дальнейшее развитие живописи, графики, скульптуры. Появление сурового стиля в это время обусловлено многими причинами, но немаловажным представляется воздействие монументального искусства»¹⁶.

Нельзя не заметить существенных изменений, произошедших в этот период в творчестве Е.А. Куприянова, А.А. Чермошенцева, Р.Ф. Черепанова, Г.А. Штабнова. Обобщение формы, усиление пластической выразительности, условность художественного языка и символическое звучание образов шли от монументального искусства. В живописи и графике Н.Я. Третьякова можно найти прямые аналогии с его монументальными работами. «Г.А. Штабнов выделялся очень определенным монументальным решением образа сибирского городского пейзажа», – отмечает искусствовед И.Н. Соловьева-Волынская. По ее мнению, на последние работы («Любимый город» (1967), «Пристань Мужик» (1967) «явственно оказала влияние увлеченность Штабнова монументально-декоративной живописью, в которой художник сейчас очень много работает. Если вспомнить прежние произведения Г.А. Штабнова («Сибирское окошечко» (1958); «Интерьер» (1956), то нетрудно заметить, какой большой качественный сдвиг произошел в творчестве художника»¹⁷.

Таким образом, отвечая обществу на социальный заказ большим количеством монументальных работ, художники оставались верны себе, не переставая решать творческие задачи.

1. Монументальное и декоративно-оформительское искусство: Каталог выставки // Сост. Г.А. Рябова. Омск, 1968.

2. Там же. С. 7.

3. Минервин Г.Б., Мунипов В.М. О красоте вещей и машин. М., 1975. С. 15.

4. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 15.

5. Касьянов В.П. К вопросу по истории Омской организации Союза дизайнеров России // Вторые омские искусствоведческие чтения: Сборник материалов. Омск, 1998. С. 46.

6. Елфимов Л.П. Михаил Слободин: Каталог юбилейной выставки. Омск, 1981. С. 2.

7. Из беседы автора с В.А. Десятовым (4 декабря 1998 года).

8. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 15.

9. Соловьева-Волынская И.Н. Художники Омска. Л.: Художники РСФСР, 1972.

10. Протокол № 27 заседания Художественного совета Омской организации Художественного фонда РСФСР от 22.09.70.

11. Выписка из протокола № 50 заседания Правления Омской организации Союза художников РСФСР от 27.04.78.

12. Линчевская Н.Г. Обсуждение или осуждение? Из документов Центра документации новейшей истории Омской области // Вторые омские искусствоведческие чтения: Сборник материалов. Омск, 1998. С. 37-41.

13. Из беседы автора с В.А. Десятовым (4 декабря 1998 года).

14. Штабнов Г.А. Руководство к действию. Выступление на собрании Омской организации Союза художников РСФСР 1.09.1986. Рукопись (из архива семьи художника).

15. Там же.

16. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 14.

17. Соловьева-Волынская И.Н. Указ соч. С. 14.

МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ОМСКЕ: СУДЬБА ПРОИЗВЕДЕНИЙ (1960–70-е гг.)*

1960-е годы отмечены повышенным вниманием к монументальному искусству. В круг художественных интересов советской публики вошли имена Сикейроса и Риверы. Смена архитектурной эстетики способствовала привлечению художника для заполнения освободившихся от лепнины плоскостей. После вышедшего в 1962 г. Постановления Совета министров СССР «Об улучшении качеств продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» на предприятиях стали вводиться должности художника-конструктора, создаваться бюро технической эстетики. Появление на производстве художника сыграло определенную роль в выработке установки на художественное оформление не только выпускаемой продукции, но и труда и отдыха людей. В Омске основными заказчиками монументально-декоративных работ стали крупные промышленные предприятия – нефтезавод, завод им. П.И. Баранова, номерные заводы (п/я № 51, и № 166), кордная фабрика. Художники оформляли цеха, дворцы культуры, стадионы, пионерские лагеря, учебные заведения. Другим крупным заказчиком являлись городские учреждения, в том числе магазины, рестораны, Дом мод, Дворец бракосочетания, автовокзал, главпочтамт ит.д. В Омске сложилась необычная ситуация, когда заказы на монументальные работы стали выполнять художники-станковисты, так как в городе был всего один профессиональный монументалист – М.И. Слободин. Ему принадлежат такие работы, как сграффито на ДК «Нефтяник», роспись в интерьере главпочтамта, витражный рельеф в ресторане «маяк», рельеф на бассейне физкультурного института и многое другое, однако заказов было гораздо боль-

* Мысливцева Г.Ю. Монументально-декоративное искусство в Омске: судьба произведений (1960–70-е гг.) // Городская культура Сибири: динамика культурно-исторических процессов: Сб. науч. тр. / Отв. Редактор Д.А. Алисов. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. С.63-66.

ше. В каталоге организованной Омской организацией Союза художников в 1968 г. Выставки «Монументальное и декоративно-оформительское искусство» приводятся имена Н.Ф. Бережного, С.К. Белого, Н.М. Брюханова, Ю.Г. Давыдова, И.И. Желистова, В.В. Кукуйцева, Е.А. Куприянова, Н.Я. Третьякова, Г.А. Штабнова.

В монументальных работах принимали участие также А.А. Чермошенцев и Р.Ф. Черепанов. Проектной деятельностью в эти годы начал заниматься В.А. Десятов. Заказы на монументальные работы поступали в Союз художников или Художественно-производственные мастерские Художественного фонда РСФСР. Эскизы обязательно утверждались худсоветом, что служило определенной гарантией качества выполняемых работ. Художникам востребованность их труда обществом гарантировала заработки, но вряд ли только из экономических соображений станковисты осваивали техники сухой фрески, сграффито, бетонного рельефа. В связи с большим объемом и трудоемкостью работ художники объединялись в группы из двух-трех человек, в силу чего определить долю участия каждого из них в разработке эскиза сложно. Заказной и коллективный характер работы придавал ей особую специфику. Художники сталкивались с проблемами нехватки средств, ограниченным выбором материалов, что затрудняло решение творческих задач. Только атлант, профессионализм и энергия молодости могли обеспечить высокий художественный уровень монументальных произведений омских станковистов. Существовала и чисто творческая причина обращения станковистов к монументальному искусству. Для них подобная работа была своего рода опытом в поисках новых средств выразительности. «Тогда монументальные формы казались панацеей от всех бед. С ними связывалось дальнейшее развитие живописи, графики, скульптуры. Появление сурового стиля в этом время обусловлено многими причинами, но немаловажным представляется воздействие монументального искусства»¹.

Сграффито в книжном магазине «Наш друг» на ленинградской площади было выполнено в 1960 г. Его авторы Н.Я. Третьяков и Г.А. Штабнов создали произведение условное, лаконичное, построенное на линейном ритме, открывшее путь для новых формальных поисков. В 1962 г. Н.М. Брюханов, Н.Ч. Третьяков и Э.М. Круминьш выполнили одно из самых лирических произведений в пространстве Омска – сграффито на угловом фасаде дворца бракосочетания. Над росписями в интерьерах ДК «Юность» (1964) работали М.И. Слободин и Н.Я. Третьяков. Пришедший на Кордную фабрику новый директор И.А. Подковка развернул широкую преобразовательную деятельность. В перестроенном из барака клубе художники С.К. Белов, Е.А. Куприянов, Г.А. Штабнов осуществили роспись и декоративную решетку в фойе, создали мозаичные вставки на стенах кафе (1965, проект В.А. Десятова). Для работ был использован буквально «подручный» материал – битый кафель, оставшийся от облицовки санузлов, пенобетон, стекольный лом, привезенный в город Б.А. Спорниковым с подмосковного стекольного завода, где художник оказался на экскурсии во время пребывания на Академической творческой даче. Для Дома технической пропаганды завода им. П.И. Баранова Н.Я. Третьяковым и Г.А. Штабновым был выполнен эскиз панно «Человек и авиация» (1967): «В этой огромной серебристо-черной гравюре, всей построенной на сложнейшем линейном рисунке, технические чертежи переплетались с образами первоискателей»². Композиция способом фототравления должна была переводиться на металл, но завод удовлетворился фотографиями в размере оригинала, прикрепленными к стене на планшетах. Одним из выдающихся произведений монументального искусства является бетонный рельеф на боковом фасаде ДК им. Дзержинского – архитектор О.П. Осипов, художники Н.Я. Третьяков, Г.А. Штабнов (1970). Украшением зданий мясо-молочного техникума в Омске и администрации р.п. Лузино стали росписи Н.М. Брюханова (1970-е). И это лишь малая часть выполненных в те годы монументальных работ.

Как же город распорядился этим уникальным. Как теперь представляется наследием? К сожалению, от многих вещей не осталось и следа. Уничтожены росписи Н.Я. Третьякова и Г.А. Штабнова в магазине «Наш друг»; Н.Я. Третьяков и В.В. Кукуйцева в банкетном зале ресторана «Маяк» (1975) и в институте физкультуры (1966), исчезла танцплощадка на пляже Куйбышевского района. До сих пор эти произведения даже не учтены. Они уничтожаются во время ремонтов наряду с обычной «оформилвкой», которой было в те годы более чем достаточно. Как говорил во время выступления на собрании

художников в 1986 г. Г.А. Штабнов: «по области разгуливают «дикие» бригады оформителей, которые суррогатом заполняют брешы в наглядной агитации, нередко берутся за исполнение монументов, опошляя саму идею монументальной пропаганды» (рукопись из архива семьи художника). В.А. Десятов говорит сегодня о том, сто «эпопея монументально-декоративного искусства строилась на материальной нищете. Художников приглашали для камуфляжа недостатков проекта и строительства» (из личной беседы с В.А. Десятовым). Конечно, среди подлбных монументально-оформительских работ многие не представляют художественной ценности, но те, что были выполнены выдающимися художниками, должны быть сохранены, ведь отвечая обществу на социальный заказ, даже не будучи монументалистами, они не переставали решать творческие задачи и делали это в меру своего атланта.

1. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994
2. Соловьева-Волынская И.Н. Художники Омска. Л., 1972.

*«...Уходя вниз, к пышным
садам Москвы-реки стояли
в отдалении друг от друга
уступчатые, в двенадцать
этажей дома
из голубоватого цемента
и стекла. Их окружали
пересеченные дорожками
цветники – роскошные
ковры из цветов...
Растениями и цветами были
покрыты уступчатые,
с зеркальными окнами,
террасы домов».*

*(Алексей Толстой
«Голубые города»)*

ИДЕЯ ГОРОДА-САДА В ОМСКЕ 1920-х гг.*

«...А на плоских крышах летом – теннис, крокет, лапта, велотрек, зимой – каток. Круглый год – обсерватория с куполом – само небо. Надо убрать детвору с улиц. Поближе к излюбленным голубям, к чистому воздуху. Больше солнечных ванн, воздуха, света» – эти строки принадлежат уже не известному писателю, а омскому архитектору А.Г. Иванову, опубликовавшему статью «Какой дом строить?» в местной газете «Рабочий путь» в 1929 году¹.

Публичность обсуждения архитектурных и градостроительных проблем в дискуссиях на страницах газет была характерной чертой времени, так как на первый план выдвигались не узко специальные, а социальные моменты. Каким должен быть социалистический город – один из главных вопросов первых послереволюционных лет. Среди материалов на архитектурные темы, появившихся в омских газетах в 1920-е годы, обращает на себя внимание статья «Будущий Омск», подписанная псевдонимом «Ушкуйник» и посвященная проекту перепланировки и расширения города. Проект был представлен на Отчетной выставке деятельности отделов Губисполкома, приуроченной ко 2-ому Губернскому съезду Советов, проходившему в Омске в июле 1921 года.

«На показательной выставке удалось увидеть экспонаты, которые рисуют будущее и интересным, и отвечающим последнему слову городского благоустройства. Это экспонаты подотдела благоустройства коммунального отдела, разработанные архитектором А.В. Линецким. Будущий Омск будет городом-садом²».

Идея города-сада возникла в Омске не случайно. Она была популярна в Европе начала века и считалась одной из самых прогрессивных. В России был хорошо известен город-сад архитектора Эбенизера Говарда – Лечфорт, пригород Лондона. О нем говорится и в статье из омской газеты: «Идеальной формой города, по мысли наиболее видного пропагандиста городов-садов англичанина Говарда, должен представлять круг, к центру которого стекаются радиусами широкие бульвары – улицы. В центре

* Мысливцева Г.Ю. *Идея города-сада в Омске 1920-х годов // Омская муза – 2000. Монологи о культуре. Омск, 2000. С. 144-149.*

круга – большой сад-цветник, а параллельно окружности его – улицы и дополнительные кольцевые сады-аллеи. В последней полосе кварталов-секторов – окружная линия железной дороги. (...) Английский капитал раньше других понял необходимость и выгоду лучшего устройства жилищ рабочих. Создались там особые рабочие поселки – гигиенические, с прекрасными и технически оборудованными домами. За Англией последовала Америка, затем Германия и другие. До России эта волна так и не докатилась. (...) Омск – один из самых некрасивых и неблагоустроенных городов Сибири. Под садами он имеет в 20 раз меньшую площадь, чем это необходимо. Город разрастался бессистемно, законов, регулирующих развитие и рост городов, не было. И вот из города, расположенного довольно удачно на берегах двух рек, мало-помалу образовалось безобразное и антисанитарное скопление домов и построек, которое способствует распространению эпидемических болезней и повышению смертности, особенно детской. (...) Конечно, нужны героические усилия, чтобы сделать и этой «чертовой перечницы», как иногда называют Омск, более или менее благоустроенное место»³.

У проекта перепланировки Омска была своя предистория. О необходимости озеленения и благоустройства города еще в 1919 году говорил в обращении к омичам председатель коллегии коммунального отдела городского хозяйства т. Петухов: «Граждане! Омск – город, можно сказать, степной. Климат в нем континентальный (сухой, с большими жарами летом и большими же холодами зимой). Небольшие леса (колки), которые окружают город, немного смягчают суровость климата, умеряя летние жары и хоть немного задерживая ветры. Город слишком беден растительностью и граждане каждое лето страдают от жары и пыли, не имея возможности дышать чистым воздухом садов. (...) Теперь, при осуществлении власти трудящихся, все мы должны особенно заботиться о том, чтобы жизнь трудящихся была устроена лучше, чтобы они не вырождались в непосильном труде при отсутствии света и воздуха. Хороший воздух всем людям необходим, как пища. Коммунальный отдел городского хозяйства приложит все усилия, чтобы улучшить воздух внутри города разведением садов, бульваров, засаждением всех пустых мест деревьями, цветами и огородными овощами, но ему необходимо в этом содействии всего населения. Коммунальный отдел обращается ко всем гражданам Омска, Атаманского хутора и Куломзино с просьбой пожалеть себя и своих детей и не только не вырубать лесов, но и препятствовать этому, если заметят такие действия со стороны несознательных людей»⁴.

В январе 1920 года в Омске была образована специальная комиссия по разработке вопроса о квартирах для рабочих и возведении городов-садов. В нее вошли члены подотдела благоустройства, отдела здравоохранения и губернского совета профсоюзов. Подотдел благоустройства представлял Дмитрий Александрович Вернер.

Выпускник Петербургского института гражданских инженеров, Д.А. Вернер с 1910 по 1914 годы был городским архитектором Самары, где по его проектам было возведено несколько крупных общественных зданий. В Омске он, по всей вероятности, оказался из-за военных и революционных событий, как и многие другие специалисты, попавшие в Сибирь в это время.

Заведующим подотделом благоустройства дорожного отдела городского хозяйства, Д.А. Вернер занимался помимо всего прочего и вопросами озеленения. Из его докладов мы узнаем, что до прихода к власти большевиков «...содержание городских садов, благодаря особым условиям их возникновения, возложено было управою на Степное общество садоводства, каковой способ, конечно, следует признать наилучшим. Новых садов и бульваров управа не разбивала за отсутствием средств, но дорожный отдел принял все меры к пробуждению частной инициативы и на частные средства начато несколько садов и бульваров. В Омске смотреть на сады и бульвары только как на предмет украшения и удовольствия нельзя, так как все посадки в городе имеют громадное общественное значение. С одной стороны, в нашей безлесой стране посадки необходимы для освежения воздуха, сады единственное средство уменьшить пыль и грязь и единственное средство сократить расходы по содержанию в чистоте безобразно широких улиц и уменьшить расходы по их замощению. На эту сторону дела должно быть обращено самое серьезное внимание. Проекты и предложения в этом направлении имеются»⁵.

Имелись также проекты и доклады, касающиеся перепланировки города, создания городов-садов, общественных парков и превращения крепости в административный и торговый центр, а также устройства около крепости набережной, на что инженеру Шабулину городской думой было отпущено

30 тысяч рублей для исполнения проекта⁶. Однако политическая обстановка не давала возможности всерьез заняться проблемами благоустройства вплоть до 1921 года⁷.

Разрабатывая проект перепланировки Омска, Александр Васильевич Линецкий – известный архитектор, работавший в Сибири в начале века, – использовал идею города-сада и те предложения относительно территории крепости, которые уже имелись.

Архитектор не стал вносить существенных изменений в исторически сложившийся план города. Омск начал строиться в начале XVIII века как военная крепость. Поэтому старая часть города, на правом берегу Оми, имела традиционную для крепости радиально-кольцевую планировку, составляя один сегмент концентрически-радиальной схемы, заключенный между берегами двух рек. Дороги, расходящиеся от крепости, определили направления главных радиальных улиц – современных Герцена, Гусарова, Тарской, Орджоникидзе, Красного пути. Кольцевые улицы дугами соединяли берега рек. Это – современные улицы Интернациональная, Гагарина, Рабиновича и Кемеровская. Левый берег Оми застраивался, большей частью, в XIX веке. В основе плана здесь лежала регулярная схема – сетка улиц, пересекающихся под углом.

Как известно из статьи «Будущий Омск», проект Линецкого был ориентирован на город-сад Э. Говарда, который неизменно связывался с радиально-кольцевой системой планировки. На ее основе архитектор решил объединить левобережную и правобережную части города. «За центр взята крепость как административный центр и театральная площадь. Один пояс садов намечен между Варламовской (ул. Декабристов – Г.М.) и Степной улицами с переброской его через Омку на линии Большой Ивановской (ул. Третьяковская – Г.М.). Второй, параллельный ему пояс садов, приблизительно между 9 и 10 Линиями с переброской в соответствующем месте через Омь. Крепость, театральная площадь – почти сплошной сад, окруженный стильными зданиями. Казачий сад и сад Республики сливаются в один, для чего закрывается сквозной проезд из Новой улицы (ул. Чкалова – Г.М.) на улицу Республики (ул. Ленина – Г.М.). Расширение города намечается не только на правой стороне Иртыша, но и на левом берегу. Разбивка новой заиртышской части города делается по чисто концентрически-радиальной системе»⁸.

Идеальный план города в начале века прочно связывался с радиально-кольцевой схемой планировки. В генеральном плане Новосибирска, разработанном в 1925 году инженером И.И. Загрявко, в существующую прямоугольную сетку кварталов привносилась радиально-кольцевая система магистралей. При проектировании новых районов, когда архитектора не стесняла уже существующая застройка, предпочтение также отдавалось радиально-кольцевой планировке. Так, в газете «Рабочий путь» за 12 мая 1927 года сообщалось, что «...заселение и застройка новых земельных участков в Ленинске-Омском в настоящее время производится по проектному плану, составленному инженером Назаретовым. В ближайшем будущем Ленинск-Омский по этому плану должен стать городом-садом, в котором весьма значительное число больших земельных участков будет отведено под скверы, парки и бульвары»⁹.

В.И. Кочедамов, автор известной книги «Омск. Как рос и строился город», пишет о плане Назаретова: «Он должен был представлять из себя город-сад в виде пятиконечной звезды, как эмблема Республики Советов»¹⁰. Направление улиц-радиусов определялось направлением лучей звезды, начертанной в центре плана.

Обращение к революционной символике было характерно для архитекторов послереволюционных лет. Оно объяснялось общей романтической направленностью искусства. Ведь и город-сад – это некий романтический тип расселения, рожденный фантазиями социалистов-утопистов, литераторов, архитекторов. Романтическая мечта о городе-саде в Омске 1920-х годов выразилась в том внимании, с каким разрабатывались все вопросы, связанные с озеленением города.

В 1919 году Д.А. Вернера беспокоило решение вопроса об отношении к садам как «устройствам общественного значения, играющих серьезную роль в деле охраны народного здоровья»¹¹. Показателен такой документ: «Для устройства весной новых садов в городе необходимы запасы чистого навоза. Во избежание расходов на специальную перевозку навоза для удобрения почвы, в целях облегчения жителям свалки навоза в ближайшем от него месте прошу разрешения установить на участках будущих садов вывески с указанием, что здесь разрешаются свалки навоза. Одновременно может быть сделано объявление о том же через профессиональный союз извозчиков и через газету. Инженер Вернер»¹².

В 1926 году на страницах омской газеты весьма оживленно обсуждался вопрос о посадке деревьев по обочинам дорог. Противники таких посадок считали, что деревья послужат конденсаторами пыли и загородят доступ солнечного света в жилища. Им возражает включившийся в дискуссию известный в Омске врач В.Е. Клячкин: «Мы стремимся в будущем устроить рабочие города-сады, где все улицы будут обсажены деревьями, где будут скверы, парки и не желаем пока хоть сколько-нибудь приблизиться к этому идеалу. (...) Одной из главных мер борьбы с омской пылью мы неоднократно предлагали посадку деревьев по обочинам, чем прекратится езда по ним, поднимающая целые облака пыли на прохожих и в окна домов. Опасаться, что деревья с их густой листвой послужат конденсаторами пыли, как это утверждает лесовод Тихомиров, нет оснований. Пусть лучше собирается на деревьях, чем на обывателях и в их жилищах. Неоснователен также довод, что деревья загородят в жилища доступ солнечного света. Сибирское солнце дает столько света, особенно летом, что его достаточно проникает в жилища, даже при посадке около них деревьев»¹³.

В итоге было решено засадить деревьями улицы Гусарова и Лермонтовскую, причем оговаривалось, что «что засадка будет носить показательный характер и явится первым шагом в деле общей засадки всех городских улиц»¹⁴.

Самое заинтересованное участие в пропаганде озеленения города принял омский профессор В.Ф. Семенов. В 1929 году на страницах газеты «Рабочий путь» он писал: «Города-сады стали основной идеей городского строительства наравне с водопроводом, канализацией и т.п. (...) Что представляет в этом отношении Омск с его степными засоленными почвами, скупо выращивающими березку и легко превращающимися в нашу легендарную грязь и пыль, с его населением, легко переходящим от весенних праздников древонасаждения к скорому и полному забвению своих посадок, а затем и к дикому хулиганству древоистребления?»¹⁵. О том же пишет профессор сельхозакадемии К.М. Гречищев в статье с примечательным названием «Пора покончить со скотским отношением к дереву» Причинами, мешающими успешному озеленению города, он называет скудную, малоблагоприятную для растительности почву, хулиганство и обилие скота, без призора проходящего, бродящего и даже пасущегося на улицах. Между тем – продолжает К.М. Гречищев – «Живое растущее дерево является зеленым фильтром, благодаря которому воздух освобождается от пыли. Живое растущее дерево давно известно как серьезнейшее противопожарное средство. Живое растущее дерево как декорация скрашивает обстановку городской жизни. Таково в общем значение древонасаждения. Оно так значительно и ясно, что стремление превратить города в города-сады надо рассматривать как естественную дань природе и культуре»¹⁶.

К середине века Омск, действительно, стал городом-садом. Многие еще помнят цветники посреди проспекта К.Маркса, «море цветов» в городе. Сегодня у рядового жителя Омска складывается впечатление, что Омскзеленстрой не столько занимается посадками, сколько уничтожает «излишки» растительности, мешающие движению транспорта. Специалисты по городскому древонасаждению не считают нужным объяснять несведущему населению причины своих действий, как это было в начале века. А очень жаль. Ведь это дело, действительно, общественное, и славу города-сада завоевывало несколько поколений омичей. Одна из страниц истории озеленения нашего степного города – 1920-е годы. Страница не единственная, но, пожалуй, самая яркая.

1. Иванов А. Какой дом строить? // Рабочий путь. 1929. 13 апреля.

2. Ушкуйник. Будущий Омск. // Рабочий путь. 1921. 16 июля.

3. Ушкуйник, там же.

4. ГАОО, Ф-74, оп.1-а, д.8, л.50.

5. ГАОО, Ф-74, оп.1-а, д.8, л.4.

6. ГАОО, Ф-74, оп.1-а, д.8, л.4.

7. ГАОО, Ф-74, оп.1-а, д.8, л.5.

8. Ушкуйник, там же.

9. В. Т-ин, Будущий город-сад. // Рабочий путь. 1927. 12 мая.

10. Кочедамов В.И.. Омск. Как рос и строился город. Омск, 1960.

11. ГАОО, Ф-74, оп.1-а, д.8, л.5.

12. ГАОО, Ф-74, д.8, оп.1-а, л.482.

13. Клячкин В.Е. Городское древонасаждение. // Рабочий путь. 1926. 1 мая.

14. Показательная улица. // Рабочий путь. 1926. 19 мая.

15. Семенов В.Ф. Растительность и город. // Рабочий путь. 1929. 13 мая.

16. Гречищев К.М. Пора покончить со скотским отношением к дереву // Рабочий путь. 1928. 9 мая.

РЕКА и ГОРОД. О ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОРАЗА ОМСКА в ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Реальный город и его художественный образ не всегда идентичны, но «тонкие властительные связи» между ними все же существуют. Отраженное, пережитое, обогащенное эмоциональным и интеллектуальным опытом художника (или поэта) пространство города входит в сознание людей и постепенно начинает влиять на восприятие, а впоследствии, возможно, и на формирование реального пространства.

Художественный образ способствует рождению мифа, необходимого для «оживления», «очеловечивания» города, в котором мы живем.

В Омске уже начались разговоры о «духе места» и даже предпринимались попытки его «уловить». Удачным «спиритическим сеансом» была выставка «4 угла. Связь небесного и земного» (1997 год, галерея «Мир живописи», автор А.С. Горелик), где произведения изобразительного искусства вступали в диалог с предметами быта, старыми картами и фотографиями, досками и кирпичами из коллекции В.И. Селюка.

Одним из путей выявления «духа места» может стать исследование художественного образа города, в частности – выявление предпочтительных и устойчивых изобразительных мотивов, которые, с одной стороны, дают опору в объективной реальности, а с другой – позволяют говорить об ее интерпретации и трансформации в художественный образ.

Омские реки – один из подобных ключевых мотивов, нашедший яркое воплощение в поэзии: «С тайгою степь соединяя, задумчива и широка, течешь ты, рыжая степная неторопливая река» (В. Берестов),

* Мысливцева Г.Ю. Река и город. О формировании художественного образа Омска в изобразительном искусстве. 1960–1990-е гг. // Первые омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1996/97. С. 26-28.

«Люди в узел двух рек завязали сердца» (Т. Белозеров), «И река Тишина у метели в плену» (Л. Мартынов). Не оставлен без внимания мотив реки и в изобразительном искусстве Омска.

Город осторожно входит в пространство эпических пейзажей К.П. Белова и занимает отведенное ему подчиненное место где-то на периферии картинной плоскости. Главные герои картин этого художника – река и небо, наделенные, по замечанию искусствоведа Л.П. Елфимова, особой активностью, одухотворенностью, таинственной силой, величием и красотой. В формировании художественного образа Омска эти пейзажи (и по времени создания самые ранние) играют роль своеобразного пролога, напоминающего о том изначальном природном пространстве частью которого стал город.

Если для К.П. Белова река как часть природы и город сосуществуют, то в творчестве А.Н. Либера мы не встретим ни одного подобного мотива. Река принадлежит исключительно пространству чистого пейзажа. Он строится, как правило, на горизонтальных членениях картинной плоскости, дающих ощущение открытого свободного пространства. Пространство в городе, напротив, замкнуто, уводит в глубину аллеи, камерно, уютно, обжито в отличие от бескрайних просторов природы.

Лишь в одной серии работ А.Н. Либера мы видим с высоты самолета извилистую ленту Иртыша в окружении городских огней. Эта захватывающая картина красива и драматична одновременно, хотя вряд ли автор думал об экологических бедах города, изображая факела нефтезавода. Художник поместил себя слишком высоко над землей, превратив тем самым в стороннего наблюдателя, созерцающего красивый пейзаж.

Для степного города реки являются главными природными элементами, структурирующими его пространство. Своими изгибами и относительно высокими берегами они вносят разнообразие в монотонность степного ландшафта. Это давно почувствовали художники, тяготеющие к живописно-пластическому осмыслению городского пространства. В творчестве Р.Ф. Черепанова, Ю.А. Овчинникова, А.А. Темерева, Т.Ф. Бугаенко, Н.Н. Молодцова и др. появляются неожиданные точки зрения на город, например, из-под высокого берега реки, выразительные цветовые решения, изобразительные метафоры. Именно в их работах с несомненной точностью уловлены особенности пластики омского ландшафта и найдены верные цветовые характеристики города и его рек.

Не меньший интерес представляют художники, склонные к известной мифологизации городской среды. В.В. Кукуйцев, например, может вопреки реальности написать Омь радужно-голубыми красками («Окно мастерской», 1973), воплотив в зримом образе поэтические строки И.Кравченко «Над струящейся Омью океан синевы». В картине «Серебристый день» (1979) В.В. Кукуйцев пишет Омь серебристо-лиловой. И уже не только колорит, но и композиция с женской фигурой слева вызывает ассоциации с врубелевской «Сиренью», оживляя таким образом связь Омска с именем М.А. Врубеля. Художники, как правило, решают эту тему не в историческом, а в мифологическом ключе, выявляя некое метафизическое присутствие гениального художника в городе, где он родился.

Мифологизирован Омск и у Г.П. Кичигина. Произошла лишь смена позитивной поэтической оценки на критическую. Выдвигая на первый план социальный аспект, Кичигин интерпретирует город в духе Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Соответственно и реки здесь напоминают лужи, затерявшиеся среди мусорных куч. Интересно, что подобное решение имеет истоки в реальной градостроительной ситуации, сохранявшейся в городе вплоть до 1970-х годов. «А Омск? Ты долго был в обиде на этот город. Жизнь текла, а он стоял, тебя не видя, в твои не глядя зеркала. И ты, Иртыш, с немым укором, не понимая ничего, дивился свалкам и заборам вдоль побережья своего» (В. Берестов). Город долгое время был отвернут от своих рек. Это и зафиксировал в своих антиутопиях Г.П. Кичигин.

Мифологизация городского пространства имеет давнюю традицию в поэзии Л.Мартынова., создавшего такие устойчивые мифологемы, как «река Тишина», «степной Вавилон», «воздушные фрегаты». И позже, в творчестве других поэтов «многоликий, многоголосый» город существует параллельно «застоявшимся» у реки Тишины временам (А.Преловский).

Тема времени, его замедления и ускорения часто сливается с мотивом реки. Застывшая гладь воды в графических листах И.И. Желистова «Рассвет в затоне» (1980) и Н.Г. Горбунова «На реке Оми» (1986) ассоциируется с остановкой, паузой в течении времени. Не случайно оба пейзажа – ночные.

В них нет пространственного размаха, композиции статичны. Н.Г. Горбунов стремится подчеркнуть камерность пейзажа, замкнув пространство кулисами, образованными стеблями трав и перилами лестницы. Примечательно, что художники выбрали одну, достаточно редкую технику – меццо-тинто, с ее приглушенностью тона и бархатистостью фактуры.

Резкий контраст этим «тихим» листам представляет линогравюра Г.С. Катилло «Мосты над Омью» (1973). Художник использовал композиционную схему карты с вертикальной линией реки, на которую нанизаны мосты, соединяющие берега с теснящимися на них городскими постройками и промышленными сооружениями. И, если «пересчет» мостов в гравюре еще может напомнить о «реке Тишине» Л. Мартынова, о сказочном движении «под Деревянный мост, под Оловянный мост, под Безымянный мост», то дымящиеся трубы ТЭЦ, опоры ЛЭП и подъемные краны отсылают к образу «степного Вавилона» и заключительным строкам поэмы: «реки Тишины нет, нарушена тишина, ты сам нарушил ее, эту глубочайшую тишину, у которой ты был в плену».

Как средоточие экологических и психологических конфликтов, как пространство, лишённое гармонии и ясности, предстает город в некоторых работах Н.Я. Третьякова. В одном из листов цикла «Городские мотивы» (1960-е) – ярком, пестром, динамичном, – река, данная сверху, смещена влево, на самые поля изображения. Очертания берегов схематичны, даже механистичны. Их изгибы напоминают более трубопровод, чем естественные линии природного ландшафта. Многолюдный, шумный город, безусловно, доминирует в композиции, вторгаясь в пространство реки горизонталью моста, пятнами катеров и силуэтами пловцов.

Но, помимо подобных городских сюжетов, Н.Я. Третьяков создал ряд произведений, которые могут рассматриваться как символические, обобщенные образы Омска. Композиция «Старый город» (1966) наполнена изобразительными метафорами. Иртыш и Омь образуют на плоскости листа «вилку», внутри и по сторонам которой вырастают фигуры первостроителей Омской крепости и бревенчатые стены ее сооружений. Среди них неожиданно возникает знакомый силуэт доходного дома Грязнова, построенного два века спустя. Не существовавшие вместе в исторической реальности, деревянная крепость и изящный каменный дом соединились в особом культурно-историческом пространстве. А реки кажутся главными связующими звеньями, напоминающими об «узле двух рек» Т. Белозерова и о реках А. Преловского, что «как бревна, зло и немо на спине влачат века».

«Белый город»(1977) – одна из самых поэтичных работ Н.Я. Третьякова, и на сегодняшний день, пожалуй, самый выразительный образ Омска. Художник изобразил вид из окон Дома художника на противоположный берег Оми. Река, не попавшая в композицию, все же присутствует в ней: в волнообразной линии древесных крон и во вторящем ей силуэте кровель. Пластическое решение фасадов зданий подобно падающим струям воды. Город дематериализован. Так можно увидеть его сквозь окно, залитое дождем, или сквозь струи цветомузыкального фонтана, которого не было и в помине во времена Третьякова. Но это может быть и мифологизированный образ города воздушных фрегатов.

Возникают также музыкальные ассоциации. Белые стены и темные крыши зданий имеют сходство с клавишами рояля, а рисунок башен и вертикальный ритм членений фасадов напоминает о трубах органа, который волею судьбы здесь, в здании старого кинотеатра скоро будет установлен. Вся ткань произведения пронизана мелодией, звучащей торжественно и лирически одновременно.

Тема города возникла и в творчестве других омских художников из поколения шестидесятников. Н.Я. Третьяков, В.В. Кукуйцев, Ст.К. Белов, Г.А. Штабнов впервые увидели город как эстетическую ценность. Они же были первыми, кто начал создавать образ нашего города, а не просто фиксировать увиденный мотив.

Художественный образ принадлежит к области сознания, к духовному пространству города. Он складывается постепенно, и лишь окрепнув, укоренившись в обыденном сознании большинства горожан, он сможет повлиять на реальное пространство. В Омске этот процесс только начался.

*«Когда воздушные фрегаты
Над самым городом прошли»
(Леонид Мартынов)*

«СЕБЯ-ПОЗНАЮЩИЙ- ЛАНДШАФТ» ОМСКА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИЗУАЛЬНЫХ и ВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ*

Толчком к настоящей работе послужила монография В. Подороги о «ландшафтных мирах» С. Киркегора, Ф. Ницше, М. Хайдеггера¹. Вынесенное в заголовок понятие, принадлежащее М. Хайдеггеру, определило главную проблему книги В. Подороги – как пространство «мыслит себя в нас?»² Попытка понять, как ощущает себя человек в омском ландшафте показала чрезвычайно интересной.

Разумеется, анализ философских текстов – дело философов. Для искусствоведа важнее «тексты» иного рода – произведения искусства, в материи письма которых, возможно, прорывается «голос Места»? Но как его опознать, выделить среди других «голосов»? Ограничив себя анализом жанра городского пейзажа, мы рискуем не получить желаемого результата. За пределами исследования останутся условные, абстрактные или полуабстрактные произведения таких художников, как В. Бугаев, Н. Молодцов, Е. Дорохов, В. Сироткин, А. Варов, и многих других авторов, которые открыто к теме города никогда не обращались.

Мне чрезвычайно импонируют «окольные методы» изучения ментальности, выявление ее в господствующих речевых оборотах и метафорах. Имеющийся в Омске богатый литературный материал позволяет проанализировать поэтические тексты о городе, определить их метафорику, словарный состав, тематические предпочтения.

В поле моего внимания попало около 180 стихотворений 64 авторов, опубликованных в период с 1965 по 1997 гг. в альманахах, коллективных и авторских сборниках, изданных, главным образом, в Омске³.

* Мысливцева Г.Ю. «Себя-Познающий-Ландшафт» Омска // Вестник ассоциации «Открытый музей». Красноярск. 1997. № 3-4. С. 42-43.

* Мысливцева Г.Ю. «Себя-Познающий-Ландшафт» Омска // Вторые омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1998. С. 67-69.

Реальный природный ландшафт Омска представляет собой открытое всем ветрам степное пространство. Это – место слияния двух рек, где, по свидетельству исторических источников, пыльные бури сменялись наводнениями. ВЕТЕР, ПЫЛЬ и ВОДА оказываются главными субстанциями омской природы. Подтверждение этому находим во многих поэтических текстах: «Выли ветры на степном просторе», «Этот северо-восточный ветер, проникавший сквозь двойные рамы», «В Омске какой ураган!» (Л. Мартынов); «Ветер ломится в окна по-прежнему шальной», «Ветров злое полчище» (Т. Четверикова); «Влагой пахнущий ветер из иртышских глубин» (И. Кравченко); «Пляшет бешеный вихрь», «Какие ветры завывают» (Е. Кордзахия); «Вьюга отрешенно пляшет» (А. Лизунов); «Какой бы ни трепал в дороге ветер» (Ю. Плотов); «Там за стеною вихрь жестокий» (В. Новиков); «Ах, город мой, семи ветрам подвластный» (Е. Миронова); «Вечный ветер плывет и качается» (Н. Разумов) и еще много других примеров.

Ветер, вопреки ожиданиям, приносит не столько прохладу и свежесть, сколько клубы пыли: «На улице пыль да ветер» (Вс. Иванов); «Над сетью улиц, низеньких и пыльных», «Соленая степная пыль покрыла город, как короста» (Л. Мартынов); «Пылью тягучей по грудь занесен» (Р. Рождественский).

Безусловно, ПЫЛЬ и ВЕТЕР не могут быть только омскими достопримечательностями. Любой провинциальный город в начале века был пыльным и грязным, а в конце – остается душным, дымным, загазованным. По любому открытому пространству гуляет ветер. Важным представляется то, насколько эти обстоятельства отражаются в сознании или впечатываются в подсознание художника и поэта и актуализируются в художественных текстах. Не случайно именно художественные произведения оказываются незаменимыми источниками при изучении духовной культуры той или иной эпохи.

На мой взгляд, Леонид Мартынов, в чьей поэзии и прозе были заданы основные координаты, по которым и сейчас движется осмысление городского пространства, очень точно уловил связь внутреннего мира человека с омскими пылью и ветром: «Ведь свободны мы, как ветер в поле. \ Ветер в поле, хоть и полон пыли. \ Той, какую сами мы всклубили».

Вероятно, к современному Омску, в 1950-х годах завоевавшему славу города-сада, уже нельзя применить образное определение «чертова перечница», данное городу в одной из газетных статей начала века, но складывается впечатление, что из культурной ткани Омска пыль не исчезла бесследно. Совсем недавно фотохудожник Андрей Кудрявцев говорил в интервью: «...у нас слишком тусклый город: пыль на земле, пыль на небе, на облаках и то пыль»⁴. И, несмотря на то, что пыльных бурь уже давно не случалось, городская среда в поэтических текстах представляется на редкость непрозрачной. Дым, хмарь, туман, марево и прочие «уплотнители» воздуха встречаются в каждом третьем из просмотренных текстов: «Над городом висел \ Индустриальный дым, \ Он на дома осел, \ И город стал седым» (В. Макаров); «В теснинах улиц пыльных и бензиновых» (А. Лизунов); «Синий чад стоит на перекрестках» (Т. Четверикова); «Там за окном густая хмарь» (В. Новиков); «Серый город, иззябший в дождях и туманах» (Е. Миронова); «Между моросью и снегом» (А. Преловский); «Хлопья медленно виснут» (Ю. Плотов).

Небо также кажется плотным и тяжелым: «Вновь тайком оседает на крыши \ Неподвижно седая громада» (С. Березина); «Небо нависло изнанкою ватника» (В. Красных); «Косматым опустится задом \ на землю звериная мгла» (Н. Кузнецов). Обращают на себя внимание несколько «больничных» ассоциаций, возникших у разных авторов: «Первым снегом земля забинтована» (Н. Разумов); «Снега, как свежие бинты, \ Наложены на гипс ледовый» (Г. Бородинский); «Холодной марлей \ Город занавесило» (А. Распопин); «Сквозь снегопад, \ Как через марлю, \ Светились пятна фонарей» (Т. Четверикова); «На шрамы вечерних улиц закат прольется как йод» (Ю. Перминов).

Возникший в итоге образ городского пространства отличается плотностью, и передвижение в нем требует усилий: степной простор оказывается «сумрачным» (Н. Разумов), «неподатливым» (А. Преловский). «Сквозь белесую мглу \ Пробирается северный луч» (В. Боков); «К остановке пробираюсь \ Сквозь сугробы поутру» (Л. Барахтянская); «С трудом иду по вязкой грязи» (Г. Маслов); «Гололед и метель поперек» (О. Шафеева); «В том городе смутном я трижды была. ... \ Где жизнь оказалась как сажа бела от дымного ТЭЦа. \ А ТЭЦ там склоняется в роде мужском, а вьюги – с песком. \ И сердце зайдет – подашься ползком, \ А некуда деться» (А. Адалис). Даже вода в Иртыше «трудна», и суда по ней плывут, «всей грудью навалясь» (В. Новиков). Самолет летит, «сквозь облака продираясь» (Е. Никитин).

Тяжело не только физическое движение, город обладает свойством психологического давления на человека: «Метель метет и белые скульптуры \ Сквозь снег слепящий мечутся, спеша... \ Проспект культуры, эх Проспект культуры, \ Зачем тобой придавлена душа?» (М. Снегирев); «Порою жизнь мне кажется дремучей, \ Уснувшей в темной илистой волне» (Е. Никитин); «У маленькой художницы все лето \ Гостит большая серая тоска, \ Карандаши и кисти прячет где-то \ И покрывает пылью облака» (А. Лядов); «Тоска ослепительной силы \ берет его сердце в тиски» (Е. Кордзахия); «По жизни, вымощенной горем, / с большим достоинством ползу!» (А. Кутилов).

Драматизм переживания пространства усиливается благодаря культурно-историческому фону Омска – города Ф. Достоевского и М. Врубеля, чьи имена, несмотря на краткие сроки пребывания этих людей в городе, отчасти определяют его духовный климат.

Однако, мутной, плотной, вязкой среде Омска присуща амбивалентность. Пыль – не только мертвая субстанция, но и питательная почва, если она соединена с водой. «Триста футов горько-соленой глубины» над городом Л. Мартынова – не тот ли это первобытный океан, праматерия, из которой всему предстоит родиться? И не это ли почва для романтических фантазий?

Поворот к природно-стихийным, дологическим, витальным началам определяется А. Якимовичем, а также многими другими искусствоведами, культурологами, философами как коренной аспект современного мироощущения, который «почти на всем протяжении XX века действует очень сильно и во многом определяет состояние умов»⁵. Отсюда – смутность, «первобытное» единство всех субстанций, оборотничество, мифологизм и метафоризм в искусстве новейшего времени. Омск не является исключением.

Омские реки, без сомнения, – главная тема местной поэзии. Сергей Денисенко имел все основания сказать: «Сколько ж, боже мой, воды иртышской в строки стихотворцев утекло!» Почти в половине поэтических текстов об Омске, попавших в поле моего внимания, упомянуты реки или связанные с водой явления природы: дожди и снегопады. Но гораздо больший интерес представляют «водные» метафоры, отмеченные более, чем в половине текстов: «море солнца», «потоки» и «озера» цветов, «к тебе текли сады и цветники» (Е. Миронова); «Асфальты, как озера» (В. Макаров); «Мой город – бетонный остров \ В студеном пространстве плывет» (В. Иванов); «Внизу проплывал твой город» (Е. Никитин); «Проплывая в солнечном тепле» (Н. Разумов); «Над струящейся Омью океан синевы» (И. Кравченко); «Струится ночь» (О. Ракитский); «Лился вечер щемящим аккордом» (Ж. Янковская); «Укутай штору в отплывающий закат» (В. Озолин); «Жизнь бурлила, как водица в Иртыше» (Е. Кордзахия); «Мой день пролит на скатерть» (А. Бурлак); «Пью воздуха напиток освежительный» (Г. Бородянский); «Проплывают навстречу \ Дома, фонари, переулки» (М. Кузин); «Навстречу фарам улица течет» (А. Лядов).

Не случайно Андрей Лядов, полагающий, что он «в городе этом что-то самое главное понял», пишет далее: «я наполнен им весь, \ я пропитан им весь, \ я пронизан им весь». Может быть, такое изобилие «водной» метафоры отчасти имеет истоки в «Воздушных фрегатах» Л. Мартынова, так прочно вошедших в сознание омской литературной и художественной интеллигенции, что они то и дело «всплывают» в слове или изображении. Во-первых, в виде мечты о море, как правило, соотносимой с реальностью: «Ах, есть на свете море \ с прозрачною волною, (...) И мысли виснут где-то в сибирских небесах» (Ж. Янковская); «Давай махнем с тобою к морю, (...) Окошки пыльные зашторим» (М. Мельникова); «А нам все нейметя и грезится \ какими-то парусами» (З. Романова); «Но видно, были эти паруса, \ не зря же за окном алели зори, \ и свежий ветер бился в тонкой шторе» (Е. Кордзахия); «Паруса забывают о том, что они шторы» (А. Бородавкин); «Ты, рыбак, идешь за рыбой. \ Только море ли вдали? \ Видно к лодке, \ Видно к морю \ Все дороги заросли» (О. Мирошникова).

Реальные земные моря легко превращаются в символично-мистические: «Ловятся минуты золотые \ в призрачной, таинственной воде. \ В той воде, что всюду и нигде, \ нареченной Лета и Сантана» (А. Лизунов). Такие общечеловеческие понятия-метафоры, как «течение времени» или «небесный океан», в Омске, «где в смутном свеченье слились небеса и вода» (В. Дашкевич), получают своеобразную интерпретацию, впервые сформулированную в «Воздушных фрегатах» Л. Мартыновым и продолженную в поэтических образах города: «Земля, кружась, \ качнулась подо мной. \ И в белой невесомости \

поплыл я... \ Нет, не метель \ взметнулась за спиной, \ а крылья» (А. Распопин). Небо здесь всегда готово обернуться морем: «Я видел – не было границы \ его набухшей глубине! \ Но если там не тонут птицы, \ чего тогда бояться мне» (Ю. Перминов).

Но, может быть, уже «Воздушные фрегаты» – это воспоминание земли о древнем море, скрывающем Западную Сибирь в период палеогена? Тот самый «голос места», который прорывается исподволь в амбивалентности неба и моря, в обилии «водных» метафор в поэзии, в архитектурных образах Речного вокзала, Музыкального театра, нового здания библиотеки им. А.С. Пушкина, в концепции художника Дамира Муратова «Сибирь – морская держава» и в его же объектах – парусах из кровельной жести.

В этом контексте уже не кажутся случайными плывущие над землей парусники в картинах Сергея Александрова, а также его «Парус» (1994) в виде рыбы. Совершенно уместными становятся рыбы головы в ирреальных пространствах картин Георгия Кичигина «Монумент» (1990) и «Перекресток зла» (1992). Огромные рыбы очень естественно висят в воздухе над домами в работе Валерия Заболотько «Четверг» (1997), а выставка-акция Ирины Зинкевич и Натальи Чепкасовой в галерее «Кучумь» называлась «Рыба к пиву».

В рисунке шестилетнего омича Егора Лапикова на островерхую крышу многоэтажного дома опустилась птица, силуэт которой очень напоминает рыбу. Цветы в композициях Евгения Дорохова «Вечерняя прогулка» (1990) и «Приглашение на танец» (1990) плывут, как в аквариуме. Подобное ощущение вызывают некоторые городские пейзажи Алексея Либерова, например, «Осень в городе» (1984). «Струятся» фасады омских зданий в «Белом городе» Николая Третьякова (1977). Затонувшей Атлантидой предстает город в графических листах Владимира Зайцева, например, в работе «На бывшем Любинском проспекте» (1989). В фотографиях из серии «Город» (1990-е) Олега Деркунского свет пробивается сквозь плотную, вязкую среду, подобную воде.

Плотные и аморфные субстанции кажутся более близкими омским художникам, чем ясные кристаллические структуры. Цвет в картинах Николая Молодцова, не по-омски яркий, обладает той степенью густоты, при которой он не отражается от поверхности предметов, а сам их образует. В работах из цикла «Окна»: «Снежные сумерки» (1995), «Красный закат» (1996), «Затяжной дождь» (1995), – этот сгустившийся цвет-свет находится в непосредственной близости от художника, сразу за условно очерченным окном, и принадлежит пространству города (или Вселенной), которое ощутимо препятствует проникновению внутрь себя, благодаря своей плотности.

Литературно-поэтическим образам Омска будут созвучны монохромные минималистские композиции Василия Сироткина со светящимися сквозь мутную мглу далекими точками-звездами и черно-серые листы Владимира Бугаева 1990-х годов, на поверхности которых, словно в толстом слое пыли, прочерчены странные рисунки-знаки. В гуашах Анатолия Варова человеческие фигуры погружены в темную плотную среду – «Левверкюн» (1990-е). Одна из композиций Александра Шафеева названа «Прорыв из серого» (1996). «Прорыв» – название экспозиции 1996 года галереи «Мир живописи».

Соотнесение вербальных и визуальных текстов дает возможность более глубокого проникновения в сущность того Места, где нам выпало жить. ВЕТЕР, ПЫЛЬ и ВОДА – это природные субстанции, изначально заданные ландшафтом еще до появления здесь человека. Как показало предпринятое исследование, в культурной ткани города они продолжают существовать. Но именно этот ландшафт стал питательной почвой для романтических фантазий о городе-саде, которые благодаря человеческим усилиям воплотились в реальность.

1. Подорога В. *Смысл и выражение*. М., 1995. С. 277.
2. Подорога В. *там же*. С. 248.
3. В работе использованы следующие поэтические сборники: Л. Барахтянская. *Стихотворения*. Омск, 1990; Г. Бородянский. *Перемена*. Омск, 1988;

- А. Васильев. Твоими тропами. Новосибирск, 1965;
 Ю. Воробьев. Ты мне нужна. Омск, 1993; День поэзии. Новосибирск, 1965; День поэзии. Новосибирск, 1968; День поэзии. Ленинград, 1969; В. Иванов. Журавлиный путь. Омск, 1983; В. Иванов. Я понял деревья. Омск, 1986; альманах «Иртыш», Омск, 1990, 1992; Е. Кордзахия. Зимние цветы. Омск, 1988; Красный путь. Омск, 1984; Г. Кудрявская. Терпение. Омск, 1991; А. Лизунов. Точка отсчета. Омск, 1989; А. Кутилов. Провинциальная пристань. Омск, 1990; А. Лядов. День открытых дверей. Омск, 1983, В. Макаров. Невеста. Омск, 1965; В. Макаров. Дерево под окном. Омск, 1981; В. Макаров. Водополье. Омск, 1984; Г. Морозов. В дороге и дома. Омск, 1983; На первом дыхании. Омск, 1996; В. Новиков. Дом над рекой. Омск, 1982; В. Новиков. Свет-сентябрь. Омск, 1987; В. Озолин. Песня для матросской гитары. Н-ск, 1972; Омская зима. Омск, 1987; Паруса. Омск, 1986; Перекресток. Омск, 1984; Ю. Перминов. Первые дороги. Омск, 1990; Пилигрим «Случайное счастье». Омск, 1997; Н. Разумов. Вечернее кочевье. Омск, 1986; Рукопожатие. (Е. Горчакова, Е. Кордзахия, А. Лизунов, М. Улыбышева). Омск, 1985; Рукопожатие (Г. Кудрявская, Н. Морова, А. Распопин, М. Безденежных, П. Огнев). Омск, 1987; Рукопожатие (Е. Батраченко, Т. Бурундукова, С. Денисенко, В. Красных, Е. Миронова). Омск, 1990; Складчина. Омск, 1995; Складчина-2. Омск, 1996; Н. Трегубов. Рябины красной горсть. Омск, 1989; Т. Четверикова. Сестра. Н-ск, 1979; Т. Четверикова. Ладонь. Омск, 1988; Выражаю благодарность Михаилу Снегиреву и Андрею Бородавкину за предоставленные рукописи. 4. Черникова Ю. Разговор на кухне. // Город. 1997. № 1. С. 18. 5. Якимович А.К. Магическая вселенная. М.: «Галарт», 1995. С. 10.

ОМСК. РАСТИТЕЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОБРАЗА ГОРОДА*

Во второй половине XX века Омск, некогда пыльный, грязный и почти лишенный растительности степной город, усилиями нескольких поколений омичей превратился в настоящий город-сад. Его открытое пространство, структурированное двумя реками, двумя главными магистралями, «озерами» площадей и «сетями» улиц, казалось бы пустынным, если бы не деревья, значительно увеличивающие физическую массу городского «тела» (понятие, введенное в научный оборот Г.З. Кагановым)¹. Зеленые насаждения заполняют, уплотняют городское пространство.

Кроме того, это – наиболее изменчивая часть «тела города». Деревья и кустарники не только высаживаются или вырубаются с течением времени, меняя тем самым знакомые места. Их эстетическая ценность заключается, главным образом, в том, что со сменой сезонов меняется их облик, масса, цвет. Растительность настолько органично вписана в городскую среду Омска, неотъемлема от нее (хотя это, конечно, миф), что это обстоятельство не может не отразиться в художественных произведениях, так или иначе связанных с городом. В городских пейзажах деревья часто появляются как непосредственная природная данность, просто потому, что они есть изображаемой натуры, без особой рефлексии по этому поводу.

Отсутствие же растительности в пейзаже, как правило, несет оценочную, с негативным оттенком, характеристику городского пространства, например, в картинах Георгия Кичигина («Трасса», 1987; «Траншея», 1987; «Лужа», 1987 и др.). Срубленные, выкорчеванные или нелепо остриженные деревья в

* Мысливцева Г.Ю. Омск. Растительная составляющая образа города // Сибирский сад – территория мечты. Сборник материалов регионального научно-художественного проекта. Омск – Новокузнецк. 2002 год. Омск, 2004. С. 167-171.

произведениях того же автора служат символами нашего, отмеченного социальными и экологическими проблемами, бытия («Однажды сломанное», 1986; «Игра», 1986; «Предки», 1991 и др.).

Задачей настоящей статьи будет рассмотрение целого ряда произведений омских художников, создавших выразительные и емкие образы нашего города, и выделение некоторых сложившихся в жанре городского пейзажа типов композиций в зависимости от взаимного расположения и соотношения в них собственно города (дома, дороги, мосты, малые архитектурные формы) и растительности.

Первый тип композиций можно назвать «город над деревьями». Пожалуй, начало ему положили пейзажи с видами на город из окон Дома художника. Их отличает высокая точка зрения. Деревья Врубелевского сквера, к 1980-м годам достигшие высоты третьего и четвертого этажей здания, занимают, как правило, весь передний план картины, а над ними открывается вид на мост и противоположный берег Оми, застроенный в начале прошлого века. Старинные здания с прихотливым силуэтом кровель кажутся венчающими массив деревьев.

Пейзаж «Осенний Омск», написанный А.Ф. Соловьевой в 1986 году, на 6/7 от нижнего края заполнен пылающими красками осенней листвы. Золотые и лиловые березы и яблони обрамляют темную зеркальную гладь реки, за которой бирюзово-белым видением встает город. Он контрастирует с буйством горячих сочных красок своей холодностью, геометризмом и какой-то бестелесностью, но при этом стихийное природное и рациональное человеческое начала находятся в гармоническом единстве, дополняя друг друга. Город, отодвинутый в данной композиции на третий план, тем не менее, оказывается важнейшим элементом, собирающим ее и ненавязчиво господствующим в ней.

В «Белом городе» Н.Я. Третьякова представлен тот же вид на улицу Партизанскую из окон Дома художника. Эта работа 1977 года – один из самых поэтичных образов Омска не только в творчестве этого автора. Над волнообразной линией древесных крон поднимается вторящий ей силуэт кровель. Пластическое решение как фасадов, так и деревьев напоминает падающие струи воды. Композиция решена в одной плоскости, без деления на пространственные планы. В старинных зданиях художник видит не столько рациональное, сколько эмоционально-образное начало. Они вырастают наравне с деревьями и уходят шпилям в небо. Город, таким образом, не противопоставлен природе, а вместе с ней является частью некоего метафизического, духовного пространства бытия художника. Возникают также музыкальные ассоциации. Белые стены и темные крыши зданий имеют сходство с клавишами рояля, а рисунок башен и вертикальный ритм членений фасадов напоминает о трубах органа, который волею судьбы позднее был установлен в изображенном на картине Н.Я. Третьякова здании старого кинотеатра «Художественный». Вся ткань произведения пронизана мелодией, звучащей торжественно и лирически одновременно.

«Летний натюрморт» 1988 года В.В. Кукуйцева – продолжает тему природы в городе. Открывающийся из мастерской вид на столь любимый художниками отрезок Партизанской улицы дополнен здесь натюрмортом из полевых цветов, незаметно переходящим в кроны деревьев за окном. Полоса белых освещенных солнцем фасадов старинных зданий обозначает и замыкает второй план. Этот участок городского пространства составляет единство с натюрмортом, принадлежащим миру мастерской, а следовательно, и миру художника. Дальний план с городом сумрачным и однообразным контрастирует с этим проникнутым светом и гармонией, цветущим и благоухающим пространством включенной в культуру, одухотворенной природы.

Еще одно произведение В.В. Кукуйцева должно быть проанализировано при рассмотрении первого типа композиций, обозначенного здесь как «город над деревьями» – «Серебристый день» (1979). Это – вид на Дом художника и соседние с ним строения с противоположного берега Оми, где были некогда Любина роща и сад «Аквариум». На первом плане горизонтально вытянутой композиции – вершины зацветающего сиреневым и лиловым кустарника, в тени которого не сразу замечаешь (в левом нижнем углу) погрудное изображение женщины, чей облик отсылает к известным образам Врубеля и Борисова-Мусатова. На втором плане – мерцающая, серебристо-жемчужная, с лиловыми отблесками полоса реки с плывущими по ней белыми прогулочными катерами. Сплошная (строчная), разновысокая и разноцветная, но при этом не очень выразительная застройка набережной Оми на противо-

ложном берегу замыкает композицию, служа скорее нейтральным фоном, чем значимым ее элементом. Романтически окрашенное пространство с деревьями, женщиной и рекой представляет собой некий идеальный мир, замкнутый в каменных стенах города, защищенный ими, и в конечном счете, им – городом – сотворенный. В этих произведениях В.В. Кукуйцева и Н.Я. Третьякова с особой отчетливостью прослеживается мысль о том, что города вместе с их растительной составляющей, есть целиком искусственные образования.

Холст И.В. Солодухина «Майское утро» (1999) хочется назвать апофеозом мажорного восприятия нашего города. Весь передний план занят бурно цветущим кустом сирени, за ним угадывается бирюзовая полоска реки и золотые от солнечного света постройки левого и правого берегов Оми. Станным образом они напоминают своим силуэтом столицу нашей Родины – Москву, так же как весь образный строй картины соотносим с пафосом праздничных композиций эпохи социалистического реализма. Венчая золотой короной цветущий куст сирени, город сливается с возвращенным в нем цветущим садом, являясь при этом как демиургом, так и венцом творения.

Любопытно отметить, что почти все композиции, отнесенные нами к типу «город над деревьями» имеют топографическую привязку к центру Омска. Это объясняется, конечно же, тем, что именно в центре создана благоприятная городская среда и находятся наиболее интересные памятники архитектуры, выдерживающие конкуренцию с объектами природы.

Этого нельзя сказать об окраинах Омска, где с конца 1950-х годов стали возводиться по типовым проектам рабочие поселки – Чкаловский, Амурский, городок Нефтяников и др. Жители хрущевко-новостроек начинали благоустройство своих дворов с посадок деревьев и кустарников. Как правило, сажали тополя – неприхотливые и быстро вырастающие до верхних этажей пятиэтажек.

«Май» Г.А. Штабнова (1980-е) – это вид из окна комнаты художника на пятом этаже «хрущевки». Сквозь молодую листву растущих во дворе тополей видны гаражи, арка и стена соседнего дома. Вибрирующая дымка нежной зелени придает всему мотиву какую-то щемящую лирическую интонацию. Самому теплomu пятну в картине – стенке гаража цвета яичного желтка под белой скорлупкой крыши – противопоставлена бледно-холодная синева, скрывающаяся под аркой. Молодая зелень листьев соединяет в себе как тепло желтого, так и холод синего цветов, смягчая их контраст.

Смотря на двор сверху, художник видит прямо перед собой вершины деревьев, дворовые постройки и стены домов-параллелепипедов. Используя эффект прозрачности молодой листвы, Г.А. Штабнов пишет двор сквозь ее вуаль, определив тем самым второй в нашей классификации тип композиций, включающих в образ города растительную составляющую – «город сквозь деревья».

По наблюдениям Павла Флоренского, «Сквозящая зелень весенних рощ будит в сердце тревогу вовсе не только потому, что появляется ранней весной, но и просто по оптической причине – своей прозрачности, давая стереоскопическую глубину пространства. Своими точечными листочками эта зелень намечает глубинные точки пространства и, будучи густо распределенною, делает это с достаточной психологической принудительностью. От этого все пространство, овеществляясь, получает зрительно характер стекловидной толщи. Оно есть и не есть». Аналогичен взгляд сквозь ажурную резьбу и решетки. Сравнительно с ясно видимыми предметами эти сквозные «тела» оцениваются как «полу-существующие», мнимые. При их созерцании «сознание чрезвычайно тревожно двоится», – замечает П. Флоренский².

В композициях данного типа, пользующихся популярностью у целого ряда омских художников, деревья не только выходят на первый план, но и заполняют всю картинную плоскость. При этом они не обязательно становятся главными в изображении. Гораздо важнее то, что открывается или скрывается за ними. Как правило, в этом типе композиций деревья изображаются зимой или поздней осенью, когда обнажаются их стволы и ветви, образующие интересный графический узор. Он придает дополнительную декоративность композиции, но не только. Глаз постоянно переключается с рисунка ветвей на переднем плане на дальний план с какой-либо городской постройкой, при этом то одно, то другое попадает в зону периферийного зрения. Частично перекрытый и отгороженный от нас таким образом объект постоянно притягивает взгляд, служит целью, достижение которой требует определенных зрительных усилий.

Подобная композиция в картине А.Б. Сапожникова «Никольский собор» (1984) усиливает впечатление вибрации, подвижности воздушной среды. Неглубокое пространство представляется многослойным, образованным полупрозрачными вуалями-покрывалами. Живой, прерывистый ритм древесных стволов, уходящих от переднего плана вверх и вдаль картины, дополнен здесь легчайшей дымкой веток, обозначенных мягкими вибрирующими мазками, нанесенными сухой кистью. В центре композиции, за синевато-лиловыми деревьями желтеет силуэт Никольского собора с колокольней (в те годы в здании располагался орган зал, поэтому на храме нет крестов). Собор дан во фронтальной плоскости и кажется почти бестелесным. Окруженный сквером, бывшим садом, какие было принято высаживать вокруг храмов, он отдален и отделен от нас в пространстве и во времени. Храм и сад написаны художником в единстве, создаваемом некой одухотворенной живописной средой, переводящей пейзаж в метафизический план.

А.И. Галковский в офорте «Казачья Никольская церковь» (1994) берет тот же мотив и решает его графическими средствами. Тончайшая вязь ветвей деревьев вторит очертаниям и дополняет лаконичный силуэт собора, создавая легкий, пропитанный воздухом образ одного из уголков городского пространства, отделенного от мирской суеты и настраивающего на лирический и созерцательно-философский лад.

В творчестве Г.Г. Пилипенко изображения города сквозь деревья – один из самых любимых мотивов. Привычный для омичей вид из окон на древесные кроны – дает художнику ход для пластического решения многих полотен. Его холст «К вечеру» (2001) продолжает тему «храма, окруженного садом». Казачий Никольский собор, к этому времени уже действующий, изображен сквозь густые переплетения оголенных веток. Главной для художника является тема света, заливающего пространство внутри картины, где расположен белый храм на фоне золотого неба. Художник, моделируя светотенью его объем, подчеркивает трехмерность и пластичность храма – не столько идеи, сколько постройки. Метафизичность изображенному мотиву придает эта подчеркнута ясная конструктивность объема здания и пустынность пейзажа, открывающегося за деревьями, которые, находясь в тени, кажутся менее плотными и телесными, удерживаясь в зоне периферийного зрения. Они воспринимаются не в единстве с храмом, а приближаются к зрительскому пространству, отгораживая от него некую сакральную территорию, озаренную золотым сиянием. В чисто живописном отношении прием изображения «сквозь деревья» помогает художнику добиться любимых им эффектов свечения.

Тот же храм и деревья, но в ином соотношении, появляются в работе Г.Г. Пилипенко «Вид на собор» (1993). Собор, увиденный с улицы Красных Зорь (бывш. Никольского проспекта), читается вдали неясным силуэтом на фоне почти белого неба. Помещенный вглубь картины, он замыкает композицию. От нижнего края холста к нему ведет улица деревянных домов, по обочинам густо засаженная деревьями. Вершины деревьев смыкаются, образуя туннель, являющийся важным компонентом картины. Теплый золотисто-коричневый колорит объединяет все части картины. Очень плотное, пастозное письмо способствует созданию эффекта внутреннего свечения всех элементов пейзажа – дороги, деревьев, храма. Деревья не отделяют от нас храма, а, напротив, ведут к нему, приглашая, направляя и оберегая под своими кронами потенциального путника, ведь пейзаж у Г.Г. Пилипенко по-прежнему пустынен.

Эту работу можно отнести к третьему типу композиций, обозначенных как «город под деревьями». В них растительной составляющей принадлежит главная роль. Такова пастель «Осень в городе» (1984) А.Н. Либерова – одна из композиций данного мастера, часто использующего мотив уходящей вглубь аллеи, так же, как и мотив дождя. Теплая зелень газона и редкой листвы на деревьях смягчает общий свинцовый холодный колорит этой работы. Свет мерцает только на мокром асфальте и в самой глубине аллеи. Склонившиеся навстречу друг другу деревья делают пространство города более замкнутым, камерным, защищенным от непогоды.

В акварели И.А. Санина «Зимняя аллея» («Вечерний снег», 1988) тема укрытия еще более очевидна. В зимних сумерках пространство города оказывается преображенным, аллея подобна фантастическому гроту или сводам замка Снежной королевы. Заснеженные деревья, приобретшие необычные

очертания, сомкнули ветви над идущим человеком. Являясь чертогом, кровом, они образуют некое внутреннее, защищенное пространство в зимнем городе.

Отдельной темой в творчестве художников Омска можно рассмотреть изображение парков и скверов. Отметив достаточную популярность этих мотивов, остановимся на работах двух авторов. Литография А.А. Темерева «В старом парке» (1980) несет некоторые черты стилистики примитива. В центре композиции – простейшей конструкции фонтанчик с падающими по обе стороны чаши струями воды, справа под деревьями – скамейка. Эти атрибуты отдыха помещены в замкнутое, уютное пространство летнего парка, под сень древесной листвы, сквозь которую льется на землю мягкий свет. Чуть дальше слева виден фрагмент металлической решетки, а вдоль нее важно шествует, задрав хвост кольцом, дворняга (то и другое – символы охраны). В это идиллическое и защищенное пространство помещены две фигуры: на переднем плане молодой мужчина с поливочным шлангом беседует с девушкой, держащей футляр со скрипкой. Большую часть композиции, начиная от ее верхнего края, занимает листва, проработанная очень мягко и тщательно, с тончайшими тональными градациями и переходами от света к тени. Эта подвижная, вибрирующая и шелестящая масса не кажется тяжелой и давящей, напротив, хочется попасть под ее укрытие в созданный человеком, возделанный и оберегаемый мир культуры.

Работы М.П. Усовой никогда не были продиктованы натурными впечатлениями. Все ее композиции навеяны состояниями души и носят философско-притчевый характер. В отличие от А. Темерева, изобразившего узнаваемый уголок Парка культуры и отдыха им. 30-летия ВЛКСМ, у М. Усовой мы никогда не найдем конкретной топографической привязки. Образ парка в композициях «Деревья-I» и «Деревья-II» (1996) необходим, прежде всего, для выражения неких экзистенциальных состояний тревоги и одиночества. Практически повторяя друг друга композиционно, эти два холста слегка различаются колоритом и пластической моделировкой формы. Причем, в «Деревьях -II» нависшая над парковыми дорожками и скорчившейся на скамейке фигуркой мальчика клубящаяся масса деревьев стала более выпуклой и активной. Подобно студиям импрессионистов, фиксирующих смену освещения одного объекта в течение суток, М. Усова передает динамику наступления сумерек, но это более похоже на «сумерки души», или постепенное погружение в сон. Деревья, темные и плотные по массе, утяжеляют верхнюю часть композиции. Они подобны медленно надвигающейся туче, мороку, в который медленно погружается сознание, уходя в сон.

Может быть, именно эти работы М. Усовой наиболее точно передают наше сегодняшнее отношение к городу-саду, прекрасные его образы, созданные омскими художниками два и три десятка лет назад, теперь всего лишь сон?

1. Каганов Г.З. Душа и тело города // Человек. 2002. № 1. С. 88-103.
2. Флоренский П. Мнимости в геометрии. М.: Поморье, 1922.

ФЕНОМЕН «ВЫСОКОГО БЕРЕГА» в ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОМСКА и СИБИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

Природный ландшафт Прииртышья и Приобья имеет большей частью равнинный, горизонтальный характер. Это обстоятельство неоднократно вызывало сравнение данного пространства со скатертью, а города – с лепешкой или блином, как, например, у Леонида Мартынова сказано об Омске: «Этот плоский, купающийся в соленой пыли блин-город»¹. Почти полное отсутствие вертикальных доминант в этом грандиозном «натюрморте» заставляет замечать и такие «отрицательные» по отношению к уровню земли величины, как высота речного берега. В общем рельефе местности это, своего рода, «опрокинутая» высота. Наука о структурах земной поверхности, занимающаяся рельефами, называется геоморфологией. По замечанию специалиста по моделированию географических образов Дмитрия Замятина, она «дает огромное богатство образных возможностей»².

Является ли высокий берег привлекательным мотивом для художников и литераторов, создающих художественные образы географических пространств Сибири? Переходит ли фиксация реального пейзажного мотива в символический план? Какими смыслами в этих случаях нагружается феномен высокого берега? На эти вопросы мы попытаемся найти ответ, рассмотрев ряд произведений сибирских писателей и художников Омска второй половины XX-начала XXI века.

* Мысливцева Г.Ю. Феномен высокого берега в изобразительном искусстве Омска и сибирской литературе // Реки Сибири и их образы в динамике природного и культурного ландшафта. Сборник материалов научно-практической конференции с участием регионов Сибири и Казахстана. Омск, 20–22 сентября 2006 г. / Ред.-сост. Г.Ю. Мысливцева / Науч. ред. В.Г. Рыженко. Омск: Изд.дом «ЛЕО», 2006. С. 105-109.

В литературных и изобразительных текстах, тематически связанных с рассматриваемыми территориями, как правило, подчеркивалась открытость, бескрайность и однообразие равномерно плоских пространств, раскинувшихся во все стороны вплоть до горизонта так, что глазу не за что зацепиться.

Примером может служить образ степи, представленный Марией Юрасовой в исторической повести «Ключ золотой»: *«Ему (Семену Ремезову – Г.М.) еще не приходилось видеть так много открытой глазу земли. Степь лежала без конца и без края, просторная, как небо. Казалось, что облака летели над этой открытой со всех сторон степной землей выше и быстрее, чем над тайгой, им не за что было тут зацепиться, они плыли по небу, как струги под парусами по бледной, чуть подсиненной реке. И только роняли широкие летучие тени на степные травы»*³.

Тот же мотив ровных и ничем не ограниченных пространств встречаем у Петра Вайля в книге «Карта Родины», где в главе «Живопись Югры» он рисует образ пространства в месте слияния Оби и Иртыша: *«От ощущения простора цепенеешь. Смотреть особенно некуда, поблизости ни Нижнего Новгорода, ни Сент-Луиса, пусто и пусто, взгляд привольно блуждает по тихой светлой воде, по низкому левому берегу, чуть цепляясь за лесистые обрывы правого, но смотришь и смотришь – и наглядеться нельзя. Эта живопись поражает не яркостью, а непроглядностью»*.

В творчестве местных художников, работающих в жанре пейзажа, не случайно преобладают горизонтальные форматы и композиции с открытым до линии горизонта пространством и высоким небом. Реки и водоемы, присутствующие в пейзаже, как правило, не нарушают общего горизонтального строя. Об этой «базовой» характеристике ландшафта, оказывающей влияние на формирование его географического образа, можно судить по произведениям Народного художника России Алексея Либерова (1911–2001): «Гроза на Иртыше» (1967, ООММИ им. М.А. Врубеля), «Заморозки на Оми» (1975, ООММИ им. М.А. Врубеля), «Иртышские пески» (1980) и др., а также – по работам Михаила Разумова (1942 г.р.) «Старица» (1999, ООММИ им. М.А. Врубеля), «Дождь над старицей» (2003) и др. В композиции Владимира Долгушина (1943 г.р.) «Обская губа» (1986, «Либеров-центр»), известной в нескольких вариантах, главным мотивом становится пустыньность пейзажа. В нем нет практически ничего, кроме незаметно переходящих одно в другое синих пространств воды и неба. Если же предпринять попытку в изначально данном «безнадежно пустом» ландшафте найти «зацепку» для глаза, то в первую очередь это будет *«край земли около воды»* (по С.И. Ожегову) – берег с несколькими прибитыми к нему бревнами на переднем плане и оконечность небольшой гряды вверху слева. Однако они легко теряются в бесконечности окружающего пространства. Пейзаж одновременно есть и не есть. Пустота становится важным эстетическим фактором. Показательно, что, по замечанию П. Вайля, город Ханты-Мансийск, *«в ту пору Остяко-Возульск, основан посреди нигде»*⁵.

Действительно, в сравнении с размерами окружающей территории и общей протяженностью реки, каким бы высоким ни был берег, его высота нивелируется, становясь ничтожно малой, и нередко просто «опускается» в силу своей незначительности. Об этом говорит в повести «Излучина» Александр Токарев: *«Особенно ее поразила пугающая мощь воды. Река в половодье была безбрежной. ... Даже высокий мыс, за которым, по рассказам старых речников, простиралось Заполярье, и город на берегу Полуя казались несоразмерно низкими и малоприметными»*⁶.

В панорамных пейзажах Народного художника России Кондратия Белова (1900–1988) «Лесосплав Иртыше» (1948, Омский музей К. Белова), «Половодье на Иртыше» (1949, Омский музей К. Белова), «Над Иртышскими просторами» (1970, ГХМАК), «Устье Тобола» (1977, ООММИ им. М.А. Врубеля) и др. масштаб изображения таков, что и высокие берега, и возведенные на них города и поселки не являются доминантами в целостном и едином космосе природы⁷.

Горизонтально вытянутая фронтальная композиция Геннадия Штабнова (1927–1989) в нескольких вариантах картины «Сибирский мотив» (1964–1967, ООММИ им. М.А. Врубеля, КОММИ) может быть продолжена вправо и влево. Однако, несмотря на то, что берег здесь приближен к зрителю, вертикальное измерение нейтрализовано, поглощено горизонтальной протяженностью берега, стеной поднимающегося из воды. Обращает на себя внимание использованная художником инверсия: ровной зеркальной водной глади противопоставлены волнообразные складки берега, закрепившие в своей многоярусной структуре многовековую тектоническую деятельность реки.

Мотив ПОДМЫТОГО БЕРЕГА выходит на одно из центральных мест в литературе и изобразительном искусстве сибиряков. Виль Липатов в повести «Стрежень» проводит параллели между нравом подтачивающей берег реки и характером жителей Сибири: *«Обь спокойна, величава, какой всегда бывает в начале августа. Катится, точит правый берег – вкрадчивая, на вид тихая, послушная, а на самом деле не такая. Незаметно, исподволь, пролагает она себе кратчайший путь на север, из года в год сминая в пологие крутые берега.*

*Обские жители многим похожи на нее: на вид неторопливы, степенны, не крикливы: так же, как она, не бурлят, не торопятся, и кажется, что тихохонько живут они. Но вот приглядишься, войдешь поплотнее в их жизнь и скажешь: «Ой, нет! Не то! Какая там плавность, да постепенность, да тишина!» Поймешь, что похожи обские жители на свою реку, которая незаметно, настойчиво и неотвратно пробивает себе путь на север»*⁸.

На драматическом противостоянии социальных сил строится сюжет повести Сергея Залыгина «На Иртыше». Конфликт между крестьянином-собственником и колхозным сообществом находит выражение в одном из начальных эпизодов повести, описывающем сбрасывание в реку дома Лександры Урванцева. *«... Добрые постройки Ударцевых – дом пятистенный, амбар, подворье и огород у самого Иртышского яра были, а яр этот что ни год – рушился»*⁹. И вот *«дом повис над обрывом, и что-то треснуло в нем, сломалось. ... Глухо хлопнуло внизу, под яром»*¹⁰. Для Залыгина, на наш взгляд, была важна эта образная параллель между разрушительными природными процессами и обвалом основ традиционного жизненного уклада в обществе.

И еще один пример использования образа подмытого берега в символической связи с прерывностями человеческой жизни находим в рассказе Виталия Попова «Над обрывом»: *«Дом бакенщика Федора Горюнова стоял над обрывом. Раньше его с воды совсем не было видно, но берег постепенно валился, и однажды упал в реку сначала огород, а потом баня и еще какие-то постройки. ... Когда-то Федор посадил возле дома несколько березок, но и они погибли тоже, кроме одной. Эта одна, росшая под окном, еще висела над водой, судорожно вцепившись в берег корнями»*¹¹. Заключает рассказ фаталистическая фраза: *«Ему оставалось только ждать, потому что сам он ничего не мог поделать и изменить, как не мог повернуть реку»*¹².

Художникам образ обрывистого (подмытого) берега интересен, прежде всего, как выразительный пластический мотив. Живопись Сергея Москалева (1960 г.р.) – художника, большое количество работ посвятившего речным пейзажам, отличается корпусным мазком, рельефно моделирующим форму предметов. Пластическим камертоном такого письма часто становится глинистая фактура берегового склона. Композиции этого автора, как правило, построены на резких перепадах высоты. Берег-обрыв при этом становится центральным мотивом в пространственном решении картины – «Иртыш у Абалака» (2000), «Теплый вечер» (1999) и др.

Художник-речник (капитан Иртышского речного пароходства) Геннадий Мищенко (1937 г.р.) в холсте «Село Демьянское» (2002) рисует ярко-охристые срезы обнаженной породы на береговом уступе с хвойным лесом вверху, у самого края обрыва. Рядом примостились серенькие избушки, чуть вдали – церковь. Важно замечание автора о том, что теперь, по свидетельству очевидцев, вода подмыла берег у с. Демьянского вплоть до церквушки. Редкие березки, изображенные на уступах обрыва (*«вцепившиеся в берег корнями»*), заставляют думать об их обреченности. Среди спокойного летнего пейзажа, в окружении зеленой травки этот обрыв выглядит обнаженной и не затянувшейся раной.

Случаи, когда высокий берег воспринимается как вертикальная и смысловая доминанта, зависят от выбранного масштаба восприятия. В частности, когда речь идет о населенных пунктах, высокий крутой берег – яр служит маркирующей данную местность особенностью и присутствует в топонимике. На Иртыше, например, имеются поселки Красноярка и Крутая горка, Крутой Яр, Белый Яр; на Оби – Белоярск, Красный Яр, Высокий Яр, Лукашкин Яр, Высокий Мыс, Белый Яр, село Крутиха.

Высокий берег как место для основания поселка или города служит для него своеобразным природным «ПЬЕДЕСТАЛОМ». Композиционно выигрышное положение в высокой точке пространства делает город венчающим пейзаж рукотворным наверхием. В Сибири одним из красивейших городов,

возведенных на высоком берегу, стал Тобольск, во многом благодаря тому, что в верхней части города был поставлен кремль с целым рядом великолепных храмов. В творчестве художников Омска вид Тобольска с реки – один из самых любимых изобразительных мотивов. Он встречается у К.П. Белова, А.Н. Либерова, С.М. Москалева, Г.В. Мищенко.

В исторической литературе, посвященной Тобольску, также подчеркивается красота вида на «величавую корону города» – кремль: «Освещенные вырвавшимся из-за туч солнцем бревенчатые крепостные стены на Троицком мысу казались отлитыми из воска; медвяным цветом отливали шатровые башни, золотым пылали над ними маковки Софийского собора, источали сияние золотые его кресты. Будто Китеж-град из старой сказки всплыл над крутоярем. Сколько раз любовался (С. Ремезов – Г.М.) вот так снизу, с берега, Троицким мысом, сколько рисовал его, а не надоело глядеть. Наверное, на всем белом свете не сыщешь такого!»¹³. И далее, развивая сюжет повести «Ключ золотой», Мария Юрасова предполагает, как отметивший в Чертежной книге Сибири в устье Оми место для строительства нового города Семен Ремезов воображает его будущее: «Ему хотелось, чтобы новый город на Оми был столь же велик, люден, красовался церквами, палатами, как Тобольск, и стал бы стольным градом степи. А вслед за ним, как всходы, как молодые побеги от щедрого дерева, пойдут, поднимутся вверх Иртыша другие города, веси... Вот с этого крутого глинистого берега Оми ему привиделась сейчас вся Сибирь, ее будущее»¹⁴. Высокий берег, таким образом, выступает удобной точкой для обозрения и пространства, и времени.

Расположение городов и поселков на высоких берегах рек было обусловлено целым рядом факторов, в том числе и фортификационными задачами, стоящими перед первыми русскими поселениями в Сибири. Образ высокого берега приобретал при этом отчетливо выраженное значение ГРАНИЦЫ. Со стороны реки подобное пристанище кажется недостижимым. С верхней точки зрения – защищенным от внезапных нападений. Так Кучумово городище, ханская столица Искер на Иртыше, описана М. Юрасовой: «Берег обрывался к Иртышу сорокасаженной стеной, подножье его тонуло в желтых дымках, поднятых осыпью. ...Внизу под осыпями крутояра неумолимо накатывал волну за волной Иртыш, скользящее зеркало реки убегало на север, сливалось с горизонтом в синей дали. ...Как в давние годы, закружилась голова и возникло ощущение неприступности этого клочка земли, будто ты на острове, и весь свет отрезан от тебя»¹⁵.

Безусловным преимуществом высокого местоположения оказывается ШИРОКИЙ ОБЗОР находящихся внизу территорий. Крутояр – это великолепная природная смотровая площадка, дающая наблюдателю ощущение не только защищенности, но и «высокой информированности»: «Слобода стояла в сосновом бору, как в иглистый зеленый плат укуталась. Высокий палисад из свороби – неочищенного от корья леса опоясал ее. Перед палисадом надолбы, рогатки, заплоты – не слобода, а маленький острожек. И, как око, затаилось в бору и глядит окрест. Отсюда все левобережье – на ладони. Иртыш на многие версты вверх и вниз проглядывался. Пройдет ли обоз, телега по берегу, помчат ли верховые, проплывет ли суденышко – в слободе сразу настороже»¹⁶.

Важен образ высокого берега для автора романа «Соль земли» Георгия Маркова. Место действия этого произведения обозначено как богатый и неизведанный край – «Улююлье». Географические названия изменены, однако ясно, что речь идет о пространствах восточнее Оби – о речных бассейнах Енисея и Каменной Тунгуски. Мотивы защищенности и широкого обзора отчетливо обозначены в текстах романа, где и главный административный центр края назван Высокоярском: «Мареевка стоит на крутом берегу реки. По всему Улююльскому краю нет яра выше Мареевского, ... от основания яра до его верхней кромки так высоко, что взглянешь туда – шапка с головы упадет. Голубовато-серая стена с красно-бурой прослойкой возвышается над рекой, как бастион, преграждая путь резким, дующим откуда-то из заречья ветрам.

С яра хорошо виден прямой плес, от верхнего изгиба реки до ее нижнего крутого поворота. ... Люди на лодке будут еще целый час подбираться к пристани, преодолевая страшные круговороты и заводи с обратным течением. А мареевцы опознают уже путников и, усевшись на бревнах, в неторопливых разговорах станут поджидать их. ...Недреманным оком смотрит Мареевка с этого высокого яра на обширный Улююльский таежный край»¹⁷.

С широким обзором окружающего пространства, возможным с высокого берега, связана тема ПОЛеТА. У Георгия Маркова она возникла в описании сна Марея Гордеича: «...Взошел я тут на высокий яр, посмотрел вниз и думаю: а зачем я пешком иду, когда лететь можно? Разбежался я что было мочи и прыгнул с яра. И чую, как ветер подхватил меня и понес. Лечу я так быстро, что дух захватывает. Взглянешь вниз – лес приветливо зеленеет, Таежная играет; посмотришь вверх, а там небо синее, облака плывут...»¹⁸.

Омский писатель-очеркист Петр Ребрин, много внимания уделявший поискам связи формирующихся в Сибири человеческих характеров с местной природой, замечал, что находясь на высоком берегу, способен «очертя голову» ринуться вниз: «Поверху отошел немного от деревни, глянул вниз и отчетливо ощутил желание взмахнуть руками и полететь в сером воздухе, а уж если руки не понесут – ринуться вниз, лететь прыгая отчаянно, хватаясь за что придется ...и потом постоять там внизу у ленивой речушки»¹⁹.

Полет над рекой – тема, в различных вариантах представленная в творчестве омских художников, лишь в редких случаях оказалась связана с мотивом высокого берега. Реющие над речкой ласточки в работе «Береговушки» (1992) Владимира Долгушина (1943 г.р.) «изукрасили» верхний край глинистого берега «ямочным» орнаментом своих гнезд. Отраженное и потому удвоенное зеркалом воды небо служит не только фоном для летающих птиц, но и сближает «высоту» и «глубину», усиливая впечатление полета. Пластично изогнутый берег при этом оказывается как разделяющим пространства и среды, так и связующим звеном.

В композиции Евгения Гурова (1954–1995) «Высокие берега. Туман» (1993) пространственные планы отсутствуют. Намеченные мазками деревенские домики «повисают» в окружающем пространстве. Зритель теряет опору для глаза так же, как затерявшийся в тумане путник не сразу находит под ногами твердую почву.

Высокий берег – участок метафизической пустоты над речной глубиной, преодоление которого – либо падение, либо – полет. Можно заметить здесь аналогии со степными открытыми пространствами, в которых, по замечанию Д.Н. Замятина, живет «тяга к небу, растворившаяся в горизонтали»²⁰ ...уходящего за горизонт, в бесконечность, берега.

1. Мартынов Л. Воздушные фрегаты. М., 1974. С. 5.
2. Замятин Д. Экономическая география «Лолиты» // Октябрь. 2003. № 7. С. 123.
3. Юрасова М. Ключ золотой. Повесть. Омск, 1988. С. 92.
4. Вайль П. Карта Родины. М., 2003. С. 156.
5. Там же. С. 59.
6. Токарев А. Излучина. Повесть. Омск, 1988. С. 77.
7. см.: Елфимов Л. Кондратий Белов. Альбом-монография. Омск, 1996. С. 17.
8. Липатов В. Стрежень. Повести. Омск, 1985. С. 35.
9. Залыгин С.П. На Иртыше // Он же. На Иртыше. Повесть, рассказы, очерки. Омск, 1983. С. 6.
10. Там же. С. 16.
11. Попов В. Над обрывом // Он же. Среди людей. Рассказы. Омск, 1986. С. 110.
12. Там же. С. 117.
13. Юрасова М. Ключ золотой. Повесть. Омск, 1988 С. 43.
14. Там же. С. 93.
15. Там же. С.106-107.
16. Там же. С. 83.
17. Марков Г. Соль земли. Роман. Омск, 1987. С. 20.
18. Там же. С. 270.
19. Ребрин П.Н. Это гудит время. Очерки. Омск, 1985. С. 122-123.
20. Замятин Д. Путевые эссе. Геоκραтия: «Чевенгур на проводе» // Он же. Метагеография. Пространство образов и образы пространства. М.: АГРАФ, 2004. С. 303.

СМЫСЛ «ИЗВЛЕЧЕНИЯ» МИФОВ из ПОТОКА СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ

Если, вслед за А.Ф. Лосевым, считать миф **самой жизнью**, «со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее банальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью»¹, то извлечение мифов из современной городской культуры – есть **«препарирование» по живому**.

Смысл этой операции состоит, пожалуй, в том, что «человеку свойственно стремление **оправдать свою жизнь именно здесь**, а не где-нибудь в ином месте. ...Опыт современной России со всей определенностью показал – считает пермский исследователь В.В. Абашеев, – что **проблема территориальной идентичности** остается одной из фундаментальных проблем существования человека»².

Что касается мифа, то это, как всем известно, **«...фундаментальное свойство человеческого сознания, обеспечивающее его целостность»**³.

Миф возникает в процессе **символизации** жизненного пространства. Как отмечает Д.Н. Замятин, «мифологическое мышление осознает окружающий его мир прежде всего пространственно, это – **понятное и понятое пространство**. ...Современные исследователи античной мифографии (Д.О. Торшилов) показывают, насколько **древнее мышление коренилось в географическом пространстве**. ...Окружающая местность, пространство осознаются античным человеком постольку, поскольку они населены мифическими героями и богами»⁴.

Но и в современном обществе, по определению И.Я. Мурзиной, **«процесс символизации пространства жизни становится условием существования социума как единой системы**. ...Миф созидает, формирует и структурирует пространство социальной жизни как **пространство символическое»**⁵.

«Миф – **явление сущего в его нерасчлененной целостности**, а мифология – осознание этой целостности **в словесной форме»**⁶.

Супер-словесную форму фиксации современной городской мифологии выбрали **Е.В. Груздов и А.В. Свешников**. Созданный ими **Словарь мифологии Омска** включил в себя широкий круг явлений, в той или иной степени отрефлектированных городским сообществом.

Авторы исходили из того, что «миф – это когда есть факт (фактом может быть и отсутствие чего-либо) и на основе этого возникает такое **отношение к факту**, которое **само становится фактом**». Это достаточно широкое толкование мифа позволило авторам «поймать» в исследовательские сети большое количество «отношений к фактам», покрывающих значительное пространство городской культуры.

Словарь «вместил» красивые мифопоэтические образы местного пространства, созданные Леонидом Мартыновым, чрезвычайно востребованные в среде омской интеллигенции, и образы, заимствованные у городского фольклора. Как отметил Д.Н. Замятин: «метафизическое краеведение находит в городском фольклоре явные и обнаженные механизмы, «нервы», моментально реагирующие на изменения топографической и топологической «плоти» города»⁷. И, если первые легко использовать для создания официального, «хорошо упакованного» образа города (едва ли не по заказу местной администрации), то вторые, наиболее мифологичные по своей сути, «обретаются в канализационных стоках политических переворотов и религиозных страстей. Но живут они сами по себе, порождая круговороты культурных героев и топографических коллизий. ...Сей миф гуляет, как последний забулдыга, по местам, чьи прелесть и очарование были утрачены, возможно, навсегда»⁸.

Дискретность – определяющее свойство любого словаря. Поэтому перед нами предстает не стройная мифологическая система, которой у нашего города и нет, а своеобразный конструктор для собственного мифотворчества. /А такая задача и стояла перед Словарем мифологии Омска, заказанном директором галереи коллекционного искусства «Лошадь Пржевальского» Л.В. Дебус для проведения очередного конкурса концептуального искусства «Новая кровь» (июль 2005).

По мнению Д.Н. Замятина, в современном обществе «миф творит **«лоскутное» пространство** – пространство, живущее мифологическими **«заплатами»** и почти «умирающее» в промежутках между ними. Однако культурные ландшафты стремятся к **полному мифологическому освоению пространства**: в их рамках пространство как бы вынуждено **растягивать мифы** в содержательном смысле, покрывая культурной «пленкой» края ойкумены»⁹.

Д.Н. Замятин пользуется понятием «географический образ». Но в его текстах географическое происхождение образа определенно уступает его целостности и выразительности, т.е. **художественности**. Не случайно, по его мнению, «**произведения литературы и искусства** являются одним из наиболее благоприятных «полигонов» для изучения феноменологии географических образов»¹⁰. О том же говорит В.В. Абашев: «...**Люди творческих профессий**, для которых **рефлексия по поводу места своей жизни** стала существенным мотивом их деятельности и содержательным моментом самоопределения (создают) комплекс самоопределений, автоописаний территории»¹¹.

Возможно, что **художественный образ-символ** отчасти претендует на место мифа, понятого и пережитого, ставшего частью городского самосознания. Не случайно В.В. Абашев отмечает, что «встреча пермяков с собственным городом и землей ...многими была пережита как событие экзистенциальное и эстетическое»¹².

Таким образом, на первый план выходит именно **образ** территории. Для гуманитарного географа Д.Н. Замятина это – Географический образ (ГО), что есть «совокупность ярких, характерных, сосредоточенных знаков, символов, ключевых представлений, описывающих какие-либо реальные пространства (территории, местности, регионы, страны и т.д.)»¹³. Его, по мнению автора, можно создать, смоделировать. Моделирование ГО включает следующие начальные этапы:

1. Процессы препарирования исходных образов и знаков;
Что, собственно, Е.В. Груздов и А.В. Свешников и проделали. Это – база, исходный материал, зачатки, «семена» возможных образов. Творческому подходу как нельзя лучше способствует дискретность и открытость Словаря.

Второй этап:

2. Социокультурное соотнесение ГО порождающему его объекту. Архетипы, знаки, символы, воздействующие на общественные процессы¹⁴.

Эти операции еще впереди и представляются чрезвычайно важными, так как возвращают местным, локальным образам-мифам их общечеловеческую значимость. Так, «...ведущие географические символы и образы Петербурга ...фиксируются и закрепляются сознанием через более общие, глубинные образы воды и земли, простора, свободного пространства и стесненности, государственности и анархии, богатства и бедности. И вот локальный городской (а в случае Питера, пожалуй, «супергородской», сверхурбанистический) фольклор (*собственно, миф – Г.М.*) выполняет роль «моста», строгой и притязательной формы, обеспечивающей эффективную связь топических символов и их бессознательной основы»¹⁵.

Подводя итог поискам смысла извлечения мифов из потока современной городской жизни, я хотела бы вновь сослаться на положения исследователя феноменов региональной культуры И.Я. Мурзиной: «Миф формирует личностную и коллективную идентичность. Миф созидает, формирует и структурирует пространство социальной жизни как пространство символическое. В ходе создания региональных мифов происходит актуализация «матриц» сознания, способов мироотношения и миропонимания, ...Высшим воплощением этой символической по природе деятельности становится формирование мифологических систем.

Являясь формой существования и способом описания мира как единого целого, миф становится тем фактором, который позволяет конструировать реальность, утвердить ее в сознании людей. ...Сегодня мы можем говорить о мифе как о центральном образе картины мира»¹⁶.

Следовательно, в деятельности Городского музея «Искусство Омска», направленной на фиксацию современной художественной культуры города, а также – на известное на нее влияние, присутствие направления по исследованию городской мифологии не только оправдано, но необходимо.

1. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Он же. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 27.
2. Абашев В.В. Мифопоэтические основы моделей территориальной идентичности (Пермь в 1990-е годы) // *Выбор метода изучения культуры в России 1990-х годов*. Сб. науч. ст. М., 2001. С. 219-220.
3. В. Мириманов. *Искусство и миф*. М., 1997.
4. Замятин Д.Н. *Культура и пространство: моделирование географических образов*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2005. С. 21-22.
5. Мурзина И.Я. *Феномен региональной культуры: поиск качественных границ и языка описания*. Екатеринбург, 2003. С. 50-51.
6. Макаров А.И. *Символическая интерпретация мифа как методологический прием // Выбор метода изучения культуры в России 1990-х годов*. Сб. науч. ст. М.:РГГУ, 2001. С. 107.
7. Замятин Д.Н. *Метагеография: Пространство образов и образы пространства*. М.: Аграф, 2004. С. 211.

8. Замятин Д.Н. *Метагеография: Пространство образов и образы пространства*. М.: Аграф, 2004. С. 252.
9. Замятин Д.Н. *Метагеография: Пространство образов и образы пространства*. М.: Аграф, 2004. С. 190.
10. Замятин Д.Н. *Культура и пространство: Моделирование географических образов в культуре*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. М.: РГГУ, 2005. С. 13.
11. Абашев В.В. *Указ.соч.* С. 220.
12. Там же С. 223
13. Замятин Д.Н. *Культура и пространство: Моделирование географических образов в культуре*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. М.: РГГУ, 2005. С. 25.
14. Там же. С. 30.
15. Замятин Д.Н. *Метагеография: Пространство образов и образы пространства*. М.: Аграф, 2004. С. 211.
16. Мурзина И.Я. *Феномен региональной культуры: поиск качественных границ и языка описания*. Екатеринбург, 2003. С. 50-51.



ИСТО
РИЯ:
ХУДО
ЖЕСТ
ВЕННАЯ
ЖИЗНЬ
ОМСКА
/СИБИРИ
ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX В.

ПРИНЦИП ЕДИНОГО ИСКУССТВА В СИБИРСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОМ ТЕХНИКУМЕ им. М.А. ВРУБЕЛЯ*

С 1920 по 1930 гг. в Омске существовал художественно-промышленный техникум (худпром)¹. Идея его создания возникла еще до революции в Обществе художников и любителей изящных искусств Степного края (ОХЛИИСК), и с самого начала это учебное заведение связывалось с именем М.А. Врубеля, родившегося в Омске.

Техникум имел пять отделений с достаточно широким выбором специальностей: живописно-декоративное, полиграфическое, деревообделочное, текстильное и архитектурное, и в перспективе планировалось открытие керамического, камнерезного и металлообрабатывающего отделений. Важное место в структуре техникума занимали мастерские – деревообделочная, ткацкая, литографская и типографская. Работала химическая лаборатория по изготовлению красок. Техникум имел солидную библиотеку и уникальный музей, где были собраны произведения русского, западноевропейского и восточного искусства. Предполагалось также создание оранжереи для изучения природных форм.

Поскольку в организации омского худпрома самое непосредственное участие приняли выпускники Московского Строгановского училища и Петербургского училища технического рисования барона Штиглица, принципы старой художественно-промышленной школы оказались частично перенесенными в Омск. В Устав техникума был введен «принцип единого искусства, имеющего лишь различные виды, проявления в живописи, скульптуре, архитектуре и художественной промышленности»².

Интересно проследить, как реализовывалась эта идея в практической деятельности техникума. Сам тип художественно-промышленного учебного заведения позволяет говорить о синтезе, по крайней мере, на трех уровнях. Во-первых, это ориентация на синтез искусства и повседневной жизни: окончивший техникум художник должен был участвовать в формировании жизненной среды, способствуя

* Мысливцева Г.Ю. «Принцип единого искусства» в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // *Русский вопрос: история и современность. Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. Ч. 1. Омск, 1992. С. 64-66.*

«усилению художественного элемента в быту и производственных процессах»³. По свидетельству заведующего техникумом М.И. Стрельникова, местная печать «положительно отзывалась о достижениях техникума в этой области и определяла общественное значение его как очага художественно-промышленного образования в Сибири, все более и более влияющего на повышение художественного вкуса населения, а также постепенно оформляющего сибирское искусство быта»⁴.

Романтическая идея слияния искусства и быта могла быть осуществлена только на базе синтеза искусства и техники. Вопросы сочетания технических и художественных дисциплин были наиболее важными и трудными, определяющими построение всего учебного процесса. Занятия в мастерских начинались с первого курса, кроме того, учащиеся проходили обязательную летнюю практику на производстве по избранной специальности. Вопросами соотношения предметов технического и художественного циклов, «увязкой» отдельных дисциплин занимались специальные цикловые комиссии.

Наконец, проблема синтеза возникала на уровне взаимодействия разных видов искусств, участвующих в создании окружающего человека предметного мира. Традиционно объединяющим все искусства началом являлся стиль. И в учебных программах худпрома стиль долгое время был основополагающей категорией. Наряду с историей искусств велись такие предметы, как история орнамента, изучение стилей, выполнялись практические задания по стилизации.

Под стилизацией понималось «приведение видимого предмета в такую форму и цвет, подобных которым нет в природе, с сохранением характерного признака данного предмета»⁵.

Одно из заданий для первого курса звучало так: «простилизовать растение по своему выбору (приложить рисунок растения с натуры)». Обращению к природе как источнику форм для стилизаций способствовало также то, что историю искусств и естествознание вел ученый-лесовод и в то же время знаток искусства В.В. Барышевцев. Лекции по естествознанию он начинал с темы «Почему художнику необходимо научное знакомство с природой» и исторического обзора применения растительных орнаментов в искусстве разных народов.

Декоративность как следствие метода стилизации была тем качеством, которое сближало произведения разных видов искусства, позволяла объединить их в единый стилевой ансамбль.

Самое серьезное внимание уделялось изучению исторических стилей. Специальный предмет «изучение стилей» давался в объеме трех курсов и задачей его было «дать понятие об образовании стиля, влиянии на стиль быта народа, природы; о развитии стилей в связи с развитием культуры; о влиянии одного стиля на другой»⁶. Изучение стилей велось на всех отделениях по одной программе, по возможности применяясь к специальности отделения. Ежемесячно каждое отделение получало свое задание по стилизации в рамках одного стиля. Так в январе 1924 года деревообделочники проектировали зеркальную раму в стиле Ренессанс, текстильщики – кружевное полотенце, полиграфисты – заглавную страницу книги, архитекторы – обойную материю, а живописцы – костюм дамы эпохи Ренессанс. В стиле барокко архитекторы выполняли проект архитектурной отделки стены, деревообделочники – проект кресла, полиграфисты – эскиз заглавной буквы, живописцы расписывали ширму.

Правомерно ставился вопрос об изучении национального стиля. Комиссия Главпрофобра высказывалась за «удобство начала прохождения программы с русского стиля как наиболее близкого к нам и допускающего возможность иллюстрации курса местными памятниками архитектуры и предметами быта»⁷. Преподаватель истории стилей Е.А. Клодт также предлагал знакомство со стилями для первого курса «начать с изучения русского народного творчества и продолжать изучение русского народного стиля до окончания курса»⁸. Однако русский стиль не отражал своеобразие местной культуры, а архитектурные памятники Омска вряд ли могли служить яркой его иллюстрацией. Зато в Устав техникума было введено положение об изучении искусства населяющих Сибирь народностей.

Научные экспедиции по Сибири предполагали сбор материалов для музея, зарисовки, знакомство с прикладным искусством и бытом местного населения. О характере учебных заданий по «сибирскому стилю» можно судить по экспонатам омского худпрома, отправленным в 1925 году на Международную выставку декоративного искусства в Париж: «ковры в киргизском духе», выполненные инкрустацией и аппликацией по сукну, расписные в «азиатском духе» сундук и столик¹¹.

До середины 1920-х годов необходимость изучения исторических художественных стилей не подвергалась сомнению. Даже во внеурочное время студенты готовили доклады о стилях разных эпох для научных кружков. Во время праздничных вечеров устраивали специальные кабинеты «в египетском стиле», «в стиле Ватто», «китайские комнаты». После 1925 года появилось критическое отношение к старым стилям, и в 1927 году Е.А. Клодт отметил, что «этот предмет у учащихся не вызывает интереса в следствие отсутствия оценки категориями»¹².

Причина такого положения видится не только в изменении отношения к историческим стилям, но и в кризисе самого метода стилизации. В полученных в 1925 году указаниях Наркомпроса по поводу курса изучения стилей говорилось о необходимости «принять за основу проектирование предметов современного быта с тем, чтобы учащиеся разрешали задания не только с точки зрения декоративности, но учитывали утилитарное назначение данной вещи и целесообразное использование материала, из которого вещь будет сделана. Отвлеченную композицию орнамента следует считать нецелесообразной»¹³.

Принцип единого стиля постепенно отходил на второй план, общей для разных видов искусства категорией становилась функция. На заседании учебного бюро техникума в октябре 1925 года было принято следующее решение: «стремясь к тесной увязке учебной работы с общественностью и производством и находя необходимым ближе подойти к решению проблем единого искусства, учебное бюро для скорейшего достижения указанного находит необходимым введение в рабочий план принципов единой темы по художественным и специальным композиционным дисциплинам, заключающей в себе комплекс общественно-политических факторов, дифференцируя ее по всем специальностям и курсам с точки зрения методов проработки»¹⁴.

На ноябрь–декабрь 1925 года была принята общая тема «Детская библиотека». Архитекторы работали над проектом здания, внутренней отделкой помещений. Живописцы делали эскизы декоративных росписей, готовили лозунги, знамена, декорации постановок. Полиграфисты занимались плакатами и макетами детских книжек и их иллюстрированием. Текстильщики проектировали занавеси, ковры, дорожки для комнат, детские костюмы и материи для них. Проекты книжных полок, табуреток, скамеек выполняли деревообделочники.

Одним из наиболее удачно выполненных заданий был проект изразцовой печи для детской читальни. Однако для начинающих работать над композицией и проектированием учащихся исполнение заданий на общую тему оказалось сложным и преждевременным. Преподаватель проектирования С.М. Игнатович предлагал давать им независимые от темы задания по принципам архитектурной композиции.

Перестроить всю программу техникума на единство общественной функции проектируемых зданий и предметов так и не удалось. Но утилитарной функции, наряду с конструкцией, стала отводиться практически главная, формообразующая роль.

Ведущим становится аналитический метод изучения художественной формы, которая раскладывалась на отдельные элементы, общие для разных видов пространственных искусств, а затем собиралась из этих элементов по общим законам формообразования. Наиболее отчетливо эта тенденция проявилась в читаемом для архитекторов и деревообделочников курсе «основы архитектуры». В течение ряда лет название этого предмета менялось, отражая изменения в содержании. Сначала предмет назывался «архитектурные формы» и предполагал доскональное изучение ордерной системы. Затем – «принципы архитектуры», и учащиеся знакомились с «совокупностью всех¹⁵ подмеченных научно-художественными изысканиями законов гармонии архитектурных сооружений»¹⁵. Материалом для изучения по-прежнему служили памятники зодчества Древней Греции, Рима, эпохи Возрождения.

С середины 1920-х годов, когда ордера и старые стили воспринимались как не отвечающие эстетическим требованиям времени, и стояла задача создания нового стиля, законы художественной формы стали изучаться «вне разреза исторических стилей». Программа по «основам архитектуры» на 1926-27 учебный год была составлена молодым преподавателем (выпускником худпрома) П.И. Русиновым «по типу программы, предложенной профессором Н. Докучаевым и принятой для художественных техникумов»¹⁶. Николай Васильевич Докучаев – один из учредителей и руководителей АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), преподававший во ВХУТЕМАСе (Всероссийские художественно-технические

мастерские). Им был разработан новый педагогический метод, закрепленный в Методической записке по курсу «Основы искусства архитектуры». Записка составлялась по поручению Государственного учебного совета Наркомпроса РСФСР.

Курс профессора Докучаева предполагал последовательное, с практической проработкой изучение геометрических элементов формы, таких как линия, плоскость, объем, поверхности различного характера; физических и механических свойств материала, конструкции, формы и средств их выявления. Вычерчивая фасад здания, студент работал над выявлением поверхности как элемента архитектурной формы, а проектируя устой моста, старался максимально выявить массу и вес сооружения. Как и студенты ВХУТЕМАСа, омские худпромовцы изучали законы симметрии, гармонии и контраста, статики и динамики, ритма, архитектоники, а также свойства материалов, их фактуру и цвет.

Аналитический метод применялся на всех отделениях худпрома. В пояснении к программам по проектированию 1927 года говорилось: «Элементами при построении композиционных задач служат линия и геометрические фигуры: квадрат, круг, прямоугольник и треугольник как совершенные графические выражения, позволяющие выявить основные законы композиции на вполне отвлеченных по форме задачах»¹⁷. Композиции из линий, полос, простейших геометрических фигур составляли полиграфисты, текстильщики, деревообделочники. Программа по рисунку начиналась с тем: «линия как средство выражения», «светотень как средство выражения», и далее – пространство, тон, фактура, пятно, композиция масс и т.д., вплоть до изучения законов гармонии и контраста, статики и динамики, ритма, которые лежат в основе создания любой художественной вещи.

Следует отметить также ориентацию на функциональность и конструктивность проектируемой вещи или сооружения. Самое горячее сочувствие встретили среди преподавателей худпрома идеи конструктивизма. Было даже организовано омское отделение ОСА (Общество современных архитекторов). Можно предположить, что омским худпромом была подготовлена база для создания сибирского центра дизайна.

Но судьба распорядилась иначе. В 1930 году техникум был ликвидирован. Архитектурное отделение слилось со строительным в Индустриально-строительном техникуме, живописно-декоративное было переведено в Педагогический техникум. До начала Великой Отечественной войны он существовал как Омское художественно-педагогическое училище, подготовившее многих живописцев и графиков. Промышленные отделения худпрома закрылись. Местные власти не сочли нужным финансировать подобное учебное заведение. «Увлечение художественным образованием» в техникуме не удовлетворяло представителей промышленности. Потребности в художниках-промышленниках не было на государственном уровне. «Искусство прикладное,¹⁸ промышленное с его выявлением форм эстетической, радостной обстановки повседневной жизни», с его ориентацией на синтез искусства и жизни, искусства и техники, на создание целостной, гармоничной жизненной среды так и осталось романтической мечтой в наступившую эпоху индустриализации.

1. С 1920 г. – 1-я Сибирская художественно-промышленная школа; с 1921 г. – Сибирский художественно-промышленный практический институт; с 1923 г. – Сибирский художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля.
2. Каменев В. На выставке работ в музее Сибирского художественно-промышленного института // Искусство. Журнал искусств, литературы и техники. Омск. 1921. № 1. С. 87
3. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 108. Л. 8
4. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 153. Л. 14
5. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 68. Л. 3
6. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 144. Л. 54

7. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 44. Л. 38
8. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 130. Л. 19
9. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 104. Л. 34
10. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 120. Л. 1
11. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 133. Л. 4
12. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 222. Л. 40
13. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 128. Л. 5
14. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 113. Л. 26
15. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 118. Л. 1
16. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 118. Л. 20
17. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 225. Л. 4
18. ГАО, Ф-300. Оп. 1. Д. 130. Л. 17

АРХИТЕКТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ОМСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОГО ТЕХНИКУМА им. М.А. ВРУБЕЛЯ*

Предметом настоящего исследования стала деятельность архитектурного отделения художественно-промышленного техникума, существовавшего в Омске с 1920 по 1930 год. Идея его создания возникла еще до революции в среде омской художественной интеллигенции и любителей искусства. Уже тогда будущее учебное заведение связывалось с именем Михаила Александровича Врубеля, родиной которого был Омск.

Художественно-промышленный профиль техникума был выбран, видимо, неслучайно. В определенной мере это была попытка реализовать идею синтеза искусств, питавшую творчество многих художников рубежа XIX и XX веков, в том числе и Врубеля. «Единое искусство, находящее воплощение в живописи, скульптуре, архитектуре, художественной промышленности» – принцип таких учебных заведений, как Строгановское училище, ИНХУК, Баухауз.

Вставшие во главе омского худпрома выпускники Строгановского училища Николай Васильевич Пономарев и Михаил Иванович Стрельников, строили новое учебное заведение в Сибири по москов-

* Мысливцева Г.Ю. Архитектурное отделение омского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля // Сб. докладов н-пр./к. «Музей и художественная культура Урала». Челябинск, 1991. С. 87-96.

Галиной Юрьевной был написан также материал «Преподаватели архитектурного отделения Омского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля». Он близок по содержанию вышеизложенному и по приведенным архивным данным, и по их интерпретации. Отличие заключается в упоминании еще двух имен преподавателей архитектурного отделения худпрома – это «Александр Савватьевич Огородников, прибывший из томского Технологического института и выпускник омского Художественно-Промышленного Техникума Виктор Евгеньевич Гнедовский» (машинописная рукопись. С.2).

скому образцу. Синтез искусства и техники должен был обеспечить проникновение художественных форм во все сферы жизни: полиграфию, текстиль, мебельную промышленность, архитектуру (такие отделения работали в техникуме). Молодым техникам-архитекторам, окончившим архитектурное отделение, предстояло создавать красивую, здоровую и благоустроенную среду для жизни человека. В этом выражалась жизнестроительная функция архитектуры.

Программа обучения была построена таким образом, чтобы каждый теоретический курс находил подкрепление в практике. Большое внимание уделялось летней производственной практике после II и III курсов, когда учащиеся непосредственно включились в строительство городов и поселков; свидетельство об окончании техникума много быть получено только после работы «на стаже» и заключения квалификационной комиссии о результатах этой работы. Проекты, представленные на квалификацию, как правило, привязывались к определенному участку города. Это были планировки поселков, проекты жилых домов, рабочих клубов, кинотеатров. «Обеспеченность оканчивающих курс получением работы подтверждает нужность и жизненность техникума»¹ – отмечала в своем заключении комиссия Омскгорсовета, обследовавшая техникум в ноябре 1927 года.

Однако существование художественно-промышленного техникума в городе было далеко не безоблачным. М.И. Стрельникову, ставшему с 1923 г. заведующим техникумом, неоднократно приходилось писать докладные записки, в которых опровергалось мнение Сибнаробраза и Сибпрофобра о том, что «ни объективных, ни субъективных – в виде учебно-вспомогательных учреждений и преподавательских сил – техникум не имеет»².

Наличие высококвалифицированного преподавательского состава – вопрос действительно жизненно важный для любого учебного заведения. Это обстоятельство определило первый этап нашего исследования – выяснение личностей и судеб преподавателей архитектурного отделения.

Ситуация, сложившаяся в Омске к 1929 году, когда «условия гражданской войны перенесли с насиженных мест десятки и сотни специалистов в далекую и холодную Сибирь»³, благоприятствовала формированию преподавательского коллектива техникума, что позволило М.И. Стрельникову писать в очередной «Докладной записке о желательности сохранения архитектурного отделения в Омском художественно-промышленном техникуме»: «В отношении преподавательского персонала можно сказать, что как в самом техникуме, так равно и в Омске недостатка в научно-образованных техниках нет, и нужды в таких преподавателях не будет»⁴.

Незадолго до начала занятий в Отдел труда было направлено следующее обращение от руководителей техникума: «На основании приказа Сибревкома от 25 августа 1920 г. Об использовании специалистов прошу возбудить ходатайство об изъятии из советских учреждений необходимых для вверенной мне школы специалистов в качестве руководителей и лекторов»⁵. Первым в прилагаемом списке стояло имя Петра Ивановича Силуанова.

П.И. Силуанов, архитектор, получивший образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в Омске был занят на постройке саманного городка для рабочих⁶. До прибытия в Омск П.И. Силуанов занимался частной практикой в Москве, участвовал в археологических раскопках Боровского монастыря, работал в Константинополе. Силуанов стал первым заведующим архитектурного отделения, однако в худпроме он проработал недолго – в январе 1922 г. Силуанов был вызван в Москву московским военным комиссариатом⁷.

Такой же эпизодической была деятельность в худпроме архитектора Александра Васильевича Линецкого, сотрудника подотдела благоустройства коммунального отдела Омского губисполкома. Родился Линецкий в 1884 году в семье известного еврейского писателя Ицхока Иоэла Линецкого. Будучи взрослым, он сменил имя и отчество. Постройки Линецкого есть в Одессе и в Красноярске. В Омск он прибыл в 1915 году и участвовал в строительстве здания управления железной дороги.

Приглашение преподавать в техникуме архитектурную композицию, ордера, теорию теней и перспективы А.В. Линецкий получил в ноябре 1921 года⁸. В списке штатных преподавателей архитектурного отделения в марте 1922 года его имя уже не упоминается⁹. Преподаватели, оставшиеся за штатом, были освобождены от своих обязанностей. Линецкий же в начале 20-х годов переехал в Харьков и

осуществил там целый ряд крупнейших построек. С 1938 по 1947 год он возглавлял кафедру архитектурного проектирования в Харьковском институте инженеров коммунального хозяйства. Умер А.В. Линецкий в Харькове в 1953 году¹⁰.

Омский период А.В. Линецкого заслуживает внимания, т.к. с его именем связан проект реконструкции Омска, представленный в июле 1921 года на отчетной выставке деятельности отделов губисполкома. По этому проекту Омск должен был стать городом-садом. Для Омска, прославившегося своей пылью и грязью, получившего название «чертовой перечницы», задачи озеленения и благоустройства выдвигались на первый план. Не внося существенных изменений в исторически сложившийся план города, А.В. Линецкий нанес на него радиально-кольцевую схему идеального города-сада Эбенизера Говарда. За центр была взята территория крепости и театральной площади, которым предстояло стать «почти сплошным садом, окруженным стильными зданиями»¹¹. Кроме того, намечалось создать два параллельных кольцевых пояса садов, переброшенных через Омь на левобережную часть города с исторически сложившейся регулярной системой планировки. Предложенная А.В. Линецким реконструкция центральной части Омска была осуществлена.

Вместе с А.В. Линецким преподавать архитектурные дисциплины в худпром был приглашен Павел Павлович Голышев (1867 – ?). Уроженец Екатеринбургa, воспитанник Омского кадетского корпуса, специальное образование получил в Петербургской инженерной академии, после окончания которой с 1904 по 1917 год служил в военно-инженерном ведомстве в Казани. Кроме того, П.П. Голышев занимал должность архитектора в духовной академии, ветеринарном институте и крестьянском банке, преподавал инженерное дело в военном училище, публиковал свои труды по вопросам строительства в петербургских журналах.

В Омске П.П. Голышев оказался в 1918 году по мобилизации, служил начальником инженерного управления, с 1920 года начал преподавать сначала в высшей военной школе, затем в Сибирской сельскохозяйственной академии, а с 1921 года – в художественно-промышленном техникуме¹².

Работа доставляла Голышеву радость и удовлетворение. В автобиографии он пишет: «Люблю безумно инженерное дело, т.к. оно дает простор душе и творчеству, а кроме того, во время работ встречаешься с людьми жизни и труда»¹³. В служебной характеристике П.П. Голышева говорилось: «хороший практик, знает свое дело, общительный, простой, любит общественность»¹⁴.

В 1924 году П.П. Голышев занимает должность инженера по строительным работам Сибметаллтреста. В середине 1920-х годов металлообрабатывающие заводы Омска начали реконструироваться, появилась потребность в опытных инженерах. Голышев проектировал новые цеха, руководил их строительством. Показательно, что под руководством Голышева нередко работали практиканты и стажеры архитектурного отделения художественно-промышленного техникума.

Практическая деятельность Голышева в Омске не ограничилась областью промышленного строительства. По его проекту был построен один из первых в годы советской власти кирпичных жилых домов – «большой двухэтажный каменный дом» для рабочих Сибметаллтреста на ул. Красный путь, № 20. В 1928 году была возведена центральная часть здания по проекту Голышева. Фасад, выходящий на ул. Красный путь, сдержан и конструктивен: вертикально вытянутые лестничные окна на прямоугольных ризалитах акцентируют входы в подъезды, светлые брусковые перемычки оконных и дверных проемов образуют четкие ритмические ряды, ярка выделяясь на фоне красной кирпичной стены. Строгой функциональности архитектурного решения центрального корпуса противопоставлены более разнообразные по декору и пластике боковые корпуса, построенные по проекту новосибирского архитектора В.С. Масленникова.

Совмещение преподавательской работы с участием в практическом строительстве было характерным явлением среди специалистов, обучавших студентов художественно-промышленного техникума основам архитектурного мастерства. С одной стороны, это объясняется низкой заработной платой преподавателей, «ниже зарплаты только что окончивших курс техникума»¹⁵, с другой же стороны, преподавание рассматривалось неотъемлемо от практической деятельности, как передача накопленного опыта. Одним из старейших и наиболее опытных преподавателей был Николай Евгеньевич Вараксин (1862– 1937),

пользовавшийся у студентов большим авторитетом. С января 1923 года он вел в техникуме строительную механику, теорию проекций и математику¹⁶.

Н.Е. Вараксин родился в Омске в семье чиновника казначейства, учился в Сибирской военной гимназии, затем получил специальное образование в Николаевском инженерном училище и в Николаевской инженерной академии в Петербурге. В 189- году Вараксин прибыл в Омск производителем инженерных работ, с 1895 по 1901 год был городским архитектором, участвовал в постройке кафедрального собора, здания Городской думы, Казенной палаты. В 1901 году Вараксин был назначен начальником Семипалатинской инженерной дистанции и работал в Семипалатинске до 1914 года. Им были построены здания Государственного банка, женской гимназии, церкви в Семипалатинске и Павлодаре.

С 1914 по 1917 год Н.Е. Вараксин служил в Московском инженерном управлении помощником начальника, а в 1917 г. Был командирован в Хабаровск. «В 1918 г. Вышел в отставку и отправился в Москву, где проживала семья, но доехать до Москвы не удалось, т.к. последовало Чешское восстание и сообщение с Москвой прекратилось. Удалось доехать только до Омска»¹⁷. В Омске Н.Е. Вараксин служил при Сибирском правительстве в Главном инженерном управлении, а при советской власти – Управлении начальника инженеров Сибири. Начав преподавательскую деятельность с 1921 года в высшей военно-педагогической школе Сибири, а затем в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля, Н.Е. Вараксин работал до 1937 года, в августе которого он был репрессирован. После расформирования худпрома в 1930 году Вараксин как преподаватель инженерных дисциплин остался в коммунально-строительном техникуме, куда было переведено архитектурное отделение, и работал до самого ареста.

Большой опыт, глубокие и серьезные знания, любовь к своему делу и умение подойти к учащимся – качества, отмеченные в характеристике Николая Евгеньевича Вараксина¹⁸. Свое отношение к работе в техникуме Вараксин определял так: «Работа эта меня вполне удовлетворяет, особенно по тем предметам, к которым слушатели проявляют значительный интерес, и несмотря на недостаточную подготовку, достигают сносных результатов»¹⁹.

К 1924 году на архитектурном отделении худпрома уже начал складываться коллектив преподавателей, связавших свою жизнь с этим учебным заведением и определивших его лицо. К таким преподавателям относится Сергей Михайлович Игнатович (1881 – ?). Закончив в 1897 году Петербургский институт гражданских инженеров, он до 1916 года служил младшим архитектором в Самаре и в Самарской губернии, в 1915 г. Был призван по мобилизации ратников ополчения в инженерные войска и служил до 1920 года, в том числе и производителем работ у Колчака.

Придя в худпром, Игнатович очень энергично взялся за преподавательскую работу и вскоре стал заведующим архитектурным отделением. В автобиографии он пишет: «Занимаюсь детальным изучением железобетонных конструкций и жилищного вопроса, как тесно связанных с преподаваемыми мною предметами – архитектурным проектированием и железобетоном. На практическую деятельность в области строительства смотрю как на необходимую подготовку для преподавания в техникуме»²⁰.

В Омске по проектам Игнатовича построено несколько зданий, в том числе: клуб им. З.И. Лобкова, больница железнодорожников, клиники ветеринарного института (совместно с П.И. Русиновым), жилой дом на ул. Маяковского (совместно с П.И. Русиновым). Возведенное в 1928 году здание клуба не отходит от традиций неоклассицизма, о чем свидетельствуют его фасадная композиция с акцентированной порталом центральной осью симметрии использование ордерной системы в оформлении фасада. Динамичность зданию придавала четырехгранная башня над северо-западным боковым ризалитом в сочетании с пониженным юго-восточным ризалитом.

Все остальные проекты С.И. Игнатовича, выполненные в Омске, могут быть отнесены к новому направлению в архитектуре XX века – конструктивизму. В 1929 году в Омске была организована группа современных архитекторов, в которую вошли молодые преподаватели худпрома С.И. Игнатович, П.И. Русинов и А.С. Огородников. Об этом событии сообщала газета «рабочий путь»: «В среду вечером в клубе строителей состоялось организационное собрание по созданию в Омске группы современных архитек-

торов. ...инженер огородников сделал небольшой доклад о целях из задачах архитекторов-конструктивистов, борющихся против эстетствующего классицизма за создание новых архитектурных форм, отвечающих их запросам современности»²¹.

Новые идеи пропагандировались с помощью публичных лекций и докладов. В 1928 году лекции проводились в Доме работников просвещения по инициативе Общества художников «Новая Сибирь»: 2 декабря доклад «О новой архитектуре» прочел С.М. Игнатович, а 16 декабря П.И. Русинов выступил с докладом «Основы архитектурной композиции»²³. Были намечены также доклады на темы: «Оформление рабочего жилища», «Социология искусства», «о современном методе преподавания архитектуры». Сведения лекциях распространились за пределы Омска, и один из выпускников архитектурного отделения худпрома Борис Ковлер писал С.М. Игнатовичу: «Читал в газетах о Вашем большом выступлении с докладом об архитектуре. Не мешало бы Вам в Новосибирск с лекцией приехать. Здесь в этой области молчание, уж не говоря про Каинск, откуда сейчас пишу»²⁴.

Деятельность группы выразилась не только в докладах, но и в практическом строительстве. В осуществленных постройках и в сохранившихся проектах чувствуется эстетическое осмысление конструкции, рациональный подход к планировке, использование ритма четки прямых линий ленточных, угловых, лестничных окон, балконов, горизонтальных и вертикальных членений. Кроме того, увлечение преподавателей конструктивизмом сказалось и на учебных работах студентов, большая коллекция которых была передана музею наследниками Сергея Андреевича Пахотина – преподавателя техникума и создателя учебного музея. Наиболее яркие образцы конструктивизма в студенческих работах встречаются в конце 20-х годов, причем преобладающим оказывается жанр «архитектурных фантазий», отражающих не столько прозаичность этого архитектурного метода, во многом продиктованную тяжелым экономическим положением страны, сколько его романтический пафос и эстетизм. Эти работы студенты выполняли на занятиях по основам архитектуры и проектированию, преподавали эти предметы П.И. Русинов и С.М. Игнатович. На основах архитектуры предполагалось изучение свойств формы, знакомств с законами формообразования. Большую пользу изучения формальных основ архитектуры для успешной работы по проектированию зданий отмечал преподаватель проектирования Игнатович²⁵.

Высокий уровень преподавания основ архитектуры был отмечен на конференции художественно-педагогических и художественно-промышленных техникумов при Главпрофобре в Москве, где присутствовал и демонстрировал работы учащихся заведующий омским худпромом М.И. Стрельников. В статье «Наши достижения и недостатки», опубликованной в газете «Рабочий путь», он писал: «Единственным учебным заведением оказался омский техникум и в смысле точного выполнения программ ГУСа. Это особенно бросалось в глаза при просмотре работ по таким дисциплинам, как основы архитектуры и теория теней и перспективы, что в других техникумах или вовсе не преподается, или преподается далеко не основательно»²⁶.

Особого внимания заслуживает личность молодого преподавателя основ архитектуры Петра Ивановича Русинова, выпускника худпрома 1925 года. Он родился в Таре в 1897 г. в семье техника, служащего Тарской управы. Вместе со старшим братом Анатолием Ивановичем Русиновым (1896–1938?) он поступил на архитектурное отделение худпрома в 1922 году, причем оба были приняты без предварительных испытаний, так как имели уже техническое образование, полученное в механико-техническом училище и стаж работы по специальности. В протоколе заседания квалификационной комиссии художественно-промышленного техникума, присуждавшей звание художника-техника архитектуры окончившим курс в 1925 г. и отбывшим производственный стаж, отмечается высокий уровень подготовки братьев Русиновых: «По рассмотрению представленных документов и работ квалификационная комиссия нашла, что работы П.И. Русинова и А.И. Русинова по серьезности, сложности заданий и качеству проработки действительно превышают обычные, нормальные требования на получение квалификации техника и вполне соответствуют насущным вопросам жизни»²⁷.

А.И. Русинов представлял комиссии работы, выполненные в Новосибирске на постройке Дома Ленина и Дворца Труда, в том числе и конкурсные проекты. П.И. Русинов, наряду с другими работами,

представлял конкурсный проект здания клуба металлистов, получивший первую премию и «начатый постройкой». Проект П.И. Русинова проходил под девизом «Молот», что отражало принадлежность клуба рабочим-металлистам и его пространственно-планировочное решение. Отступления от проекта при строительстве, а также более поздние пристройки значительно исказили замысел архитектора. Работу техника-архитектора в Сибметаллтресте и в Омскстройконторе П.И. Русинов совмещал с преподаванием в худпроме. После расформирования техникума он уехал из Омска и в послевоенные годы оказался в Харькове, где имеются крупные постройки, выполненные по его проектам. Умер Петр Иванович Русинов в Харькове в 1977 году.

К середине 20-х годов в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля сложился высококвалифицированный преподавательский коллектив, основу которого составляли специалисты старой школы. Обеспечивающие преемственность между прошлым и настоящим, передающие своим ученикам высокую профессиональную культуру. «Сработанность и дружность коллектива преподавателей», «нормальные, хорошие взаимоотношения с их учащимися» отмечались при очередном обследовании техникума комиссией Профобра в 1927 г. ²⁸.

Таким образом, можно утверждать, что причины закрытия художественно-промышленного техникума в Омске в 1930 году заключались не в отсутствии преподавательских сил, а в более глубоких и общих процессах, происходящих в обществе, старающемся избавиться от учебных заведений, осуществляющих синтез искусства и техники, искусства и жизни.

1. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 218, л. 4.
2. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 50, л. 68.
3. Там же, л. 4.
4. Там же, л. 58.
5. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 2, л. 45.
6. ГАОО, Ф-300, оп. 2, д. 301, л. 4.
7. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 16, л. 11.
8. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 2, л. 801.
9. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 13, л. 11.
10. Сведения получены из Словарной группы ЦНИИТИА (Москва).
11. Рабочий путь. 1921. 16 июля. С. 3.
12. ГАОО, Ф-318, оп. 2, д. 382, л. 1.
13. Там же, л. 5.
14. Там же, л. 3.
15. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 218, л. 3.
16. ГАОО, Ф-300, 143, оп. 1, д. 186, л. 1.
17. ГАОО, Ф-318, оп. 2, д. 261, л. 3.
18. Там же, л. 5.
19. Там же, л. 4.
20. ГАОО, Ф-318, оп. 2, д. 642, л. 3.
21. Рабочий путь. 1929. 31 августа. С. 4.
22. Рабочий путь. 1928. 30 ноября. С. 4.
23. Рабочий путь. 1928. 16 декабря. С. 3.
24. ГАОО, Ф-300, оп. 2, д. 664, л. 15.
25. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 222, л. 35.
26. Рабочий путь. 1928. 14 июня.
27. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 229, л. 10.
28. ГАОО, Ф-300, оп. 1, д. 218, л. 3.

ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ВОЗЗРЕНИЙ РАННЕГО СОЦИАЛИЗМА в практике архитекторов- преподавателей Сибирского художественно- промышленного техникума им. М.А. Врубеля*

Художественно-промышленный техникум (Худпром)¹ возник в Омске на стыке нескольких эпох. Задумывалось это учебное заведение во времена царской России на заседаниях Общества художников и любителей изящных искусств Степного края. Тогда же были предприняты первые шаги по сбору средств на его создание. Решение об открытии училища «памяти художника Врубеля» было принято в июле 1919 года, в короткий период правления адмирала А.В. Колчака, на совещании представителей Общества художников и учебного отдела Министерства торговли и промышленности. Открытие художественно-промышленной школы состоялось 15 октября 1920 года, уже при советской власти².

1917–1927 годы историки советской культуры называли периодом становления, в ходе которого формировались жизненный уклад и нравственно-бытовые нормы пролетарского государства, качественно менялось идейное содержание культуры. С 1928 года страна, согласно данной периодизации, вступила в пору решающих успехов культурной революции³. Архитектуре, организующей жизненное пространство, отводилась существенная роль в построении нового общества.

Задача данной статьи – проследить связь педагогов Худпрома с практикой реального строительства в Омске 1920-х годов и определить основные идеи, вдохновлявшие архитекторов в начальный период построения социализма.

* Мысливцева Г.Ю. *Отражение социокультурных воззрений раннего социализма в практике архитекторов-преподавателей Сибирского художественно-промышленного техникума имени М.А. Врубеля // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Вып. 3-4 / ООМНИИ им. М.А. Врубеля / Ред. Ф. Буреева. Науч. Ред. А. Гуменюк. Омск: ООО «Изд. Дом «Наука», 2006. С. 100-112.*

Согласно провозглашенным положениям, молодым техникам-архитекторам, окончившим Худпром, предстояло создавать красивую, здоровую и благоустроенную среду для жизни человека. Синтез искусства и техники должен был обеспечить проникновение художественных форм во все сферы жизни: архитектуру, мебельную промышленность, полиграфию, текстиль, (такие отделения, помимо живописно-декоративного, работали в техникуме). Архитектура при этом выполняла интегрирующую роль⁴.

Ситуация, сложившаяся в Омске в 1920 году, когда «условия гражданской войны перенесли с насиженных мест десятки и сотни специалистов в далекую и холодную Сибирь»⁵, благоприятствовала формированию преподавательского коллектива нового учебного заведения. Незадолго до начала занятий заведующий школой Н.В. Пономарев отправил в отдел Труда Губиспокома следующее обращение: «На основании приказа Сибревкома от 25 августа 1920 г. об использовании специалистов прошу возбудить ходатайство об изъятии из советских учреждений необходимых для вверенной мне школы специалистов в качестве руководителей и лекторов»⁶. Таким образом преподавателями Худпрома в те или иные периоды оказались Д.А. Вернер, А.В. Линецкий, П.П. Голышев, С.М. Игнатович. В 1925 году в штат преподавателей вошел окончивший Худпром П.И. Русинов, а затем – выпускник Томского технологического института А.С. Огородников. Примечательно, что все они были архитекторами и инженерами-практиками, участвующими в реальном строительстве города. «На практическую деятельность в области строительства смотрю как на необходимую подготовку для преподавателя», – писал в автобиографии С.М. Игнатович⁷. «Люблю безумно инженерное дело, т.к. оно дает простор душе и творчеству, а кроме того,⁸ во время работ **общаешься с людьми жизни и труда**» – объяснял свою позицию П.П. Голышев⁸.

Публичность обсуждения архитектурных и градостроительных проблем в дискуссиях на страницах газет была характерной чертой времени, так как на первый план выдвигались не узко специальные, а социальные моменты. **Каким должен быть социалистический город** – один из главных вопросов первых послереволюционных лет.

В пыльном степном Омске набольший отклик получила идея города-сада⁹. О необходимости озеленения и благоустройства города еще в 1919 году говорил в обращении к омичам председатель коллегии коммунального отдела городского хозяйства т. Петухов: «Граждане! Омск – город, можно сказать, степной. Климат в нем континентальный, сухой, с большими жарами летом и большими же холодами зимой. (...) Город слишком беден растительностью и граждане каждое лето страдают от жары и пыли, не имея возможности дышать чистым воздухом садов. (...) Теперь, при осуществлении власти трудящихся, все мы должны особенно **заботиться о том, чтобы жизнь трудящихся была устроена лучше, чтобы они не вырождались в непосильном труде при отсутствии света и воздуха.** (...) Коммунальный отдел городского хозяйства приложит все усилия, чтобы улучшить воздух внутри города разведением садов, бульваров, засаждением всех пустых мест деревьями, цветами и огородными овощами...»¹⁰.

В январе 1920 года в омском Губиспокоме была образована специальная **комиссия по разработке вопроса о квартирах для рабочих и возведении городов-садов**. Подотдел благоустройства представляли Д.А. Вернер и А.В. Линецкий¹¹. Они и представили проект перепланировки Омска на Отчетной выставке деятельности отделов Губисполкома, приуроченной ко 2-му Губернскому съезду Советов, проходившему в Омске в июле 1921 года. В опубликованной в газете «Рабочий путь» статье «Будущий Омск», посвященной проекту, говорилось: «...Город разрастался бессистемно, законов, регулирующих развитие и рост городов, не было. И вот из города, расположенного довольно удачно на берегах двух рек, мало-помалу образовалось безобразное и антисанитарное скопление домов и построек, которое способствует распространению эпидемических болезней и повышению смертности, особенно детской. (...) Конечно, нужны героические усилия, чтобы сделать и этой «чертовой перечницы», как иногда называют Омск, более или менее благоустроенное место. **Будущий Омск будет городом-садом**»¹². Существенных изменений в исторически сложившийся план Омска авторы проекта не вносили, тактично наложив на него радиально-кольцевую схему города-сада Э. Говарда. Территорию крепости в устье Оми предлагалось превратить в сплошной сад, новые посадки и имеющиеся сады и скверы должны были

образовать кольцевые аллеи, с переброской их через реку Омь, планировалось произвести посадки деревьев вдоль основных улиц, что и было впоследствии осуществлено.

Примечательно, что в начавшуюся эпоху индустриализации страны омичи пошли по пути оптимизации городской среды, что в местных природных условиях было не просто. Что касается строительства промышленных предприятий, то в Омске в сколько-нибудь заметных масштабах оно велось с середины 1920-х годов. В это время ряд металлообрабатывающих предприятий Омска – Сибзавод, Обозный завод и завод «Красный пахарь» – объединились в Сибметаллтрест и начали активно реконструироваться и расширяться. В частности, П.П. Голышев проектировал для треста новые цеха, руководил их строительством. Под руководством Голышева работали также практиканты и стажеры архитектурного отделения Худпрома.

О том, как вырос завод «Красный Пахарь», рассказывал один из журналистов (подпись «Рубильник») «...Завод не узнать. Стрелами взметнулись в небо длинные ряды лесов вновь строящегося сборного цеха. В другом конце двора, за горами материалов и сырья, раскинулся уже почти дооборудованный литейный цех. ...**А вот и исполнители воли трудящихся масс:** добряк, инженер-строитель Павел Павлович Голышев и много проработавший над восстановлением завода производитель работ Вениамин Самуилович Бродский»¹³.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что в разрушенной после революции и гражданской войны стране существенно снизилось качество строительства. В отчете о деятельности Омского государственного строительного треста за 1925-1926 годы говорится: «строительные работы не механизированы совершенно, и кроме домкратов и нескольких лебедок, на них имеется только инвентарь (ломы, лопаты и проч.)»¹⁴. В печати и архивных документах постоянно встречаются сетования на нехватку рабочих, на несвоевременное исполнение и низкое качество инженерной документации (контора не успевала чертить чертежи), на низкую зарплату, не обеспечивающую нормального уровня жизни, в связи с чем специалистам приходилось работать в нескольких местах.

Кроме того, в Омске 1920-х годов отмечался острый жилищный кризис. Люди жили в бараках, землянках, вагонах, шла самовольная суррогатная застройка пустующих городских участков. В сентябре 1921 года состоялся пленум горсовета, посвященный этой проблеме. «Согласно данным статистики положение в 1920 году было таково, что на каждую жилую комнату приходилось по 3 человека населения. За это время жилая площадь значительно сократилась, и положение становится катастрофическим»¹⁵.

Обследование рабочих жилищ в 1927 году показало, что около 1/3 рабочих жильем служат «насыпушки». Более половины жилищ сырые, из них холодных 42 %, 34 % – с недостаточной световой площадью. Большинство семей рабочих имеет по одной комнате, кухня является жильем у 35 %, у 19 % совсем нет кухни¹⁶. Таким образом, важнейшей проблемой, стоящей перед архитекторами 1920-х годов, была проблема жилища для рабочих.

Строительство жилых домов составляло лишь малый процент от общего объема строительных и ремонтных работ Госстройтреста. Первым крупным событием в области советского жилищного строительства в Омске стало возведение двухэтажного кирпичного дома-общежития для рабочих Сибметаллтреста на ул. Красный путь, 20¹⁷.

Строительство было начато в 1928 и окончено в 1929 году. Проект центральной части дома принадлежит П.П. Голышеву, боковые корпуса построены по проекту новосибирского архитектора В.С. Масленникова. Возведенный из красного кирпича дом занял целый квартал между улицами Рабиновича и Булатова. Дом имел секционную систему планировки, в квартирах было от 3-х до 5-ти комнат и кухня. Примечательно, что это ставилось в вину как нарушение принципа коллективного пользования кухнями.

Еще в 1919 году на VIII съезде партии была взята установка на преобразование быта путем **развития сети общественного обслуживания**, что должно было свести к минимуму домашнее хозяйство, **раскрепостить женщину** и создать **условия для культурного роста семьи**. При этом, этической нормой времени стал подчеркнутый аскетизм в быту. В 1927 году в Омске на страницах газеты «Рабочий путь» была проведена дискуссия «Какие дома нам строить?». Типичными были высказывания такого типа: «новые дома должны быть орудием **освобождения женщины от горшков и пеленок** и рассчита-

ны на **коллективную жизнь** в них. По-моему, кухня должна быть общая для всех квартир как нижнего, так и верхнего этажа, это будет приучать людей к общественному питанию. За счет маленьких кухонь – расширить коридоры и устроить комнаты-ясли для детей и читальни. Такой тип комнат будет не разрознять, а **обобщать жильцов**¹⁸. «В первую очередь на помощь женщине должно придти жилищное строительство. При постройке новых домов нужно устраивать общие столовые и прачечные, а также оставлять комнаты для детских уголков, чтобы женщина-мать имела возможность пойти на собрание или общественную работу, оставляя детей в общей комнате»¹⁹.

Наибольшее внимание в советской архитектуре 1920-х годов уделялось поискам новых принципов организации жилых комплексов. На первый план вышло проектирование домов-коммун с сокращенной площадью индивидуальных ячеек-квартир и развернутым блоком помещений общественно-культурно-бытового назначения. Увлеченные новыми идеями С.М. Игнатович и П.И. Русинов были авторами проекта подобного жилого комбината для рабочих обозного завода на Кузнечной улице²⁰, строительство которого было завершено в 1931 году. Это четырехэтажный кирпичный дом на 150 квартир. На первом этаже, имевшем более темную окраску, были размещены столовая, ясли, магазин, прачечная.

Вопросы культурно-бытового обслуживания и общения людей решались и в проектах рабочих клубов, этого нового, появившегося после революции типа общественных зданий. Клубы должны были стать очагами распространения социалистической культуры. Подъем клубного строительства наступил в преддверии 10-летней годовщины Великой Октябрьской революции.

В 1927 году П.И. Русинов принял участие в конкурсе на проект клуба металлистов. Его работа под девизом «Молот» получила первую премию. «Это будет **огромное здание** в сравнении с окружающими его лачугами окраины, – сообщала омская газета, – клуб будет в три этажа, со зрительным залом на 800 человек». Далее говорилось о том, что торжественная закладка Клуба металлистов совпала с празднованием Первого мая – «под звуки музыки был заложен первый кирпич фундамента, и рабочие колонны прямо с закладки двинулись на первомайскую демонстрацию»²¹.

Автором проекта нового клуба железнодорожников был С.М. Игнатович. «Новый клуб железнодорожников будет **большим** каменным зданием красивой архитектуры. В нем будет до 19 **светлых просторных** комнат и зал вместительностью на 2000 человек». Еще раньше, в августе 1926 года в газете говорилось о том, что «клуб будет **отвечать последним достижениям техники и гигиены**: тут поместятся и читальня, и библиотека²², и кружки и спортзал с кабинками душа и ваннами, и огромный зрительный зал и прочее и прочее».

Новая жизнь требовала нового оформления, в связи с чем, исследуя происходившие в архитектуре Омска процессы, нельзя обойти вниманием влияния на омских зодчих идей конструктивизма, основными принципами которого были **функциональность, конструктивность, экономичность**. Группа Общества современных архитекторов (ОСА) возникла в Омске в 1929 году. Ее организаторами стали С.М. Игнатович, А.С. Огородников, П.И. Русинов²³. В числе основных задач группы было противопоставление функционального метода и новых конструктивных форм «эстетствующему классицизму» старой архитектуры²⁴. Это выражалось в практической деятельности С.М. Игнатовича и П.И. Русинова: жилой комбинат Сибметаллтреста, клиники ветеринарного института на ул. Орджоникидзе (1931). Рациональная планировка, эстетическое осмысление конструкций окон, балконов, эркеров, ритм четких прямых линий, пластичность полукруглых объемов, большие застекленные плоскости – все это отвечало эстетическим представлениям конструктивистов.

Идеи конструктивизма пропагандировались также в публичных лекциях и докладах, с которыми выступали члены общества. Так, в воскресенье 2 декабря 1928 года в помещении дома Работников Просвещения (против Дома Советов) состоялся доклад С.М. Игнатовича «О новой архитектуре»²⁵. Выпускник Худпрома Борис Ковлер по этому поводу писал С.М. Игнатовичу из Новосибирска: «Читал в газетах о Вашем большом выступлении с докладом об архитектуре. Не мешало бы Вам в Новосибирск с лекцией приехать. Здесь в этой области молчание, уж не говоря про Каинск, откуда сейчас пишу»²⁶.

Непосредственное участие педагогов архитектурного отделения Худпрома в городском строительстве, связанного в сознании современников с построением нового общества, оказывало влияние на

их педагогическую деятельность. Это подтверждают темы дипломных проектов выпускников техникума. В 1929 году выпускникам архитектурного отделения Худпрома предлагалось квалификационное задание на разработку проекта дома-коммуны, «приспособленного как для одиноких рабочих, так и для семейных, не ведущих обособленного хозяйства». Население дома должно было составлять 500-700 человек. Проект предлагалось разрабатывать «по принципу сочетания вполне индивидуализированных помещений с целым рядом обобществленных функций, как то: столовая, библиотека или читальня, детский сад, ясли, прачечная, души и прочее. (...) Участок для постройки – один из кварталов г. Омска в рабочем районе»²⁷.

В числе представляемых выпускниками архитектурного отделения Худпрома на защиту квалификационных проектов были планировки рабочих поселков для конкретных участков Омска и других городов, где молодые специалисты работали «на стаже», проекты рабочих клубов и кинотеатров, домов физкультурника, домов удешевленной конструкции, блок-домов, домов-коммун и прочих сооружений, востребованных в ту пору обществом.

Не могли не влиять на выбор тем для защиты наставники, готовившие студентов к самостоятельной деятельности и непосредственно участвующие в строительстве города. Среди педагогов Худпрома было немало выдающихся личностей, чьи судьбы, несомненно, представляют интерес для исследователей²⁸.

Биографические справки:

Вернер Дмитрий Александрович (1873–?) Выпускник Петербургского института гражданских инженеров. 1910–1918 – городской архитектор Самары. В Омске с 1918 года. Служил в городской управе, заведовал дорожно-строительным отделом Омгоркомхоза. В 1921 преподавал специальные дисциплины на архитектурном отделении худпрома.

Голышев Павел Павлович (1867–1930). Уроженец Екатеринбурга, воспитанник омского Кадетского корпуса (военной гимназии), потомственный инженер. Специальное образование он получил в Петербургском Инженерном училище и Инженерной академии. 1904–1917 – служил в военно-инженерном ведомстве в Казани, занимал должность архитектора в духовной академии, ветеринарном институте, крестьянском банке, преподавал инженерное дело в Казанском военном училище, публиковал труды по вопросам строительства в петербургских журналах. В Омске с 1918 года, служил начальником инженерного управления, в 1921 был освобожден от должности по возрасту. С 1920 преподавал в высшей военной школе, затем в Сибирской сельскохозяйственной академии, с 1921 – в худпроме. С 1924 – инженер по строительным работам Сибметаллтреста.

Игнатович Сергей Михайлович (1881–?). Окончил Петербургский институт гражданских инженеров в 1907. Работал в Самаре. С 1915 служил в инженерных войсках в звании подпоручика. Демобилизован в 1920. 1920–1923 – начальник отдела гражданского строительства в Сибопсе. С 30.11.1923 – зав. архитектурным отделением худпрома, преподаватель дисциплин «архитектурное проектирование» и «железо-бетонные конструкции».

Линецкий Александр Васильевич (1884–1953). Родился в Одессе в семье известного еврейского писателя Ицхока Иоэла Линецкого (1835–1915). Будучи взрослым при крещении сменил имя и отчество. Постройки по проектам А.В. Линецкого имеются в Одессе, Красноярске, Харькове. В Омске он находился с 1915 по 1922/23 годы: участвовал в строительстве здания Управления железной дороги. Переехав в Харьков, осуществил там ряд крупных построек, с 1938 по 1947 годы возглавлял кафедру архитектурного проектирования в Харьковском институте инженеров коммунального хозяйства (сведения получены из Словарной группы ЦНИИТИА, Москва). В 1930 году архитектурное отделение омского Худпрома окончила дочь А.В. Линецкого Нина Александровна.

Огородников Александр Савватьевич (1903–?). Окончил Томский технологический институт в 1928. Зав. проектно-расчетным отделом Госстройтреста. Преподаватель Худпрома.

Русинов Петр Иванович (1897–1977). Уроженец г. Тары, в 1914 окончил Омское механико-техническое училище, а в 1925 – архитектурное отделение худпрома, где остался преподавать. Одновременно работал техником-архитектором в Госстройтресте. В 1934 вступил в Союз архитекторов. После войны работал в Харькове.

1. В 1920 – Сибирская художественно-промышленная школа, 1921 – Сибирский художественно-промышленный практический институт, 1923–1930 – Сибирский художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля. Расформирован в 1930. Последний выпуск архитектурного отделения состоялся в 1931.
2. Девятьярова И.Г. Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века. Омск, 2000. С. 20, 39, 46.
3. Культурная жизнь в СССР 1917–1927. Хроника. // Сост. Л.В. Иванова, М.Б. Кейрим-Маркус и др. М.: Наука, 1975. С. 6-7.
4. Мысливцева Г.Ю. «Принцип единого искусства» в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. Врубеля. Омск, 1997. С.131-139.
5. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 50. Л. 4.
6. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 2. л. 45.
7. ГА00. Ф-318. Оп. 2. Д. 642. Л. 3.
8. ГА00. Ф-318. Оп.2. Д. 382. Л. 4.
9. см. Мысливцева Г.Ю. Идея города-сада в Омске 1920-х годов // Омская муза – 2000. Монологи о культуре. Омск, 2000. С. 144-149.
10. ГА00. Ф-74. Оп.1-а. Д.8. Л.50.
11. ГА00. Ф-74. Оп. 1-а. Д. 5. Л. 18.
12. Ушкуйник. Будущий Омск. // Рабочий путь. 1921. 16 июля.
13. Рубильник. Как вырос завод «Красный пахарь». // Рабочий путь. 1926. 7 ноября.
14. ГА00. Ф. 2. Оп. 1. Д. 5. Л. 41.
15. Рабочий путь. 1921. 2 октября.
16. Рабочий путь. 1927. 4 августа.
17. Мысливцева Г.Ю. Дом-общезитие на улице Красный путь // Памятники истории и культуры города Омска. Омск, 1992. С. 114-120.
18. Рабочий путь. 1927. 2 марта.
17. Рабочий путь. 1926. 7 марта.
19. Мысливцева Г.Ю. Жилой комбинат на улице Кузнечной // Памятники истории и культуры города Омска. Омск, 1992. С.108-113.
20. Рубильник. Первый кирпич // Рабочий путь. 1927. 8 мая.
21. Новый клуб им. Лобкова растет // Рабочий путь. 1927. 19 июня.
22. Рабочий путь. 1926. 25 августа.
23. Объединение архитекторов // Рабочий путь. 1929. 31 августа.
24. Мысливцева Г.Ю. Омские конструктивисты (из истории архитектуры Омска 1920-х годов) // Научная конференция памяти Н.М. Ядринцева. Секция: опыт, традиции, проблемы развития. Омск, 1992. С. 67-69.
25. Рабочий путь. 1928. 30 ноября.
26. ГА00. Ф-300. Оп. 2. Д. 664. Л. 15 (об.).
27. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 347. Л. 13-14.
28. Мысливцева Г.Ю. Архитектурное отделение Омского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля // Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов на научно-практической конференции. Челябинск, 1991. С. 87-95.

«СИБИРСКИЙ СТИЛЬ»
в ПРОГРАММАХ
и УЧЕБНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
художественно-
промышленного
техникума
им. М.А. Врубеля
(Омск, 1920-е гг.)

Иркутский художник Иван Лаврович Копылов в своем выступлении на Первом сибирском съезде художников в январе 1927 года в Новосибирске высказал неожиданную для многих мысль: «не живем ли мы, сибиряки, в условиях, подобных условиям Гогена? И соприкосновение с первобытным искусством нацменьшинств, роскошью природы и своеобразием сибирского быта не дадут ли нового здорового взлета вверх сибирского искусства? Мы со своей стороны в этом крепко убеждены»¹.

Спустя несколько лет, в 1933 году, взгляды Ивана Копылова были подвергнуты резкой критике в статье «На пути перестройки. О первой западно-сибирской выставке изобразительных искусств». Ее автор – П. Гордиенко – весьма агрессивно полемизирует с Копыловым: «Что значит это рассуждение в переводе на политический язык? Оно значит, что никакой нам индустриализации не нужно, никакого пролетарского искусства мы не хотим, никакого единого советского искусства мы не признаем, давайте искать «здоровый взлет сибирского искусства» не в рабочих центрах, не на Кузнецкстрое, не в угольных шахтах, не на постройках ЗГО, наконец, не в новой колхозной деревне, совершающей величайшую революционную ломку, а в «своеобразии сибирского быта», в ее «кондовых избах с крепкими заборами», в ее «чалдонах», в ее первобытном искусстве нацменьшинств. <...> Он против наших большевистских темпов, он за «постепенность развития, за синтез европейского и сибирского искусства»².

Можно констатировать, что интерес к культуре народов Сибири возрастал у местных художников в периоды, отмеченные подъемом регионального самосознания, то есть, в те краткие моменты российско-советской истории, когда ослабевала централизация, и сибиряки начинали ощущать дух относительной свободы. Так, отмечено всплесками интереса к теме этнографии и архаики искусство Омска 1920-х, 1960-х, 1990-х годов. Признавая за искусством его собственную, внутреннюю закономерность развития форм и методов, не зависящую от социально-экономического строя (а в те годы это могло стоить жизни), И.Л. Копылов сумел предугадать процессы, начавшиеся в сибирском искусстве через 60 лет (археарт конца 1980-х – начала 1990-х гг.), когда давление центра в очередной раз чуть ослабло.

Остановимся на периоде 1920-х годов. В это время к азиатской тематике обращаются писатели Антон Сорокин и Всеволод Иванов, «заболевает» Востоком Виктор Уфимцев, выступавший с публичными лекциями «Пешком по Азии»³.

В Омске это десятилетие отмечено деятельностью Сибирского художественно-промышленного техникума имени Врубеля (Худпрома)⁴. Техникум имел пять отделений с достаточно широким выбором специальностей: живописно-декоративное, полиграфическое, деревообделочное, текстильное и архитектурное. Важное место в структуре техникума занимали мастерские – деревообделочная, ткацкая, литографская и типографская. Техникум имел солидную библиотеку и уникальный музей, где были собраны произведения русского, западноевропейского и восточного искусства. В Устав техникума был введен «принцип единого искусства, имеющего лишь различные виды, проявления в живописи, скульптуре, архитектуре и художественной промышленности»⁵.

Традиционно объединяющим все искусства началом являлся стиль. И в учебных программах худпрома стиль долгое время был основополагающей категорией. Наряду с историей искусств велись такие предметы, как история орнамента, изучение стилей, выполнялись практические задания по стилизации.

Предмет «изучение стилей» давался в объеме трех курсов и задачей его было «дать понятие об образовании стиля, влиянии на стиль быта народа, природы; о развитии стилей в связи с развитием культуры; о влиянии одного стиля на другой»⁶.

Изучение стилей велось на всех отделениях по одной программе, по возможности применяясь к специальности отделения. Ежемесячно каждое отделение получало свое задание по стилизации в рамках одного стиля. Как правило, это были известные исторические стили: египетский, мавританский, Ренессанс, барокко, ампи́р, большей частью, европейские... Правомерно ставился вопрос об изучении национального стиля, под которым однозначно подразумевался русский. Комиссия Главпрофобра высказывалась за «удобство начала прохождения программы с русского стиля как наиболее близкого к нам и допускающего возможность иллюстрации курса местными памятниками архитектуры и предметами быта»⁷.

Преподаватель истории стилей Евгений Александрович Клодт также предлагал знакомство со стилями для первого курса «начать с изучения русского народного творчества и продолжать изучение русского народного стиля до окончания курса»⁸. Однако русский стиль не отражал своеобразие местной, сибирской культуры, и редкие архитектурные памятники Омска могли служить его яркой иллюстрацией. Зато в Устав техникума было введено положение об «изучении как старого, так и нового искусства населяющих Сибирь народностей и путей, ведущих к созданию своего сибирского современного стиля»⁹.

Для изучения искусства и быта коренных народов Сибири в учебный план были включены научные экскурсии по краю. Одна из них, до Иркутска, предполагала «ознакомление с природой, населением, бытом его, сбор материалов по народному искусству»¹⁰. Конечным пунктом другой экскурсии был Тобольск – город, имеющий музей Севера Сибири с богатым этнографическим отделом. Во время поездки предполагалось произвести «1) зарисовки берегов Иртыша на всем протяжении от Омска до Тобольска; 2) изучение быта инородцев; 3) зарисовки инородческих типов; 4) сбор материалов по предметам быта населения; 5) изучение прикладного искусства инородцев путем зарисовок; 6) работа в музеях Тобольска»¹¹. Научные экспедиции по Сибири предполагали и сбор материалов для собственного музея, в плане которого на 1923-1924 учебный год, например, значилась: «обработка материалов по народному творчеству (искусству сибирских народностей)»¹².

Имеющиеся сведения об участии Сибирского художественно-промышленного техникума в отечественных и зарубежных выставках показывают, что «сибирский стиль» находил отражение в учебных работах студентов. О характере учебных заданий по «сибирскому стилю» можно судить по экспонатам омского худпрома, отправленным в 1925 году на Международную выставку декоративного искусства в Париж: «ковры в киргизском духе», выполненные инкрустацией и аппликацией по сукну, расписные в «азиатском духе» сундук и столик¹³. В числе экспонатов иркутской выставки 1925 года указаны «ковёр расписной на белой кошме» и «ковры-аппликации»¹⁴.

Учащийся полиграфического отделения Сергей Вахрамеев в 1928 году выполнил эскиз красочной, богато иллюстрированной книги с рассказом Антона Сорокина «Симу» из его цикла «Песни реки Самарги» (Фонд редкой книги ООМИИ им. А.М. Врубеля). Основной идеей рассказа было освобождение нацменьшинств (тунгусов) от гнета богачей и их вступление в новую, советскую жизнь. Лейтмотивом иллюстраций стали подаренный главному герою национальный тунгусский костюм, расшитый разноцветным шерстью и красные знамена революционных шестивей.

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что представления о «сибирском стиле» в 1920-е годы были крайне неопределенными. Под это определение попадали как среднеазиатские, так и северо-сибирские образцы. Доминировало первое направление. Учебные задания формулировались довольно условно: «блюдо, расписанное в азиатском духе», декоративное панно «Киргизский аул», «коввер в киргизском духе». Поскольку в определение «киргизы» в то время включались различные азиатские народности, проживающие в обширной Киргизской степи, главным образом, казахи и башкиры, изучение их искусства и быта шло недифференцированно, что и нашло выражение в понятии «азиатский дух». Традиционный быт казахов, обладающий в глазах художников яркой экзотикой, нередко находил отражение в их произведениях. Так, педагоги художественно-промышленного техникума, затем художественного училища – Илья Васильевич Волков, Самуил Яковлевич Фельдман и Василий Романович Волков писали этюды с юртами и портреты казахов в национальных одеждах. Альбом «Казахский орнамент», составленный из зарисовок преподавателя Омского художественного училища Е.А. Клодта, вышел в издательстве «Искусство» (Москва) в 1939 году пятитысячным тиражом (Фонд редкой книги ООМИИ им. М.А. Врубеля).

Что касается коренных народов Севера Сибири – остяков, вогулов (ханты и манси), тунгусов (эвенков), ненцев, чукчей и т.д., то все они объединялись в принятое тогда понятие «инородцы». Ускользающий, чаще всего, просто не замечаемый под воздействием привнесенной русским населением в Сибирь европейской культуры местный «дух» пытались ухватить и закрепить во вновь создаваемых предметах студенты худпрома. В этом отношении показательны вопросы, обсуждавшиеся на одной из предметных комиссий техникума, где речь шла о сибирском характере в архитектуре и возможности отображения или воссоздания в современной архитектуре «сибирского стиля». Студент архитектурного отделения предлагал проект усовершенствования юрты и чума, что не нашло поддержки преподавателей, считавших, что создать стиль вновь нельзя. Однако заведующий техникумом Михаил Иванович Стрельников полагал, что «сочетание сибирской орнаментики с классической даст нечто новое»¹⁵.

Таковыми виделись деятелям худпрома пути использования наследия местной культуры в современном им искусстве: крайне недифференцированно, эклектично, без учета лежащих в основе каждой культуры мировоззренческих представлений, выразившихся в мифологии. В итоге «сибирский стиль» в 1920-х годах оставался только неясно сформулированной идеей, как это уже отметил исследователь искусства Сибири П.Д. Муратов. Ни социально-экономических, ни, тем более, политических стимулов к возрождению национальных культур не было, а уровень изученности вопроса был крайне низок. Тем не менее, процесс поиска неуловимого в силу множественности населяющих Сибирь народностей «сибирского стиля» прошел еще несколько этапов и по сей день эта проблема не теряет актуальности уже для новых поколений художников.

1. Копылов И.Л. Обзор современного искусства в СССР // Сибирские огни. 1927. № 1.
2. Гордиенко П. На пути перестройки. О первой первой западно-сибирской выставке изобразительных искусств // Сибирские огни. 1933. № 3-4. С. 188-189.

3. *Рабочий путь*. 1929. 15 ноября. С. 4
(Виктор Иванович Уфимцев. 1899–1964.
Один из организаторов группы «Червонная тройка»
в Омске. В 1934 переехал в Ташкент. Народный
художник Узбекистана).
4. С 1920 – 1-я Сибирская художественно-
промышленная школа; с 1921 – Сибирский
художественно-промышленный практический
институт; с 1923 – Сибирский художественно-
промышленный техникум имени М.А. Врубеля.
5. Каменев В. На выставке работ в музее Сибирского
художественно-промышленного института //
- Искусство. Журнал искусств, литературы и техники.*
Омск, 1921. № 1. С. 87.
6. ГА00, Ф-300. Оп. 1. Д. 130. Л. 19.
7. ГА00, Ф-300. Оп. 1. Д. 104. Л. 34.
8. ГА00, Ф-300. Оп. 1. Д. 120. Л. 1.
9. ГА00. Ф-300. Оп. 1 Д. 38. Л. 1; Д. 105 Л. 4; Д. 113.
Л. 6.
10. ГА00. Ф.-300. Оп. 1. Д. 42. Л. 80.
11. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 71. Л. 1.
12. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 62. Л. 16.
13. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 133. Л. 4.
14. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 132. Л. 15.
15. ГА00. Ф-300. Оп. 1. Д. 115. Л. 28.

МУЗЕЙ
СИБИРСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННОГО
ТЕХНИКУМА
им. М.А. ВРУБЕЛЯ
(Омск)
в ПУБЛИКАЦИЯХ
и МАТЕРИАЛАХ*

Рассматривая вопрос о музеях учебных заведений Омска нельзя обойти вниманием самый первый в нашем городе художественный музей, созданный в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля¹. Его непосредственным организатором и хранителем был преподаватель техникума, выпускник архитектурного отделения Одесского художественного училища С.А. Пахотин. Десятилетняя деятельность техникума оставила в художественной жизни Омска заметный след. И это не только построенные по проектам выпускников архитектурного отделения здания и произведения окончивших техникум художников, но и сохранившиеся коллекции музея Худпрома.

Основным источником материалов о Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля является фонд № 300 в Государственном архиве Омской области (ГАОО). Сведения о движении экспонатов из музея техникума после его расформирования имеются там же в документах художественной галереи краевого музея в фонде № 1076. Информация о выставках Худпрома, о новых выпусках специалистов часто появлялась в 1920-х годах на страницах газеты «Рабочий путь». Наконец, в самом техникуме в 1921 году были изданы два номера журнала «Искусство», в первом из которых помещена статья В.Е. Каменева о музее с характеристиками его разнообразных коллекций².

Историей Сибирского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля занимался целый ряд исследователей. Первенство здесь принадлежит новосибирскому искусствоведу П.Д. Муратову,

* Мысливцева Г.Ю. *Музей Сибирского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля в публикациях и материалах // История народного образования Западной Сибири. Сборник научных статей и материалов 5-й областной научно-практической конференции, посв. 60-летию Победы в Великой Отечественной войне. Омск, 27-28 октября 2004 г. Омск: Изд-во «Амфора», 2005. С. 156-161.*

посвятившему омскому Худпрому и его музею несколько абзацев в книге о художественной жизни Сибири 1920-х годов³.

Автором основной части публикаций о предыстории, создании и деятельности техникума, а также о формировании музейных коллекций является И.Г. Девятьярова⁴, много лет посвятившая изучению художественной жизни Омска первой четверти XX века.

С точки зрения взаимодействия Худпрома с возникшей в 1924 году при Западно-Сибирском краевом музее (ЗСКМ) картинной галереей рассматривает тему И.В. Спирина⁵. В публикациях Спириной отражены разные аспекты этих связей: от участия педагогов и студентов в работе галереи до изучения предметов, попавших в музей изобразительных искусств после расформирования Худпрома.

Важным источником информации о Худпроме стали воспоминания его выпускников. Они использованы авторами целого ряда публикаций. Однако в полном объеме напечатаны только воспоминания архитектора Б.М. Надежина, предоставленные альманаху «Иртыш» А.Н. Гуменюк⁶.

В связи с проведением в 1990 году Омским областным музеем изобразительных искусств выставки «Худпром. История. Наследие», посвященной 70-летию техникума, научные сотрудники музея целенаправленно работали над сбором материалов о деятельности его отделений: архитектурного, полиграфического, живописно-декоративного, текстильного и деревоотделочного. Были выявлены выпускники Худпрома, живущие и работающие в Омске, Новосибирске, Москве, Минске, Владивостоке и других городах страны. Благодаря установленным связям удалось собрать богатый фотодокументальный материал, который экспонировался на выставке. Самым существенным поступлением была сохраненная и переданная музею В.С. Пахотиным, сыном С.А. Пахотина, коллекция учебных работ студентов архитектурного отделения.

Попыткой осмысления деятельности Сибирского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля с точки зрения общекультурных процессов начала века стали публикации Г.Ю. Мысливцевой⁷. В них рассматривается значение омского Худпрома в реализации идей синтеза искусства и производства, искусства и жизни, создания единого для разных видов искусства художественного стиля, отвечающего представлениям новой социалистической эпохи и региональной (сибирской) специфике.

Техникум возник на стыке двух эпох. Задумывался он в царской России, на заседаниях Общества художников и любителей изящных искусств Степного края – ОХЛИИСК (Девятьярова, 2000, с. 20). Решение об открытии училища «памяти художника Врубеля» было принято во времена правления А.В. Колчака на совещании представителей Общества художников и учебного отдела Министерства торговли и промышленности в июле 1919 года (Там же, с. 39). Открытие училища состоялось 15 октября 1920 года, т.е. уже при советской власти (Там же, с. 46).

Источники формирования коллекции будущего музея также различны. Первые экспонаты были подарены членами ОХЛИИСК, куда входили художники, крупные омские чиновники, промышленники, врачи и адвокаты, некоторые из них имели собственные коллекции художественных произведений. Одним из мероприятий ОХЛИИСК был благотворительный вечер в пользу школы им. Врубеля, организованный 9 февраля 1917 года в Общественном собрании. Его программа включала «Шествие народов из царства зла к свету», живую картину «Цветочный рынок в Афинах», «Деревенскую масленицу», бой цветов, серпантин, лотерею и розыгрыш произведений искусства. Чистая прибыль составила 2476 рублей 95 копеек, и большая часть этих средств поступила в фонд создаваемой школы (Девятьярова, 2000, с. 24). От вечера остались и первые экспонаты музея – скульптура «Пан», выполненная по мотивам картины М.А. Врубеля военнопленным чешским скульптором В. Винклером, и пейзаж И. Куртукова (Девятьярова, 1988, с. 6). Об этой скульптуре вспоминает Б. Надежин: «Когда смеркалось, темная фигура сидящего Пана двумя зелеными огнями глаз светилась вдоль коридора. ... В отверстия глаз была вставлена цветная бумага, а за ней внутри – электрическая лампа, которую по вечерам включали» (Надежин, 1993, с. 229). Заместитель председателя Омской судебной палаты, председатель ОХЛИИСК В.В. Едличко пожертвовал для будущего музея художественные предметы из своей коллекции – живопись и предметы декоративно-прикладного искусства восточных мастеров (Девятьярова, 2000, с. 25). Знаток и коллек-

ционер восточного искусства врач С.А. Ковлер в 1920 году подарил для музея Худпрома около 100 предметов из своего собрания (Девятьярова, 1992, с. 77).

Следующий этап формирования коллекции музея Худпрома начался в июле 1920 года и связан с деятельностью Сергея Андреевича Пахотина⁸. Студенты звали его «Сергей Музеич». Известно, что он обращался в Губернскую Чрезвычайную комиссию с просьбой передать в музей реквизированные ценности. В подвале здания Кадетского корпуса, где располагался Сибревком, были найдены: статуя Ермака, портреты героев Великой Отечественной войны 1912 года, картины преподававшего рисование в Кадетском корпусе А.Н. Клементьева, оставившего свои вещи и уехавшего в Харбин. Много экспонатов поступило из музея Западно-Сибирского отделения русского географического общества, где вынужденными эмигрантами были оставлены на хранения ценные предметы и картины. В их числе были произведения алтайского пейзажиста Г.И. Гуркина, томского художника П.М. Кошарова, портреты четы Козляниновых кисти К.Я. Рейхеля из собрания Б.В. Трувеллера, а также 8 работ А.Г. Явленского, привезенные в Омск его братом Д.Г. Явленским, и многое другое (Девятьярова, 1990, с. 189-190).

«За четыре первых месяца собрания Пахотин сумел на чердаках, в подвалах, в брошенных особняках, в канцеляриях разного рода собрать ковры ручной работы, фарфор фаянс, изделия кустарей, скульптуру, в том числе одну работу С. Коненкова, живопись русских, западноевропейских, местных художников общим числом 1300 произведений. Музей под его руководством открылся 1 февраля 1921 года» (Муратов, 1974, с. 31).

Видимо, из собрания А.С. Сорокина в музей Худпрома попали картины «отца российского футуризма» Д.Д. Бурлюка. Находился в музее и пейзаж «Церковь в Мурнау» основоположника и теоретика абстракционизма В.В. Кандинского.

Музей в Худпроме именовался по-разному: научным кабинетом, научно-учебным музеем, кабинетом по изучению культуры. «Цель этого музея была сугубо практическая: помогать студентам при изучении истории искусства» (Спирина, 2000, с. 120). В плане деятельности музея на 1923-24 учебный год значились: обработка материалов по народному творчеству (искусству сибирских народностей), сбор коллекций и уникалов по художественной промышленности, приобретение учебной коллекции строительных материалов для архитектурного отделения, организация выставок, устройство лекций и докладов, проведение научно-художественных экскурсий, издание брошюр⁹.

Из отзывов студентов о музее можно сделать вывод о его роли в воспитательном и учебном процессе. «В наших стенах наш музей имеет громадное значение» – говорил учившийся на архитектурном отделении Б.А. Ковлер (брат коллекционера). Он же выступил на собрании студентов Худпрома по поводу обращения вновь создаваемой картинной галереи при Краевом музее с просьбой передать ей наиболее ценные произведения. В решении собрания записано: «Мы внесем в музей, но не вынесем из него»¹⁰. Выпускница текстильного отделения Т.Н. Чиркова вспоминает: «Замечательный у нас был музей. Простого доступа не было. Он опечатывался, когда из него уходили. Были в музее и учебные работы (их помечали буквой «М»). Среди всех экспонатов выделялась коллекция восточного искусства» (Спирина, 1999, с. 113).

В 1931 году, после расформирования техникума, выпускник полиграфического отделения Худпрома Е.А. Крутиков, работавший в художественном отделе ЗСКМ, предложил передать туда неиспользуемые в Омском художественно-педагогическом училище произведения художников. Таким образом коллекция, собранная С.А. Пахотиным, очевидно с утратами, попала в Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля (Спирина, 2001, с. 63).

Следует сказать, что большинство публикаций о Худпроме и его музее вышли в малотиражных специальных изданиях – сборниках материалов конференций, проходивших в Омске и других городах. Относительно доступными являются монографии П.Д. Муратова (1974) и И.Г. Девятьяровой (2000), книга «Заветная нить поиска» (1988) и статьи в альманахе «Иртыш» (Девятьярова, 1990 и Надежин, 1993). Это немного, если учесть роль Худпрома в художественном образовании и формировании художественной среды Омска. Остается открытым вопрос об издании книги о Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля, где были бы обобщены и уточнены ранее опубликованные материалы и использованы ранее неопубликованные источники.

1. С 1920 – 1-я Сибирская художественно-промышленная школа; с 1921 – Сибирский художественно-промышленный практический институт; с 1923 – Сибирский художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля. В 1930 расформирован: архитектурное отделение переведено в Индустриально-строительный техникум, а живописно-декоративное преобразовано в Омское художественно-педагогическое училище, существовавшее до начала Великой Отечественной войны.
2. Каменев В.Е. На выставке работ в музее Сибирского художественно-промышленного института // Искусство. 1921. № 1. С. 89.
3. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Ленинград: Художник РСФСР, 1974. С. 30-33.
4. см. публикации И.Г. Девятьяровой: Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века. Омск, 2000; Заветная нить поиска. Рассказы о музее. Омск. 1988. Автор глав «У истоков» (С. 5-8) и «Кабинет по изучению культуры» (С. 8-10); Из коллекции Худпрома // Иртыш (Омск). 1990. № 1. С. 186-191; Частные художественные коллекции в Омске 1-й четверти XX века // Русский вопрос: история и современность. Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. Часть 1. Омск, 1992. С. 76-78; Общество художников и любителей изящных искусств Степного края 1916–1919 // Конференция «Художественный музей: коллекции, культура края». Сборник статей и тезисов. – Тюмень, 1993. С. 86-89; Изучение художественной жизни Омска первой четверти XX века и комплектование. Из опыта работы // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.В. Мелехина. Омск, 1998. С. 10-12; Открытия омских историков искусства: путь к соединению местной и европейской культуры (на материале выставки «Имя забытое, имя обретенное. Русский портрет XVIII – нач. XX» в ООМПИ им. М.А. Врубеля) // Университеты как регионообразующие научно-образовательные комплексы. Тезисы докладов региональной научной конференции, посв. 30-летию Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского. С. 196-199.
5. см. публикации И.В. Спириной: Художественная галерея Западно-Сибирского краевого музея и художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля // Проблемы музееведения и народная культура. Т. 4. Культура народов России. Новосибирск, 1999. С. 113-116; Восточное искусство из коллекции музея художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля // Проблемы музееведения и народная культура. Т. 4. Культура народов России. Новосибирск, 1999. С. 198-204; Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Этапы истории // Культура и интеллигенция России: Интеллектуальное пространство (Провинция и Центр): XX век. Материалы Четвертой Всероссийской научной конференции. Т. 2. Мир ученого в XX веке: корпоративные ценности и интеллектуальная среда. Омск, 2000. С. 119-123; Выпускники Худпрома в Омском музее изобразительных искусств // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.В. Мелехина. Вып.4. Омск, 2001. С. 63-67.
6. Надежин Б. 84 секунды. О Худпроме. Возвращение / публикация А.Н. Гуменюк // Иртыш (Омск). 1993. № 2. С. 291-303.
7. см. публикации Г.Ю. Мысливцевой: Понятие «сибирского стиля» и методы его изучения в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Новосибирск, 1994. С. 26-27; Принцип единого искусства в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Омск, 1997. С.131-139.
8. Личное дело С.А. Пахотина (1893–1964) хранится в ГАОО. Ф-318. Оп. 2. Д. 1318.
9. ГАОО. Ф-300. Оп. 1. Д. 62. Л. 16.
10. ГАОО. Ф-300. Оп. 1. Д. 132. Л. 4.

ИСКУССТВО на СЛУЖБЕ ГОСУДАРСТВА. К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ в ОМСКЕ (1930-е гг.)*

Создание Союза художников в Омске, как и во всем Советском Союзе, происходило в эпоху победы социализма и первых сталинских пятилеток, индустриализации и электрификации всей страны, колхозного строительства и политических репрессий. Первые ленинские обращения к деятелям искусства предопределяли место художника в зарождающемся социалистическом государстве: «Вы, художники, – дрянненькие индивидуалисты, идите к массам, на фабрики и заводы и там вы найдете импульсы для творчества, вы найдете там то, что сейчас необходимо для пролетариата»¹. Позднее будет сформулирован лозунг «Искусство принадлежит народу!», на целые десятилетия определивший взаимоотношения искусства и советского общества. От имени народа выступала коммунистическая партия, стоящая у власти (Народ и партия едины!).

Советский художник должен был искать пути взаимодействия с массами и пролетарским государством, которое, по словам А.В. Луначарского, «в высочайшей мере отличалось от всех государств, виданных до сих пор на земле». И если на первых порах (в 1929 году) нарком просвещения, заявляя о том, что «Наркомпрос через Главискусство является руководителем в государственном порядке художественной жизни страны», еще делает это с оговорками, признавая, что «надо, конечно, помнить границы художественного руководства, и в тех случаях, когда государство накладывает на него (*искусство – Г.М.*)² руку, оно приобретает неприятный официальный характер, живые силы в нем начинают угасать»², то уже в 1932 году решения по вопросам управления искусством в государственном масштабе принимаются на уровне ЦК ВКП (б).

* Мысливцева Г.Ю. Искусство на службе государства. К истории создания Союза советских художников в Омске (1930-е годы) // Декабрьские диалоги. Выпуск 6. Материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина 16-18 декабря 2002 года. Омск, 2004. С. 7-13.

Историческое Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года было обращено, главным образом, к писателям, но по сути относилось ко всем областям творческой деятельности. В нем говорилось о том, что «в последний завершающий год пятилетки, на пороге второй пятилетки перед всей советской писательской общественностью стоит задача наибольшей мобилизации сил писателей для творческого участия в великом строительстве, руководимом коммунистической партией». Это была беспрецедентная государственная акция, в результате которой вместо множества локальных творческих групп появились единые союзы писателей, художников, музыкантов, управляемые и поддерживаемые из центра. Искусство, востребованное государством, надолго стало частью его политики в области идеологии. Партия взяла на себя обязанность «указывать художнику пути его идейного и творческого обогащения». В комиссии по отбору работ на выставки непременно включались представители парторганизаций.

Творческий процесс организовывался наподобие производственного: план, заказ, кое-где практиковался «бригадный метод», повсеместно – социалистическое соревнование в виде конкурсов, «творческие отчеты» – выставки, в том числе ежегодные отчетные, и наконец, разнообразные премии, включая самую главную – Государственную.

Существенные перемены произошли в организации выставок, которые теперь посвящались знаменательным датам в истории советского государства. Прошедшие в Москве крупнейшие выставки, приуроченные 15-летию Революции и 15-летию РККА, как отмечает А.И. Морозов, «впервые в истории художественной жизни страны собрали миллионную зрительскую аудиторию»³.

Окончательно утвердился в качестве государственного реалистический метод. Были сформулированы принципы социалистического реализма, такие как идейность, партийность, тесная связь с жизнью народа. Теоретиками искусства были найдены основные отличия социалистического реализма от предшествовавших ему критического реализма передвижников, греческого метафизического и буржуазного реализма. Главное место заняла «идейная», сюжетно-тематическая картина, унаследовавшая передвижнически-академическую стилистику, понятную основной массе зачастую неграмотного населения страны.

Характер художественной жизни в Омске конца 1920-х – начала 1930-х годов во многом определял Художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля (1920–1930), а после 1930 года – созданное на его базе Художественно-педагогическое училище. Продолжал действовать возникший в Омске в 1925 году филиал АХРП (1928 года – АХР), объединивший художников, близких к реализму. В АХРП входили И.В. Волков, С.Я. Фельдман, К.П. Белов, также связанные с Худпромом. Выставки ахровцев пользовались у зрителей неизменным успехом, так как картины на них «отражали все стороны жизни трудящихся, и по своему техническому выполнению были доступны всем ступеням художественного понимания»⁴. Значимой и по-прежнему авангардной фигурой был В.И. Уфимцев, только в 1934 году переехавший в Узбекистан. Он представлял Омск в Обществе художников «Новая Сибирь», созданном в 1926 году в Новониколаевске (с 1927 – Новосибирск). Общество стремилось объединить вокруг себя как художников традиционных направлений, так и все новые, прогрессивные силы в искусстве на огромной территории Восточной и Западной Сибири. Отделения «Новой Сибири» появились во всех крупных городах региона. Выставки этой организации в Омске демонстрировали разнообразные подходы к форме и содержанию. На них представляли работы брат и сестра Уфимцевы вместе с учениками В. Уфимцева Либеровыми, Е. Крутиков, В.П. Трофимов, С. Пуйша, скульптор В. Сенгелевич. Что касается реакции зрителей, то нередко были жалобы на непонятность работ, отсутствие «объяснительных плакатов и руководов – толкователей»⁵. Журналисты, пишущие о выставках, советовали художникам: «Идите в массы, разъясняйте массам!»⁵.

«Новая Сибирь» выступила организатором I Всесибирского съезда художников, состоявшегося в январе 1927 года в Новосибирске на фоне большой выставки. В развернувшейся дискуссии горячо обсуждались вопросы о том, нужно ли искусство новому пролетарскому обществу, а если нужно, то какое? Иркутский художник И.Л. Копылов в одном из основных докладов съезда «Обзор современного искусства в СССР» сформулировал положения, касающиеся особенностей и перспектив развития сибир-

ского искусства, а также свое видение отношений художника с обществом и государством. Исходя из идеи закономерного развития форм в искусстве, он заявил о необходимости свободного органического творчества, не зависящего от заказа и не идущего на поводу у масс. Причем, гарантом этой свободы, по мнению И.Л. Копылова, должно было выступить государство. Трудно представить что-либо более расходящееся со складывающейся в те годы политикой в области искусства. Позиция большинства присутствующих на съезде художников более ей соответствовала. Они склонялись к сюжетной реалистической картине, активно обращенной к действительности, ее героям и событиям. «С АХРРом⁷ нам по пути. С футуристами же нам совсем не по пути», – заявляли выступающие на съезде ораторы. В 1931 году «Новая Сибирь» распалась из-за сложности координации действий на большой территории, а также из-за отсутствия единой как творческой, так и идеологической платформы⁸.

К началу 1932 года в Омске осталась лишь одна художественная организация – филиал АХРа, претендовавший на роль центрального в Западной Сибири. Существенных разногласий в среде художников, а тем более борьбы группировок, как в центральных городах, в Омске не наблюдалось в силу относительной однородности художественной среды.

Если в Москве новые союзы появились практически сразу после обнародования постановления (май, июнь того же года), то на бескрайних просторах нашей Родины процесс их формирования растянулся на несколько лет. «Потребовался год после решения ЦК партии, чтобы собрать, объединить, консолидировать художественные силы края, организационно их оформить⁹, заставить показать свое лицо. Таким показом явилась Первая Западно-Сибирская выставка художников. Она открылась 25 февраля в новосибирском музее. Из городов и районов Западной Сибири поступило на выставку больше 500 работ¹⁰. Согласно афише, включавшей списки участников по городам, на выставке были представлены омичи: Виноградов (*Т. Виноградова? – Г.М.*), И. Волков, Крутиков, Макаров, Мраморнов, Назаров З., Сверчков Н.К., Сущиков, Пушкарева, Трофимов В.П., Чекалов И. (*Чукалов – Г.М.*), Чириков Е., Уфимцев и др.¹¹.

В марте того же года приступил к работе Западно-Сибирский оргкомитет Союза советских художников. Филиалы были созданы в Барнауле, Горно-Алтайске, Камне-на-Оби, Томске, Новокузнецке, Омске¹². На 1933 год планировалось проведение передвижной краевой и городских осенних выставок, а также творческие командировки в индустриальные и сельскохозяйственные районы края. В декабре выставка местного филиала открылась в Омском краевом музее. В 1934 году в Новосибирске прошла Вторая краевая выставка живописи, скульптуры, графики и изо-самодельности¹³, на которой показывали свои работы И. Волков, Е. Крутиков, Каспинский, Н. Сверчков, С. Фельдман¹³.

Положение художника в советском обществе в 1930-е годы еще не было исключительным. Как правило, члены творческого союза, как и все прочие художники, состояли «на государственной службе», находя применение своим способностям в самых разных сферах жизни и художественного производства. Графики Е. Крутиков, И. Котовщиков, И. Шульпин, К. Белов работали в издательствах и редакциях газет. Театральными художниками были В.Р. Воскресенский, В.Е. Звягинцев, Л.Г. Носков. Увлеченный театром К. Белов не только оформлял постановки в Доме Красной Армии и Клубе мелькомбината, но нередко сам режиссировал спектакли и даже играл в них. К.Н. Щекотов во время учебы в Худпроме подрабатывал художником-декоратором, а затем и постановщиком в Омском драматическом театре.

Е.А. Крутиков, П.Н. Горбунова, Г.Н. Мосензов, А.С. Окушко, ученый-историк П.А. Россомахин были сотрудниками картинной галереи Краевого музея¹⁴.

Преподаванием занимались И.В. Волков, В.Р. Волков, В.И. Зимодра, С.Ф. Легчилова, А.Н. Мостовщиков, Н. Тарубаров, П.С. Калягин, Т.П. Козлов, И.П. Котовщиков, Е.А. Крутиков, М.М. Орешников, П.А. Плехотный, А.И. Тихонов, В.П. Трофимов, К.П. Трофимов, С.Я. Фельдман, Е.В. Чириков, Ю.Н. Эйбушитц.

Член ССХ В.П. Барышев служил телеграфистом в Тюменской конторе связи, Кандидаты в ССХ Н.Д. Хломенок и Д.И. Логачев работали на омской железной дороге, В.В. Лагин был инженером Нижне-Иртышского пароходства.

Для выполнения всевозможных художественно-оформительских и производственных работ в Омске еще в 1920-е годы существовали рекламно-вывесочная мастерская «Заря», бюро художественного труда Худпрома и производственные мастерские при Омском филиале АХРР. Именно на их базе здесь

по образцу Москвы («Всекохудожник»), Новосибирска и других городов в августе 1932 года было создано кооперативное товарищество «Омхудожник». В нем состояла большая часть местных членов ССХ вместе с оформителями, копиистами, мастерами прикладных искусств.

Сегодня Д.В. Сарабьянов пишет: «Очевидно, что советское искусство было на постоянном содержании»¹⁵. Мне представляется, что это верно лишь отчасти. За парадным фасадом Союза советских художников стояли кооперативные товарищества, превращенные впоследствии в художественно-производственные мастерские и комбинаты Художественного фонда. В 1930-е годы кооперативными товариществами начала создаваться материальная база творческого союза, значительно выросшая в послевоенные годы. На заработанные средства строились мастерские, Дома художников, творческие дачи, оплачивались творческие поездки, проводились выставки, печатались журналы и книги. Государственная поддержка, безусловно, выражалась в том, что художники были обеспечены заказами, поступавшими от предприятий, организаций, колхозов и совхозов, а произведения с выставок целенаправленно закупались.

Деятельность Омского товарищества после избрания в 1935 году председателем Д.С. Сулова, приобрела широкий размах. «Наравне с производственной работой были включены в план творческие командировки, отчеты, выставочная деятельность. Повысились¹⁶ требования к художественным произведениям. К 1939 году товарищество объединяло 68 человек».

Тесное сотрудничество кооперативного товарищества с творческим союзом отмечал искусствовед из Москвы М. Сокольников: «Омский кооператив с его коллективными мастерскими является производственной базой для творческого роста молодых художников; его цель – всячески учесть творческую индивидуальность живописцев и всю совокупность их личных творческих возможностей. Ряд художников товарищества контракуют, некоторые получают творческие командировки. Работают они в большинстве много, упорно, горячо, соревнуясь друг с другом»¹⁷.

В 1937 году начался процесс отделения омской организации Союза художников от головной, Западно-Сибирской. Д.С. Сулов был одним из организаторов Первой областной выставки живописи и графики. На ней выставлялись работы художников Омска, Тюмени и Тобольска, входивших в то время в Омскую область. Среди участников выставки: И.В. Волков, А.П. Митинский, И.И. Кротов, П.Н. Горбунова, В.Р. Волков, Е.А. Крутиков, П.А. Россомахин. Всего на выставке показали свои произведения 23 автора, многие из которых работали в кооперативе «Омхудожник».

В апреле 1939 состоялся первый областной съезд художников, на котором присутствовало около 70 человек. Был заслушан отчетный доклад председателя оргкомитета И.Н. Сафронова и избрано новое правление в составе Д.С. Сулова, Т.П. Козлова, А.С. Окушко. Художники приняли решение основные силы направить на подготовку выставки к 20-летию освобождения Сибири от колчаковщины. Она прошла в ноябре 1939 года, представив зрителям 322 работы 43 авторов. Создание Союза советских художников в Омске завершилось утверждением Устава организации решением Исполкома Омского областного Совета депутатов трудящихся от 18 сентября 1940 года¹⁸. В этом же году Д.С. Сулова как талантливого организатора пригласили в Москву на должность заместителя председателя «Всекохудожника», а после образования Союза художников РСФСР Д.С. Сулов долгое время был секретарем правления, при этом он всегда старался поддержать омичей.

Во вступительной статье к каталогу выставки 1937 года, выпущенному под редакцией Д.С. Сулова, была отчетливо сформулирована гражданская позиция и программа творчества вступавших в союз художников: «Наши будущие полотна должны быть идейно обогащены, прочно связаны с жизнью, правдивы, просты, понятны и действенны, свободны от всяких формалистических выкрутасов и натуралистической фальши. Они должны быть грандиозны и величественны, как грандиозны и величественны успехи и достижения СССР. Только при наличии этих условий и качеств наши полотна будут, действительно, произведениями социалистического реализма, только тогда мы выполним ответственную и радостную задачу, возложенную на нас прекрасной эпохой социализма»¹⁹.

Для этой цели было недостаточно выработанного старой живописной школой поэтического видения мира, выразившегося, прежде всего, в жанрах пейзажа и натюрморта. Как на общий недоста-

ток художественных выставок в статьях и выступлениях указывалось на преобладание работ этюдного плана, на редко встречающиеся работы с темами широкого социального охвата, на то, что в полотнах мало современности и слабо отражен человек – строитель великой социалистической эпохи. Отмечались и приветствовались жанровые картины на тему недавней героической истории и современности.

Особенностью сформировавшегося тоталитарного государства стало преследование всякого инакомыслия, тем более в идеологической сфере, к которой принадлежало теперь искусство. В статье М. Сокольникова вскользь говорится о том, что местное училище «пережило период господства пришедших педагогов-формалистов и сейчас наметило верный метод освоения молодежью жанровой темы». Во время репрессий, партийных чисток, борьбы с «врагами народа» были арестованы и расстреляны старейшие преподаватели Худпрома, учителя многих омских художников – Илья Васильевич Волков, Самуил Яковлевич Фельдман, Михаил Михайлович Орешников.

Вместе с тем, «ряды педагогов пополнили выпускники Ленинградской Академии художеств П.А. Плахотный (окончил мастерскую И.И. Бродского в 1936) и П.С. Калягин (мастерская А.А. Осмеркина в 1938). Оба эти художника усилили преподавательский состав училища, состоящий из одной молодежи, недавних его выпускников»²⁰.

В художественную практику 1930-х годов вошло объявление творческих конкурсов. Отбор победителей проводился по предложенным эскизам. Создание прошедших конкурс картин оплачивалось, финансировались поездки на места событий. Так, в 1939 году «Омхудожник» объявлял конкурс на лучший портрет вождя, картину на тему из жизни юного героя Павлика Морозова и на лучший плакат, отражающий оборонную мощь СССР²¹. Этим объясняется то обстоятельство, что над темой «Павлик Морозов» работали художники К.П. Белов, Т.П. Козлов и М.Ф. Глудунов. Омский ТЮЗ также поставил спектакль «Павлик Морозов» по пьесе Кастровского с декорациями В.Е. Звягинцева.

Решение этой неоднозначной, по сегодняшним представлениям, темы выдерживалось в рамках господствующей идеологии. Т.П. Козлов, побывавший на родине пионера-героя – в селе Герасимовка, действие развернул в массе народа, противопоставил группы людей, принадлежащих к разным классам. «Прекрасное впечатление производит эскиз Т.П. Козлова «Павлик Морозов и кулаки-односельчане». Верно понятый идейный замысел темы способствовал хорошей композиции и ясно выраженному сюжетному решению. Павлик написан с теплотой и задушевностью»²². «Хорош композиционный портрет Павлика Морозова работы М.Ф. Глудунова, показавшего себя темпераментным и недюженным художником. Весь тон этой картины построен на ощущении огненно-красной и желтой гаммы цвета. Внутренность убогой избы с дрожащим мерцанием в огне, облик склоненной у стола женщины как бы призваны подчеркнуть постылое прошлое деревни. Все внимание художника направлено на пластику образа Павлика Морозова»²³.

На областной выставке 1939 года преобладали крупные жанровые «идейные» полотна, позволившие искусствоведам М. Сокольникову назвать омичей по преимуществу живописцами-жанристами: «Тяга к жанру, к картине, – отмечает автор статьи, – у молодежи огромная, художники свободно берутся за сложные многофигурные композиции»²⁴. К.П. Белов представил картину на тему местной революционной истории «Освобождение политзаключенных из Омской тюрьмы 14 ноября 1919 года». Это – многоплановая композиция, изображающая большое количество людей, типы большевиков, борцов за народное счастье. Тема гражданской войны раскрывалась также в картинах А.Е. Оськина «Арест рабочего колчаковцами» и Т.П. Козлова «Приезд красноармейца в село».

В 1940 году «Всекохудожник» проводил в столице Всероссийскую выставку произведений художников периферии, где участвовали 25 товариществ из всей страны. Работы омичей не потерялись в массе произведений. П.А. Плахотный, чьи картины получили высокую оценку, представлял большие парадные композиции «С.М. Киров отправляет большевиков из Астрахани на подпольную работу в Баку», «Ворошилов среди бойцов-пулеметчиков», «Встреча Ленина, Сталина, Дзержинского и Свердлова с рабочими, красноармейцами и моряками в Смольном в 1917 году» («Смольный»). Все это позволило редактору журнала «Творчество» О.М. Бескину говорить об Омске, как о центре, который стремится к большим композициям и даже достигает здесь каких-то начальных успехов (за это честь и хвала ему)²⁵.

Одним из наиболее популярных сюжетов на выставках конца 1930-х годов становятся те, что представляют лидеров революционного движения. Образ вождя все более идеализируется. Складывается жанр советского парадного портрета. К этой теме обращались многие омские художники. На выставках экспонировались картины «Сталин и Дзержинский на Восточном фронте» и «Куйбышев на массовке в омском затоне в 1906 году» К.П. Белова, «Сталин и Дзержинский на Восточном фронте» В.Г. Федоровича, «Товарищ Сталин с детьми» В.Р. Волкова, «Товарищ Сталин среди летчиков-героев Чкалова, Гайдукова, Белякова» А.И. Тихонова. Подобные полотна, как правило, помещались в центр экспозиции, структурно определяя соотношение партии, ее вождей, под руководством которых шло строительство социализма, и народа, своим героическим трудом это строительство осуществляющего.

В 1940 году в Новосибирске началась подготовка выставки «Сибирь социалистическая», посвященной 25-й годовщине великой Октябрьской революции. Перед художниками ставилась задача отразить превращение Сибири кандалной в Сибирь социалистическую. Предполагалась большая экспозиция с приглашением художников из Ленинграда и других городов страны, некоторые из них уже выехали собирать материал для своих картин в места ссылки революционеров, но завершению произведений помешала война.

1. по воспоминаниям К. Цеткин, цит. по: Л. Гутман. Ленин и художники. // Искусство. 1934. № 1. С. 140.
2. Искусство. 1929. № 1-2. С. 3.
3. Морозов А.И. Пути преемственности в советском искусстве тридцатых годов // Советское искусствознание. Вып. 23. М., 1988. С. 226.
4. Панаев Г. О выставке АХРР. Вклад в художественное воспитание масс // Рабочий путь. 1928. 13 мая. С. 3.
5. В.Т. Записи в тетради // Рабочий путь. 1929. 24 мая. С. 4.
6. Левина Ж.Е. Представление об авангарде в сибирской художественной критике (1927 год) // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Материалы Международного научного семинара. Омск, 2002. С. 31.
7. Первый сибирский съезд художников // Новая Сибирь. 1927. № 3. С. 209.
8. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л.: «Художник РСФСР», 1974.
9. Гордиенко П. На пути перестройки. О первой Западно-Сибирской выставке изобразительных искусств // Сибирские огни. 1933. № 3-4. С. 186-191.
10. Советская Сибирь. 1933. 2 марта. С. 2.
11. находится в собрании П.Д. Муратова, Новосибирск.
12. Бортников С.Д. Художественная интеллигенция и культура Сибири. 1961–1985 гг. Барнаул, 1999.
13. Краевая выставка живописи, скульптуры, графики и изо-самодельности. Каталог. Новосибирск, 1934.
14. Спирина И.В. Выпускники Худпрома в Омском музее изобразительных искусств. // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти В.Ф. Мелехина. Омск, 2001. С. 63-67.
15. Сарабьянов Д. Основания искусства и задачи критики // Искусство. 2002. № 1. С. 79.
16. Соловьева-Волынская И.Н. Художники Омска. Л., 1972. С. 7.
17. Сокольников М. Художники Сибири // Творчество. 1940. № 1. С. 24.
18. ООЦДНИ. Ф. 9585. Оп. 1. Д. 1. Л. 203-а.
19. Первая омская областная выставка живописи и графики. Каталог. Омск, 1937. С. 4.
20. Сокольников М. Художники Сибири // Творчество. 1940. № 1. С. 24.
21. Рудаков П. Молодые кадры омских художников // Молодой большевик. 1939. 22 апреля. С. 3.
22. Сокольников М. Там же. С. 23.
23. Сокольников М. Там же. С. 25.
24. Сокольников М. Там же. С. 24.
25. Бескин О.М. О выставке произведений художников периферии // Творчество. 1940. № 6. С. 3.

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ОМСКЕ*

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ: НАЧАЛО

Созданию Союза художников в Омске предшествовала деятельность целого ряда объединений, первым из которых было «Общество художников и любителей изящных искусств Степного края». Образованное в начале XX века (официально зарегистрировано в 1916) местными художниками, коллекционерами, меценатами и просто неравнодушными к искусству людьми, Общество носило характер скорее «клуба по интересам», чем профессионального союза. Оно активно занималось культурно-просветительской деятельностью – организовывало выставки, устраивало «рисовальные вечера», открывало курсы для начинающих художников. Именно в Обществе родилась идея создания в городе художественного училища, и были предприняты первые практические шаги для ее осуществления¹. Своего рода литературно-художественным клубом был в годы революции и гражданской войны дом Антона Сорокина на улице Лермонтова (сейчас здесь расположены мастерские Союза художников). Несмотря на склонность «короля писателей» к эпатажу, он и близкий ему круг творческой интеллигенции склонялись к уходящей эстетике символизма². Вместе с тем, именно в окружении А. Сорокина начинали молодые «омские хулиганы» – поэт Леонид Мартынов и композитор Виссарион Шебалин. Ими, как и хозяином дома, был восторженно принят «отец российского футуризма» Давид

* Мысливцева Г.Ю. *К истории создания Союза советских художников в Омске. Художники Омска в годы Великой Отечественной войны. Омская организация Союза художников в конце 1940–1950-е гг. // Омский Союз художников: Альбом-справочник / Авторы-сост. Л.К. Богомолова, Г.Ю. Мысливцева, В.Ф. Чирков. Омск, 2004. С. 7-14.*

Отдельно публиковались: первая часть: Мысливцева Г.Ю. Союз художников: начало. // Омское наследие. 2007. № 2. С. 80-85; вторая часть: Мысливцева Г.Ю. Художники Омска в годы Великой Отечественной войны // Сибирские огни. 2005. № 5. С. 218-220.

Бурлюк, совершавший в 1919 году вояж по Сибири с выставкой, «грандиозно-экстроординарными лекциями и поэзовечерами»³.

Футуристами, «будетлянами» называли себя молодые омские художники Виктор Уфимцев, Николай Мамонтов и Борис Шабль-Табулевич, вместе с Леонидом Мартыновым и Виссарионом Шебалиным организовавшие в 1921 году группу «Червонная тройка»⁴. На волне революционного романтизма подобных художественных объединений создавалось немало. Как правило, это были небольшие группы художников-единомышленников, вдохновленных идеей преобразования искусства. Свою социальную функцию они видели в том, чтобы перестраивать сознание масс, «корчевать тайгу мозгов», как говорилось в манифесте группы писателей, издававшей журнал «Настоящее», к которой после распада «Червонной тройки» примкнул В. Уфимцев⁵.

Возникавшие после революции объединения в отличие от прежних группировок были в значительно большей степени идеологизированы. В новых социальных условиях их деятельность не могла замыкаться в узко профессиональных рамках. Первые ленинские обращения к деятелям искусства предопределяли место художника в зарождающемся социалистическом государстве: «Вы, художники, – дрянненькие индивидуалисты, идите к массам, на фабрики и заводы и там вы найдете импульсы для творчества, вы найдете там то, что сейчас необходимо для пролетариата»⁶.

Советский художник должен был искать пути взаимодействия с массами и пролетарским государством, которое, по словам А.В. Луначарского, «в высочайшей мере отличалось от всех государств, виданных до сих пор на земле»⁷. Существующая с 1922 года Ассоциация художников революционной России (АХРР) свою задачу видела в «художественно-документальном запечатлении величайшего момента истории в образах, доступных восприятию широкой публики». Художники АХРР обратились к наследию русского реалистического искусства, отвечая своим творчеством на выдвинутый А.В. Луначарским лозунг «Назад к передвижникам!». Филиал АХРР (1928 года – АХР), возник в Омске в 1925 году, объединив художников, близких к реализму. В АХРР вступили И.В. Волков, С.Я. Фельдман, К.П. Белов, Н.К. Сверчков. Выставки этого объединения пользовались у зрителей неизменным успехом, так как картины на них «отражали все стороны жизни трудящихся, и по своему техническому выполнению были доступны всем ступеням художественного понимания»⁸.

Созданное в 1926 году в Новониколаевске (с начала 1926 – Новосибирск), Общество художников «Новая Сибирь» стремилось объединить вокруг себя как художников традиционных направлений, так и все новые, прогрессивные силы в искусстве на огромной территории Восточной и Западной Сибири. Отделения «Новой Сибири» появились во всех крупных городах региона. Выставки этой организации в Омске демонстрировали разнообразные подходы к форме и содержанию. На них представляли работы брат и сестра Уфимцевы вместе с учениками В. Уфимцева Либеровыми, Е. Крутиков, С. Пуйша, скульптор В. Сенгалевич. Что касается реакции зрителей, то нередко были жалобы на непонятность работ, отсутствие «объяснительных плакатов и руководов-толкователей». Журналисты, пишущие о выставках, советовали художникам: «Идите в массы, разьясняйте массам!»⁹.

«Новая Сибирь» выступила организатором I Всесибирского съезда художников, состоявшегося в январе 1927 года в Новосибирске на фоне большой выставки. Омск на съезде представляли архитектор П.И. Русинов и художник В.И. Уфимцев. В развернувшейся дискуссии горячо обсуждались вопросы о том, нужно ли искусство новому пролетарскому обществу, а если нужно, то какое? Свое видение отношений художника с обществом и государством высказал на съезде иркутский художник И.Л. Копылов. Исходя из идеи закономерного развития форм в искусстве, он заявил о необходимости свободного органического творчества, не зависящего от заказа и не идущего на поводу у масс¹⁰. Подобные перспективы противоречили представлениям советского государства о роли художника в обществе строящегося социализма. Большинство же делегатов Всесибирского съезда склонялось к сюжетной реалистической картине, активно обращенной к действительности, ее героям и событиям. «С АХРРом нам по пути. С футуристами же нам совсем не по пути», – заявляли выступающие на съезде ораторы¹¹.

В Омске, благодаря созданию здесь в 1920 году Художественно-промышленного училища (впоследствии – техникум им. М.А. Врубеля), собралось большое число профессионально работающих худож-

ников. Мастера реалистической школы давали своим ученикам основы изобразительной грамоты. На архитектурном, деревообделочном, текстильном и полиграфическом отделениях значительное внимание уделялось также изучению стилей, декоративной живописи, стилизации. Преподавали в техникуме И.В. Волков, В.Е. Каменев, А.А. Кучеровский, Л.Я. Мительман, А.М. Монбланов, Н.К. Сверчков, В.П. Трофимов, К.П. Трофимов, С.Я. Фельдман. Историю искусств читали Е.А. Клодт и профессор-лесовед В.В. Барышевцев. Учебный музей, созданный С.А. Пахотиным, имел богатую коллекцию произведений искусства.

Выпускниками Худпрома были: К.П. Белов, В.Р. Волков, В.В. Гулецкий, Т.П. Козлов, И.П. Котовщиков, Е.А. Крутиков, А.Н. Мостовщиков, М.А. Мочалов, Л.Н. Огибенин, А.С. Окушко, Т. Ряннель, Б.Я. Рязов, А.Д. Силич, Д.С. Суслов, братья И.В. и В.В. Титковы, Е.В. Чириков, И.М. Чукалов, И.С. Шульпин, М.Ф. Шушпанов, К.Н. Щекотов. Художники, получившие образование в Омске, впоследствии успешно вошли в творческие коллективы других городов Сибири.

В 1930 году на базе расформированного техникума образовалось Художественно-педагогическое училище, преподавать в котором стали многие выпускники Худпрома, в т.ч. В.Р. Волков, П.Н. Горбунова, Т.П. Козлов, Е.А. Крутиков. Появились новые преподаватели: М.М. Орешников, П.А. Россомахин, А.И. Тихонов, Ю.Н. Эйбушитц. Из стен омского училища вышли художники С.В. Алексеева, Н.И. Бачинин, О.Л. Гинзбург, М.Ф. Гладунов, А.М. Дубровский, Н.Ф. Кликушин, Е.Н. Лебедев, М.К. Легчилов, С.Б. Качальский, Н.А. Кузьмин, С.А. Котельников, Г.Н. Мосензов, П.С. Мухин, А.Е. Оськин, Е.Н. Пастухова, В.В. Полторакин, О.А. Шереметинская, В.Г. Федорович и многие другие.

К началу 1932 года в Омске осталась лишь одна художественная организация – филиал АХРа, претендовавший на роль центрального в Западной Сибири. «Новая Сибирь» в 1931 году распалась из-за трудностей в координации действий на слишком большой территории, а также из-за отсутствия единой как творческой, так и идеологической платформы¹². Характер художественной жизни города во многом определяло училище, регулярно проводившее отчетные выставки. Оно не противопоставляло себя АХРу, так как многие педагоги входили в это объединение. Значимой и по-прежнему авангардной фигурой был В.И. Уфимцев, только в 1934 году переехавший на постоянное место жительства в Узбекистан. С начала 1920-х он был «пленен» Средней Азией, и на тему своих поездок по Туркестану читал публичные лекции «Пешком по Азии»¹³. Существенных разногласий в среде художников, а тем более борьбы группировок, как в центральных городах, в Омске не наблюдалось в силу относительной однородности художественной среды.

Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года, хотя и было обращено к писателям, по сути, относилось ко всем областям творческой деятельности. В результате этой беспрецедентной акции вместо множества локальных творческих групп появились единые союзы писателей, художников, музыкантов, управляемые и поддерживаемые из центра. Искусство, востребованное государством, надолго стало частью его политики в области идеологии.

Если в центре новые союзы появились практически сразу после обнародования постановления (май, июнь того же года), то на бескрайних просторах нашей Родины процесс их формирования растянулся на несколько лет. «Потребовался год после решения ЦК партии, чтобы собрать, объединить, консолидировать художественные силы края, организационно их оформить, заставить показать свое лицо. Таким показом явилась Первая Западно-Сибирская выставка художников¹⁴. Она открылась 25 февраля в новосибирском краеведческом музее. Из городов и районов Западной Сибири поступило на выставку больше 500 работ¹⁵.

Согласно афише, включавшей списки участников по городам, на выставке были представлены омичи: Виноградов (Т.И. Виноградова?), И. Волков, Крутиков, Макаров, Мраморнов, Назаров З., Сверчков Н.К., Сущиков, Пушкарева, Трофимов В.П., Чекалов И. (Чукалов), Чириков Е., Уфимцев и др.¹⁶

В марте того же года приступил к работе Западно-Сибирский оргкомитет Союза советских художников. Филиалы были созданы в Барнауле, Горно-Алтайске, Камне-на-Оби, Томске, Новокузнецке, Омске¹⁷. На 1933 год планировалось проведение передвижной краевой и городских осенних выставок, а также творческие командировки в индустриальные и сельскохозяйственные районы края. В декабре

выставка местного филиала открылась в Омском краевом музее¹⁸. В 1934 году в Новосибирске прошла Вторая краевая выставка живописи, скульптуры, графики и изо-самодельности, на которой показывали свои работы И. Волков, Е. Крутиков, Каспинский, Н. Сверчков, С. Фельдман¹⁹. Третья краевая выставка состоялась в 1937 году.

На выставках Союза советских художников стали появляться и особенно приветствовались критиками произведения, отражающие новую жизнь. Привычные камерные, лирические вещи – этюды, пейзажи и натюрморты – больше не отвечали задачам современности, окрашенной пафосом строительства социализма и энтузиазмом первых пятилеток. Собственно, и весь творческий процесс теперь организовывался наподобие производственного: план, заказ, социалистическое соревнование в виде конкурсов, «творческие отчеты» – выставки, в том числе ежегодные отчетные и, наконец, разнообразные премии, включая самую главную – Государственную.

Существенные перемены произошли в организации выставок, которые теперь посвящались знаменательным датам в истории советского государства. В комиссии по отбору работ непременно включались представители парторганизаций. Прошедшие в Москве крупнейшие выставки, приуроченные 15-летию Революции и 15-летию РККА, как отмечает А.И. Морозов, «впервые в истории художественной жизни страны собрали миллионную зрительскую аудиторию»²⁰.

Многие художники, в том числе члены творческого союза, находили применение своим способностям в самых разных сферах общественной жизни и художественного производства. Графики Е. Крутиков, И. Котовщиков, И. Шульпин, К. Белов работали в книжных издательствах и редакциях газет. Театральным художником был В.Р. Воскресенский. К. Белов также увлекся театром. Он не только оформлял постановки в Доме Красной Армии и Клубе мелькомбината, но нередко сам режиссировал спектакли и даже играл в них. К.Н. Щекотов во время учебы подрабатывал художником-декоратором, а затем и постановщиком в Омском драматическом театре. После окончания техникума в 1928 году он уехал работать в театр Орехово-Зуева и вернулся в Омск только в 1941 году.

Е.А. Крутиков, еще будучи студентом полиграфического отделения Худпрома, числился научным сотрудником картинной галереи Краевого музея. Он стал первым в Омске реставратором живописи. Кроме того, ему приходилось заведовать галереей, получившей статус художественного отдела. Много лет проработала в музее П.Н. Горбунова. Она исполняла обязанности и научного сотрудника, и заведующей художественным отделом, а в Союз советских художников вступила в качестве искусствоведа. Сотрудниками картинной галереи Краевого музея были также Г.Н. Мосензов, А.С. Окушко, ученый-историк П.А. Россомахин²¹.

Преподавали рисование в школах города В.И. Зимодра, И.П. Кортюков, И.П. Котовщиков, Н.К. Молочников, С.А. Пуйша, Е.В. Чириков. Выпускники Худпрома С.Ф. Легчилова, А.Н. Мостовщиков, Н. Тарубаров вели занятия в кружке изобразительного искусства при Городском доме пионеров, где занимались будущие художники Е. Куприянов, Б. Николаев Р. Черепанов, Г. Штабнов.

Член ССХ В.П. Барышев служил телеграфистом в Тюменской конторе связи, Кандидаты в ССХ Н.Д. Хломенок и Д.И. Логачев работали на омской железной дороге, В.В. Лагин был инженером Нижне-Иртышского пароходства. Гидротехник и педагог И.П. Кортюков работал также художником мединститута.

Для выполнения всевозможных художественно-оформительских работ в Омске еще в 1920-е годы существовали рекламно-вывесочная мастерская «Заря», бюро художественного труда Худпрома и производственные мастерские при Омском филиале АХРР. Именно на их базе здесь, по образцу центральных городов и Новосибирска, в августе 1932 года было создано кооперативное товарищество «Омхудожник». В нем состояла большая часть местных художников.

Деятельность товарищества после избрания в 1935 году председателем Д.С. Сулова, приобрела значительно более широкий размах. «Наравне с производственной работой были включены в план творческие командировки, отчеты, выставочная деятельность. Повысились требования к художественным произведениям. К 1939 году товарищество объединяло 68 человек»²². Впоследствии «Омхудожник» перерос в отделение Художественного фонда СССР и РСФСР, в чьем ведении находилась вся материальная база творческого союза.

Характерное для Омска тесное сотрудничество кооперативного товарищества с творческим союзом отмечал искусствовед из Москвы М. Сокольский: «Омский кооператив с его коллективными мастерскими является производственной базой для творческого роста молодых художников; его цель – всячески учесть творческую индивидуальность живописцев и всю совокупность их личных творческих возможностей. Ряд художников товарищества контракуют, некоторые получают творческие командировки. Работают они в большинстве много, упорно, горячо, соревнуясь друг с другом»²³.

В 1937 году начался процесс отделения омской организации Союза советских художников от головной, Западно-Сибирской. И в этом деле велика роль Д.С. Суслова. Он был одним из организаторов Первой областной выставки живописи и графики. Согласно каталогу, на ней выставлялись работы художников Омска, Тюмени и Тобольска, в том числе И.В. Волкова, А.П. Митинского, И.И. Кротова, П.Н. Горбуновой, Е.А. Крутикова, а так же П.А. Россомахина, возглавлявшего омский Союз до ареста в 1937-м году. Всего на выставке показали свои произведения 23 автора, многие из которых работали в кооперативе «Омхудожник».

В апреле 1939 состоялся первый областной съезд художников, на котором присутствовало около 70 человек. Был заслушан отчетный доклад председателя оргкомитета И.Н. Сафронова и избрано новое правление в составе Д.С. Суслова, Т.П. Козлова, А.С. Окушко, бывшего в то время инспектором Отдела искусств. Создание Союза советских художников в Омске завершилось утверждением Устава организации решением Исполкома Омского областного Совета депутатов трудящихся от 18 сентября 1940 года²⁴.

В этом же году Д.С. Суслова как талантливого организатора пригласили в Москву на должность заместителя председателя «Всекохудожника», а после образования Союза художников РСФСР Д.С. Суслов долгое время был секретарем правления, при этом он всегда старался поддержать омичей.

Творчество художников Омска, как и других городов страны, развивалось в русле единого метода – социалистического реализма, принципами которого были идейность, партийность, тесная связь с жизнью народа. Главное место заняла «идейная», сюжетно-тематическая картина, унаследовавшая передвижнически-академическую стилистику.

Для правдивого отражения жизни народа художники выезжали на стройки, к труженикам сельского хозяйства, в отдаленные районы Сибири. Так, для изучения быта и культуры народов Севера в 1939 году с открытием навигации в Ямало-Ненецкий округ отправлялись В.Г. Федорович и С.Б. Качальский. В Остяко-Вогульском округе побывали И.Н. Поляков и И.Т. Андросов. А.Е. Оськин ездил в Тобольск. В.В. Ермаков, Н.Ф. Кликушин, А.В. Смирнов собирали материал для будущих произведений в совхозах и колхозах южных районов Омской области²⁵.

В художественную практику с 1930-х годов вошло объявление творческих конкурсов. Отбор победителей проводился по предложенным эскизам. Создание прошедших конкурс картин оплачивалось, финансировались поездки на места событий. Так, в 1939 году «Омхудожник» объявлял конкурс на лучший портрет вождя, картину на тему из жизни юного героя Павлика Морозова и на лучший плакат, отражающий оборонную мощь СССР²⁶. Этим объясняется то обстоятельство, что над темой «Павлик Морозов» работали художники К.П. Белов, Т.П. Козлов и М.Ф. Гладунов. Омский ТЮЗ поставил спектакль «Павлик Морозов» по пьесе Кастровского с декорациями В.Е. Звягинцева.

В 1939 году омские художники приняли решение основные силы направить на подготовку выставки к 20-летию освобождения Сибири от колчаковщины. Она прошла в ноябре 1939 года, представив зрителям 322 работы 43 авторов. На ней преобладали крупные жанровые полотна, позволившие М. Сокольникову назвать омичей по преимуществу живописцами-жанристами: «Тяга к жанру, к картине, – отмечает также О.М. Бескин, – у молодежи огромная, художники свободно берутся за сложные многофигурные композиции»²⁷. Он говорит об Омске, как «о центре, стремящемся к большим композициям и даже достигающим здесь каких-то начальных успехов (за это честь и хвала ему)»²⁸.

В конце 1930-х годов ряды педагогов Омского художественного училища пополнили приехавшие из Ленинграда выпускники Всероссийской Академии художеств П.А. Плахотный (окончил мастерскую И.И. Бродского в 1936) и П.С. Калягин (мастерская А.А. Осмеркина в 1938). Оба эти художника

усилили преподавательский состав училища, состоящий в основном из недавних его выпускников, и во многом способствовали развитию тематической картины в Омске.

Среди экспонировавшихся на областной выставке 1939 года произведений обращали на себя внимание именно тематические композиции. В их числе была картина К.П. Белова на тему местной революционной истории «Освобождение политзаключенных из Омской тюрьмы 14 ноября 1919 года». Эта многоплановая композиция, изображающая большое количество людей – большевиков, борцов за народное счастье, была выполнена в духе монументализированного жанра, сложившегося во времена АХРРА. Считая картину в целом удачной, О. Бескин, вместе с тем, отмечал некоторые ее композиционные просчеты и то, что фигуры в ней напоминают восковые, как в паноптикуме²⁹. Т.П. Козлов, побывавший в творческой командировке на родине Павлика Морозова в селе Герасимовка, привез из поездки большой этюдный материал. Действие картины на эту тему развернул в массе народа, противопоставил группы людей, принадлежащих к разным классам. «Прекрасное впечатление производит эскиз Т.П. Козлова «Павлик Морозов и кулаки-односельчане», – пишет М. Сокольников, – Верно понятый идейный замысел темы способствовал хорошей композиции и ясно выраженному сюжетному решению. Павлик написан с теплотой и задушевностью»³⁰.

Высоко оценили критики первую картину молодого художника Михаила Глудунова на ту же тему: «Хорош композиционный портрет Павлика Морозова работы М.Ф. Глудунова, показавшего себя темпераментным и недюженным художником. Весь тон этой картины построен на ощущении огненно-красной и желтой гаммы цвета. Внутренность убогой избы с дрожащим мерцанием в огне, облик склоненной у стола женщины как бы призваны подчеркнуть постылое прошлое деревни»³¹.

А.Е. Оськин представил картину на историко-революционную тему «Арест рабочего колчаковцами», в которой критики отмечали подражание известным работам москвичей, а также – пейзаж «Сигарный сплав леса на Иртыше» и «Портрет профессора Кизюрина». Историко-революционную тематику дополняла работа самодеятельного художника П.П. Калашникова «Вступление красных в село». Огромное полотно П.С. Калягина «Купание красноармейцев» воспевало бодрость, физическую красоту и силу борцов за новую жизнь. П.А. Плахотный демонстрировал большие парадные холсты «С.М. Киров отправляет большевиков из Астрахани на подпольную работу в Баку», «Ворошилов среди бойцов-пулеметчиков» и «Встреча Ленина, Сталина, Дзержинского и Свердлова с рабочими, красноармейцами и моряками в Смольном в 1917 году».

Образы вождей революции становятся одним из наиболее популярных сюжетов на выставках конца 1930-х годов. Складывается жанр советского парадного портрета. К нему обращались многие омские художники. На выставках экспонировались картины «Сталин и Дзержинский на Восточном фронте» и «Куйбышев на массовке в омском затоне в 1906 году» К.П. Белова, «Сталин и Дзержинский» В.Г. Федоровича, «Товарищ Сталин с детьми» В.Р. Волкова, «Товарищ Сталин среди летчиков-героев Чкалова, Гайдуква, Белякова» А.И. Тихонова. Подобные полотна, как правило, помещались в центр экспозиции, структурно определяя соотношение партии, ее вождей, под руководством которых шло строительство социализма, и народа, своим героическим трудом это строительство осуществляющего.

Особенностью сформировавшегося тоталитарного государства стало преследование всякого инакомыслия, тем более в идеологической сфере, к которой принадлежало теперь искусство. В статье М. Сокольникова вскользь говорится о том, что местное училище «пережило период господства пришлых педагогов-формалистов и сейчас наметило верный метод освоения молодежью жанровой темы». Во время репрессий, партийных чисток, борьбы с «врагами народа» были арестованы и расстреляны старейшие преподаватели Худпрома, учителя многих омских художников – Илья Васильевич Волков, Самуил Яковлевич Фельдман, Михаил Михайлович Орешников.

В 1940 году «Всекохудожник» проводил в Москве Всероссийскую выставку произведений художников периферии, где участвовали 25 товариществ из всей страны. Работы омичей не потерялись в массе произведений. Были отмечены как перспективные, талантливые художники К.П. Белов, М.Ф. Глудунов, Т.П. Козлов, А.Е. Оськин, П.А. Плахотный, В.Г. Федорович.

Вместе с тем, критики, писавшие об омских художниках, отмечая хороший рисунок и композицию, часто обращали внимание на очень ординарные и стандартные приемы письма, незнание технологии и слабую технику живописи. По мнению М. Сокольского и О. Бескина, омичи слишком поспешно и легкомысленно переходят к сложным композициям, на которых, к тому же, часто лежит печать подражания Иогансону и Невежину.

Осенью 1940 года прошел смотр молодых художников области, в котором участвовали выпускники Омского художественного училища М. Алексева, С. Алексева, Г. Бритнер, М. Качальский, З. Кондрашов, Е. Лебедев, М. Легчилов, П. Рудаков, Сараквашин, В. Чистов, М. Шушпанов. Лучшие работы были рекомендованы на выставку молодых художников РСФСР в Москве в декабре 1940 года, другие – на Четвертую областную выставку, посвященную 23-й годовщине Великой Октябрьской Революции³². Она открылась в декабре в Клубе омских журналистов, писателей и научных работников. По мнению директора музея изобразительных искусств И. Давыденко, на ней была показана «кухня» к предстоящей в 1942 году выставке «Сибирь социалистическая». Подготовка к ней началась в Новосибирске задолго до 25-й годовщины Октября. Перед художниками ставилась задача отразить «превращение Сибири кандалной в Сибирь социалистическую». Предполагалась большая экспозиция с приглашением художников из Ленинграда и других городов страны, некоторые из них уже выехали собирать материал для своих картин в места ссылки революционеров, но завершению произведений помешала война.

ХУДОЖНИКИ ОМСКА в ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Из Омска на фронт ушли художники В.В. Барабанов, И.И. Волокитин, М.Ф. Gladунов, В.В. Дмитриев, П.П. Корякин, Н.А. Кузьмин, Д.И. Логачев, П.С. Мухин, А.Е. Оськин, И.Я. Сивохин, Н. Тарубаров, Л.З. Худяков. Многие из них так и не успели окончить художественное училище, которое в годы войны прекратило свое существование. В Советско-Финской войне 1939 года погиб А.Н. Мостовщиков.

Роль художника в годы великих испытаний невозможно переоценить. Художник на фронте казался олицетворением несломленного духа. По свидетельству Б.Н. Николаева, спустя 20 лет после окончания войны сюжетом для картины бывшего выпускника омского Худпрома Никиты Чебакова послужил подвиг Николая Тарубарова, попавшего в фашистский плен, но оставшегося верным идеалам советской Родины – перед расстрелом он нарисовал на стене обломком кирпича профиль В.И. Ленина.

Капитан Д.С. Сулов, воевавший на Белорусском фронте, для поддержания боевого духа советских войск рисовал острые, боевые плакаты, которые устанавливались на щитах вдоль дорог по пути к границам Восточной Пруссии. Художником фронтовых газет был И.Н. Поляков. А.Е. Оськин служил фронтовым художником, фотографом и казначеем полка. П.С. Мухин – чертежником-ретушером при штабе артиллерийского корпуса. И.Я. Сивохин всю войну прослужил командиром санитарного взвода. Воевали В.В. Кукуйцев, В.Н. Белов, Б.Н. Николаев, Е.П. Соловьев, получившие художественное образование уже после войны. Не вернулись с войны молодые выпускники Омского художественного училища Григорий Бритнер, Павел Рудаков, Михаил Шушпанов.

В Омск, находящийся вдали от фронта, прибыли эвакуированные из центральных областей деятели искусств, в том числе художники. Сибирь приняла многих мастеров отечественного искусства, предоставив им кров, заказы, возможность продолжать творческую деятельность. В Омске работали: московский живописец и монументалист В.Г. Андреев, один из старейших художников-пейзажистов Л.М. Афанасьев, живописцы Б.Н. Дейкин, А.П. Маюхин, Е.Н. Тимошенко, И.Г. Сегаль, графики А.Ф. Билль, Л.Д. Ясин, скульпторы С.С. Алешин, С.Б. Велихова и автор монумента «Интернационал» И.А. Кузнецов, прикладники Е.В. Савкова и А.Я. Быховский, известный живописец, выпускник ВХУТЕМАСа В.М. Мариупольский, бывший в Москве руководителем художественно-оформительских мастерских, и многие другие³³.

В годы войны чрезвычайно возросли требования к наглядной агитации. Она должна была стать более оперативной, многообразной и действенной, вызывать живой отклик у населения. Партийные организации Западной Сибири широко привлекали местную художественную интеллигенцию к выпуску агитационных и сатирических плакатов, призывов, лозунгов. По примеру «Окон РОСТА» времен гражданской войны, в центре стали издаваться «Окна ТАСС». Они дублировались в Новосибирске, Томске, Барнауле, Бийске и других городах³⁴. С осени 1941 года оставшиеся в Омске художники К.П. Белов, Т.П. Козлов, А.М. Дубровский стали выпускать свои «Окна», названные «Окнами ОмСХ». Поначалу они дублировали московские «Окна ТАСС», но вскоре приобрели свое оригинальное лицо. Тексты писали Леонид Мартынов и Борис Ковынев. Позднее к работе присоединились эвакуированные А. Быховский, Б. Дейкин, В. Мариупольский. Плакаты доставлялись в агитпункты города и области. Заведовал мастерской Т.П. Козлов. В августе 1942 года на заседании бюро ВКП (б) рассматривался вопрос о расширении выпуска «Окон ТАСС» и «ОмСХ». Было принято решение выпускать плакаты не менее 5 раз в месяц, тираж увеличивался до 150 экземпляров каждого. Злободневные, острые по содержанию листовки вывешивались на видных местах в городе и райцентрах, затем рассылались в сельсоветы, колхозы, на полевые станы. Только в 1943 году, из-за отсутствия бумаги, издание прекратилось³⁵.

Художественная жизнь в военном Омске не прекращалась. Председателем правления омского Союза художников с 1940 по 1943 год был Т.П. Козлов. Выставки, организованные местными и эвакуированными художниками поддерживали в тяжелые военные годы боевой дух фронтовиков и тружеников тыла. Площадками для проведения выставок теперь часто становились промышленные предприятия и госпитали, занявшие многие помещения в городе, в том числе здания художественного училища и целого ряда школ. Из 1000 работ, представленных в 1942 году на передвижную выставку для омских госпиталей, было выбрано 200. Это были этюды, рисунки, варианты картин, эскизы к новым работам. Привлекала внимание зрителей большая картина Б.Н. Дейкина «Отомстим!». В ней были выражены боль за страдания Родины и ненависть к фашистским захватчикам. К.П. Белов выступил с картиной «Лиза Чайкина», посвященной подвигу казненной фашистами советской партизанки. Харьковчанин Л.Д. Ясин представлял литографии «Борьба за населенный пункт» и «Партизаны», ленинградская художница А.Ф. Билль – автолитографию «Письма раненым».

Многие произведения были посвящены труженикам тыла. М.П. Радимова показала картину «Очистка зерна в совхозе «Лесной». Разные моменты полевых работ были запечатлены в картинах А.П. Маюхина, Е.Н. Тимошенко, И.Г. Сегалю. К.Н. Щекотов, со свойственной ему основательностью, работал над картиной «О принятии обращения об организации соцсоревнования в совхозе «Лесной», выезжая на натуру, делая многочисленные зарисовки и портреты. Художник Н.Д. Хломенок показал новую картину «Омские железнодорожники строят бронепоезд». В.М. Мариупольский представил монументальное полотно «Торжественное заседание, посвященное вручению орденов передовикам сельского хозяйства и промышленности Омской области». Аналогичную тему решал Т.П. Козлов в картине «Вручение знамени Государственного комитета обороны совхозу 54». С.С. Алешин работал над скульптурным портретом директора завода тов. Манина. Е.В. Савкова подготовила эскизы ковров «Страна изобилия» и «Богатство Севера»³⁶.

В 1942 году в Омске состоялась выставка, посвященная 25-ой годовщине Октября. Главной ее темой также стала героика фронта и тыла. А.Н. Либеров, только что вернувшийся с фронта, представлял на ней выполненные углем эскизы и наброски, в т.ч. «Оккупант», «В тылу у противника», «По следам отступающих», «После битвы», портрет гвардии генерал-майора П.Г. Чанчибадзе. Лучшие работы омских художников должны были отправиться в Москву на Всесоюзную выставку «Великая Отечественная война. Фронт и тыл».

После закрытия Омского художественно-педагогического училища при Музее изобразительных искусств начала работать городская художественная студия где занимались А.Б. Сапожников, С.В. Глухих, А.Ф. Соловьева, Р.Ф. Черепанов, до ухода на фронт в 1942 году – Б.Н. Николаев, в перерывах между службой в танковых войсках посещал занятия В.Н. Белов. Руководил студией А.С. Окушко, с 1941 по 1944 являвшийся директором музея, преподавал в студии москвич Б.Н. Дейкин³⁷. С 1942 года занятия в

студии вел А.Н. Либеров. Он попал на воинскую службу в 1939 году после окончания ленинградского Института живописи, архитектуры и скульптуры Всероссийской Академии художеств. Вместе с частями Советской Армии молодой художник был направлен на Восток, где начались военные инциденты с Японией. После нападения Германии его часть была переброшена под Ленинград. В конце 1942 года А.Н. Либеров возвратился в Омск, где продолжил службу в Доме Красной Армии.

В 1944 году художники готовились к Шестой областной выставке. Они создавали работы, непосредственно связанные с событиями войны, в которой уже произошел перелом, и советские войска все чаще одерживали победы над врагом. К.П. Белов завершил картину «Возвращение партизан в родное село». Б.Н. Дейкин работал над картиной о пленных фашистах «Попались!». А.Н. Либеров показал на выставке полотно «Танковый десант», материалом для которого послужили фронтовые впечатления. В том же году персональная выставка фронтового художника А.Н. Либерова прошла на заводе «Прогресс».

Самое непосредственное участие принимали художники в оформлении Дома Красной Армии. Настенные панно «Брусиловский прорыв», «Сталинград», «Салют» были написаны Б.Н. Дейкиным и К.П. Беловым, А.Н. Либеровым. Весь свой труд художники всецело посвящали героическим победам Красной Армии и доблестному труду народа в тылу³⁸.

В 1945 году омичи показывали на областной выставке следующие работы: К.П. Белов – картины «Пленные» и «Разгрузка леса на Иртыше», А.И. Силаев – картину «Горе», представляющую эпизод из жизни мирного населения в годы немецкой оккупации и «Приезд героя-фронтовика в семью», Т.П. Козлов – «Совинформбюро» и «У карты Великой Отечественной войны». А.Н. Либеров – эскиз картины из жизни промышленных рабочих одного из омских предприятий, А. Быховский – расписной ковер на тему «Советская Сибирь», К.Н. Щекотов – эскиз на тему «Зоя Космодемьянская». Недавно вернувшийся с фронта Л.Д. Ясин работал над материалом к картине «Концерт на фронте». С.Б. Велихова лепила бюсты великих русских полководцев и скульптурную группу «Герои тыла»³⁹. На Всесоюзной выставке «Победа», состоявшейся в 1945 году в Москве, участвовал А.Н. Либеров выполненным пастелью эскизом к картине «Из окна поезда».

ОМСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ в КОНЦЕ 1940-х–1950-е годы

На Всесоюзной и Республиканской выставках 1946 года в Москве было представлено 23 работы омских художников К.П. Белова, В.Р. Волкова, А.Н. Либерова, К.Н. Щекотова. Завершенную картину «О принятии обращения об организации соцсоревнования в совхозе «Лесной» показал К.Н. Щекотов, изобразив своих героев прямо в поле. Главная идея написанной в традициях социалистического реализма многофигурной композиции заключалась в показе стремления сельских тружеников, изнуренных тяжелым трудом, но во что бы то ни стало стремящихся помочь своим отцам и братьям, ушедшим на фронт.

В первые послевоенные годы художники продолжали жить событиями прошедшей войны и работать над картинами на военную тему, начатыми еще до Победы. Одним из лучших произведений, посвященных подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, была единодушно признана картина К.Н. Щекотова «Зоя Космодемьянская перед казнью» (1947). Образ молодой девушки, идущей на смерть с чувством своего превосходства над врагами и уверенностью в победе своего народа, противопоставлен кучке надменных и, в сущности, ничтожных, врагов-фашистов. Старики и дети – жители деревни Петрищево, где происходили события и куда художник ездил для сбора материалов, – изображены в глубине картины. К.Н. Щекотов большое значение придавал как подлинности характеров изображенных персонажей, так и верности в передаче особенностей среднерусского пейзажа. Написанная в традициях героического реализма, картина К.Н. Щекотова продолжала тему мученической жертвы во

имя идеи, имеющую многовековую традицию. Документальность и типизация в изображении трагического события делала картину еще более волнующей для послевоенного зрителя.

В картине Т.П. Козлова «У карты Великой Отечественной войны» действие разворачивалось в морозный зимний день на открытой всем ветрам площади сибирского города, где на огромной карте ежедневно отмечалось флажками положение советских войск. Главные герои картины – люди далекого от фронта города, живущие одной мыслью о победе над врагом. При всем разнообразии изображенных характеров, Т.П. Козлов сумел передать волевое напряжение и суровую монолитность народа, верящего в Победу и работающего на нее.

Лицо Омского Союза художников определилось на Сибирской межобластной художественной выставке, прошедшей в 1947 году в Новосибирске. С этого времени начинается период, названный в Омске «Ренессансом». На республиканской выставке 1949 года в Москве омичи заняли одно из ведущих мест среди Союзов художников РСФСР. В журнале «Искусство» была помещена статья М. Сокольниковой о выставке художников Российской Федерации, где омским авторам уделено большое внимание. Журнал «Советский художник» также посвящает свои страницы работам омичей. Репродуцируются работы «Зоя Космодемьянская перед казнью» и «Вечер на Оше» К.Н. Щекотова, «У карты Великой Отечественной войны» Т.П. Козлова, «На боевое задание» и «Барабинская степь» А.Н. Либера, «Колхозная кузница» П.С. Мухина, композиция «Песня о Родине» (сказитель Улагашев) В.Р. Волкова, проведшего 8 лет в Ойратской автономной области⁴⁰.

По итогам Республиканской выставки 1949 года художники А.Н. Либера, К.Н. Щекотов, Т.П. Козлов, К.П. Белов, В.Р. Волков и скульптор Б.Ф. Лоренцов были награждены дипломами и грамотами Комитета по делам искусств при Совмине РСФСР и «Всекохудожника»⁴¹.

Преобладающей формой в творчестве местных художников, по-прежнему, оставалась идейная тематическая картина. Отмечалось, что художники в своих сюжетах умело подмечают типические особенности своего края, подчеркивают местный характер жизни. Но нельзя не заметить, что центральное место в творчестве омских художников начинает занимать пейзаж. Внимание к этому жанру, в котором наиболее остро выражалось чувство любви к родной земле, усилилось в послевоенные годы. Два крупнейших омских мастера – К.П. Белов и А.Н. Либера – именно в этот период создают такие этапные произведения, как «Лесосплав на Иртыше» (1948) и «Барабинская степь» (1947). И хотя столичными критиками как достоинство этих художников, по-прежнему, отмечается их разносторонность, способность не замыкаться в области какого-либо одного жанра, умение передать любой объект действительности, К.П. Белов и А.Н. Либера выбирают для себя в качестве главного жанра пейзаж. Именно с «Лесосплава на Иртыше» К.П. Белов становится классиком эпического сибирского пейзажа – с высоким облачным небом, отражающимся в мерно текущих водах могучих северных рек.

А.Н. Либера, более тяготеющий к лирической трактовке пейзажного мотива, отразил в «Барабинской степи» характерную для Западной Сибири бесконечную равнинность, бескрайние степные пространства с редкими березовыми колками и убегающей вдаль свинцово-желтой лентой Иртыша. Пейзаж омского художника воспринимался как подтверждение решаемой в то время хозяйственно-экономической проблемы освоения степных территорий и использования их для земледелия. Барабинская степь в картине А.Н. Либера предстает благодатным краем-кормильцем для наголодавшей за военные годы страны⁴². Репродукция «Барабинской степи» А.Н. Либера была помещена в одном из самых популярных советских журналов «Огонек», «Лесосплав на Иртыше» К.П. Белова, воспроизведенный на почтовой открытке, также стал известен всей стране. Картины К.П. Белова и А.Н. Либера были внесены в список лучших пейзажей. Они побывали на многих российских выставках и были показаны в странах народной демократии.

К пейзажному жанру обратился и К.Н. Щекотов, побывавший в творческих командировках на строительстве Иртышской и Знаменской ГЭС. По заказу Комитета по делам искусств он работал над картинами «Сибирские строители» (1949) и «Иртышгэсстрой» (1951). Это были пейзажи, в которых лейтмотивом звучала идея покорения природы и использования скрытой в ней энергии на благо человека.

Омск к концу 1940-х годов являлся наиболее крупным центром художественной культуры среди городов Сибири. Здесь по-прежнему был сильный коллектив художников, хранящий и развивающий реалистические традиции. Наряду с мастерами старшего поколения появились молодые кадры художников: Н.И. Бачинин, М.К. Бердников, М.Ф. Гладунов, А.М. Дубровский, Н.Ф. Кликушин, Е.Н. Пастухова, И.Я. Сивохин, Е.П. Соловьев, скульпторы Б.Ф. Лоренцов и А.Ф. Локотеш.

В этот благоприятный для омских художников период общественного признания и творческого подъема было принято решение о строительстве Дома художника: «В новом году намечается строительство омского Дома художника. Для этого «Всекохудожник» отпустил 1,5 миллиона рублей» – сообщал в газете председатель правления К.Н. Щекотов⁴³. Проект разработал архитектор Е.А. Степанов, выпускник архитектурного отделения омского Худпрома. Место, выбранное для строительства, было одно из лучших – в центре города, на берегу Оми, с великолепным видом на противоположный берег и улицу Ленина, впоследствии много раз запечатленном в произведениях омичей. В Доме художника планировалось разместить 20 просторных мастерских и большой, с окнами на две стороны света, выставочный зал.

Все художники включились в строительные работы. Даже приезжавшие в Омск на каникулы студенты Пензенского училища Е. Куприянов и Г. Штабнов принимали участие в постройке долгожданного Дома художника. По решению правления⁴⁴ каждый художник должен был отработать на стройке по 15 рабочих дней. Проводились воскресники⁴⁵. 18 мая 1957 года состоялось торжественное открытие Дома художника в Омске – первого в Сибири и одного из первых в стране. «Сбылась давняя мечта омских художников. Они получили отличный подарок. В таком доме хочется трудиться особенно хорошо»⁴⁵.

Однако высоко поднятая омскими художниками в первые послевоенные годы планка постепенно стала снижаться. Не находилось сюжетов того же эмоционального накала и столь же гражданственных по звучанию. Стали превалировать портреты вождей, детская и пейзажная тематика. О снижении творческой активности писали М. Сокольников в центральной прессе, Д.С. Сулов, В.Р. Волков, А.Н. Либеров – в местных газетах. Тем не менее, в эти годы создаются такие существенные для общей картины омского искусства произведения, как «Андреич» А.Н. Либерова, «Енисей» К.П. Белова, «Достоевский в омском каторжном остроге» А.Е. Оськина, «Вагайские рыбаки», «Косачи», «На новые земли» П.С. Мухина, «Юные художники» и Творческий отчет» Т.П. Козлова.

«Для повышения квалификации» художниками была организована студия, в которой занимались как члены Союза, так и кандидаты. Пока шло строительство Дома художника, занятия проходили в арендованном у Омского товарищества «Художник» помещении на улице Лермонтова, 4-а.

В середине 1950-х годов в Омск стали приезжать молодые художники, получившие образование в других городах и даже странах: Надежда Бабаева училась в Белграде и Софии, Василий Белан – в Рязанском художественном училище, Николай Брюханов и Евдокия Смирнова окончили Одесское художественно-педагогическое училище, Федор Бугаенко – Львовский институт прикладного и декоративного искусства, Любовь Зотикова и Валентин Кукуйцев – Алма-Атинское театральное-художественное училище, Борис Николаев, Евгений Куприянов и Геннадий Штабнов – Пензенское художественное училище.

«Всекохудожник» продолжал проводить конкурсы на получение заказов, обеспечивающих выполнение работ на общественно значимые темы. В 1951 году премию за эскиз к картине «Отъезд Ленина и Крупской из сибирской ссылки» получил В.Р. Волков. В 1952 году омичи были удостоены трех премий – на создание картин «Усыновленный» В.Р. Волкова, «Дзержинский на восстановлении омской железной дороги» П.С. Мухина и «По родным просторам» Т.П. Козлова⁴⁶.

Художественный фонд СССР и его отделения также выделяли значительные средства для оказания помощи художникам, работающим к выставкам. Организовывались творческие командировки, выделялись ссуды и пособия, проводились творческие соревнования. Омские художники были приглашены в Москву для оформления павильона «Сибирь» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Над живописным панно «Сибирь – край несметных богатств» работали К.Н. Щекотов, К.П. Белов, Е.П. Соловьев, Н.Ф. Кликушин, А.М. Дубровский.

На выставке художников Сибири и Дальнего Востока в Иркутске в 1956 году среди 20 омских авторов были и молодые художники. Эту работу Г. Штабнова «На Таре-реке» был замечен, и по нему заказана картина для выставки VI Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве, где Г. Штабнов побывал летом 1957 года. Широкая панорама методов, стилей, манер, техник, соседство ярких творческих индивидуальностей и традиционных национальных школ являли картину невиданного в Советском Союзе многообразия. Множество мировоззренческих позиций было представлено множеством изобразительных систем: от параллельной перспективы традиционной китайской живописи до взрывающей плоскость экспрессивной мексиканской графики. Считавшаяся тогда единственно правильной для советского художника система линейной перспективы не то чтобы пошатнулась, но уже могла быть подвергнута сомнению. Знакомство с новейшими достижениями мировой художественной культуры существенно расширило кругозор советских художников.

В конце 1950-х – начале 1960-х годов в наш город приехали художники, определившие лицо омского Союза в последующее десятилетие – Николай Третьяков, Ростислав Черепанов, Анатолий Чермошнцев, Иван Желиостов, Станислав Белов, Михаил Слободин.

Росту Омской организации Союза художников способствовало открытие Художественно-графического факультета в Омском государственном педагогическом институте им. А.М. Горького в 1960 году. В течение многих лет художники Омска боролись за возобновление деятельности художественного училища, говоря о том, что в большинстве омских школ не преподается рисование, в школах города и области работает не более десятка художников-педагогов, имеющих специальное образование, и всего в трех клубах города имеются изостудии. Открытие нового факультета в педагогическом институте решало эту наболевшую проблему. Одним из создателей художественно-графического факультета был профессор А.Н. Либеров, пригласивший преподавать Б.А. Спорникова, А.И. Либерову, скульптора Н.И. Никитина, графиков О.В. Титова и А.А. Чермошнцева, живописцев Р.Ф. Черепанова, Г.А. Штабнова, С.К. Белова, Б.А. Босенко, Г.П. Кучука, монументалиста М.И. Слободин. В методах преподавания на Худграфу всегда ценилось творческое и личностное начало, ведь факультет заменил в городе специальное художественное учебное заведение. Педагогика и технические дисциплины оставались на втором плане. Худграф готовил, в первую очередь, художников.

В 1960-м году произошло еще одно важное для развития искусства периферийных городов событие. Был создан единый Союз художников РСФСР, а это открывало новые организационные возможности. Начался период, названный эпохой зональных выставок.

1. Девятьярова И.Г. *Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века*. Омск, 2000. С. 20-28.
2. Мороченко Н.П. *Из истории одного архива // Заветная нить поиска*. Омск, 1988. С. 85-91.
3. Девятьярова И.Г. *Там же*. С. 33.
4. Елфимов Л.П. *Художественная жизнь Омска // П.П. Вибе, А.П. Михеев, Н.М. Пугачева. Омский историко-краеведческий словарь*. М., 1994. С. 324.
5. *Программа группы «Настоящее» // Рабочий путь*. 1929. 17 февраля. С. 4.
6. *по воспоминаниям К. Цеткин, цит. по: Л. Гутман. Ленин и художники // Искусство*. 1934. № 1. С. 140.
7. Луначарский А.В. *Приступая к изданию... // Искусство*. 1929. № 1-2. С. 3.

8. Панаев Г. *О выставке АХРР. Вклад в художественное воспитание масс // Рабочий путь*. 1928. 13 мая. С. 3.
9. В.Т. *Записи в тетради // Рабочий путь*. 1929. 24 мая. С. 4.
10. Левина Ж.Е. *Представление об авангарде в сибирской художественной критике (1927 год) // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Материалы Международного научного семинара*. Омск, 2002. С. 31.
11. *Первый сибирский съезд художников // Новая Сибирь*. 1927. № 3. С. 209.
12. Муратов П.Д. *Художественная жизнь Сибири 1920-х годов*. Л.: «Художник РСФСР», 1974. С. 124.

13. *Рабочий путь*. 1929. 15 ноября. С. 4.
14. Гордиенко П. *На пути перестройки. О первой Западно-Сибирской выставке изобразительных искусств* // *Сибирские огни*. 1933. № 3-4. С. 186-191.
15. *Советская Сибирь*. 1933. 2 марта. С. 2.
16. Юбилейная художественная выставка к 50-летию Советской власти. *Каталог. Вст. ст.* П.Д. Муратова. Новосибирск, 1967. С. 9.
17. Бортников С.Д. *Художественная интеллигенция и культура Сибири. 1961–1985 гг.* – Барнаул, 1999. С. 35.
18. *Рабочий путь*. 1933. 5 декабря. С. 4.
19. *Вторая краевая выставка. Живопись. Скульптура. Графика. Изо-самодеятельность*. Каталог. Новосибирск, 1934.
20. Морозов А.И. *Пути преемственности в советском искусстве тридцатых годов* // *Советское искусствознание*. – Вып. 23. М., 1988. С. 226.
21. Спирина И.В. *Выпускники Худпрома в Омском музее изобразительных искусств* // *Декабрьские диалоги*. Материалы научной конференции памяти В.Ф. Мелехина. Омск, 2001. С. 63-67.
22. Соловьева-Волынская И.Н. *Художники Омска*. Л., 1972. С. 7.
23. Сокольников М. *Художники Сибири* // *Творчество*. 1940. № 1. С. 24.
24. ООЦДНИ. Ф. 9585. Оп. 1. Д. 1. Л. 203-а.
25. *Творческие командировки омских художников* // *Омская правда*. 1939. 5 апреля. С. 4.
26. Рудаков П. *Молодые кадры омских художников* // *Молодой большевик*. 1939. 22 апреля. С. 3.
27. Сокольников М. *Художники Сибири* // *Творчество*. 1940. № 1. С. 20-25.
28. Бескин О.М. *О выставке произведений художников периферии* // *Творчество*. 1940. № 6. С. 3.
29. Бескин О.М. *Там же*. С. 6-7.
30. Сокольников М. *Художники Сибири* // *Творчество*. 1940. № 1. С. 23.
31. Сокольников М. *Там же*. С. 25.
32. Окушко А. *Молодые художники* // *Молодой большевик*. 1940. 17 ноября. С. 4.
33. Назимова В.Ш. *Столичные художники в провинциальных сообществах. (1941–45 годов)* // *XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур*. Материалы Международного научного семинара. Омск, 2002. С. 38.
34. Назимова В.Ш. *Участие деятелей литературы и искусства в массово-политической работе среди населения в годы Великой Отечественной войны в 1941–45 гг. (на материалах Западной Сибири)* // *Из истории партийных организаций Западной Сибири*. Омск, 1967. С. 225-233.
35. Касьянов В. *«Окна» омских художников* // *Вечерний Омск*. 1999. 22 июня. С. 4.
36. *Омская правда*. 1942. 31 октября. С. 2.
37. Спирина И.В. *Художественная студия при Омском областном музее изобразительных искусств в годы Великой Отечественной войны* // *Учителя и ученики. Связь поколений. Сборник научных статей и материалов проекта к 90-летию А.Н. Либерева*. Омск, 2001. С. 59-60.
38. Либеров А.Н. *Художники – Родине* // *Омская правда*. 1944. 1 мая. С. 2.
39. *Омская правда*. 1944. 13 декабря. С. 2.
40. *Омская правда*. 1950. 29 марта. С. 4.
41. *Омская правда*. 1950. 13 августа. С. 2.
42. Бударин М.Е. *Большой художник России* // *Учителя и ученики. Связь поколений. Сборник статей и материалов проекта к 90-летию А.Н. Либерева*. Омск, 2001. С. 28-29.
43. Щекотов К.Н. *Произведения зрелого мастера* // *Омская правда*. 1950. 1 янв. С. 1.
44. ООЦДНИ. Ф. 9585. Оп. 1. Д. 18. Л. 10.
45. Волков В. *Дом художника* // *Омская правда*. 1957. 19 мая. С. 4.
46. ООЦДНИ. Ф. 9585. Оп. 1. Д. 18. Л. 42.

ЖИЗНЬ:
ХУДО
ЖЕСТ
ВЕННАЯ
ЖИЗНЬ
ОМСКА
/СИБИРИ
ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX В.

ПЛАКАТИСТЫ
ОМСКА*

Участниками одной из выставок в старинном городе Омске, состоявшейся в 1989 году, стали шесть молодых плакатистов. Реакция зрителей показала, что экспозиция появилась вовремя и ответила на потребность общества в быстрой, образной и смелой реакции на социальные явления наших дней.

Художники не ограничились только графическими средствами выражения. В экспозиционное пространство были включены объекты, составленные из предметов реальной среды, взявших на себя новые содержательные функции.

Сделанные сообща, дерзкие, иногда шокирующие, они вносили в восприятие выставки своеобразный дух «уличной» культуры, который распространялся и на плакаты.

Наиболее ярко эта тенденция проявилась в творчестве Сергея Краморова. В городское среде, на столбах и заборах, заклеенных самовольными объявлениями с бахромой телефонных номеров, нашел он форму плаката «Светлого будущего не предлагать». «Товар – Деньги – Товар» – две увесистые фигуры торчат из штанин. Шеренга роботообразных человечков с привязанными к рукам молотками единогогласно как бы откликаются на новый призыв: «К перестройке готовы!».

Листы С. Краморова, построенные по логике «обратности», развенчивающие привычные условности и «ходячие истины», снижающие пафос многозначительных фраз – это принципиальная альтернатива лозунговому стилю и жизни, и искусства. Они сменили знак «плюс» на знак «минус». Корни этого явления, видимо, надо искать в неофициальной, так называемой «параллельной» культуре – культуре городского шуточного романса, анекдота, торговой вывески, ярмарочного балагана и т.п.

* Мысливцева Г.Ю. Плакатисты Омска // Художник. 1992. № 2. С. 23-26.

Графика Владимира Еременко также следует логике «обратности». «Омск – город-сад» – парадоксальный плакат, развенчивающий миф о былом великолепии зеленого наряда города. Лишь под лупой можно разглядеть крохотную зеленую точку – островок среди черного дыма.

Произведения В. Еременко больше тяготеют к обобщенным формам и понятиям. Так, на плакатах «Плюрализм мнений» и «Гордиев узел» художник изобразил трубчатые, стекловидные волокна, растущие и развивающиеся подобно органическим образованиям. Над ними зловеще нависают режущие инструменты (ножницы, меч), готовые подрывать излишне выросшие и оторвавшиеся от среднего уровня побегов. Такие работы не назовешь «плакатами улицы». Их сложная иносказательность, холодноватая отвлеченность требуют иной «среды бытования».

В области выставочного плаката работает и Сергей Александров. Его вещи отличаются предельным лаконизмом решения (как правило, отсутствием текста, откровенной знаковойностью). Он стремится свести содержание плаката к емкой изобразительной формуле. Его образы допускают разные варианты прочтения, увлекают игрой смыслов и значений: или это самокат с высоким развесистым рулем, или образ-маска со своеобразным «вытянутым» выражением «лица». Художники-плакатисты, вместо того, чтобы «вести за собой», «убеждая колеблющегося» и «поднимая уставшего», ставят вопросы и, как правило, не дают на них ответов. Ответ должен родиться в диалоге со зрителем, но вряд ли он заранее известен.

Перемену, произошедшую с плакатом, нельзя объяснить только своеволием художников и их творческими поисками чего-то нового и необычного. Может ли быть он иным в обществе, потерявшем уверенность в реальности прежних лозунгов и призывов?

Известный лозунг «За рабочих, за крестьян!» использован Игорем Вахитовым, но в контексте его плаката смысл революционного призыва подменяется другим. На плакате изображен гигантский бюрократ, вознесшийся над полями и заводами. Ложка со столбиком монет приближается к его рту, и лишь одна монетка срывается вниз, где трудятся рабочие и крестьяне. Плакаты Игоря Вахитова в отличие от работ его товарищей, более повествовательны и тяготеют к психологичности.

Изобретение каких-либо неожиданных и сложных метафорических образов для этого художника не является главным. Его усилия направлены на эмоционально-психологическое насыщение рисунка. От чисто плоскостного решения И. Вахитов приходит в своих листах к углублению пространства, которое также начинает нести эмоциональную нагрузку. В плакате «Берегите природу» оно пустое, стерильное, а в работе «Никотин – яд!» – ночное, зловеще-таинственное. Это плакаты-предостережения.

Данная стилистика близка и Александру Орешкову. Его плакат «Этот процесс не бесконечен» информирует зрителя о скорости, с которой гибнет природа, и его образное решение также построено на использовании идеи движения. Бегущая зебра, пропущенная сквозь прокатные валики, превращаются в дорожку «зебра» – символ городской цивилизации.

А. Орешков заботится о четком, архитектурном построении листа, об обобщенности и рельефности рисунка. Его изобразительный язык традиционно плакатен. Произведения отличаются серьезностью интонаций, отсутствием элементов гротеска, иронии, эпатажа. Он ищет символы и метафоры, способные убеждать и волновать зрителя без нагнетания нот отрицания и разрушения. Путь художника близок поискам плакатистов шестидесятых годов, выработавших и по сей день активно использующих свою символику. А. Орешков старается сохранить преемственность с плакатами – символами тех лет, воплощающими глобальные конструктивные идеи в емких и лаконичных образах.

Плакаты-призывы «Социалистическому соревнованию – здравый смысл!», «От слов к делу!» и на другие аналогичные темы особенно популярны среди плакатистов. Характерны художественные решения: молоток, прижатый к трибуне микрофонами и т.п.

Особого разговора заслуживает творчество Геннадия Белозерова. Совершенно в духе неофициальной, «уличной» культуры выполнен лист «Держи карман!», с которого целятся в зрителя дулами штанов джинсы-двухстволка.

И вместе с тем Белозерову принадлежат утонченно-изысканные театральные афиши. Одна из них – к спектаклю Омского драматического театра «Афинские ночи» по произведениям Аристофана и

Еврипида – построена на тончайшем сочетании синего, желтого, серого тонов и на двойственном соотношении фигуры и фона. Белозеров профессионально владеет языком символов и метафор, часто используя трансформацию одного предмета в другой. В афише к спектаклю «Уходил старик от старухи» это – напольные часы-гроб, в плакате «СПИД» – яблоко-зад. Художник не ограничивает себя каким-либо одним типом плаката. Поэтому наряду с емкими и точными образцами в его творчестве появляются детализированные изображения, как в работах «Будем разговоры разговаривать или работу работать?» и «Раз-два, три-четыре», где эти приемы кажутся сюжетно оправданными. В данном случае отсутствие единой линии развития, его разнонаправленность и противоречивость представляются не признаками разброда, а непременным условием движения вперед, ведь по словам Платона, «внутри того, что однородно, движения быть не может».

В творчестве омских плакатистов можно выделить одну важную тенденцию – это интерес к процессам, происходящим в обществе, к социальной тематике. Приверженность к заостренности, проявившаяся и в станковом искусстве, не могла миновать плакат, который по природе своей должен быть в гуще народа, в центре событий. Но пока, к сожалению, творческий плакат с ярко выраженной авторской позицией омичи видят не в пространстве повседневной жизни, а в выставочном зале. Несмотря на всю злободневность и остроту, нетиражированный плакат остается только произведением искусства и не выполняет своего общественного предназначения.

Выставка работ шести молодых плакатистов в Омске была серьезной заявкой на участие в социальной жизни края. Использует ли общество их творческий потенциал?

ХУДОЖНИКИ ОМСКА В ЗЕРКАЛЕ СИМПОЗИУМА

Не совсем обычным по нынешним временам событием начался для омичей 1994 год. Здесь прошла Выставка-симпозиум молодых художников и искусствоведов 1980–1990-х гг., в которой приняли участие более девяноста человек, не считая гостей из Москвы, Новосибирска, Екатеринбурга и других городов. Создавая модель современной ситуации в художественной жизни одного города, организаторы выставки – сотрудники Городского музея «Искусство Омска», – претендовали на то, чтобы в произведениях искусства отразить состояние умов и душ своих современников. Мироощущение же нашего соотечественника накануне рубежа не только веков, но и тысячелетий, не отличается ясностью, определенностью, гармоничностью. Растерянность, ирония, скепсис, ниспровержение прежних идеалов и, вместе с тем, поиски истины и красоты в древнем архаическом искусстве, мифах, религиях, обращение к подсознательному, бессознательному и магическому – все это нашло отражение в творчестве омских художников и экспозиции выставки.

Приехавшие в Омск искусствоведы встретили здесь непривычное для провинциального города многообразие творческих индивидуальностей при отсутствии ярко выраженных лидеров и школ. Параллельное существование разных, часто взаимоисключающих, творческих методов на выставке было прекрасной иллюстрацией к докладу профессора МПГУ Л.К. Зыбайлова о смене парадигм в искусстве и сознании постмодернизма, выступающего против жесткой тоталитарности и нормативности. В его системе имеют право на существование и «высокий» стиль, и «профанное» искусство, изобретения концептуалистов и чисто живописные находки, гиперреализм и полный отказ от предметности. Принципиальная равноценность средств выражения ставит и художника, и зрителя в ситуацию самостоятельного и свободного выбора. Но не все готовы принять новые правила игры в тот момент, когда, кажется, все ориентиры потеряны.

Обращение к магии, колдовству, ознаменовавшим конец прошлого века, свойственно и современным художникам: шаманы и оборотни соседствовали на выставке с ангелами-хранителями. Нечто шаманское можно было обнаружить и в чудно звенящем «Древе» Т. Дашковой, составленном из старых железок и подставок для цветов. Искусство словно стремится вернуть себе древние магические функции, но делает это, играя, то веселя, то наводя зловещий ужас.

Впрочем, не исчезло и целостное, поэтическое восприятие мира: по-прежнему радовали краски полотен Н. Молодцова. Цвет в них все больше наполняется светом, заставляя вспомнить о божественном свете, разлитом в природе.

К той же идее подвели представители школы эзотерической живописи А. Горелик и Е. Вигилянский, но свои работы они выполняют не на основе интуиции, а следуя «тайному учению».

При всей пестроте общей картины современного искусства в ней все же можно выделить одну важную тенденцию – художники, отказываясь от непосредственного изображения реальности, обращаются к языку знаков и символов. Об особом отношении художников к знакам говорили на симпозиуме ученые из Уральского университета С.Л. Кропотов и Е.Ю. Трубина. Вырванный из привычного историко-культурного контекста и введенный в современную картину знак, теряя единичное значение, получает более широкий и глубокий смысл свидетельства о некоей тайне, к которой художник пробивается сквозь бесконечные завесы, покровы, вуали. Отсюда многослойность пространства и фактур в живописи С. Тыркова, Е. Дорохова, Т. Дашковой. В ней отразилось требующее от художника усилия движение к истинному и вечному сквозь нанесенные в нашем сознании временем «археологические! Слои культур прошлого и настоящего».

Границы между отдельными эпохами, художественными школами, философскими и теософическими идеями исчезли для современного художника. Не случайно одно из полотен на выставке было названо его автором Н. Захаровым «Границы и время». Символы-знаки древних культур соединены в нем в едином, безграничном временном потоке. Художник конца XX века ощущает себя наследником земной цивилизации в целом.

Отсюда такое свободное обращение с искусством прошлого: цитирование и отсылки к известным памятникам мирового искусства, довольно свойский диалог с признанными авторитетами, неожиданное соединение в одном произведении разнородных начал, дающее нечто новое, как, например, магический психологизм Н. Горбунова, архаизированный интеллектуализм С. Александрова, ориентализированная античность в картинах Д. Муратова и мифический реализм Г. Кичигина.

Очевидно, что в сложившейся в настоящее время в искусстве ситуации, когда сосуществует такое множество разных художников, стилей и направлений, возрастает роль искусствоведа, который мог бы ориентироваться в этом потоке произведений искусства. Однако, какую именно роль должен играть сегодня искусствовед? Пропагандировать и рекламировать творчество отдельных художников? Объяснять художникам их самих и то, что ими сделано? Или вместе с художниками участвовать в «движении распутывания жизненного опыта»? Вопрос оказался чрезвычайно важным, особенно он волновал художников, еще не дождавшихся «своего» исследователя.

Интересная дискуссия развернулась по поводу профессиональной школы. Как отметил А.М. Кантор, во многих городах России наиболее благоприятная для творчества обстановка сложилась на художественно-графических факультетах пединституты. Это произошло и в Омске. Большинство художников, работающих сейчас и представленных на выставке, окончили омский Худграф. К сожалению, Худграф не дает крепкой профессиональной школы, и ответственность за качественный уровень работ лежит на самом художнике и на искусствоведе. Как негативный момент выставки отмечалось присутствие на ней работ самодеятельного уровня, появление некоторых из них не было оправдано даже ее концепцией. Вовремя прозвучал мудрый совет А.М. Кантора быть более требовательными к себе и друг к другу.

Большая ответственность лежит на создателе музейной коллекции, даже когда он по меркам сегодняшнего дня включает в нее или отклоняет то или иное произведение. Особенно если формируются музей нового типа – музей искусства одного города. Вряд ли здесь можно согласиться со сторонниками музеев шедевров и уникалов, ведь мы должны сохранить не только выдающееся, но и характерное, свидетельствующее о своем времени. Выставка-симпозиум в Омске дала «моментальный снимок» состояния современной художественной жизни провинциального города. Кто-то был застигнут врасплох, кто-то не попал в кадр. Но дух времени и места, тем не менее, был схвачен и закреплен в каталоге, афише, и этой фотографии участников Выставки-симпозиума.

ОСТАТКИ «КУЛЬТА КРАСОТЫ» В ПРОЦЕССЕ «РАЗВЕЩЕСТВЛЕНИЯ» ИСКУССТВА*

«Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг о друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно безусловно божественное открытие – это красота». Эти слова были произнесены Александром Бенуа сто лет назад.

В конце XX века нам приходится признавать, что при наличии не менее «чудовищного смятения» мы остались без абсолюта, без идеи «спасающей мир красоты». Принадлежащая неоромантикам-символистам надежда преобразования мира без насилия, с помощью сохранения и развития культуры, путем «равномерного разлития красоты по жизни» (М. Волошин) постепенно вытеснилась мыслью о конце культуры.

Искусство отреагировало на это состояние депрессии глубокими внутренними изменениями. «На протяжении XX века можно проследить процесс отказа от традиционной изобразительности, от традиционных материалов и техник. Все это было проявлением последовательной тенденции вытеснения эстетического и «развеществление искусства»¹.

Авангардисты утратили интерес к разрабатываемой неоромантиками проблеме «говорящей формы», «чувствующих» линий, символики цвета. Акцент переместился на передачу интеллектуальной информации, закрепленной в каких-либо знаках, для чего уже не было необходимости «одрогоценивать каждый миллиметр холста живописью» (К.П. Петров-Водкин). Красивой могла быть идея, независимо от красоты формы, ее обозначающей. «Искусство – это сила идеи, но не материала» (Дж. Косут).

Знаки самого разного толка вытесняют из искусства образ.

* Мысливцева Г.Ю. *Остатки «культы красоты» и современное искусство // Война и Мир или Ад и Рай: интерналии человеческого. Тезисы докладов научно-теоретического симпозиума. Омск, 1995. С. 30-32.*

Категория красоты в современном искусстве оказалась вдали от магистральных путей его развития. Ее статус понизился до уровня салонного искусства. Здесь сохранились вытесненные из искусства элитарного жанры пейзажа и натюрморты, для которых бывает достаточно красоты изображенного мотива, не зависящей от живописно-пластических достоинств произведения. В итоге, салон столь же безразличен к формальным качествам изображения, как и авангард.

Что касается художников, владеющих языком формы, то большинство из них используют его для фиксации состояний тревоги, потерянности, агрессии, не видя красоты в окружающей действительности. Показательно и то, что проблемы красоты, как и проблемы формы, выпали из поля зрения искусствоведов как несовременные. Главным объектом искусствоведческих исследований стало концептуальное искусство и другие проявления авангарда.

В художественной культуре Омска 1990-х годов сложилась ситуация, в которой концептуальное авангардное творчество все же уступает в количественном отношении салону, но между этими двумя крайностями существует значительная группа художников, мыслящих в современных категориях, находящихся адекватные времени формы выражения и не переходящие при этом грань, за которой искусство становится «антиискусством». Именно в их творчестве обнаруживаются проявления «культы красоты» и «культы формы», унаследованные от романтизма.

Художники, работающие в системе постмодернизма – С. Александров, В. Владимиров, Д. Муратов, Н. Горбунов – предпочитают обращаться к мировому культурному наследию, всячески интерпретируют его, соединяют несоединимое. Их работы в значительной степени рассчитаны на интеллектуальное восприятие, но при этом сохраняют формальную «сделанность» и даже эстетизм, который не связан непосредственно с содержанием работ, порою противоречит ему и служит неким авторским добавлением, которого может и не быть. В творчестве Н. Молодцова и Е. Дорохова красота играет более важную формообразующую роль. Они оба отталкиваются от природы и натуральных впечатлений, в значительной мере перерабатывая их, обобщая, нагружая философским смыслом, выводящим на космологический уровень.

Соотношение плоскости и пространства, цвета и света в картинах Н. Молодцова ассоциируется не столько с колористическими экспериментами фовистов, сколько со средневековыми теориями красоты, связывающими красоту вещей с силой света.

Категории красоты и света также важны для понимания творчества Е. Дорохова, который заставляет светиться саму красочную материю. Принадлежность этого художника к области абстрактного искусства ведет к преувеличению степени его авангардизма. В действительности его лирические абстракции демонстрируют не энергию разрушения предметного мира, а выразительность «чистой формы», ее символику, постигаемую вчувствованием в звучание линий и красок. Показательно также стремление Е. Дорохова выйти из рамок станкового произведения в пространство выставочного зала, которое можно рассматривать как отголосок романтической идеи преобразования жизненного пространства силой и средствами искусства.

Таким образом, можно проследить более непосредственную связь современных художников с эпохой неоромантизма, с ее культом красоты и формы. Эта традиция существует параллельно с тенденциями авангарда – превратить искусство в одну из информационных структур, в которых форма служит лишь отпечатком идеи.

Представляется важным факт сохранения преемственности с так и не исчерпавшим себя и не реализованными идеями неоромантизма о возможности сохранения и приумножения красоты в жизненном пространстве человека силами художника.

*(Омск, февраль-март 1996;
Концепция: В Чирков.
Организатор – Городской
музей «Искусство Омска»,
Департамент культуры
и искусства администрации
города.
В экспозиции – живопись,
графика, скульптура,
декоративно-прикладное
искусство. Всего более 200
произведений 79 авторов из
11 городов Сибири).*

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ. О РЕГИОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКЕ ПОРТРЕТА

От традиционных зональных выставок этот проект отличался существованием единого замысла, в реализации которого приняли участие искусствоведы, художники, философы, культурологи. Выставка-конференция соединила (а может быть, и столкнула) в своем пространстве основные силы, заинтересованные сегодня в анализе и оценке процессов, происходящих в человеке и обществе: художников, интуитивно, спонтанно или в результате глубоких размышлений создающих визуальный образ нашего современника; искусствоведов, находящих вербальный эквивалент художественному образу, раскрывающих причины и механизмы его возникновения; художественных критиков, судящих о том, что созвучно сегодняшнему дню, а что устарело или «не работает»; наконец, теоретиков, с глобальных философских позиций рассуждающих о месте человека в мире, в который раз отвечающих на «вечный» вопрос: «Что есть человек?»

Диапазон ответов оказался широким, как и то необъятное пространство от Москвы и Урала до Байкала и Улан-Удэ, откуда прибыли участники конференции и выставки. Перед зрителями развернулась пестрая картина, представляющая современного человека не столько в его привычном целостном облике, сколько разъятым на части, разодранным в клочья внутренними и внешними противоречиями, зажатым в тиски враждебного ко всему живому пространства, потерявшим свое лицо, но все же помнящим о красоте и блуждающим в поисках гармонии.

Несмотря на то, что на выставке экспонировались произведения, датированные только 1990-ми годами, оказалось, что в творчестве сибирских художников сильны традиции прошлых десятилетий, особенно в городах со сложившимися местными художественными школами.

Пожалуй, самая сильная в регионе иркутская живописная традиция была представлена творчеством Николая Вершинина, Людмилы Статных, Геннадия Кузьмина, Анатолия Костовского.

Строгость рисунка и выверенность композиций в портретах Александра Покровского и Константина Войнова свидетельствовали о набирающей силу академической школе Красноярска.

Целый ряд экспонируемых на выставке портретов прямо апеллировал к стилистике социалистического реализма, «сурового» стиля, декоративным композициям прибалтов... Это позволило извест-

ному российскому искусствоведу и художественному критику Александру Морозову обвинить художников-традиционалистов в лености мышления, нежелании искать адекватные современности образы.

Но для организаторов выставки включение в нее традиционного портрета было принципиальным, так как перед ними стояла задача показать не только то новое, что появилось в человеке и искусстве сегодня, но отразить реально существующие тенденции и их взаимодействие в культурном пространстве Сибири. Прямое наследование традиций – одна из таких тенденций, и она отчасти отражает действительную ориентацию сибиряков на стабильность, преемственность, сохранение профессионального ремесла.

Нельзя забывать и о том, что в традиционном портрете закреплено уважительное отношение к человеку, внимание к его облику и движениям души, несомненно заслуживающие сохранения, тем более, что это лишь малый островок гармонии, ностальгии по прошлому, на котором можно найти минутный отдых от тревожной и беспощадной реальности и точку отсчета для суждений о человеке сегодняшнем.

Герой нашего времени далек от совершенства и самолюбования, полон иронии, подавлен или агрессивен. Образ такого человека не только присутствовал, но и доминировал в экспозиции.

Триптих новокузнецкого художника Александра Сулова «Предмет исследования» (1992) стал композиционным и смысловым центром выставки. Два идентичных силуэта – белый и черный – распластаны в стерильно геометризованном пространстве. Непомерно увеличенные головы заполнены цветными точками, дугами, линиями. Они кажутся подвижными и светящимися среди застывшей геометрии фона. В центральной части триптиха нет ничего, кроме этого символа мозговой деятельности. Космос знаков в тщедушном тельце – образ современного интеллектуала, сделавшего себя предметом собственного исследования? Или безропотный объект социальных, экологических, психологических и прочих экспериментов?

Но жизнь еще заявляет о себе, подобно забавному розовому эмбриону, неизвестно как задержавшемуся в хаосе предметов, текстов и знаков в работе молодого художника из Омска Антона Сташевича.

Искусствоведы справедливо говорят о кризисе портретного жанра. Один из его симптомов – исчезновение лица, замена его знаком, схемой, текстом, пустым силуэтом. Различны мотивы, приведшие художников к подобным решениям, диаметрально противоположно содержание безликих образов.

Если углубиться в теорию искусства, то мы обнаружим не только отсутствие лиц у крестьян в картинах К. Малевича, но и знаково-символические изображения людей в архаических культурах. Лишь с наступлением эпохи антропоцентризма человек в его индивидуальном облике стал героем портрета. Кризис портретного жанра – есть и кризис антропоцентризма.

Может быть, есть смысл и в том, что современный человек перестает ощущать себя вершиной мироздания и «мерой всех вещей»? Кто-то переживает это как драму, а кто-то, смеясь, расстается с очередной иллюзией.

«Автонатюрморт» (1995) Дамира Муратова (Омск) – не лишенный сходства автопортрет, составленный из предметов столового сервиза. Не является ли он остроумной репликой художника на кредо неоромантиков: «Все во мне и я во всем»? Сибирские художники и сегодня не отказываются от сохранения романтической традиции.

Соотнося себя с космосом, художник находит космос в себе. В произведениях Ларисы Пастушковой (Барнаул), Татьяны Дашковой (Омск), Евгения Дорохова (Омск), Владимира Владимирова (Омск), Владимира Бычинского (Красноярск) человек вовсе не предстает ничтожной песчинкой, напротив, растворяясь во вселенной, он приобретает ее масштабы.

Тема существования человека в мировом пространстве и в потоке времени находит яркое образное решение в живописно-пластических композициях Николая Рыбакова (Красноярск). Симфонии цвета, ритма, пластики поражают красотой. Тело, имеющее жесткие границы переходяще. В живописи Н. Рыбакова таких границ нет. Бытие человека состоит в том, что он вышел из собственной телесной оболочки, вместил в себя все богатство и красоту мира.

Напротив, «Портрет одинокого чиновника» (1995) Георгия Кичигина (Омск) свидетельствует об абсолютной незаинтересованности внешним миром многократно тиражированного бюрократа. От-

существование лица в этом портрете, его замена набором отдельных черт, проступающих на яйцах-болванках, размещенных вокруг делового костюма, конечно, имеет социальную окраску.

«Человек и социум» – одна из важных тем выставки – нашла выражение в триптихе Михаила Омбыш-Кузнецова (Новосибирск) «Советская икона» (1991–1994). Трижды, последовательно увеличиваясь в размерах, повторяется супрематизированный рисунок скульптурной группы В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Плоскостность изображения и открытость цвета, конечно, напоминают об иконе, но главным является та функция, которую выполнял этот высокий по своим художественным достоинствам памятник в тоталитарном государстве. Символ вдохновенного порыва в светлое будущее стал знаком бездушного механизма, подавляющего всякое инакомыслие и индивидуальность.

Внутренние ощущения попавшего под пресс человека нашли живописно-пластический эквивалент в экспрессивных полотнах Марины Усовой (Омск), Дмитрия Булныгина (Новосибирск), Вадима Иванкина (Новосибирск), Михаила Казаковцева (Новосибирск). Давящее, душное, мутное пространство поглощает и деформирует живое тело человека. Персонажи портретов Владимира Новосельцева (Омск), Анатолия Пурлика (Ангарск), Николая Горбунова (Омск) кажутся вышедшими из того же агрессивного пространства. Гротеск в решении лиц приобретает здесь несколько зловещий оттенок, поскольку свидетельствует о серьезной деформации души, буквально вывернутой художником наизнанку.

Еще более беспощадны к своим героям и зрителям Андрей Титов (Омск) и Алексей Волков (Иркутск). Проволока и волчьи зубы в коллажах Волкова «Портрет современника I» и «Образ искусствоведа Тамары Драница» (1995), выкрашенные черным искусственные погребальные цветы, пришитые к холсту у А. Титова («Самое время поджигать волосы» (1995)) усиливают впечатление гипертрофированной агрессивности и кровожадности, напоминающих поэтику «черного юмора».

Интенсивные цветовые контрасты, резкие контуры, острые формы в мифологизированных композициях Петра Гавриленко (Томск) «Осенний поцелуй» (1993) и «Автопортрет в колпаке» (1994) также выявляют агрессивное зловещее начало, которое, благодаря жесткости формального решения холстов, прочно утверждает себя в духовном пространстве современности.

Герои монументально-графических портретов Игоря Бессонова (Новокузнецк), напротив, ускользают с плоскости холста. «Писатель А. Трофимов», «Молодая моавитянка Руфь» (1993) – красивые образы, напоминающие о путешествиях и дальних странах. Они, хоть и пойманы художником в контур струящихся линий, кажутся зыбкими романтическими видениями.

То же происходит с едва проступающими сквозь фон, множющимися лицами в портретах Татьяны Бреславцевой (Сургут).

Что же может служить опорой для человека и художника в столь несовершенном мире? Да и так ли он безнадежно плох? Выставка показывает, что и сегодня в нем существуют общечеловеческие ценности, и художники – вовсе не отъявленные пессимисты или мизантропы.

Каждый персонаж серии портретов современников Петра Ончукова (Иркутск) вписан в узкую полоску холста, но не чувствует себя зажатым в его пространстве, не потерял индивидуальности, схваченной в позе, жесте, выражении лица, цвете, костюме и атрибутах. Гротеск, присутствующий в трактовке образов, обусловлен не сарказмом, а дружески-ироническим отношением к своим собратьям-художникам: Борису Десяткину, Людмиле Кульгачевой («Люда из Барнаула» (1992), Яне Лисицыной, «нарисованной сквозь призму ее собственной графики».

В одном из ранних автопортретов омский художник Николай Молодцов спрятал свои глаза за радужными очками. И это не декорация, а жизненный принцип художника. Его мир полон цвета и света, а человек, изображенный с какой-то мудрой наивностью и по-детски непосредственно, вызывает ответную улыбку.

Пленительны детские и женские образы в находящихся на грани мифа и реальности живописных композициях Альбины Цыбиковой (Улан-Удэ). Красивы и возвышенны герои портретов замечательного живописца из Иркутска Николая Вершинина. Аппелляция к Рембрандту и Эль Греко в его «Продавце петуха» (1993) выразились не только в характере живописи, но и в своеобразной мифологизации автопортретного образа, соотношении себя и своего творчества с глубокими пластами мировой культуры.

Это – одна из самых заметных тенденций современного искусства. В определенной степени она противопоставляет прямому наследованию форм и методов. И, если Галина Новикова и Людмила Статных (Иркутск) примеряют себя к образам древнерусских икон и фресок, то в работах Марины Усовой (Омск), Даниила Меньшикова (Новосибирск), Александра Андрусенко (Барнаул) темы и образы Ветхого Завета трансформируются до неузнаваемости, начинают самостоятельное бытие.

Фольклорные мотивы в творчестве Сергея Александрова (Омск) и Сергея Элояна (Иркутск) кажутся уже не стилизациями, а собственной речью художников. Андрей Титов (Омск) и Александр Шуриц (Новосибирск), каждый по-своему, интерпретируют незабвенную историю с ухом Ван Гога.

Языческая культура, шаманские культы народов Сибири вновь оживают у Сергея Лазарева (Томск) в таинственных нежных образах «Туны», «Лондры», «Сна» (1995), в декоративных знаковых композициях Сергея Дыкова (Горно-Алтайск).

Современный художник вступает в диалог с мировым культурным наследием, свободно чувствуя себя в теряющем временные границы культурном пространстве. Но означает ли это полную оторванность художника от его родной почвы, от города, в создании культурной ауры которого он так или иначе участвует? Выставка показала, что при всех общих тенденциях развития, каждый город имеет свою особую культурную среду, пока, скорее, ощущаемую, чем выраженную в словах.

От глобальных проблем существования человека в современном мире выставка привела к частным, но не менее важным вопросам: каковы мы сегодняшние, живущие в Томске, Новокузнецке, Барнауле..? Только в сопоставлении можно выявить своеобразие культурного пространства каждого города, а для этого необходимо общение, встречи художников и ученых, подобные омской, осуществление новых региональных проектов.

СЕБЯ КАК В ЗЕРКАЛЕ, Я ВИЖУ..? МЕТАМОРФОЗЫ АВТОПОРТРЕТА В ИСКУССТВЕ ОМСКА 1990-х гг.*

Располагая не столь обширным материалом, какой требовался бы для окончательных выводов, не могу не остановить внимания на нескольких автопортретах омских художников 1990-х годов. Если жанр портрета в целом характеризует отношение общества к человеку, то автопортрет свидетельствует об отношении человека к самому себе, о собственном мироощущении.

Изображая себя, художник с одной стороны должен говорить от первого лица, а с другой – находится в позиции стороннего наблюдателя (например, своего зеркального отражения). При соединении этих двух точек зрения может быть получен совершенно непредсказуемый результат.

Материально-телесная оболочка человека с его индивидуальными чертами может попросту исчезнуть, что и происходит в автопортретах А. Сташевича и Д. Муратова.

Надпись на зеркале «The Stashevich» «оказывается самодостаточной для того, чтобы назвать картину автопортретом, не изображая (или скрывая) лицо художника. «Автонатюрморт» Д. Муратова представляет собой композицию из столового сервиза, в расположении которых угадываются черты автора.

Исчезновение лица с автопортрета и замена его вещью или текстом вряд ли свидетельствует о современном «вещизме», хотя это легко предположить. И лицо, и вещи в данном случае – знаки, тексты. В автопортрете типа «Я – текст», «Я – знак» автор, хоть и называет себя, но остается скрытым, закодированным, защищенным. Ведь даже текст в «Зеркале» А. Сташевича требует перевода. Это напоминает

* Мысливцева Г.Ю. *Себя как в зеркале, я вижу..? Метаморфозы автопортрета в искусстве Омска 90-х гг // Материалы региональной выставки-конференции «Человек в пространстве времени». Каталог-концептпресс. Омск, 1996. С. 57.*

запрет на произнесение своего имени в архаических культурах и свидетельствует о проявлении черт дологического мышления в современной культуре.

Об окончании века антропоцентризма может свидетельствовать и «Утренняя прогулка. Автопортрет» Е. Дорохова. Фигура человека в нижней части картины схематична, как детский рисунок или петроглиф. Вокруг – великолепная орнаментальная композиция из белых фрагментов суздальских храмов, деревьев, яблок, птиц. Человек не доминирует, но и не растворяется в ней. Он – часть этого идеального утреннего мира, равноправная часть.

Другая группа автопортретов характеризуется сохранением категории сходства, но, изображая себя, Н. Молодцов фиксирует внимание на радуге, отразившейся в стекле очков и затмившей погруженное в тень серое лицо. Н. Захаров превращает свое лицо в предмет живописно-орнаментальных экспериментов на плоскости, что способствует отстранению и остранению человека. Следовательно, мы снова встречаемся с иносказанием.

Более ранняя тенденция в автопортрете – «смена обличей» – также нашла проявление в искусстве Омска. Примеряет костюм клоуна и рыцаря А. Шафеев. В мужском обличии представляет себя М. Усова.

Таким образом, пусть редкие обращения омских художников к жанру автопортрета свидетельствуют об их стремлении к самопознанию, но формы, которые принимает автопортрет, дают богатый материал для анализа самоощущения человека в пространстве конца XX века.

УЧИТЕЛЯ и УЧЕНИКИ – СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ*

В сентябре 2000 года художественный музей «Либеров центр», существующий в Омске уже 6 лет, приступил к реализации самого крупного в своей истории проекта «Учителя и ученики. Связь поколений», посвященного 90-летию народного художника России, члена-корреспондента Академии художеств, профессора Алексея Николаевича Либерова.

А.Н. Либеров – значительная фигура в изобразительном искусстве Омска, мастер сибирского пейзажа и, кроме того, неординарный педагог, обучавший не только приемам письма и рисунка, но еще и отношению к искусству, природе, жизни, опираясь при этом, главным образом, на личный пример. Еще многие годы эта традиция определяла методы преподавания на худграфе (художественно-графическом факультете Омского государственного педагогического института), основателем которого в 1960 г. Стал А.Н. Либеров.

Для А.Н. Либерова было чрезвычайно важным «петь своим голосом», что он, безусловно, сумел воплотить в своем творчестве. Его любимый материал – пастель – оказался созвучным как внутреннему миру художника, так и характеру сибирской природы. Может быть, этот скрытый индивидуализм был причиной того, что известный своей резкостью и невосприимчивостью к иному или новому на выставках, А.Н. Либеров вольно или невольно был лоялен к ученикам, а на худграфе, как нигде в то время, царил дух свободы. И ученики А.Н. Либерова, также желающие «петь своим голосом», не стали похожими на учителя, переняв от него нечто большее, чем стиль или манеру.

Когда в музее «Либеров-центра» открылась первая выставка цикла «Учителя и ученики. Связь поколений», где были показаны работы томского учителя А.Н. Либерова Вадима Матвеевича Мизерова,

* Мысливцева Г.Ю. Учителя и ученики – связь поколений // Красный путь. 2000. 13 декабря. № 52. С. 13.

стало понятно, какое сильное влияние оказал первый учитель на формирование личности будущего художника. В послереволюционном Томске В.М. Мизеров – выпускник Казанской художественной школы, ученик Н.И. Фишена – так и остался верен идеалам «серебряного века». Изящные камерный пейзажи, одухотворенные лица на женских и детских портретах, высочайшая изобразительная культура и артистизм – все то, что помогало сохранить духовность. Интересно, что именно В.М. Мизеров, провожая своего ученика, переезжавшего с семьей в Омск, дал ему рекомендацию поучиться у Виктора Уфимцева, художника совсем иного склада – революционера и авангардиста.

Выставка произведений народного художника Узбекской ССР Виктора Уфимцева прошла в октябре. Причем показаны на ней были работы того периода, когда у него брал уроки А.Н. Либеров – 1920-х годов. Виктор Иванович Уфимцев, в то время еще совсем молодой художник, поклонник Владимира Маяковского и Василия Каменского, один из организаторов «Червонной тройки», где он вместе с Виссарионом Шебалиным, Леонидом Мартыновым и Николаем Мамонтовым осуществлял революцию в Омском искусстве. К натуре он относился, как к материалу, требующему преобразования. Его формальные поиски обывателю казались «хулиганством», но именно такое искусство воспринималось в творческих кругах как искусство будущего – футуризм, а Виктор Уфимцев, «вдохновенный зеркальщик эпохи» – как человек будущего – «будетлянин». Дух эксперимента, казалось бы, совсем не свойственный А.Н. Либерову, в годы его общения с В. Уфимцевым был все же в него заронен. И как бы не скрывал он впоследствии свои абстрактные композиции, как бы ни осуждал формалистов на выставках, вкус свободы был ему известен, в том числе – свободы выбора своего пути. А выбрал А.Н. Либеров более созвучную себе академическую школу, поступив в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, где живопись преподавал в то время И.И. Бродский.

Выставка «Академия и академики», включенная в проект «Учителя и ученики. Связь поколений», намечена на апрель 2001 г., а в ноябре этого года в музее «Либеров-центр» открылась экспозиция работ двух учеников профессора А.Н. Либерова – Владимира Белова и Владимира Долгушина, художников разных поколений, связанных между собой любовью к природе, умением жить с ней в единстве. Нельзя не отметить, что эти качества отличают их общего учителя.

Владимир Никитич Белов (1923-1998) родился и жил в Омске, но будучи горожанином, писал, главным образом, сельские пейзажи – настоящую, «чистую» природу. Рисованием он увлекся еще в школе, учиться же пришлось в Тюменском пехотном училище, откуда сразу попал на фронт. Воевал, затем преподавал военное дело в 31-й омской школе, а сам ходил на занятия в художественную студию к А.Н. Либерову. Там же учился Ростислав Черепанов, Алексей Сапожников, Александра Соловьева. Для В.Н. Белова его художественные университеты на том и закончились, но никто не смог бы назвать его непрофессиональным художником. Он мастерски владел всем арсеналом выразительных средств, необходимых для создания образа природы родной Сибири. Равнинный прииртышский ландшафт приобретал в его картинах пластическую выразительность. Любимый мотив В.Н. Белова – уходящие в глубь колеи, дороги, тропинки, реки – как открытый для каждого путь в даль, за горизонт. Художник умел найти такие неожиданные повороты, ракурсы, точки зрения, ритмы, контрасты цвета и света, что обычный, казалось бы, пейзаж наполнялся сжатой внутренней энергией. Но есть у В.Н. Белова и другие работы, выполненные в импрессионистском ключе, где сибирская природа предстает нежной и лирической.

В.Н. Белов следовал натуре, соотнося свои эмоции с жизнью природы, потому для него всегда был важен тот этап работы, на котором художник находится в непосредственном контакте с природой, – выезд на этюды. Одним из первых В.Н. Белов приобрел дом в селе Кондратево Муромцевского района, где впоследствии обосновалась целая диаспора омских художников. Работая над этюдом, В.Н. Белов не считал себя вправе подправлять пейзаж, дорожа каждой его деталью. А про своего зятя, Владимира Долгушина, хоть и считал его талантливым художником, говорил, что он «все врет», потому что совсем не пишет с природы.

В.Л. Долгушин, между тем, просто жил в природе, пропитывался ею насквозь – в туристических походах, творческих поездках на Север, в том же Кондратьево, – чтобы потом, в мастерской, выплес-

нуть накопленные эмоции на бумагу. Владимир Долгушин работает пастелью, как А.Н. Либеров, у которого он учился на худграфе, но при этом открывает все новые и новые возможности этого материала. Под его пальцами пастель становится то скульптурно-пластичной, то светящейся изнутри... Возникший образ – это отражение реальности, но приобретающее метафизическую окраску, ведь «самого главного глазами не увидишь»...

Каждая работа В. Долгушина – небольшая новелла, сжатое в поэтический образ повествование о стоянке рыбака, бревенчатой баньке, срубленной своими руками, морозном дне, теплом вечере в Кондратьево... Немного волшебное, чуть печальное, слегка ироничное, как рассказанная близкому человеку то ли быль, то ли сказка. Ниточки повествования ложатся на картину любимыми художником горизонталями, убегают вдаль тропинками, плавно следуют за изгибом берега, обрываются вниз вместе с ускользающим из-под ног передним планом. Изображенный пейзаж находится очень близко, иногда придвинут к нам вплотную, как заснеженная «Рябинка», оттого приобретает особенно доверительное, лирическое звучание. Пластическая ясность, скульптурность форм, отличающая ранние работы В. Долгушина, в последние годы сменяется едва ли не ирреальным видением мира. Некоторые участки листа превращаются в подвижную, зыбкую материю, притягивающую и поглощающую. Удержится ли художник на поверхности ясной пластической формы или рухнет в пучину ирреальности, пока нельзя сказать со всей определенностью. Но какой бы путь он ни избрал, он останется собой, как и его учитель...

А у «Либеров-центра» впереди еще 10 выставок таких разных учеников А.Н. Либерова.

ОМСКАЯ ПАСТЕЛЬ

«Встреча с материалом есть уже встреча с формой», – утверждал В.А. Фаворский и, пожалуй, одна из самых счастливых таких «встреч» в омском искусстве – это бесповоротное обращение в конце 1950-х годов народного художника России Алексея Николаевича Либерова к технике пастели. Характер, темперамент, душевное состояние художника и свойства материала в значительной степени совпали. Более того, они оказались как нельзя более созвучными сибирской природе, которую мы, иногда сами того не замечая, начинаем видеть в «особом либеровском колорите». Воспитанник ленинградской школы пленэрной светотональной живописи, А.Н. Либеров умел замечать множество оттенков и полутонов в, казалось бы, бедном на краски сибирском пейзаже и превращать серое в жемчужно-серебристое, а землисто-коричневое – в золотисто-охристое.

Пастель (от итальянского «pastello» – тесто, масса) также изначально имеет приглушенный нежный тон и бесконечное множество оттенков. На шероховатой бумаге частицы пигмента мягко «рассеивают» свет, из-за чего возникает ощущение бархатистой поверхности. Широко известная в Европе с XVI века техника пастели сегодня может ассоциироваться с галантными сценами и изысканными манерами эпохи рококо с ее доминирующим женским началом. Известная (женская?) непоследовательность заключена и в пограничном положении техники пастели по отношению к живописи и графике. Этим материалом можно рисовать, используя линию, штрих, пятно, тон, а можно писать, смешивая цвета и растирая пастель прямо на поверхности бумаги. Сухая мягкая пастель предполагает работу кончиками пальцев, непосредственное прикосновение рук художника к поверхности листа, что способствует особой проникновенности и эмоциональности возникшего образа.

Омск – город, по мнению многих, гармоничный, в его рельефе и исторически сложившемся архитектурном облике преобладают плавные линии, пластичные формы, мягкие тональные переходы. Если верить в существование Духа места, то пастель – очень «омская» техника, в которой этот Дух наиболее ярко воплощается.

К 1990-м годам в Омске определилась группа художников, работающих к технике пастельной живописи. Многие из них были учениками А.Н. Либерова по художественно-графическому факультету Омского государственного педагогического института. Они же продолжили линию развития лирического пейзажа в нашем городе и, благодаря им, традиция поэтизации и одухотворения природы оказалась укорененной в омском искусстве. Обычные мотивы – деревня, река, луг – наполняются поэзией и мягким свечением в работах **Михаила Ивановича Разумова**. После ранних «кентистских», по определению Либерова, пастелей, посвященных Северу Сибири, **Владимир Леонидович Долгушин** также обратился к деревенским пейзажам, со своей, чуть печальной, гармонией бытия. Эти художники используют те качества пастели, благодаря которым изображенное пространство приобретает свойства мягкой и доброй к человеку среды. Формы предметов смягчаются, все детали подчинены единому колористическому состоянию, среди любимых мотивов – туман или дождь.

Иными по своему образному строю оказываются работы **Александра Сергеевича Макарова** и **Владимира Максимовича Сидорова**, чья живописная манера основана на усилении плотности, фактурности предметного мира, вплоть до его иллюзорной передачи. Но и в гиперреалистических (и гиперболизующих природные формы) натюрмортах В.М. Сидорова, и иллюзорных далеких пейзажах А.С. Макарова очевидна идеализация натуры, свойственное романтическому мироощущению возвышенное отношение к природе.

О дальнейшем развитии пастельной живописи в творчестве выпускников местного худграфа можно судить по работам **Геннадия Николаевича Манжаева** – представителя омского авангардистского движения 1980-х годов, и ранним пастелям **Сергея Николаевича Патрахина**, в которых реальные пейзажные мотивы преобразуются в ассоциативные композиции, граничащие с абстрактными.

Наряду с «худграфовской» линией в Омске есть много художников, в чьем творчестве обращение к технике пастели занимает важное место. Прежде всего, это художники реалистического или близкого к нему направлений. В их числе **Любовь Алексеевна Зотикова** – автор натюрмортов, пейзажей и портретов, в которых ярко выражено ее лирическое мировосприятие и подчеркнута основанная на выразительности линейного строя декоративность и музыкальность образов. Заслуженный художник России **Валентин Васильевич Кукуйцев**, известный своими экспериментами с разными и неожиданными техниками (например, энкаустикой) и от пастели добивается яркого, декоративного звучания. Не случайно он предпочитает сухой пастели более насыщенную цветом, масляную. Цвет и рисунок тесно связаны в пастелях заслуженного художника России **Ивана Ивановича Желиостова**, который и в этой подвижной технике «гравировает» форму упругой линией и штрихом. Мир в его пейзажах пластичен и материален. В творчестве **Георгия Сергеевича Катилло-Ратмирова** можно выделить две линии. С одной стороны, он приглашает зрителя в таинственный мир мастерской художника, с другой – становится зорким наблюдателем, точно фиксирующим все детали ландшафта во время многочисленных поездок по свету. Соответственно, художник в первом случае подчеркивает живописные качества пастели, погружая предметы в среду, во втором – опирается на рисунок. **Владимир Пантелеевич Белоусов** соединяет живописные и графические приемы работы пастелью, все более склоняясь к введению в пейзаж занимательного сюжетного хода. К подробному «литературному» описанию изображенной сцены и смысловым обобщениям стремится **Григорий Григорьевич Олифиров**, делая упор на прорисовке деталей.

Многообразие манер и подходов к одной и той же технике является следствием сложившейся в Омске культурной ситуации пересечения и сосуществования в едином пространстве разных творческих направлений. Одним из самых ярких самостоятельных художников Омской области является живущий в Черлаке **Николай Иванович Холодов**. Его произведения воплощают мифопоэтический, свойственный народным представлениям образ мира, но при этом художник счастливо избегает расхожих штампов и в полной мере использует живописно-пластическую выразительность символической по своей природе формы, поэтику света и цвета. Н.И. Холодов раскрывает в своих работах декоративные возможности пастели, заложенные в ней (вопреки привычному мнению) солнечность и праздничность. По-своему трансформирует образы народного искусства **Людмила Ивановна Белозерова**. В ее орнаментальных цветочных натюрмортах пастель выступает как материал с большими декоративными воз-

возможностями. Декоративную силу линий использует в знаковых композициях **Татьяна Увинальевна Колточихина**. Плоскостность, лаконичность и условность ее новых работ свидетельствуют о непрерывно идущем поиске соответствующего современности и в то же время связанного с традициями художественного языка.

К авангардным течениям в омском искусстве 1980–1990-х годов относится «джаз-графика» в технике пастели и гуаши **Людмилы Николаевны Рейх**. Здесь начисто отвергаются привычные нам представления о «пастельных тонах», но одновременно подтверждается тезис о непостоянстве и большом разнообразии выразительных возможностей пастели. В листах, фиксирующих мимолетные настроения и возникшие по их поводу образы, присутствует и линейный ритм, и «взрывная сила» локального цветового пятна, и непререкаемый для этого автора словесный комментарий. Недавно начавшая работать в технике пастели **Ольга Михайловна Кошелева** в полную силу использует эффект свечения, возникающий при сопоставлении на плоскости широких цветовых пятен, эту плоскость дематериализующих. В выполненных масляной пастелью листах **Нины Николаевны Расиной** травы кажутся родственными лучам в сотканном художницей собственном «гобелене мироздания».

Обращение к метафорической образности целого ряда авторов-пастелистов приводит к переносу акцента с традиционно реалистического пейзажного изображения на более условные выразительные средства. В частности, к графическим линейным структурам обращаются и молодой художник **Виталий Викторович Одринский**, с помощью горизонтальных линий создающий образ открытого «с четырех сторон» степного, пронизываемого ветром пространства, и заслуженный художник России, **Анатолий Алексеевич Чермошенцев**, использовавший ритм вертикальных линий-струй для «изображения» мелодии леса.

Представленные на выставке произведения демонстрируют со всей очевидностью преобладание в пастельной живописи и графике омицей пейзажных мотивов. Это обстоятельство в определенной мере характеризует приоритет пейзажного жанра в искусстве Сибири в целом, но в Омске в возникновении данной традиции, безусловно, сыграл решающую роль выдающийся мастер сибирского пейзажа и пастельной живописи народный художник России Алексей Николаевич Либеров, положивший начало феномену «омской пастели».

Примечание:

О признании омских мастеров пастели свидетельствует их активное участие в престижных международных экспозициях. Так, на выставке «Искусство современной пастели в Европе» (Италия, 2002, Санкт-Петербург, 2003) экспонировались работы шести омских авторов: В.Л. Долгушина, И.И. Желиостова, Г.С. Катилло-Ратмирова, Т.У. Колточихиной, А.С. Макарова, М.И. Разумова. В выставке «Искусство пастели» во Франции в 2004 году участвовали В.П. Белоусов, В.Л. Долгушин, Г.С. Катилло-Ратмиров, А.С. Макаров, М.И. Разумов, В.М. Сидоров. Персональная выставка Л. Рейх прошла в Париже в 1993 году. Н.И. Холодов показывал свои работы во Франции, (2000) и в Норвегии (2001).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА ОМСКА

Художественная среда любого города не возникает в одночасье. Требуется годы и столетия, чтобы наработать достаточный для развития искусства на данной территории культурный пласт. Переплетение случайностей и закономерностей, ассимиляция влияний и веяний создают в конечном итоге некое целое, обладающее неповторимыми чертами.

Омск возник на месте слияния двух рек – Оми и Иртыша в 1716 году по Указу Петра I. Долгое время город существовал как военная крепость с каторжным острогом, где среди прочих узников отбывал заключение и Ф.М. Достоевский. В 1856 году в Омске в семье военного юриста родился художник М.А. Врубель. Слава этих двух гениев в определенной мере сказалась на особенностях художественной жизни города, на характере его Гения Места.

Омск был «служилым», чиновничьим городом, столицей обширного Степного края, а затем, во времена гражданской войны, – «белой столицей». Первые художники появились в Омске в 19 веке. Это были, главным образом, преподаватели рисования в Кадетском корпусе, Реальном и Землемерном училищах, в гимназиях. В 1916 году образовалось Общество художников и любителей изящных искусств Степного края, состоящее из людей интересующихся искусством, коллекционеров и меценатов. В 1920-м году в Омске открылся Художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля, через 10 лет преобразованный в Художественно-педагогическое училище, закрывшееся в годы войны. В результате его непродолжительной деятельности в Омске сосредоточились значительные художественные силы. В годы Гражданской войны и после революции здесь также действовали: «кубофутуристическое» объединение «Червоная тройка», куда вместе с художниками В. Уфимцевым, Б. Шабль-Табулевичем и Н. Мамонтовым входили поэт Л. Мартынов и композитор В. Шебалин, с 1925 – филиал АХРРа, с 1927 по 1931 – филиал «Новой Сибири». После исторического постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года, в 1933-ем образовался филиал Западно-Сибирского Союза советских художников.

После ликвидации художественно-педагогического училища в Омске работали кружки и студии, но они не могли удовлетворить существующей потребности в специальном художественном учеб-

ном заведении. Только в 1960 году в Омском государственном педагогическом институте был открыт Художественно-графический факультет (Худграф).

Пожалуй, отличительной чертой изобразительного искусства Омска сегодня можно назвать разнообразие стилевых направлений, сосуществующих в едином культурном пространстве. И этому не мешает тот факт, что едва ли не все молодые, творчески работающие омские художники воспитаны на худграфе. Чуть меньше среди художников выпускников Омского государственного института сервиса в силу его не столь давней истории и специализации на дизайне костюма, в чем питомцы ОГИС, определенно, преуспевают. Таким образом, в Омске новое поколение художников, собственно, и представляющих здесь современное искусство, оказалось «местной выпечки», но при этом они совершенно не похожи друг на друга.

Это отчасти можно объяснить тем, что в к.1950-х – нач.1960-х годов в Омске собралась целая группа талантливых художников, получивших образование в разных уголках страны – Ленинграде, Москве, Пензе, Свердловске, Ярославле, Одессе, Киеве, Краснодаре, Ташкенте, Алма-Ате. В силу различия каждой из этих школ, картина художественной жизни Омска стала пестрой, насколько это было возможно в советскую эпоху. Появились неформальные лидеры – художники Николай Брюханов, Николай Третьяков, Николай Бабин, искусствовед Леонид Елфимов. Все отчетливее стала проявляться установка на искренность в творчестве, на выработку индивидуального стиля. Любопытно, что об этом говорили не только представители андеграунда (который, кстати, особенно глубоко под землю не уходил), но и вполне официальные лица, как, например, народный художник, член-корреспондент Академии художеств, лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина, профессор Алексей Николаевич Либеров, беспощадно громивший формалистов на выставках, но при этом неоднократно заявлявший о том, что каждый художник должен «петь свою песню», что успешно и делали его ученики...

В 1960–1980-е годы омская организация Союза художников значительно выросла, став в творческом отношении одной из самых интересных в Сибири. На зональных, республиканских и всесоюзных выставках обращали на себя внимание работы Н.Я. Третьякова и Н.М. Брюханова, Г.А. Штабнова и Р.Ф. Черепанова, В.В. Кукуйцева и С.К. Белова. Омские графики, лидером которых можно назвать Анатолия Алексеевича Чермошенцева, заложили хорошие традиции в области как печатных, так и оригинальных графических техник. Работа молодых художников на творческих дачах «Сенеж», «Академическая», «Горячий Ключ» и «Челюскинская», творческие поездки по стране, общение на выставках значительно повлияли на формирование омской молодежи 1970–1980-х годов. Игорь Санин, Владимир Долгушин, Александр Темерев, Георгий Кичигин во многом определяли лицо омской творческой организации в этот период. Тот факт, что именно в Омске прошли две молодежные зональные выставки, в 1973 и 1978 годах, говорит о многом.

С распадом Советского Союза и началом «перестройки» ведущая роль Союза художников была утрачена. Появилось множество альтернативных творческих групп. Но молодым омским художникам было с кого брать пример. Здесь до сих пор существует некая духовная преемственность. Так, первые выставки неформалов в конце 1980-х («ЭХО», Крест», «Ученики Глазунова» и др.) нередко посвящались Николаю Третьякову и Николаю Бабину. А в Омском областном музее изобразительных искусств по инициативе как старших, так и молодых художников в 1990 и 1992 годах прошли выставки «Синтез», объединившие в одном экспозиционном пространстве произведения шестидесятых и девяностых годов.

Географическое положение Омска на пересечении дорог и ветров также способствует разнообразию возникающих здесь тенденций. Северный, южный, восточный и западный векторы в творчестве омских художников просматриваются и мирно уживаются. Все это прекрасно согласуется с общей постмодерной ситуацией.

В начале 1990-х годов в Омске осознали ценность сложившейся в местной художественной жизни ситуации. В 1991 году, благодаря усилиям искусствоведа Владимира Чиркова, возник Городской музей «Искусство Омска». Все акции, организованные этим музеем, носили междисциплинарный характер. Они сплотили вокруг музея философов, культурологов, историков и, в конечном итоге, были направлены на изучение локальной культуры как части мировой. В 1991 открылся музей патриарха омско-

го искусства, выпускника Худпрома К.П. Белова, а в 1994 – музей «Либеров-центр». На протяжении 1990-х годов в Омске появлялись и исчезали галереи – Вячеслава Семушкина, «Март», «СКИТ», «Пульс и К*», «ДВАЭЛ», «Да-да», группа «Омский цирк». На сегодняшний день здесь действуют галереи: «Квадрат», «Мир живописи», «Золотой путь», «Лошадь Пржевальского», «Кучумь», «Босх». Художественную жизнь Омска можно назвать бурной. Вернисажи случаются почти ежедневно. Творческая энергия здесь не иссякает. Однако, известная «самодостаточность» современного омского искусства вызывает опасения, в связи с чем омичам так необходима открытость и общение с художниками других городов.

СТАТЬЯ для ЖУРНАЛА «АРТХРОНИКА»

Вряд ли в творчестве художников Омска есть что-то нигде более не виданное и не слыханное. Однако, как и всякий другой город, Омск обладает своим «Духом Места», который лучше всех выражают люди творческие, в том числе художники. Пожалуй, отличительной чертой изобразительного искусства в Омске можно назвать разнообразие стилевых направлений, сосуществующих в едином культурном пространстве. И этому не мешает тот факт, что едва ли не все молодые, творчески работающие омские художники воспитаны в одном учебном заведении – на художественно-графическом факультете местного педагогического института (ныне – университета). Чуть меньше среди художников выпускников Омского государственного института сервиса в силу его не столь давней истории и специализации на дизайне костюма, в чем питомцы ОГИС определенно преуспевают. Таким образом, в Омске новое поколение художников, собственно и представляющих здесь современное искусство, оказалось «местной выпечки», но при этом они совершенно не похожи друг на друга.

Чтобы найти этому объяснение, следует обратиться к середине прошлого века, когда в Омске собралась группа талантливых художников, получивших образование в разных уголках страны – Ленинграде, Москве, Пензе, Свердловске, Ярославле, Одессе, Киеве, Краснодаре, Ташкенте, Алма-Ате. В силу различия каждой из этих школ, картина художественной жизни Омска стала пестрой, насколько это было возможно в эпоху тоталитаризма. Появились неформальные лидеры – художники Николай Брюханов, Николай Третьяков, Николай Бабин, искусствовед Леонид Елфимов. Все отчетливее стала проявляться установка на искренность в творчестве, на выработку индивидуального стиля. Любопытно, что об этом заявляли не только представители андеграунда (который, кстати, особенно глубоко под землю не уходил), но и вполне официальные лица, как, например, народный художник, член-корреспондент Академии художеств, лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина, профессор Алексей Николаевич Либеров, беспощадно громивший формалистов на выставках, но при этом неоднократно заявлявший о том, что каждый художник должен «петь свою песню», что успешно и делали его ученики...

Молодым омским художникам было с кого брать пример. Здесь до сих пор существует некая духовная преемственность. Так, первые выставки произведений неформалов в конце 1980-х (ЭХО, Крест, «Ученики Глазунова» и др.) нередко посвящались Николаю Третьякову и Николаю Бабину. А в областном музее изобразительных искусств в 1990 и 1992 годах прошли выставки «Синтез», объединившие в одном экспозиционном пространстве художников шестидесятых и девяностых годов, причем инициаторами их была молодежь.

Географическое положение Омска на пересечении дорог и ветров также способствует разнообразию возникающих здесь тенденций. Северный, южный, восточный и западный векторы в творчестве омских художников просматриваются и мирно уживаются. Все это прекрасно согласуется с общей постмодерной ситуацией.

Омичи восприимчивы к всевозможным новым и старым течениям в мировом искусстве, но при этом «чужое» так преобразуется, что становится «своим». Ситуация типичная для России, и вполне здоровая.

Фотореализм Георгия Кичигина нагружен такими социально-психологическими смыслами, так сочетает до боли узнаваемые реалии нашего постсоветского быта с их сюрреалистической и при этом иронической трактовкой, что возникает нечто, не находящее однозначного определения. Экспрессионизм Марины Усовой также осложнен иронией и мотивами «страшилок» из детского фольклора. Миниализм талантливого живописца Николая Молодцова обогащен тончайшей цветовой изысканностью.

Местная природа и культура часто становятся для художников источником их творческого вдохновения. Евгений Дорохов медитирует над осколками древних керамических сосудов, найденных археологами в северных районах Омской области, прозревая во фрагментах узора элементы мироздания, и не забывая применить этот космос к себе. Его пиктограмма, напоминающая тангу (знак собственности у коренных северных народов), одновременно и небесный всадник Мир-суснэ-хум из угорских мифов.

Татьяна Дашкова собрала детали для своего «Шаманского древа» на грязных улицах омского частного сектора, и заставила их зазвучать чудесным «малиновым» звоном. Поэтическую ноту можно обнаружить в самом неожиданном контексте. И вселенская печаль, необъяснимая «мировая скорбь по невоплощенному идеалу» в творчестве омских художников то и дело возникает. Достоевщина какая-то прорывается вольно или невольно. А как же? Ведь «он тут сидел», и на этот счет у омичей «собственная гордость». В издевательских «митковских» комиксах на гофре Дамира Муратова нашли отражение эти «местные достопримечательности».

Концептуализм в его чистом варианте не может укорениться на омской почве. Здесь идея не мыслится в отрыве своего материального носителя, а художники Омска в большинстве своем формалисты и даже эстеты. Что бы ни делали Дамир Муратов, Евгений Дорохов, Сергей Александров, Владимир Владимиров, Андрей Титов, получается красиво, даже если это объекты из «бросовых» материалов. Искусство Омска в связи с этим постоянно находится под угрозой салона, но сама по себе установка на «сделанность» в сочетании с самым серьезным отношением к содержательной стороне произведения является залогом его художественности.

В начале 1990-х годов в Омске осознали, что в искусстве этого города уже произошло наращивание некой критической массы, которая позволяет ей развиваться самостоятельно, сохраняя энергетический баланс. В 1991 году благодаря усилиям искусствоведа Владимира Чиркова возник Городской музей «Искусство Омска». В 1994 этот музей провел выставку-симпозиум молодых художников и искусствоведов «Накануне рубежа веков», на который были приглашены известные российские критики. В 1995 году состоялся аналогичный симпозиум «Война и Мир или Ад и Рай в творчестве художников послевоенных поколений» и в 1996 – региональная выставка-конференция «Человек в пространстве времени». Все эти акции, организованные музеем «Искусство Омска» и его директором Владимиром Чирковым, носили междисциплинарный характер. Они сплотили вокруг музея философов, культурологов, историков и, в конечном итоге, были направлены на изучение локальной культуры как части мировой.

В калейдоскопе свершающихся в художественной жизни Омска событий непросто выделить главные. Но если обратиться к акциям, касающимся современного искусства, то нельзя обойти внимани-

ем ежегодные выставки «Объект», проводимые галереей «Золотой путь». Благодаря им этот вид искусства приобрел в Омске популярность. С каждым годом увеличивается число художников, создающих объекты.

В современной форме инсталляции выразили художники Гала Грибановская и Сергей Федоричев свои ностальгические воспоминания о счастливом советском детстве, создав экспозицию «Город-дорог». Собранные на барахолках, в кладовках и старых чемоданах вещи, мальчики в костюмах зайчиков и девочки-снежинки на фотографиях и коллажах для многих сыграли роль «билета в детство», о котором когда-то пела Эдита Пьеха на слова Роберта Рождественского, написавшего эти стихи именно об Омске.

В прошлом году галерея «Квадрат» и радиостанция «Русское радио» впервые провели в Омске конкурс на лучшее произведение в области современного искусства «Пост № 1». Пока в нем приняли участие только 19 авторов, у конкурса хорошие перспективы, тем более, что эта галерея пользуется авторитетом и считается самой стилистически выдержанной. Если для оценки представленных на конкурс работ будут привлекаться независимые эксперты из других городов и стран, интерес к нему еще более возрастет.

Интересным выставочным проектом началось в Омске новое тысячелетие. Евгений Дорохов вместе с творческой лабораторией «Сияние» и ее руководителем астрономом Владимиром Крупко показали выставку «Звездный дождь», где помимо живописных и графических работ экспонировались настоящие метеориты, а на картины можно было посмотреть сквозь телескоп, кардинально меняющий привычную точку зрения.

Любопытно, что омские художники и искусствоведы часто сотрудничают с учеными. Это можно считать особенностью омского культурного сообщества. И, кажется, такое содружество многообещающе. Во всяком случае, на последних, четвертых, Омских искусствоведческих чтениях всем было интересно послушать философов, рассуждающих о «пейзажности мышления» как достоянии русской философии или о витальном и танатальном в творчестве Георгия Кичигина.

Я думаю, что перспективы развития искусства в Омске на сегодняшний день неплохие. Творческая энергия здесь не иссякает. К омским художникам проявляют интерес Новосибирск, Новокузнецк, Тюмень, Сургут, Владивосток. Таким образом, в ближайших планах омичей – освоение просторов Сибири, а дальше не будем загадывать.

На Север!..
Никуда не деться!
Весна – и сердце на куски!
У нас на Север рвутся с детства
За рыжей гривой реки!..
(Вильям Озолин)

«КОРАБЛЬ ТВОРЧЕСТВА». О ПОЕЗДКАХ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ ПО МАРШРУТУ «ОМСК–САЛЕХАРД»*

Сибирские реки текут на Север. По Иртышу и Оби через Обскую губу и Карское море можно дойти до Северного Ледовитого океана. В Советском Энциклопедическом Словаре город Омск назван, в первую очередь, портом на Иртыше, а уже после – железнодорожным узлом и промышленным центром¹.

Освоение речного пути на Север художниками началось давно.

М.С. Знаменский в 1865 году прошел путь от Тобольска до Обдорска, оставив альбом зарисовок документально-этнографического характера². В.И. Уфимцев в 1921 году был участником поездки агиттеплохода «III Интернационал» по Иртышу и Оби до Салехарда. Правда, северная природа не особенно вдохновила этого «пленного Востоком» художника. Известно, что во время поездки он вырезал на линолеуме и напечатал книгу футуристических стихов³. Десять лет спустя В.И. Уфимцев лишь косвенно обращается к теме Севера, написав наполненную динамикой картину «Карская экспедиция» (1931, ООММИ им. М.А. Врубеля), изображающую разгрузку судов, доставивших ценные импортные грузы в Омский порт.

Возможностей оправиться по реке на Север у художников во второй половине XX века было несколько. Во-первых, это частные поездки. Таким образом побывали в плавании К.П. Белов, Ст.К. Белов, А.А. Чермошенцев, Р.Ф. Черепанов, М.И. Разумов, И.Я. Сивохин, Н.Ф. Бережной, В.Н. Белан. В.Л. Долгушин с туристическими группами доходил до Заполярья. В 1967 году на севере Сибири побывал Н.Я. Третьяков.

С 1970 по 1975 годы формируется творческая группа «Нефть Сибири», руководителем которой становится А.Н. Либеров. В одной из этих поездок 1973 год (?), имеющих государственную поддержку,

* Мысливцева Г.Ю. «Корабль творчества». О поездках омских художников по маршруту «Омск–Салехард» // Четвертые омские искусствоведческие (культурологические) чтения. Местная культура. Методология, история, практика. Сборник материалов. Омск, 2002. С. 83-85.

участвовали А.А. Чермошенцев, Г.А. Штабнов, В.Л. Долгушин, Н.А. Либеров, а также томские художники. Маршрут предусматривал остановку в Вертикосе, в Доме творчества, организованном под руководством первого секретаря томского обкома партии Е.К. Лигачева. Дом творчества, по свидетельству художников, был шикарно оборудован, особенно удивляло наличие ковров и холодильников. Для поездок выделялся специальный теплоход.

В-третьих, возможность побывать в плавании давало участие во всесоюзных творческих группах фестиваля «Художники – флоту». При Правлении Союза художников СССР была создана секция по культурному шефству над морским и речным флотом, которую возглавил заслуженный работник культуры И. Рубан.

В 1979 году состоялась девятая поездка в рамках этого фестиваля, охватившая бассейн Обь-Иртышского пароходства. В ней участвовали художники из Москвы, Ленинграда, Киева, Клайпеды, Лиепае, Алма-Аты, Ашхабада, Тбилиси, Баку, а также омичи И.И. Желиостов и Ст. К. Белов. В городах и поселках по маршруту движения теплохода развешивались выставки живописи и агитплаката, организовывались выступления лекторов, искусствоведов, проводились встречи местной интеллигенции с выездными редакциями центральных журналов. Художники консультировали самодеятельных авторов и «непрерывно работали по сбору материала к своим будущим произведениям»⁴.

Сразу после поездки в омском Доме художника прошла выставка «Художники – флоту», где были показаны этюды, наброски, зарисовки, в которых запечатлелись первые впечатления художников от общения с речниками и северной природы. Заключительная Всесоюзная выставка «Голубые дороги Родины» проходила в Москве, а затем в Ленинграде в 1979–80 годах. В ней участвовал также И.А. Саннин. Его акварель «Бакены на Севере» была репродуцирована в альбоме, изданном по материалам выставки в 1982 году⁵.

В 1975 году В.Н. Белан участвовал в творческой поездке художников-акварелистов СССР «На тюменском меридиане», в маршрут которой был включен речной путь от Салехарда до Тобольска.

Омские речники также поддерживали самые тесные отношения с художниками. Во время навигаций по Обь-Иртышскому бассейну курсировали агиттеплоходы «Ленинец» и «Макаренко». Среди речников имелись свои художники-любители, в их числе капитаны А.Д. Сургутсков и П.А. Тышкевич, чьи произведения включались в отчетные выставки.

Одна четырехместная каюта неизменно выделялась для художников. Агиттеплоходы обслуживали баржи и грузовые суда. Для речников читались лекции, показывались кинофильмы, имелась библиотека и настольный теннис. Художники в это время писали этюды, накапливая впечатления для новых творческих работ.

В организованных таким образом поездках побывали: Б. Тржемецкий, Г. Кичигин, А. Князев, А. Старцев (1975), В. Еременко, Г. Катилло-Ратмиров, А. Темерев, А. Макаров (1977), В. Долгушин, Ю. Давыдов, И. Саннин, А. Шакенов (1979). А.Ф. Соловьева и Е.Н. Пастухова, судя по темам их произведений, также прошли по маршруту «Омск – Салехард». Главным образом на материале этих поездок в 1977 году в Доме художника проходила выставка «Иртыш – река сибирская».

Наконец, четвертый путь – пленэры, организуемые в рамках учебной программы художественно-графическим факультетом Омского государственного педагогического института. Таким образом в поездках побывали Р.Ф. Черепанов, Ст. К. Белов, Г.А. Штабнов и многие студенты факультета. Обычно конечным пунктом маршрута был Тобольск, но случались и более дальние путешествия. По материалам преддипломной поездки 1965 года в Березово на Сосьве защитил дипломную работу «Северные речки» в 1966 году выпускник худграфа Ю.А. Кожевников.

Творческий заряд, получаемый художниками от соприкосновения с иной, северной природой, реализовывался потом на протяжении многих лет. Значительное влияние оказал Север на творчество Г.А. Штабнова, А.А. Чермошенцева, В.Л. Долгушина, И.А. Санина. «Мы все тогда заражены были романтикой этой» – говорит А.А. Чермошенцев. «Все раньше только Севером и жили, в основном» – подтверждает В.Л. Долгушин. «Так много дала поездка, вспоминает И.А. Саннин, что всего не расскажешь».

Север такой красивый по цвету, по духу! Земля серебристая, горы заснеженные. Мы все там были в шоке!»

В рамках настоящей статьи мы не ставили задачу рассмотреть в подробностях творчество каждого из омских художников, побывавших в речных поездках и испытавших влияние Севера. На сегодняшний день этот материал пока остается неисследованным. Можно остановиться лишь на самых общих наблюдениях.

В послевоенные годы слава первопроходца северных рек по праву принадлежит К.П. Белову. Он писал и Енисей, и Ангару, и Томь, но более всего – Иртыш. Тевриз, Тобольск, Березово, Ханты-Мансийск, Салехард – портовые города и поселки на Иртыше и Оби по пути к Северному морю – наиболее частые мотивы пейзажей патриарха сибирской живописи. Все они кажутся, как отметил искусствовед Л.П. Елфимов, «островками человеческой жизни среди величавой природы Сибири»⁶.

Частое использование К.П. Беловым точки зрения, расположенной над водой и открывающей вид на текущую вдаль реку, способствовало созданию ощущения не стороннего наблюдателя, а непосредственного участника речного путешествия.

1960-е годы отмечены общим романтическим стремлением к туризму и освоению новых земель. Север Сибири как земля необустроенная и суровая привлекал к себе многих молодых художников. В 1964 прошел по реке на Север Геннадий Штабнов. Его картина «Тобольский порт. Белые ночи» (1964, Комсомольский-на-Амуре музей изобразительных искусств) участвовала во Второй Республиканской выставке «Советская Россия», проходившей в московском Манеже. По этому поводу в «Омской правде» появились стихи: «Откуда-то узнав пути начало, он двинулся в Манеж с Тобольского причала». И не только Г.А. Штабнов, многие художники становились участниками зональных, республиканских и всесоюзных выставок, благодаря работам, выполненным во время или по мотивам творческих поездок по Иртышу и Оби. В их числе В.Л. Долгушин, И.А. Санин, М.И. Разумов, А.А. Чермошенцев, И.И. Желиостов, А.С. Макаров, А.А. Темерев.

Работы 1960-х годов уже отмечены чертами «сурового стиля». Существенно меняется масштаб изображения. Теперь не бескрайний и величественный сибирский ландшафт становится главным в картине, а построенные людьми порты и причалы. Приближенная точка зрения, часто совмещающая взгляд сверху на передний план и снизу – на дальний, придает этим мотивам величественность и монументальность. Обращает на себя внимание приверженность многих художников, к вертикальному формату. «Тобольский порт» Г.А. Штабнова устремлен вверх и вдаль по картинной плоскости. Зигзаг мостков, окруженных незатейливыми портовыми строениями, является осью композиции. Особый, танцующий ломаный ритм задан плоскостями мостков, скатами кровель. Аналогичные композиции встречаем у С.К. Белова, М.И. Разумова, Г.С. Катилло-Ратмирова, А.Ф. Соловьевой, Р.Ф. Черепанова.

Выбеленные солнцем и омытые речной водой деревянные постройки – дощатые настилы, мостки, сходни определили колорит картин Г.А. Штабнова, А.А. Шакинова, А.Ф. Соловьевой, Р.Ф. Черепанова. Часто встречающееся в работах ночное освещение придает пейзажам особую романтичность и таинственность.

Не только северная природа привлекала художников. Как особую тему можно рассматривать изображение людей Севера. С одной стороны, это коренные народы северных земель, вызвавшие интерес у А.Ф. Соловьевой, Р.Ф. Черепанова, Н.Я. Третьякова. С другой – приехавшие на Север рабочие – нефтяники, строители, рыбаки, чей быт отличался суровой романтикой освоения новых земель. Север проверял человека на выносливость и порядочность. Серии, посвященные людям Севера, появляются у Н.Я. Третьякова, В.Л. Долгушина, А.А. Чермошенцева.

Маршрут «Омск–Салехард», пройденный многими омскими художниками в 1960–70-х годах, сегодня стал достоянием истории. Я уверена, что произведения, созданные художниками в результате этих поездок, будут собраны и изучены искусствоведами, будут вновь организованы выставки. Однако, вместе с этой утраченной традицией творческих поездок на Север, на мой взгляд, ушли из нашей жизни какие-то очень важные нравственные ценности. Может быть, наиболее точно они определены во фразе Владимира Долгушина: «Северный человек не способен на подлость».

1. СЭС. М., 1988. – С. 938.
2. Еременко Т.В. Путевой альбом Михаила Знаменского. // *Заветная нить поиска. Омск, 1988. С. 40-45.*
3. Уфимцев В.И. *Говоря о себе. Воспоминания. М., 1973.*
4. *Фестиваль изобразительного искусства «Художники – флоту». Буклет. Статья И. Рубана. Омск, 1979.*
5. *Голубые дороги Родины. Альбом из серии «Всесоюзные художественные выставки. Сост. Т.Т. Салахов. М., 1982.*
6. *Кондратий Белов. Альбом-каталог. Сост. В.К. Белова, статья Л.П. Елфимова. Омск, 1996. С. 23.*

*Омск никогда не страдал
отсутствием интереса
к искусству или
недостатком выставочных
площадок: сегодня в городе
функционируют пять
художественных музеев,
десять галерей
и Дом художника.
Главная отличительная
черта омской арт-сцены –
разнообразие стилевых
направлений, которые
исповедуют местные
художники.*

ОМСК: ИСКУССТВО без РЫНКА*

ОАЗИС ИСКУССТВА

К середине прошлого века здесь собралась группа талантливых художников, получивших образование в разных уголках страны. И в силу различия каждой из этих школ картина художественной жизни Омска стала пестрой, насколько это было возможно в эпоху тоталитаризма. Появились и свои неформальные лидеры – художники Николай Брюханов, Николай Третьяков, Николай Бабин, искусствовед Леонид Елфимов. Молодым омским авторам всегда было с кого брать пример, и духовная преемственность сохраняется до наших дней. Так, первые экспозиции неформалов в конце 1980-х (ЭХО, Крест, «Ученики Глазунова» и др.) нередко посвящались местным корифеям Третьякову и Бабину. А в областном музее изобразительных искусств в начале 1990-х прошли выставки «Синтез», объединившие в одном экспозиционном пространстве художников шестидесятых и девяностых годов.

Омичи восприимчивы к разнообразным течениям в мировом искусстве, преобразуя «чужое» в «свое». Фотореализм Георгия Кичигина, например, сочетает узнаваемые реалии постсоветского быта с их сюрреалистической и при этом ироничной трактовкой. Экспрессионизм Марины Усовой осложнен иронией и мотивами «страшилок» из детского фольклора; минималистские полотна Николая Молодцова отличаются тончайшей цветовой изысканностью. Темой «митьковских» комиксов Дамира Муратова стали местные достопримечательности, а «концептуальные» сооружения Евгения Дорохова – своего рода игра с осколками древних керамических сосудов, найденных археологами в северных районах Омской области.

* Мысливцева Г.Ю. Омск: искусство без рынка // Артхроника. 2002. № 1. С. 110-113.

В начале 1990-х годов в Омске осознали, что в местном искусстве уже накопилось достаточно критической массы и творчество современных мастеров требует включения в общий контекст отечественного искусства. В 1991 году благодаря усилиям искусствоведа Владимира Чиркова возник городской музей «Искусство Омска», выступивший инициатором целого ряда выставок и междисциплинарных симпозиумов, которые собирали участников из разных регионов страны. За десять лет существования музея была создана значительная коллекция произведений современного искусства. А в прошлом году галерея «Квадрат» и радиостанция «Русское радио» впервые провели в Омске конкурс на лучшее произведение в области contemporary art «Пост № 1».

РЫНОК

С точки зрения арт-бизнеса почва для коммерции в Омске практически не возделана. Рыночные механизмы если и задействованы, то весьма слабо. Выплески вовне случаются крайне редко, как будто город до сих пор подсознательно переживает свою бывшую закрытость.

Торговать художественными произведениями в Омске невыгодно. И взяться за это заведомо проигрышное дело энтузиаста может заставить разве что беззаветная любовь к прекрасному. По подсчетам директора галереи «Лошадь Пржевальского» Людмилы Дебус, доход от продажи произведений искусства составляет около 20 процентов, остальные 80 приходится извлекать из других источников. Часто это деньги от багетных, кузнечных и всяческих других мастерских (при галереях «Квадрат», «ДВА-ЭЛ», «Да-да», «Кристо»), художественных студий для детей и взрослых. Средством увеличения прибыли становится и продажа пейзажей по низким ценам, но в большом количестве. Однако совсем опускаться до уровня салонов эстетствующим галереям не хочется.

Спонсоры и потребители

Лишь немногие галереи в Омске, имеющие влиятельную поддержку и состоятельных спонсоров, могут позволить себе узкую специализацию, как, например, галерея «Золотой путь» художника Владимира Владимировича с его заведомо некоммерческими выставками объектов. Еще ряд галерей в Омске организован художниками – «Да-да» (Сергей Александров и Борис Миронов), «Кучумъ» (Дамир Муратов), «ДВАЭЛ» (Людмила Рейх). Но, даже имея свои площадки, они не упускают возможности продавать работы на стороне.

В целом местный арт-рынок – это дружная тусовка из 30-40 художников и нескольких галеристов. Хотя для Омска «рынок» – слишком громко сказано. Это преимущественно город чиновников, которые не чужды искусству. Местные кабинеты украшают вполне приличного качества пейзажи: в Омске пока сохранились традиции добротного реализма. Современное искусство покупают в основном бизнесмены, украшающие свои офисы тем, что отвечает их представлению о прекрасном.

ПЕРСПЕКТИВЫ

Поскольку спрос на произведения искусства в Омске в целом невелик, местные художники предприняли первые попытки расширить рынок сбыта, вывозя работы в другие города, например, на Север к нефтяникам, в Москву и за рубеж. Георгий Кичигин постоянно сотрудничает с одной из гамбургских галерей. Ставку на омских авторов делает недавно открывшаяся в Новосибирске галерея «Старый город». Но это единичные факты. В целом арт-рынок замкнут в границах города. А везти сюда произведения из других регионов никому даже и в голову не придет, настолько это бесперспективно. И тем не менее было бы несправедливо не заметить и первых успехов

омских арт-дилеров в воспитании местного покупателя. Ценой больших усилий начал складываться круг коммерчески успешных художников: Александр Капралов, Владимир Владимиров, Андрей Титов, Дамир Муратов, Андрей Машанов. И все же без выхода на российский и европейский рынки ни они, ни такие самобытные авторы, как Евгений Дорохов, Николай Молодцов, Марина Усова, Гейман Баймуханов, Сергей Тирков, скорее всего, так и останутся почти не востребованными.

АРТ-БИЗНЕС в ОМСКЕ

Интенсивность художественной жизни в полутора-миллионном Омске могла бы поразить многих. Пять художественных музеев, десять галерей, Дом художника, Дом актера, а также действующие выставочные площадки в театрах, учебных заведениях, банках, офисах едва справляются с непрерывно возникающими творческими инициативами. Не уступают по качеству и выразительности экспозициям профессиональных художников выставки детского творчества. От трех до пяти заметных событий в неделю для культурной жизни Омска – норма. Рекорд – шесть вернисажей в день. В этой ситуации, как отметили музейщики и галеристы, уже просто невозможно «друг на друга реагировать». Кажется, очень точно выразилась омская поэтесса Евгения Кордзахия, – «Жизнь бурлила, как водица в Иртыше». Однако интересно, что «выплески» вовне случаются крайне редко. Как будто до сих пор город подсознательно ощущает свою былую «закрытость».

«Оазис» – назвали Омск побывавшие здесь в середине 1990-х годов на крупных культурных акциях искусствоведы из других городов. Существующий десять лет Городской музей «Искусство Омска» собрал значительную коллекцию, ориентированную исключительно на местную культуру, причем, это преимущественно коллекция современного искусства.

Более двухсот художников Омска работают в самых разных стилевых направлениях. Здесь можно найти все: от пейзажа до объекта. Но если посмотреть на искусство как на товар, то необходимо признать, что почва для арт-бизнеса здесь практически не возделана. Рыночные механизмы, если и задействованы, то чрезвычайно мало. «Оазис» оказался «непаханным».

Омские искусствоведы, поглощенные музейной и преподавательской работой, а также занятые осуществлением своих творческих проектов, не проявляют к арт-бизнесу почти никакого интереса. Обращение галеристов или владельцев салонов к экспертам – случай крайне редкий, да и делиться прибылью с искусствоведами никто из них не собирается.

Торговать художественными произведениями в Омске невыгодно. И взяться за это заведомо проигрышное дело человека заставляет, по-видимому, только его беззаветная любовь к искусству. По подсчетам директора галереи «Лошадь Пржевальского» Людмилы Дебус, если 20 % дохода и может составить продажа произведений искусства, то остальные 80 % требуется добывать из других источников. Часто это организация багетных, кузнечных и всяческих других мастерских (галереи «Квадрат», «ДВАЭЛ», «Да-да», «Кристо»), художественных студий для детей и взрослых (галереи «Квадрат», «ДВАЭЛ», «Мир живописи»). Источником увеличения доходов становится, конечно, и продажа пейзажей («кустов») по низким ценам, но в большом количестве. Однако, на уровень салонов, как и везде существующих в Омске, эстетствующим галереям опускаться совсем не хочется.

Немногие галереи в Омске имеют влиятельную поддержку и состоятельных спонсоров. В этом случае они могут позволить себе узкую специализацию, например, экспонировать исключительно эзотерическую живопись и устраивать заведомо некоммерческие выставки объектов, как галерея «Золотой путь», организованная, кстати сказать, художником Владимиром Владимировым.

Еще ряд галерей в Омске организованы художниками – «Да-да» (Сергей Александров и Борис Миронов), «Кучумъ» (Дамир Муратов), «ДВАЭЛ» (Людмила Рейх). Но даже имея свои галереи, эти авторы не упускают возможности продавать работы на других площадках.

Складывается впечатление, что арт-рынок в Омске – это дружная тусовка из 30-40 художников и нескольких галеристов, пытающихся выжить в условиях зарождающегося капитализма. Хотя для Омска «капитализм» – это слишком громко сказано. Омск – преимущественно город чиновников, которые также по-своему любят искусство. Их кабинеты украшены пейзажами, кстати сказать, отмеченными высокими художественными достоинствами, так как в Омске пока сохраняются традиции хорошей реалистической живописи этого жанра.

Что касается современного (modern и contemporary) искусства, то его потребители, как заметила директор галереи «Квадрат» Светлана Бойко, это – новые бизнесмены, находящие в Омске то, что отвечает их представлениям о прекрасном оформлении офиса, а также их жены, подбирающие картины к обоям и диванам. Но и это замечательно, считает Светлана, – начав с украшения среды своего обитания, эти покупатели постепенно начинают искать произведение искусства «для души», а это первый шаг к коллекционированию и собирательству. Так что, все еще впереди.

Поскольку в Омске спрос на произведения искусства все же невелик, омские художники (опять же сами) предприняли первые попытки расширить рынок сбыта, вывозя свои работы в другие города, например, на Север к нефтяникам, в Москву и за рубеж. Заслуженный художник России Георгий Кичигин постоянно сотрудничает с одной из гамбургских галерей. Недавно открывшаяся в Новосибирске галерея «Старый город» во многом делает ставку и на омских авторов. Но это – единичные факты. В целом, омский арт-рынок замкнут в границах одного города. А везти сюда произведения из других регионов никому даже и в голову не придет, настолько это бесперспективно.

В большинстве своем омские художники творят по внутренней необходимости, а не заведомо на продажу, создавая в городе ощутимую даже сторонним человеком духовную среду. А это, видимо, самое главное. Ведь были бы творцы, а рынок, будем надеяться, приложится...

Однако, было бы несправедливо не заметить первых успехов омских арт-дилеров в воспитании потребителя такого непростого товара, каким является искусство. Ценой больших усилий, а в Омске ничего просто не делается, поскольку «трудна иртышская вода» (В. Новиков), здесь начал складываться круг «коммерчески успешных» художников. Это – Александр Капралов, Владимир Владимиров, Андрей Титов, Дамир Муратов, Андрей Машанов. И все же, без выхода на республиканский и европейский рынки, я думаю, так и останутся мало востребованными такие самобытные и талантливые омские художники, как Евгений Дорохов, Николай Молодцов, Марина Усова, Геймран Баймуханов, Сергей Тырков и многие другие.

ОМСКИЕ ХУДОЖНИКИ на ВЫСТАВКЕ МИНИАТЮРНОЙ и МАЛОФОРМАТНОЙ ГРАФИКИ

Идея Межрегиональной выставки миниатюрной и малоформатной графики Сибири и Дальнего Востока возникла в Новосибирске. Она, на наш взгляд, отчасти альтернативна Международной биеннале современной графики (куратор В. Назанский), вот уже третий раз представляющей не только новосибирцам, но и многим приезжающим на эту акцию сибирякам новейшие течения и технологии европейского искусства. Остросовременная по способу мышления и высокотехнологичная графика из разных уголков мира, представленная в экспозициях биеннале, уже давно демонстрирует тенденцию к увеличению форматов, к захвату больших площадей как на стенах, так и пространстве зала, когда речь идет о графических объектах. Сибиряки как радушные хозяева уступают гостям лучшие места и в экспозиции, и на «пьедестале почета» при определении призовых мест.

Ярко выраженная «западническая» ориентация биеннале с самого начала вызывала невольный протест в среде местных художников, более склонных к традиционным формам и известной созерцательности в противовес концептуальности и коммуникабельности. Широкий простор для выявления сибирской идентичности дала выставка графики малых форм, куратором которой стал новосибирский художник Николай Жуков.

За рубежом проведение выставок и конкурсов графики малых форм – давно распространенная практика. Мобильность и многообразие этого вида изобразительного искусства, его распространенность и, наконец, малая затратность позволяют многим художникам принимать участие в зарубежных акциях. Идея проведения подобной выставки в Сибири, кажется, «вита в воздухе». В Омске новосибирский проект вызвал целый шквал заявок. Широта тематического и жанрового диапазона выставки, отсутствие ограничений по техникам и времени исполнения работ давали возможность найти что-нибудь «маленькое» буквально в каждой мастерской. Причем, выразили желание участвовать в выставке не только графики, но и живописцы (Г. Баймуханов, В. Владимиров), художники декоративно-прикладного искусства (Т. Колточихина), скульпторы (А. Капралов), дизайнеры (В. Хрущ), иконописцы (С. Патрахин), педагоги Детских художественных школ (М. Давыдова-Михальченко, Т. Дашкова). После работы

жюри на выставку прошли работы 34-х авторов из нашего города. В итоге омичи были широко и разнообразно представлены в развернутой в залах Новосибирской картинной галереи экспозиции.

Межрегиональный статус выставки (Сибирь и Дальний Восток) позволил привлечь к участию в ней большой круг авторов из многочисленных автономных округов, где сохраняются традиции искусства коренных народов Сибири – Горный Алтай, Тыва, Хакасия. Именно эта линия, замечательно представленная в экспозиции, более всего обращала на себя внимание.

Что касается Омска, то, мало кто из наших художников сейчас обращается сибирским древностям – сказывается отсутствие живой традиции в обрусевших Прииртышских степях, хотя в прошлом этот интерес был, и связан он с творчеством шестидесятника Николая Третьякова, увлеченного археологией и с детства знакомого с мифологией Алтая. Его «Алтайская серия» появилась в начале 1970-х годов, т.е. гораздо раньше повсеместной моды на древности. Желание увидеть собственными глазами древние писаницы и петроглифы, прикоснуться к доисторическим окаменелостям привело на Алтай выпускника омского худграфа Владимира Бугаева. Для него тема архаики стала главной, и показанные на выставке миниатюрной и малоформатной графики работы В. Бугаева свидетельствуют о том, что художник находит для нее современные выразительные средства. Жаль, что теперь В. Бугаев живет в Сургуте, и с его отъездом из Омска сошел на нет и местный археоарт. Правда, Сергей Александров свою изобразительную систему построил на соединении архаических элементов со стилистикой народной картинки и древнерусской иконы, добавив к этому изрядную долю иронии и вкуса. В работах молодой художницы Анастасии Гуровой также можно заметить интерес к архаике и примитиву, но он пока лежит на поверхности, не затрагивая сущности.

Борис Миронов, Андрей Сухарев, Владимир Владимиров, Анатолий Агафонов и другие авторы довольно активно обращались в 1990-х годах к сибирской архаике, но это осталось в прошлом, и на выставке в Новосибирске эти художники показывали работы совсем другого порядка.

Исключением можно считать Евгения Дорохова, открывшего для себя магию древности в керамике, найденной археологами на территории Омской области. Интерпретируя узоры на осколках древних сосудов, этот художник видит в них закодированную информацию о мироздании. В серии из четырех монотипий с применением коллажа, представленной на выставке, он по-прежнему пользуется приемом их многовариантного монтажа, позволяющего замкнуть или разрушить окружность, которая может интерпретироваться как венец древнего сосуда и как некий космический архетип целостности.

К осмыслению овала как некой архетипической формы обращается Татьяна Дашкова. Ее композиции не являются отвлеченными геометрическими построениями, как это может показаться на первый взгляд, а отсылают нас к восточным мантрам, символизирующим единство противоположностей, из которых строится мир.

Карандашные рисунки Сергея Белова, очень тонко проработанные, пронизанные внутренним светом, в конечном итоге, посвящены тому же – мироустройству, но не во вселенском, а в более соизмеримом с человеком масштабе. Не случайно главными элементами принятой этим художником картины мира являются дерево (древо) и дом.

Географическое положение Омска на пересечении дорог и ветров способствует разнообразию возникающих здесь тенденций, поэтому омский раздел на выставке отличался широким диапазоном форм и стилей. Это впечатление усиливалось, поскольку временные границы организаторами не были обозначены, и многие художники обрадовались случаю показать свои работы прошлых лет. Это – офорты Бориса Булучевского, Владимира Ерошкина и Николая Герасимова, меццо-тинто Николая Горбунова. Все они напоминают о времени расцвета «тихой графики» с ее камерными сюжетами, классическим образным строем и поэзией ушедших эпох: пушкинские места у Б. Булучевского, старый Омск у Н. Герасимова, древнерусские города у В. Ерошкина, непреходящие деревенские мотивы у Н. Горбунова. Модернизирует классическую традицию молодая художница Анна Савельева, представившая изящные офорты на тему Петербурга. Нельзя не заметить, что независимо от датировки работ сфера интересов наших художников лежит в отдалении от сегодняшнего дня – в архаике, средневековье или классике.

Ретроспективный раздел выставки, включивший работы крупнейших мастеров начала и середины XX века, оставлял в целом совсем иное впечатление. Наброски, этюды, зарисовки Николая Грицюка, Андрея Поздеева, Бориса Рязова дышали энергией молодости и творческого подъема, выразившейся в свободе обращения с плоскостью листа, блестяще организованной ритмом линий и пятен. В ряду работ прошлых лет не мог не обратить на себя внимания омичей этюд одного из братьев Титковых, написанный в Омске, где будущие новосибирские художники учились в 1930-х годах. Ночной город над рекой, в которой отражаются его огни, невольно напоминает западный мегаполис – Сибирский Чикаго, как некогда называли Омск.

Акварели и наброски недавно ушедшего из жизни омского художника Василия Никитовича Белана (1932–2002) вошли в ретроспективный раздел выставки. Они были выполнены в размере карманного этюдника во время поездок по Северу Сибири в 1960-х годах. Чистые прозрачные краски в сочетании с фломастером – самым современным в ту пору инструментом рисовальщика, придают зарисовкам таких старых городов, как Тобольск и Салехард, ощущение новизны и свежести. Нельзя не признать, что произведения художников-шестидесятников при всем драматизме их судеб обладают жизнеутверждающей силой и оптимизмом.

Из омских художников старшего поколения необходимо также выделить Ивана Желиостова. Постоянный участник международных выставок экслибриса, недавно он был награжден Дипломом и Медалью Международной выставки экслибриса в линогравюре и ксилографии имени Павла Стеллера в г. Катовице (Польша). Показанные им в Новосибирске книжные знаки являли собой классику жанра, и напоминали о том, что существует огромная область прикладной графики, в экспозиции почти не представленная.

Не самое большое место среди современных произведений занимали работы, выполненные с натуры, а ведь малая графика, в частности, набросок – это и способ ее изучения. Портретные и пейзажные натурные зарисовки были представлены, главным образом, в ретроспективном разделе выставки. Тем не менее, несколько авторов из Омска доказали, что интерес к внешнему миру еще не полностью исчез в среде художников. Живые наброски людей представил Геймран Баймуханов, экспрессивные по звучанию пейзажные зарисовки – Зоя Минеева, анималистические рисунки – Оксана Воронова. «Кошки» и «Мышки» свидетельствовали не только о любви и знании животных, но и о большом профессиональном мастерстве этой молодой художницы. Оказалось, что рисунок с мышками еще и самый маленький на всей выставке миниатюрной и малоформатной графики.

Несмотря на присутствие в омской части экспозиции довольно большого числа реалистических работ, местные критики отметили, что омичи склонны к авангардным течениям, особенно к абстракции. И с этим нельзя не согласиться. На выставке заметно преобладали композиции, основанные на разработке сложных многослойных фактур. Для достижения необходимого эффекта художники активно используют смешанные техники с применением монотипии и гратографии, компьютерных технологий. Виктор Хрущ как дизайнер комбинирует отдельные фрагменты подобных фактур в равномерные решетчатые композиции, подчиняя свободу самовыражения некой геометрической структуре. Повышенное внимание к абстрактному формальному языку, умение работать с фактурами свидетельствуют об определенном уровне изобразительной культуры в Омске, что было отмечено членами жюри. Причем, абстрактными упражнениями занимаются не только молодые художники, находящиеся в процессе поиска наиболее выразительных пластических решений, но и опытные мастера, видящие в абстракции выход в метафизические пространства.

Близки к абстракции по отношению к фактуре и проработке внутренней формы цветочные композиции Натальи Прониной и Андрея Сухарева. Максимальная приближенность к предмету изображения позволяет художникам (опять-таки) выйти за пределы физической формы в сферу бытия духовного. Вряд ли авторы этих работ писали цветы с натуры, это – идеальные образы, несущие значительную символическую нагрузку, особенно пионы Н. Прониной, находящейся под сильным влиянием искусства Древнего Китая.

К разряду условно-символических можно отнести и композиции с насекомыми Татьяны Колто-чихиной. Их декоративность не самодовлеющая, Наряду с движением линии, соперничающей с природой в изобретательности причудливых деталей, художница обогащает фактуру, добиваясь эффекта вибрации поверхности листа. Есть в этом процессе формообразования что-то от декаданса, какая-то утонченная нервность, с которой художник пытается передать мысль о непостижимом совершенстве и хрупкости бытия. В последнее время в Омске все заметнее дают о себе знать реминисценции модерна. Может быть, не так уж случайно, что неоромантические настроения находят для себя питательную почву на родине Михаила Врубеля...

Рисунки Александра Капралова с образами воинов созвучны его скульптурным работам из кованого металла. Их персонажи были бы устрашающими, если бы не откровенная их фантастичность и иронический гротеск. Тем не менее, в таком, казалось бы, завуалированном виде, звучит у этого автора тема агрессии, столь актуальная сегодня в обществе, но по большому счету игнорируемая в изобразительном искусстве, может быть, во избежание ее (агрессии) приумножения.

Мир искусства сегодня редко соприкасается с реальностью. Выставка малой графики показала, что художники стараются уйти от современности с ее абсурдной политикой и вопиющей безвкусицей массовой культуры. Повышенный эстетизм и философская мудрость профессионального искусства служит своего рода противовесом для людей, нуждающихся в культуре. Не знаю, имеет ли право художник на такое отстранение от реального мира, но понять его могу. В целом Межрегиональная выставка миниатюрной и малоформатной графики продемонстрировала то отношение художника с миром, когда «одна из его важнейших функций – собирание и удержание мира в целостности, наделение мира смыслом и существованием, т.е. придание миру характера бытия. Такому миру чужда повседневность»¹.

Единственной репликой, близкой к актуальному искусству, ищущему иные формы взаимодействия с современной действительностью, были работы Сергея Баранова – четыре фанерки с прорисовками кондовой табуретки в разных ракурсах и деталях: то ли чертежи для изготовления, то ли инструкция по пользованию. Являясь частью большого экспозиционного проекта «От табурета до трона», осуществленного художником в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, эти вещи не столько отражали или конструировали действительность, сколько вступали с ней в интеллектуальную игру, выдавая себя за элемент повседневности.

В целом же, несколько крупных региональных проектов этого года, достойное место среди которых заняла Межрегиональная выставка миниатюрной и малоформатной графики, заставили задуматься о том, что такое современное искусство и какова его роль в сегодняшней жизни общества. Вопрос поставлен, но пока остается без ответа...

1. Олег Аронсон. Богема: опыт сообщества. Наброски к философии асоциальности. М., 2002. С. 9-1)

К IX РЕГИОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКЕ «СИБИРЬ». ИРКУТСК. ОМСКИЕ ХУДОЖНИКИ. ВНЕШНИЕ КОНТАКТЫ

Региональная выставка – это в известной степени подведение итогов прошедшей «пяtilетки». Одним из показателей успешности «отчетного» периода по-прежнему является участие в республиканских выставках. У омской организации Союза художников таких престижных выставок было несколько. Во-первых, это Всероссийская художественная выставка «Россия-IX» (Москва, Манеж, 1999), где показали свои произведения Татьяна Бугаенко, Евгений Дорохов и Андрей Машанов. Во-вторых, Всероссийская художественная выставка к 2000-летию Рождества Христова «Имени твоему» (Москва, ЦДХ, 2000), на которой омичи были очень солидно представлены: четыре живописца и тринадцать графиков. Во многом благодаря проведению в Москве Республиканской молодежной выставки (ЦДХ, 2001), активизировалась работа с молодежью в местном Союзе. Участники этой выставки – Зоя Минеева, Анна Савельева, Оксана Воронова и еще несколько молодых авторов вступили в Союз художников, значительно снизив средний возраст члена омской организации, который уже зашкаливал далеко за 40 лет.

Ни для кого не секрет, что большие финансовые затраты и трудности, связанные с отправкой работ на республиканские выставки, в конечном итоге, оправдывают себя, поскольку имена и произведения наших художников входят в контекст художественной жизни страны, остаются в каталогах, попадают во Всемирный лексикон художников. Открытость творческого сообщества происходящим в мире художественным процессам, постоянное взаимодействие с коллегами по цеху не позволяет замкнуться в скорлупе привычных суждений и оценок. Задача данной статьи проанализировать ситуацию, сложившуюся на сегодняшний момент в области внешних связей омского творческого союза и попытаться представить, по каким именам, произведениям, событиям судят о нас за пределами Омска.

Так, в 2003 году в Москве, в залах Академии художеств, прошла посмертная выставка произведений народного художника России, члена-корреспондента РАХ, профессора Алексея Николаевича Либера. На персональной выставке Игоря Санина москвичи могли познакомиться с его виртуозными по технике исполнения и поэтическими по мироощущению акварелями. В Государственной думе удалось

показать свои произведения Георгию Катилло-Ратмирову, Николаю Герасимову, Анатолию Гурганову и Виктору Сафронову. Участником Московского международного *LINE* фестиваля ФоКом-2000 стал Евгений Дорохов, художник с большим творческим потенциалом. Его выставочный проект «Художник в знаковом поле архаики» даже попал в десятку лучших.

По участию в международных проектах среди омичей традиционно лидируют графики. Иван Желиостов – художник старшего поколения и постоянный участник международных выставок экслибриса – в 2001 году был награжден Дипломом и Медалью Международной выставки экслибриса в линогравюре и ксилографии имени Павла Стеллера в г. Катовице, (Польша). 1998 году участницей польской биеннале печатной графики «Сиргим-VIII» была Анна Савельева. Андрей Машанов, имеющий в своем арсенале международные выставки и конкурсы графики малых форм в Бельгии, Дании, Италии, Литве, Люксембурге, Польше, Словакии, США, Чехии, в 2001 году стал участником Триеннале печатной графики в японском городе Каганавы. В 2001 году на Международной выставке печатной графики во французском городе Ангулеме экспонировались работы Василия Белана, Сергея Белова, Татьяны Бугаенко, Ивана Желиостова, Георгия Катилло-Ратмирова, Анатолия и Алексея Чермошенцевых.

Одним из самых выдающихся событий прошедшего периода можно считать участие шести омичей в приуроченной к 300-летию Санкт-Петербурга международной акции «Европастель». Выставка «Искусство современной пастели в Европе» прошла в 2002 году в провинции Кунео, Пьемонт (Италия), а в 2003 – в Санкт-Петербурге (Россия). В Омске, где жил народный художник России, воспитанник ленинградской школы профессор А.Н. Либеров, до сих пор сильны принесенные им сюда традиции пастельной пейзажной живописи. Примечательно, что половина участников выставки – В. Долгушин, А. Макаров и М. Разумов – учились у А.Н. Либерова на художественно-графическом факультете омского пединститута. Остальные участники – Иван Желиостов, Георгий Катилло-Ратмиров, Татьяна Колточихина, приехавшие в Омск из Краснодара и Москвы, иначе работают пастелью, предпочитая тонким тональным модуляциям штриховой рисунок. Тем не менее, такое локальное художественное явление, как «омская пастель», в контексте международной выставки начало приобретать вполне определенные очертания.

За рубежами нашей Родины неоднократно представляла Омск Татьяна Бугаенко, в 1998 году принявшая участие в международном пленэре в Ланкастере (США), а в 1999 – в выставке «Flowers for Mother» в Нью-Йорке. Она же, вместе с Николаем Горбуновым, побывала в 2000 году в Швейцарии, с галереями которой омская организация Союза художников пыталась завязать отношения.

Андрей Машанов и Анна Савельева участвовали в выставке «Будущее объединенной Европы», проходившей в Италии в 1999 году. В том же году Батики Татьяны Колточихиной экспонировались на выставке «Искусство огня в свете XXI века» в Милане (Италия). Георгий Кичигин, имеющий давние творческие и коммерческие связи с Германией, в 2000 году участвовал в групповой выставке «Deutsch ring» в Гамбурге, где часто проходят персональные выставки этого художника. Выставка графики Евгения Дорохова «Прогулки во Вселенной» прошла совсем недавно в германском городе Магдебурге.

Укрепляя, теперь уже международные, связи с соседним Казахстаном, Амангельды Шакенов и Геймран Баймуханов провели выставку своих произведений в Астане, столкнувшись при этом со значительными таможенными преградами.

В целом же, особенностью международных творческих контактов сегодня является то, что значительная их часть идет не по линии Союза, а возникает благодаря личной инициативе и знакомствам отдельных художников. В связи с этим, учесть все частные поездки за рубеж просто не представляется возможным, да и нужным в рамках данной статьи.

Возвращаясь к событиям российской художественной жизни, следует отметить, что пять лет, прошедшие после красноярской выставки «Сибирь», убедили нас в том, что зональные «фестивали» художников – это далеко не единственная форма взаимодействия художников друг с другом. Достаточно вспомнить наиболее яркие события художественной жизни сибирского региона в этот период, чтобы почувствовать, насколько изменилась ситуация со времени последней «зоны» и насколько больше возможностей показать свои произведения открывается сегодня перед художником.

Как об отрадном факте можно говорить о возрастающем интересе членов омской организации «Союза художников» к региональным, всероссийским и международным проектам, организованным не только Союзом художников, но и музеям, галереями, отдельными кураторами. Удельный вес этих «внесоюзных» культурных инициатив становится все больше. Центрами «притяжения» стабильно выступают Новосибирск, Новокузнецк, Красноярск, Томск. Приобретают популярность всевозможные биеннале и триеннале, каждая из которых, вырабатывая и отстаивая определенные приоритеты и критерии оценки, обретает свой круг авторов.

Убедившись в том, что Красноярская Международная музейная биеннале мало внимания уделяет художникам, особенно недостаточно «продвинутым», омские кураторы, тем не менее, стабильно представляют на этот форум один-два художественных проекта. Вместе с тем, призерами Красноярской биеннале часто становится Омский государственный историко-краеведческий музей, приглашающий для воплощения своих экспозиционных идей театральные художники Сергея Федоричева и Ольгу Веревкину.

В связи с этим хочется сказать, что член Союза художников О.П. Веревкина завоевала в 1998 году «Золотую маску» за сценографию спектакля Омского областного театра куклы, актера, маски «Арлекин» «Сказка о царе Ироде или Вертепщик», и сейчас является одним из самых востребованных театральных художников. В целом же, интерес омских художников к театру значительно снизился, о чем свидетельствует отсутствие театральных работ на региональной выставке (даже имеющие большой опыт работы с театрами Карло Гагитшвили и Ирена Казанцева представляют станковую живопись).

С большим вниманием отнеслись омичи к первой томской триеннале «Рисунок России» (куратор Татьяна Микуцкая). Десять участников из Омска представляли пейзажные зарисовки (Г. Баймуханов, В. Белоусов, В. Маслов, В. Усенко), портреты (В. Хрущ), студии обнаженной натуры (С. Краморов), станковые графические листы (С. Александров, Е. Дорохов). В целом, работы свидетельствовали, если не о расцвете рисунка в Омске, то о признании за ним ведущей роли в достижении профессионального мастерства.

Еще одна экспозиция организованная по принципу единства материала, позволила омичам показать свои сильные стороны. Это – Республиканская выставка акварели в Кургане (2002). В ней также участвовало десять омичей, среди которых были как художники старшего и среднего поколений – В.Н. Белан, Д.И. Лыпарев, И.А. Санин, Н.Н. Санина, А.М. Щикалев, П.Е. Абрамов, А.Г. Шафеев, так и молодые – Е. Захарова, А. Кичигина, З. Минеева. Игорь Санин стал участником республиканского пленэра акварелистов, организованного в рамках данного проекта.

Одним из самых активных участников российских и региональных проектов оказался омский дизайнер Виктор Хрущ. Он был награжден Дипломом второй степени во Всероссийской выставке-конкурсе «Лучшие знаки и логотипы России» (Москва, 1998), стал Лауреатом в номинации «графический дизайн» на Первом всероссийском фестивале дизайна в Железноводске (1999). Кроме того, он участвовал в Четвертой межрегиональной выставке дизайна в Тюмени (2000) и в Международной выставке-конкурсе на символику Евразийского экономического сообщества (Санкт-Петербург, ГРМ, 2002). О разносторонности интересов этого художника говорит его участие в Первом Международном форуме визуального юмора «Карикатурум» в Сургуте (2001).

Татьяна Бугаенко, по натуре человек увлеченный и деятельный, успевает объять, казалось бы, необъятное. Помимо участия в зарубежных и международных проектах, она выставила триптих «Три ангела» на выставке современного христианского искусства «Вера без дела мертва», прошедшей в 2002 году в Красноярске по инициативе отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской Академии художеств, и получила Вторую премию.

Несколько коммерческих выставок-ярмарок, организованных в Новосибирске – «Fresh art of Siberia» («Свежее искусство Сибири») и «Арт-Новосибирск», почти не нашли отклика в среде омских художников, хотя предоставляли возможность, главным образом художникам-прикладникам, показать и реализовать свои произведения.

Нельзя сказать, что в Омске благополучно обстоят дела с декоративно-прикладным искусством. После выставки-конференции 1997 года «Формула вещей», поднявшей острые проблемы функции,

формы и вкуса, вновь наступила стагнация. Процветают местные варианты традиционных прикладных ремесел. С мастерами этого направления активно и успешно работает Сибирский культурный центр, приглашая для проведения методических семинаров специалистов по лоскутному шитью, народной игрушке, резьбе по дереву, но для профессионального декоративно-прикладного искусства это мало что дает. Поэтому так важны для отдельных творчески работающих художников внешние контакты. Достаточно активно общаются со своими товарищами по цеху ювелиры Ольга и Владимир Крышковцы, участники IX коллоквиума-семинара «Ювелирное искусство и материальная культура» в Санкт-Петербурге (ГЭ, 2002). В начале 1990-х Ольга и Владимир тесно сотрудничали с Международным центром «Эмалис».

В последнее время эту традицию подхватила Татьяна Колточихина, работавшая в потоке батикстов на творческих мастерских «Эмалиса» в Ярославле и участвовавшая в международной выставке «Эмаль, текстиль, керамика» (Москва, 1999). В 2002 году Татьяна освоила новую для себя технику эмали на ярославском международном симпозиуме «10 лет Эмалису». Единственная из Омска, Т.У. Колточихина находит способы участвовать в региональных выставках декоративно-прикладного искусства. В 2000 году ее батиксы вошли в экспозицию «Декоративно-прикладное искусство Сибири» Новокузнецкого художественного музея, а в 2002-м художница достойно представляла Омск на Пятой региональной выставке декоративно-прикладного искусства «Сибирская радуга» в Красноярске. Нельзя не заметить, что, вопреки сложившемуся в Омске отношению к декоративно-прикладному искусству как второстепенному, Т. Колточихина участвует во всех серьезных художественных проектах.

В сентябре 2003 года состоится уже Третья международная биеннале современной графики в Новосибирской картинной галерее (куратор Владимир Назанский). Первая прошла в 1999 году, вызвав в среде художников весьма неоднозначные суждения. Однако четко сформулированные, отчасти просветительские цели – показать в Сибири остросовременную по способу мышления и высокотехнологичную графику европейского уровня – заставляют претендентов на участие в биеннале принять эти «правила игры». Хотя омичам еще далеко до предложения конкурентоспособных концептуальных проектов в этом виде искусства, попасть в основную экспозицию биеннале становится престижным. В Омске начал складываться круг художников, отвечающих требованиям новосибирской биеннале. Это – Андрей Машанов, Евгений Дорохов, Анна Савельева, Андрей Сухарев.

Мне кажется, что возникший в Союзе художников Новосибирска проект Межрегиональной выставки миниатюрной и малоформатной графики Сибири и Дальнего Востока (куратор Николай Жуков) в определенной мере альтернативен «западнической» «биеннале Назанского», предпочитающей, если не гигантские, то большеформатные произведения. Что касается малой графики, то, может быть, из-за многообразия ее форм, мобильности и недовостребованности, или же благодаря личным качествам куратора, в Омске этот проект вызвал буквально шквал заявок. На выставку прошли работы 34-х авторов из нашего города, в том числе в ретроспективный раздел попали миниатюрные акварели Василия Белана 1960-х годов. Дипломы были присуждены Сергею Белову, Оксане Вороновой, Евгению Дорохову, Александру Капралову, Татьяне Колточихиной, Андрею Сухареву, Виктору Хрущу. Местные критики отметили, что омичи склонны к авангардным течениям, особенно абстрактным композициям. К традиционным сибирским культурам, кроме Бориса Миронова, никто из омских художников сейчас не обращается – сказывается отсутствие живой традиции искусства коренных сибирских народов в наших Прииртышских степях. Между тем, именно эта линия, замечательно представленная в экспозиции, более всего обращала на себя внимание.

Обращение многих современных художников к древнему искусству Сибири вдохновило Александра Сулова на организацию региональной выставки «След» в Новокузнецке (2000). Омские художники с неожиданным энтузиазмом отозвались на эту инициативу, но по существу теме выставки отвечали только холсты из «Архаического цикла» Евгения Дорохова и, с большой долей условности, – «Шаманы» Владимира Владимировича. Работы Андрея Машанова и Сергея Александрова опираются, главным образом, на наследие русского фольклора и христианского искусства. Все-таки, географическое положение Омска на окраине Сибири и то обстоятельство, что коренные народы давно покинули эти земли, оставив по себе лишь многочисленные курганы, не создает здесь почвы для развития традиций древне-

го или традиционного искусства. Несмотря на то, что Борис Миронов и Андрей Сухарев еще продолжают использовать для своих графических композиций известные памятники древнего искусства Восточной Сибири и Алтая, эта тема для Омска перестала быть актуальной. Вместе с Владимиром Бугаевым, уехавшим из города, сошел на нет и омский архео-арт, целиком связанный с удаленными от нас, восточными областями Сибири. На местном археологическом материале базировался только «Архаический цикл» Евгения Дорохова, относящийся к 1997 году.

За Омском как самым западным форпостом Сибири упрочивается слава города, схватывающего на лету новейшие тенденции европейского искусства. Но в действительности наш город, как двуликий Янус, изображенный в 1920-х годах в скульптурной композиции Валентины Сенгалевич, смотрит и на Запад, и на Восток. Во всяком случае, омичи с одинаковой активностью участвуют как в международных и российских, так и в сибирских проектах. Из последних необходимо отметить многоаспектный, консолидирующий проект новокузнецчан «100 художников Сибири» (2002/03, куратор Ольга Галыгина). Он включает справочник, интернет-сайт, экспозицию из подаренных Новокузнецкому художественному музею произведений ста лучших, по мнению кураторов-искусствоведов от каждого города, художников, а также выставку их фотопортретов. Критерием отбора было не только профессиональное мастерство, и уж, конечно, не членство в Союзе художников, а творческая состоятельность и активное участие в художественной жизни. Честно говоря, для Омска отведенных ему по квоте двенадцати мест было недостаточно. Поэтому мы не смогли включить в этот проект художников старшего поколения, не менее интересно и творчески работающих. В связи с этим, еще раз хочется подчеркнуть, что, чем больше будет возникать (и осуществляться!) у нас разнообразных тематических кураторских проектов, тем лучше и интереснее будет жить художникам.

Приятно, что Омск также внес в это благое дело свою лепту. В 2002 году здесь прошла выставка-конференция «Сибирский сад – территория Мечты» (кураторы Галина Мысливцева, Татьяна Высоцкая), в которой приняли участие художники двух городов (в прошлом – «садов») – Омска и Новокузнецка. Открывшись в Омске, эта подготовленная музеем «Либеров-центр» выставка переехала в Новокузнецк, где работала также с большим успехом. Сейчас готовится обширный сборник материалов проекта, включающий исторические, искусствоведческие, философские статьи, записи «круглых столов» и каталоги выставок.

Не удивительно, что именно новокузнецкие художники открыли проект «Либеров-центра» «Окно в Сибирь», предусматривающий знакомство омичей с творчеством художников из других городов Сибири. Персональные выставки Александра Попова и Виталия Берзина уже прошли в рамках этого проекта. В 2001 году тот же «Либеров-центр» представлял в Омске произведения академика, народного художника России Бориса Рязова из Красноярска, выпускника Омского художественного училища. В целом же, за прошедшие пять лет омичам удалось увидеть в различных выставочных залах своего города работы Ивана Кулакова и Данилы Меньшикова из Новосибирска (галереи «Мир живописи» и «Да-да»), Рудольфа Симанова из Ишима (Музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля), Ивана Ярыша. Из Южно-Сахалинска (Дом художника) и большую выставку произведений художников Алтая «Алтай – Омск» (Дом художника).

Это совсем немного по сравнению с выставками художников Омска, прошедшими в сибирских и дальневосточных городах. Персональная выставка Т. Бугаенко была организована Тюменским областным музеем изобразительных искусств. В Тюменском Союзе художников показывали свои работы Ольга Бондарева, Оксана Воронова, Анастасия Кичигина, Зоя Минеева. Евгений Дорохов провел свою выставку в Новокузнецком художественном музее, затем, вместе с Андреем Машановым, показывал графику в Томском областном художественном музее. Во Владивостоке с выставками побывали Г.С. Катилло-Ратмиров, В.П. Белоусов, Г.В. Солодов. («Омский визит») и А. Кичигина, Г. Баймуханов, В. Гусев («Омск – транзит – Владивосток»). Г.С. Катилло-Ратмиров провел выставку в Южно-Сахалинске. В качестве обменной выставки показывали омичи большую экспозицию «Современное искусство Омска» в Барнауле. В новокузнецкой Галерее сибирского искусства прошли выставки Сергея Александрова, Евгения Дорохова и Александра Капралова. В галерее «Старый город» (Новосибирск) экспонировали свои произведе-

дения те же Евгений Дорохов и Александр Капралов, а также – Николай Молодцов и Геймран Баймуханов. В Бийск и Барнаул выехали с выставкой «Омский визит» Георгий Катилло-Ратмиров, Георгий Пилипенко, Владимир Долгушин, Виктор Сафронов, Алексей Чермошенцев, Григорий Олифинов, Георгий Бабаев.

«Эпоха зональных выставок», о которой невольно думаешь в прошедшем времени, была еще и периодом бесперебойной работы четырех творческих дач всероссийского и всесоюзного значения. Почти все омские художники побывали на «Академичке» или в Горячем Ключе, на «Сенеже» или на «Челюхе». Нет необходимости говорить о колоссальной пользе работы художников в творческих потоках. Теперь же, доступной для омичей оказалась только подмосковная «Челюскинская»: на ней поработали Владимир Белоусов, Георгий Катилло-Ратмиров, Андрей Машанов, Анна Савельева, Сергей Александров, Анастасия Гурова, Евгений Дорохов. Попытка А.А. Шакенова возобновить отношения с «Академической дачей» пока не дала результатов.

Наконец, последнее, на чем хотелось бы остановиться – это пленэры, которые стали в Омске все более практиковаться. Суздаль, Алтай, Южный Урал, Сахалин, Дальний Восток, Байкал, север Омской области – это география творческих поездок омичей, не считая зарубежных. В результате за три года в Омске прошли следующие выставки этюдов: «Кальвария Польская» (по итогам Международного пленэра 1997 года, на котором работали Г.С. Катилло-Ратмиров, Н.А. Герасимов, А.П. Гурганов, Е.А. Завгородний), «Этюд на память», «Глоток свежего воздуха», «Четверо в лодке», «Этюды одного лета». Этим обстоятельством объясняется и большое количество этюдов, представленных омичами на региональную выставку.

Оглядываясь на исписанные страницы, можно сказать, что внешние контакты омских художников в последнее время обширны, но беспорядочны, основаны, главным образом, на личных инициативах, не отражают всего богатства художественной жизни города. Видимо, нужны еще региональные выставки, дающие объективную картину состояния дел в творческих союзах, свободные от «произвола» кураторов. Есть надежда, что благодаря им будут открыты новые имена, завязаны новые контакты, начаты новые проекты.

УЧАСТИЕ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ В РЕГИОНАЛЬНЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТАХ. 1998–2003 гг.*

Контакты омских художников с коллегами из сибирских городов в последние годы несмотря на тяжелую экономическую обстановку не стали менее активными. Напротив, можно говорить о наметившейся стабильности. Рассматриваемый период между двумя «зональными», по прежней терминологии, выставками – 1998 год (Красноярск) и 2003 год (Иркутск, Томск) – был заполнен многочисленными региональными, всероссийскими и даже международными художественными акциями, организованными на территории Сибири.

В Восьмой региональной художественной выставке «Сибирь», посвященной 150-летию со дня рождения В.И. Сурикова, участвовало 17 омичей¹, несмотря на то, что в каталоге значатся 29 омских авторов². Это были преимущественно живописцы и графики. Скульптура оказалась не представлена из-за проблем с ее транспортировкой, как и произведения декоративно-прикладного искусства. Исключение составила Татьяна Колточихина, экспонировавшая батик.

Пять лет, прошедшие после красноярской выставки, убедили нас в том, что «зональные» смотры – это далеко не единственная форма взаимодействия художников друг с другом. Достаточно вспомнить наиболее яркие события художественной жизни сибирского региона в этот период, чтобы почувствовать, насколько изменилась ситуация и насколько больше возможностей показать свои произведения открывается сегодня перед художником.

Как об отрадном факте можно говорить о возрастающем интересе омских авторов к проектам, организованным не только Союзом художников, как это было прежде, но и музеями, галереями, отдель-

* Мысливцева Г.Ю. Участие омских художников в региональных выставочных проектах. 1998–2003 годы // Декабрьские диалоги. Выпуск 7. Материалы Всероссийской научной конференции памяти В.Ф. Мелехина, 16–18 декабря 2003 г. / Науч. ред. А.Н. Гуменюк. Омск: Изд. дом «Наука», 2005. С. 34–38.

ными кураторами. Удельный вес этих «внесоюзных» культурных инициатив становится все больше. Центрами «притяжения» стабильно выступают Новосибирск, Новокузнецк, Красноярск, Томск. Приобретают популярность всевозможные биеннале и триеннале, каждая из которых, выработывая и отстаивая определенные приоритеты и критерии оценки, обретает свой круг авторов.

В Красноярской международной музейной биеннале (организаторы – Ассоциация «Открытый музей» и Красноярский музей на Стрелке, кураторы – Ана Глинская и Сергей Ковалевский) омичи участвовали со времени ее основания, т. е. с 1995 года. Особенность этого форума заключается в том, что чисто художественные выставочные проекты, особенно недостаточно «продвинутые» (по определению организаторов) не получают здесь поддержки. Между тем, в 1999 году в этом форуме принял участие Дамир Муратов, показав свои объекты в развернутой под открытым небом экспозиции красноярского художника Виктора Сачивко «Алюмини_вая страна». В 2001 году Людмила Богомолова (ООМИИ им. М.А. Врубеля) представляла на конкурс экспозиций проект «Фермата для свирели», а Городской музей «Искусство Омска» – «музейную открытку».

Призером Красноярской биеннале часто становился Омский государственный историко-краеведческий музей, приглашавший для воплощения своих экспозиционных идей театральные художники – Сергея Федоричева (Первая премия в номинации «Музейная открытка» за проект «Богатство музея прирастать будет...», 1999) и Ольгу Веревкину (Вторая премия за экспозицию «Дом на перекрестке дорог», 2001).

В 2003 году, впервые за всю историю красноярской музейной биеннале, экспозиционный проект омского художника Сергея Баранова «Клад 1169» был удостоен Гран-при. С ортодоксальной точки зрения инсталляция С. Баранова из гаечных ключей и печенья «Зоологическое» на тему археологических памятников не являлась ни «музейной», ни «художественной», но она великолепно вписалась в систему современного искусства с его приемами деконструкции и расширения ассоциативных полей, такими необходимыми для построения современных музейных коммуникаций.

В сентябре 2003 года состоялась Третья международная биеннале современной графики в Новосибирской картинной галерее (куратор Владимир Назанский). Первая прошла в 1999 году, вызвав в среде сибирских художников весьма неоднозначные суждения. Однако четко сформулированные, отчасти просветительские, цели – показать в Сибири остросовременную по способу мышления и высокотехнологичную графику европейского уровня – заставляют претендентов на участие в биеннале принять «правила игры». Хотя омичам еще далеко до предложения конкурентоспособных концептуальных проектов, попасть в основную экспозицию биеннале становится престижным. В Омске складывается круг художников, отвечающих ее требованиям. В 1999 году наш город представляли Андрей Машанов и Анна Савельева. В 2001 году участниками основной экспозиции были Евгений Дорохов, Андрей Машанов, Анна Савельева, Андрей Сухарев. В 2003 году конкурсный отбор прошли Сергей Александров, Евгений Дорохов, Евгений Заремба, Борис Миронов (получивший диплом «За творческое освоение архетипических знаковых систем»), Николай Молодцов, Игорь Санин, Александр Шафеев.

Ярко выраженная «западническая» ориентация биеннале с самого начала вызывала известный протест в среде местных художников, более склонных к традиционным формам и созерцательности в противовес концептуальности и коммуникабельности. Широкий простор для выявления сибирской идентичности дала Первая Межрегиональная выставка миниатюрной и малоформатной графики Сибири и Дальнего Востока, куратором которой стал новосибирский художник Николай Жуков.

В Омске этот проект вызвал буквально шквал заявок. На выставку прошли работы 34-х авторов³ из нашего города, в том числе в ретроспективный раздел попали миниатюрные акварели Василия Никитовича Белана 1960-х годов. Дипломы были присуждены Сергею Белову, Оксане Вороновой, Евгению Дорохову, Александру Капралову, Татьяне Колточихиной, Андрею Сухареву, Виктору Хрущу. Местные критики отметили, что омичи склонны к авангардным течениям, особенно абстрактным композициям⁴.

Межрегиональный статус выставки позволил привлечь к участию в ней большой круг авторов из многочисленных автономных округов, где сохраняются традиции искусства коренных народов Сиби-

ри – Горный Алтай, Тыва, Хакасия. Именно эта линия, замечательно представленная в экспозиции, более всего обращала на себя внимание.

Что касается Омска, то мало кто из наших художников сейчас обращается сибирским древностям – сказывается отсутствие живой традиции в обрусевших Прииртышских степях. Отголоски архаики присутствовали лишь в работах Сергея Александрова, Анастасии Гуровой и Бориса Миронова.

Обращением художников к истокам, связанным с сибирской архаикой – тенденция, наблюдаемая, главным образом, в Восточной Сибири. Так, новокузнецкий художник Александр Сулов в поисках единомышленников организовал в 2000 году при участии Новокузнецкого художественного музея «неформальную» региональную выставку «След». Были приглашены искусствоведы, а на фоне выставки проведен Круглый стол. Омские художники с неожиданным энтузиазмом отозвались на эту инициативу, хотя по существу теме выставки отвечали только холсты из «Архаического цикла» Евгения Дорохова и «Шаманы» Владимира Владимирова. Работы Андрея Машанова и Сергея Александрова опирались, главным образом, на наследие русского фольклора и христианского искусства.

Из других региональных акций, инициированных новокузнецкими, необходимо отметить многоаспектный, консолидирующий проект «100 художников Сибири» (2002/03, куратор Ольга Галыгина). Он включал справочник, интернет-сайт, экспозицию из подаренных Новокузнецкому художественному музею произведений ста лучших, по мнению кураторов-искусствоведов от каждого города, художников, а также выставку их фотопортретов. Критериями отбора были не только творческая состоятельность и профессиональное мастерство, но также и активное участие в художественной жизни города и региона. Таким образом, в проекте были представлены 13 художников⁵. В интернет-сайт и справочник вошла также информация об Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Городском музее «Искусство Омска», музее «Либеров-центр» и галереях: «Квадрат», «Кучумь», «Лошадь Пржевальского». Отведенных для Омска по квоте мест было явно недостаточно, поэтому не удалось включить в этот проект художников старшего поколения, многие из которых не менее интересно и творчески работают.

Сотрудничество Омска и Новокузнецка укрепилось и в связи с проведением в 2002 году совместного проекта «Сибирский сад – территория мечты» (кураторы Галина Мысливцева и Татьяна Высоцкая). В нем приняли участие художники этих двух городов (в прошлом «садов»). Выставки, прошедшие в Омске и Новокузнецке, сопровождались региональной научной конференцией и Круглыми столами.

С большим вниманием отнеслись омичи к первой Всероссийской томской триеннале «Рисунок России» (2001, куратор Татьяна Микуцкая). Восемь участников из Омска представляли пейзажные зарисовки (Геймран Баймуханов, Владимир Белоусов, Виктор Маслов, Анатолий Усенко), портреты (Виктор Хрущ), студии обнаженной натуры (Сергей Краморов), станковые графические листы (Сергей Александров, Евгений Дорохов). В целом работы свидетельствовали, если не о расцвете рисунка в Омске, то о признании за ним ведущей роли в достижении профессионального мастерства.

Для полной картины внутрорегиональных контактов омичей следует также упомянуть о выставке современного христианского искусства «Вера без дел мертва», прошедшей в 2002 году в Красноярске по инициативе отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской Академии художеств. На этой выставке Татьяна Бугаенко получила Вторую премию за триптих «Три ангела». В Первом международном форуме визуального юмора «Карикатурум» в Сургуте (2001) приняли участие Виктор Хрущ и Евгений Ременюк.

Вслед за Первой Всероссийской выставкой акварели в Кургане (2002), где участвовало 9 омичей⁶, аналогичную экспозицию организовал в 2003 году Тюменский областной музей изобразительных искусств. Свои произведения на ней показали Анатолий Щикалев, Игорь Санин и Александр Шафеев. Последние два автора участвовали в акварельном пленэре в Тобольске.

Меньший интерес проявили омские художники к коммерческим выставкам-ярмаркам, организованным в Новосибирске в 1999 и 2000 годах – «Fresh art of Siberia» («Свежее искусство Сибири») и «Арт-Новосибирск». Мероприятия, требующие оплаты экспозиционных площадей, не нашли откли-

ка у наших авторов, хотя предоставляли возможность не только показать, но и реализовать свои произведения.

Нельзя сказать, что в Омске благополучно обстоят дела с декоративно-прикладным искусством. После выставки-конференции 1997 года «Формула вещей», поднявшей острые проблемы функции, формы и вкуса, вновь наступила стагнация.

Наиболее активными на сегодняшний день оказались ювелиры. В 2003 году Алла Авдиенко, Ольга, Владимир и Юрий Крышковцы представляли Омск на Девятой региональной выставке «Сибирь» в Иркутске и Томске. Помимо ювелирных изделий здесь были показаны только гобелены Татьяны Дзерве и Антонины Патрахиной и батики Татьяны Колточихиной. На фоне расцвета декоративно-прикладных видов искусства других городов Сибири Омск выглядел весьма бледно. В этой ситуации особенно важны творческие контакты и общение мастеров. Между тем, только Татьяна Колточихина, проявляет интерес и находит способы участвовать в региональных выставках декоративно-прикладного искусства. В 2000 году ее батики входили в экспозицию «Декоративно-прикладное искусство Сибири» Новокузнецкого художественного музея, а два года спустя художница достойно представляла Омск на Пятой региональной выставке декоративно-прикладного искусства «Сибирская радуга» в Красноярске. Нельзя не заметить, что, вопреки сложившемуся в Омске отношению к декоративно-прикладному искусству как второстепенному, Т. Колточихина участвует во всех серьезных художественных проектах.

Несомненная польза зональных выставок советского периода состояла в том, что художники имели возможность общаться друг с другом, обмениваться творческими находками, видеть лучшие, отобранные выставком не только по идейным, но и по профессиональным соображениям произведения сибирских авторов. При подготовке Девятой региональной выставки «Сибирь» от единого Выставочного комитета отказались, и произведения для участия в ней рекомендовались на местах. В Омске отбор работ отличался существенной лояльностью. В результате от нашего города в выставке участвовало более 80-ти художников; живописцев, графиков, скульпторов, прикладников как членов Союза художников, так и кандидатов⁷. В целом выставка скорее характеризовала современное состояние местных организаций творческого союза, чем демонстрировала достижения. Омск вписывался в общую пеструю картину.

Работа региональной выставки «Сибирь-9» убедила нас в том, что и в изменившихся социальных условиях потребность в подобных выставках-смотре остается. Но Союзу художников и его местным организациям следует задуматься о критериях отбора произведений на эту выставку и об организации ее всестороннего обсуждения на конференции, где были бы осмыслены процессы, происходящие сегодня в искусстве, обговорено положение художника в современном обществе, приняты конструктивные решения по проблемам творческого союза.

Обзор региональных проектов, в которых приняли участие омские художники, показал, что удельный вес традиционной «зональной» выставки в ряду всевозможных культурных инициатив стал значительно меньше, и разнообразие современной художественной жизни региона позволяет каждому найти наиболее интересный для себя вариант экспонирования произведений и соответствующий своим взглядам круг общения.

1. См.: Хроника художественной жизни Омска. 1997 год // Вторые омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1998. С. 115: Абрамов П.Е., Александров С.Н., Баймуханов Г.С., Бугаенко Т.Ф., Галковский А.И., Гагшвили Д.К., Горбунов Н.Г., Дорохов Е.Д., Кармадонов А.Г., Кичигин Г.П., Колточихина Т.У., Либеров А.Н., Машанов А.Н., Миронов Б.К., Овчинников Ю.А., Чижик М.В., Щикалев А.М.

2. *Восьмая региональная художественная выставка «Сибирь». Каталог. Красноярск, 1998. С. 133.*
3. *Александров С.Н., Баймуханов Г.С., Баранов С.М., Белан В.Н., Белов С.А., Бондарева О.В., Булучевский Б.Д., Варов А.А., Владимиров В.М., Воронова О.В., Герасимов Н.А., Горбунов Н.Г., Гурова А.Е., Давыдова-Михальченко М.Ю., Дашкова Т.Н., Дорохов Е.Д., Ерошкин В.Ф., Желиостов И.И., Капралов А.Н., Картавцев Ю.Ю., Колточихина Т.У., Машанов А.Н., Минеева З.В., Миронов Б.К., Михальченко М.С., Мордвинова И.М., Олифинов Г.Г., Патрахин С.Н., Пронина Н.К., Савельева А.Б., Сухарев А.И., Хрущ В.И., Шафеев А.Г., Шинкаренко Д.В.*
4. *Маточкин Е. И в капле – океан // Советская Сибирь. 2003. 21 июня. С. 4.*
5. *Александров С.Н., Баймуханов Г.С., Бугаенко Т.Ф., Владимиров В.М., Дашкова Т.Н., Дорохов Е.Д., Капралов А.Н., Кичигин Г.П., Колточихина Т.У., Машанов А.Н., Молодцов Н.Н., Муратов Д.Р., Усова М.П.*
6. *Абрамов П.Е., Захарова Е.В., Кичигина А.Г., Лыпарев Д.И., Минеева З.В., Санин И.А., Санина Н.И., Шафеев А.Г., Щикалев А.М.*
7. *См.: Девятая региональная художественная выставка «Сибирь». Каталог. Иркутск, 2003. С. 110. Фактически: не приняли участие в выставке Князева С.М., Князев А.А., Чирков В.Ф.; участвовали, но не попали в каталог Д.К. Гагитшвили и В.И. Хрущ.*

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ ОМСКА об ИДЕАЛЬНЫХ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВАХ. 1990-е–2000-е гг.*

Тема отражения в искусстве предпочтений, отдаваемых художниками тем или иным географическим пространствам, представляется интересной в рамках рассмотрения проблемы идеала в целом. Под «идеальными» в данном случае подразумеваются: 1) пространства, отвечающие представлениям художников о красоте и совершенстве окружающего ландшафта; 2) дающие богатый материал для творчества.

В каждой общественной формации складываются свои образы идеальных пространств, обусловленные как господствующей идеологией, так и более частными – психологическими, эстетическими, религиозными – представлениями отдельных социальных групп. Геоаксиология (*термин, введенный Р.Ф. Туровским*) позволяет выявить и проанализировать, какие ландшафты становятся значимыми, символизируются и мифологизируются в различные исторические периоды той или иной культурной группой¹. С точки зрения культурной географии, теоретические основания которой разрабатываются учеными РНИИ культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева, художественные образы тех или иных земных пространств присутствуют в сознании людей и являются немаловажной частью культурного ландшафта².

При анализе мы исходили из гипотезы, что наличие базовых ценностей является для художника одним из необходимых условий творчества. Например, сложно понять **Г.П. Кичигина**, если видеть в

* Мысливцева Г.Ю. Представления художников Омска об идеальных географических пространствах. 1990–2000-е годы // История и культура городов России: от традиции к модернизации. Материалы Всероссийского научного конгресса, посвященного 290-летию города Омска (Омск, 12–14 октября 2006 г.) / Отв.ред. Д.А. Алисов, Ю.Р. Горелова, Н.А. Томилов. Омск: Издательский дом «Наука», 2006. С. 175-178.

его картинах только отражение темных сторон действительности и не замечать, что за свалками и руинами стоит впитанный с детства образ старых, уютных в своей патриархальности улиц частного сектора, вытесняемый, по словам автора, «чем-то абсолютно нелепым и бесчеловечным». Именно сопоставление этого закрепившегося в сознании художника идеального ландшафта и новых городских реалий придают произведениям Кичигина необходимый драматизм и полемическую остроту. А пространство Омска во всей его сложности и есть для этого автора место, к которому он «приспособлен наилучшим образом и живет с ним в унисон»³. Омск вдохновляет Кичигина как же, как другого художника красивый пейзажный мотив. В связи с этим следует развести понятия пространств, предпочтительных для жизни, и «вдохновляющих», побуждающих к творчеству⁴. Так, по словам Кичигина, лучшее место для жизни – *Греция*, для нормальной работы – *Германия*, для творчества – *Омск*.

Изменения, произошедшие в 1990-е годы в географических предпочтениях омских художников, связаны с целым рядом политических, экономических, идеологических причин. С карты творческих поездок исчезли азиатские республики, меньшую роль стал играть Север Сибири, почти прекратились речные путешествия по Иртышу и Оби, в прошлом остались поездки на «великие стройки», из большого числа древнерусских городов, некогда вдохновлявших омских авторов, остался только *Суздаль*.

Образы Суздаля, созданные **Е.В. Гуровым** и **Е.Д. Дороховым**, вобрали в себя культурно-историческое содержание ландшафта и целостное, синкретическое восприятие художниками старинного города с его тектоникой, фактурой, звуками и запахами. **Н.Н. Молодцов** остро ощутил цвето-световую среду Суздаля, придав изображенным на полотнах архитектурным памятникам характер сказочных строений.

Другой древний город – *Киев* – **Л.П. Журавлева** также восприняла, как нечто волшебное, «некоторое царство, некоторое государство». Дома и улицы в ее картинах дробятся в солнечных лучах, кажутся нереальными.

В 1990-е годы проблема региональной и национальной идентичности оказалась в центре внимания творческой интеллигенции. В русле осмысления собственной связи с *территорией Сибири* и постижения глубины имеющегося здесь культурного пласта многие художники Омска обратились к периоду архаики. Благодаря наличию большого числа археологических памятников на *Алтае*, *Урале* и *Севере Казахстана* усилился интерес к этим землям. В частности, Алтай воспринимался **В.Г. Бугаевым**, **А.В. Агафоновым**, **Б.К. Мироновым** в продолжение начатой еще в 1960-х годах **Н.Я. Третьяковым** традиции, в первую очередь, как земля древних культур.

На том же основании **Е.Д. Дорохов**, работая над проектом «Художник в знаковом поле архаики», открыл для себя археологические культуры близ деревни *Окунево Муромцевского района Омской области*. В представлении этого автора узоры на осколках древней керамики являются символами мироздания, а композиции, созданные по их мотивам, могут прочитываться как в космическом, так и в гео/картографическом масштабе. В работах Дорохова на тему архаики выразились его представления об идеальности тех пространств, где ощутима связь локального с глобальным, земного с небесным.

Восприятие *Омска* как эстетически значимого объекта сложилось в 1960-е годы и стало традицией. В живописи **Г.Г. Пилипенко** важную роль играет свет, придающий обычному мотиву таинственный характер и одушевляющий неживые предметы. Литературные и мифологические ассоциации, возникающие при восприятии его пейзажей, наполняют современные пространства накопленными в течение многих веков духовными ценностями. Как правило, художников привлекает старый город. Удачный выбор места для строительства Дома художника в середине 1950-х годов послужил появлению многих «видов из окна» на реку Омь, сквер, мост, противоположный берег. Идеально спланированное пространство центральной части города с поднимающейся от реки улицей, старинными постройками, изящным силуэтом их кровель и многочисленными башенками – до сих пор любимый пейзажный мотив.

Чрезвычайно важную роль играют в образе Омска цветы и деревья. Вместе с реками они являются природной составляющей городского ландшафта и придают городу неповторимость. Возникающее в центре Омска ощущение гармонии человека и среды, собственно, и делает место идеальным. **В.И. Маслов**, например, и в черте города находит пространства, соотносимые с представлениями о райском саде.

Другая, обладающая привлекательностью для целого ряда авторов тема – деревянное зодчество Омска. В связи с тем, что в большинстве своем деревянные постройки начала века исчезают из городской среды, художники стараются придать своим работам характер документа. **А.Н. Садчиков** тщательнейшим образом прописывает фактуру старой резной двери в доме на бывшей Казачьей слободе и оконного переплета дома «с драконами». **И.И. Желиостов** прорисовывает узоры и детали старинных построек в продолжающейся серии гравюр по мотивам деревянной архитектуры Омска, указывая место нахождения (зачастую, бывшее) каждого изображенного дома.

Художественной реконструкцией исторических панорам Омска можно назвать картины **С.Е. Социвко**. Они решены как сцены народных гуляний со свойственной крестьянскому искусству гиперболизацией количества и размеров всевозможной снеди, удали казаков, румяности и упитанности женщин. Доминантами композиций часто становятся златоглавые православные храмы. Несмотря на то, что автор смотрит на изображенный им мир с улыбкой, идеализация триады – самодержавие, православие, народность – в его работах очевидна.

Рабочеокраинный Омск также оказался привлекательным для художников 1990-х. Но индустриальные мотивы остались в прошлом, и если изображались (**В.С. Калистратов, Н.А. Захаров**), то не в качестве идеальных пространств. Лишь **Н.Н. Молодцов** находит красоту в гаражах, заборах, трубах, поскольку все пространство города для него – источник колористических впечатлений, а в ритмах нерегламентированных архитекторами строений художник видит привлекающую его свободу формообразования. Для **Г.С. Баймуханова** городская периферия обладает своей эстетикой. Ему душевно близки омские дворики и заснеженные улочки над обрывами, то есть пространства, по существу, относящиеся к типу не городского, а сельского ландшафта.

Вдохновляющие художников предшествующих поколений *природные ландшафты Сибири* и сейчас остаются значимыми. В пастельных пейзажах **М.И. Разумова** очертания предметов растворяются в окружающей среде, образуя единую вибрирующую и мерцающую материю. Пейзаж кажется ирреальным. Это – пространство для созерцания, помогающее преодолеть разрыв городского человека с гармоничным миром природы, воспринимаемой как абсолютная эстетическая и нравственная ценность.

Сакрализация пейзажного мотива наблюдается в творчестве **С.Н. Патрахина** и **С.А. Белова**. Точка зрения сверху отдаляет наблюдателя от изображенного мотива, создавая необходимую для преклонения перед идеально сотворенным миром дистанцию. **Н.И. Холодов**, самодеятельный художник, живущий в *Черлакском районе Омской области*, природу мифологизирует. Стога, деревья, подсолнухи, кусты сирени, луна и солнце выступают как символы мироздания, явления космические. Как неотъемлемая часть природы в картинах Н.И. Холодова появляются женские фигуры, персонифицирующие одухотворенно-эротическое начало мира.

К городским жителям Н.И. Холодов относится с сочувствием, удивляясь, как они живут в духоте, суете и в толпе, говоря, что на второй день пребывания в городе у него начинает болеть голова.

В конце 1980-х годов у многих омских художников появились дома в «умирающих» селах на *Севере Омской области*. В Муромцевском районе возникла целая «колония» художников. Для **В.Л. Долгушина** идеальным ландшафтом оказалось село *Кондратьево*, давшее художнику бесконечное число изобразительных мотивов. Суровая романтика Севера, характерная для раннего периода творчества этого художника, уступила место деревенской теме, воспринятой с точки зрения человека, мечтающего о доме как пристанище. Большой цикл пастелей явил материализовавшуюся в кондратьевских окрестностях идею гармоничного существования человека в ладу с природой и с самим собой.

В отличие от Долгушина, у **А.А. Чермошенцева**, стремящегося к обобщенным символическим образам высокого гражданского звучания, деревенский пейзаж перерастает в символ Родины. Панорамные пейзажи с реками и озерами, возделанными полями и храмами, силуэтами коней и летящими журавлями – типичные для этого автора изобразительные сюжеты. Они восходят к песенным образам России, где патетика сочетается с проникновенной лиричностью. Как безусловные ценности воспринимаются бескрайность земли, высота неба, свобода движения, земледельческий труд и православная культура.

Идеализация деревенской жизни в большей мере свойственна городскому человеку, а не сельчанам, которые все более «под воздействием радио и телевидения утверждают во мнении, что жизнь в городе – есть высшая форма жизни, и его ценности универсальны». Воплощением универсальных ценностей современного общества для жителей российских городов становится *заграница*.

В постсоветское время в сферу внимания омских художников попали *Средиземноморье, Западная Европа, Турция, Африка, Америка*. Однако не все авторы нашли там мотивы, вдохновившие их на создание интересных в творческом отношении произведений. Наиболее значимыми странствия по миру стали для **Т.Ф. Бугаенко**. Города Европы, Азии и Америки в ее интерпретации предстают как феерии света и цвета. В связи с тем, что контуры сооружений растворены в воздушной среде, городские виды напоминают миражи, прекрасные видения. В посвященных Парижу графических композициях **Л.Н. Рейх (Зырянова)** на первый план выходят вещи, символизирующие приятный отдых – бокалы, цветы, фрукты. Силуэт Эйфелевой башни обозначает место действия и придает особый шарм этому изысканно-романтическому пространству.

Особого внимания заслуживают картины ночных городов, чей облик преобразован всполохами световой рекламы. Эти образы утверждают эстетику современной электронной и динамичной городской среды, представляя город как манящий мир нескончаемого праздника. Ночные улицы азиатского мегаполиса, снизу доверху заполненные световой рекламой, изображены на картинах **С. Демиденко**. Интересно, что аналогичный, неоновый-желтый свет появляется у этого автора внутри кафе-палатки у здания омского драматического театра на картине «Круглосуточно». Помещенный в центр композиции, этот кусочек «красивой» жизни настойчиво притягивает к себе. Однако, подобные образы являются скорее исключением, чем правилом.

В целом, обзор географических предпочтений омских авторов показал приоритет местного над иноземным, естественного над искусственным, традиционных эстетических и нравственных ценностей над новейшими достижениями электронной и рыночной цивилизации. Если остановиться только на этом аспекте анализа, то Омск предстанет как глубокая провинция. Однако пейзажный жанр, связанный с изображением и художественным осмыслением реальных географических пространств, сам по себе консервативен и ориентирован на вечные ценности. В искусстве Омска он занимает свою нишу, соседствуя с разнообразными направлениями и течениями, отражающими более современные представления о мире. Но, вместе с тем, нельзя не заметить, что сегодняшний город, пестрый, разностильный, переполненный рекламой, как эстетически значимая среда художниками не воспринимается.

1. Туровский Р. *Культурная география: теоретические основания и пути развития* // *Культурная география*. М., 2001. С. 69.

2. Там же. С. 72.

3. Кичигин Г., Шорохова Л. «Главное – не терять отчаянья» // *Омская муза – 2000. Монологи о культуре*. Омск, 2000. С. 20-31.

4. Лавренова О. *Новые направления культурной географии: семантика географического пространства, сакральная и эстетическая география* // *Культурная география*. М., 2001. С. 118.

5. Теплиц Т.К. *Массовая культура и современный человек* // *Человек: образ и сущность. Массовая культура*. М., 2000. С. 259.

ОМСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ. 1980–2000-е гг.*

В апреле 1979 года скончался Николай Михайлович Брюханов. С уходом завершилась целая эпоха в искусстве Омска, мировоззренческие и эстетические идеалы которой ярко воплотились в брюхановском образе «Художника» (1969). Монументальное, решенное в черно-красно-желтых тонах полотно представляло человека искусства как сурового стража высших законов нравственности. Поднятая кисть, защищающая ребенка рука, условно обозначенные народные ряды за спиной художника, вместе со стилистическими аналогиями полотна с древнерусской монументальной живописью, все говорит о том, что для Брюханова искусство – это полное драматизма духовное служение, а картина (как книга для Бориса Пастернака) – «кусоч горящей, дымящейся совести». Видимо не случайно другой выдающийся «шестидесятник» – Н.Я. Третьяков – на протяжении многих лет писал портреты Брюханова как идеальный, в его понимании, образ художника.

1980-е годы для Омской организации Союза художников, как и для всей страны, были временем переломным. Первая их половина прошла на хорошем творческом взлете и в обычном, сложившемся при советской власти порядке. По-прежнему главными точками отсчета были зональные выставки. Пятая и Шестая сибирские «зоны» в Барнауле (1980) и в Кемерово (1985), оказались последними «социалистическими». В согласии с девизом «Союз искусства и труда» на V зональной выставке омичи показывали работы, выполненные в творческих поездках на БАМ, к нефтяникам Севера, в колхозы и совхозы Омской области, с речниками по Иртышу и Оби. «Тесное общение художников с жизнью, содру-

* Мысливцева Г.Ю. Омский Союз художников в 1980-2000-е годы // Художники Омского Прииртышья: альбом-каталог, посвященный 75-летию Омской организации Союза художников России / Авторы статей Т.В. Бабилова, Л.К. Богомолова, Г.Ю. Мысливцева, С.В. Черноок / Редактор Г.Ю. Мысливцева. Омск: ООО «Омскбланкиздат», 2008. С. 52-63.

жество с производственными коллективами делают их творчество близким и нужным народу» – подчеркивала искусствовед А.И. Долгих¹.

В новый «отчетный» период в связи с общим экономическим спадом выезды художников на великие стройки прекратились.

Востребованными формами взаимодействия с народом оставались выставки на селе и портреты передовиков производства. Вовсе не всегда это были дежурные заказные работы. Сегодня в большинстве своем это бесценные документы эпохи. Благодаря сотрудничеству (так называемому шефству) омского СХ с ПХБО «Восток» Л.А. Зотикова создала целую галерею образов текстильщиц, запечатлев в этих портретах черты женщин-работниц 1970-1980-х годов. Продолжалось пополнение произведениями искусства картинных галерей в районах Омской области. Вслед за открытием в 1977 году первой галереи в Таре, художники дарили свои работы колхозу «Заря коммунизма» и совхозу «Элита», Кормиловке, Марьяновке, Тавричанке, Большеречью... Пожалуй, самым неординарным жестом омских художников стал их дар в 1982 году 208-ми произведений колхозу «Родина» станицы Казанская Краснодарского края, где родился и вырос их коллега Иван Желиостов.

Политика партии по отношению к искусству становилась все более формальной, но сложившаяся при советской власти система госзаказов, премий, плановых закупок, творческих дач и командировок, масштабных выставок в центре и на периферии успешно действовала до начала 1990-х. Гарантируя членам Союза художников известный социальный статус и признание значимости их труда, она требовала при этом подчинения определенным правилам, которые в это время уже могли восприниматься как «правила игры». Тематика экспозиций буквально повторяла партийные призывы и лозунги – «Слава труду», «Мы строим Коммунизм», «На страже Родины», «Художники – Октябрю», однако их наполнение становилось менее пафосным, и в экспонируемых работах все очевиднее проявлялось желание понять окружающий мир, в том числе его социальное устройство.

Зазор между реальной жизнью и лозунгами довольно точно подметил молодой и критически мыслящий Г. Кичигин. В картине «Красная суббота» (1982) он вывел на передний план не привычные фигуры тружеников, а кумачовую драпировку и лежащий среди кистей и банок с красками лозунг, в то время как работающие люди были уведены на второй план индустриального ландшафта, а несущие бревно Ленин с Троцким, помещенные в левый нижний угол холста, вовсе уходили со сцены истории.

Художественная жизнь в стране в 1980-е годы стала разнообразнее. Помимо официальных вернисажей, организовывались вполне нейтральные по своей тематике республиканские, всероссийские, всесоюзные выставки: «По родной стране», «Памятники Отечества в произведениях художников России», «Нивы Алтая», «Наш современник», «Голубые дороги Родины». Поддерживалась местная тематика, привязанная к определенным общественно значимым датам: 50-летию образования Омской области, 30-летию освоения целинных земель, 70-летию освобождения Омска от колчаковщины. Большое внимание уделялось организации выставок по отдельным видам искусства. Омичи участвовали в экспозициях ювелирного и декоративно-прикладного искусства, выставках эстампа, акварели и рисунка, плаката, книжной и миниатюрной графики, художников театра.

Пусть в небольших масштабах, но в начале 1980-х в Омске помимо живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства (ювелирные изделия, гобелен, батик, керамика, береста, кость), были представлены: театральное-декорационное искусство (К.Е. Гагитов, Т.А. Тюменцева, И.Д. Казанцева, О.П. Веревкина, А.А. Завьялов, С.Н. Александров, Н.Н. Молодцов), художественное проектирование (В.А. Десятов, К.Е. Гагитов, С.Н. Краморов), политический плакат (Е.А. Завгородний, Р.В. Нуриев, А.Н. Садчиков и молодые авторы С.А. Бутаков, В.А. Аппель, Ю.В. Бондарович и В.И. Еременко). Впоследствии это разнообразие сошло на нет, и анализируя художественные процессы 1980-х А.М. Кантор отмечал, что «в какой-то мере всякое искусство становится сейчас станковым, поскольку его цель – выставка, где представлена индивидуальность, а не ансамбль»².

Требуемое ансамблевости мышления монументальное искусство в 1980-е годы уже не занимало лидирующего положения, заказы сократились. Наиболее значимыми для города проектами были реконструкция Никольского казачьего собора в зал органной и камерной музыки по проекту В.А. Десятова

(1980), комплексное оформление музыкального театра, осуществленное В.А. Десятовым, Ф.Д. Бугаенко, М.И. Слободиним, Н.В. Решетниковым (1981), оформление интерьеров Главпочтамта М.И. Слободиним и В.А. Трохимчуком (1983). Кроме того, с помощью художников хорошел и без того образцовый Корд-ный поселок при ПХБО «Восток». В 1984 году в нем появилось кафе «Аленушка», спроектированное В.А. Десятовым и оформленное витражами А.П. и Н.В. Демидовых, скульптурами В.Н. Шамардина, керамикой В.В. Пекаркина. Сама типология объектов и характер их оформления определенно свидетельствовали о снижении идеологического прессинга.

При подведении итогов работы Омской организации СХ перед VI зональной выставкой в Кемерово самыми значимыми событиями были названы юбилейная, посвященная 50-летию омского Союза, выставка «Омская земля» (1982) и большая ретроспективная экспозиция с тем же названием в Москве (1984) и в Ленинграде (1985). «Заметным явлением в культурной жизни России явилась выставка омских художников в Москве и Ленинграде, – писала Т.П. Лоханская, – Выставка получила положительные отзывы специалистов, понравилась московскому и ленинградскому зрителю. Успех омской экспозиции заключался в ее тематической направленности, разнообразии творческих почерков, преданности своему краю – Сибири. Об этом говорит один из отзывов: ... «Омские художники с честью и достоинством представили нашу матушку Сибирь. Глубочайшая благодарность организаторам экспозиции, отмеченной тонким вкусом, низкий поклон ее участникам»³.

Именно «разнообразие почерков», существующее благодаря входящим в омскую организацию ярким творческим личностям, определяло ее особенности, давало импульс к развитию. Хотя А.М. Кантор и назвал 1980-е годы «временем без побед»⁴, имея в виду затянувшийся период вынашивания адекватных эпохе пластических идей, вдали от центра шли важные для развития искусства процессы. Продолжался уход от «больших форм» и подчеркнута значимых тем, часто провоцирующих идеологические штампы, в область духовного мира и психологии отдельного человека.

Заявив, что «надо душевнее к себе относиться»⁵, А. Темерев в конце 1970-х решительно отказался от индустриальной темы и печатных техник. Его новая интонация общения со зрителем предполагала скрытый подтекст, иронию, парадоксы, игру слов. Теперь он создавал не столько отдельные листы, сколько целостный и гармоничный мир, вместивший в себя реалии советского неустроенного быта, и оттого грустный и смешной одновременно.

Самые интересные образы возникали там, где не было однозначности: реальность граничила с ирреальностью, физика переходила в метафизику. Метафорическая образность в творчестве нового поколения художников окончательно вытеснила прямую фиксацию окружающей действительности, причем смысловая метафора все чаще заменяла пластическую. Со всей очевидностью эта тенденция проявилась на молодежной выставке 1982 года. Широкие историко-культурные и литературные ассоциации позволяли Г. Кичигину, А. Темереву, Г. Александрову, Т. Колточихиной, говоря о «своем наболевшем», выйти за пределы локальных смыслов и значений и включиться в общемировой контекст. Новое искусство становилось все более интертекстуальным, обращаясь к скрытому или откровенному цитированию «текстов» мировой культуры и готовя почву для постмодернизма.

Самый традиционный пейзажный жанр в 1980-е годы получил новый импульс к развитию, связанный с философским осмыслением природы. Пантеизм пейзажей К.П. Белова отмечал Л.П. Елфимов⁶. На рубеже 1970-1980-х годов появились новые работы из северного цикла В.Л. Долгушина, в том числе впоследствии не раз повторенные «Обская губа» и «Большая вода». В них отразилось достигнутое художником понимание цельности и бесконечности природы как космоса, малой частичкой которого является человек. В середине десятилетия созданы лучшие работы А.Б. Сапожникова, в творчестве которого пейзаж, не теряя своей материальности, обрел свойства духовной субстанции, когда «любая суетность неприемлема душе и духу, погруженному в глубокое созерцание»⁷. В том же направлении двигался В.В. Кукуйцев, всегда ощущавший природу как живую матерю. В 1980-е годы у него появилось больше светлых, трепетно-нежных работ, об эмоциональном строе которых говорят их названия: «Осеннее мерцание» (1980), «Весенняя нежность» (1984), «Осенние звоны» (1987). Чертами экологического пейзажа отмечены работы А.Н. Либерова «Над Васюганом» (1972), «Самотлорские рождения» (1977), «Буровая Китаева»

(1978), удостоенные в 1980 году Государственной премии им. И.Е. Репина. Фантасмогорический «Смог» 1987 года еще более заострил тему вытеснения живой природы искусственной реальностью.

В 1982 году Г.А. Штабнов написал первую работу из цикла «Память» – «Память. Восход». Увиденный в реальности мотив – скворечники над одной из могил Северо-Восточного кладбища – соединился у художника с глубоко личными переживаниями, связанными с погибшим в сталинских лагерях отцом. Домики для птиц-душ над царством вечного покоя наводили на размышления о смысле человеческого существования. Мотив смерти и скорби трансформировался у Штабнова в тему памяти, которую он не оставлял до конца дней, решая то живописно-пластическом, то в монументально-символическом ключе.

Тематическая картина, в прежние годы преимущественно историко-революционная, находилась в кризисном состоянии. Не девальвированной оставалась тема Великой Отечественной войны, в решении которой все отчетливее заметен перенос акцента на осмысление войны как трагедии отдельной личности. В 1980 году А.Н. Либеров работал над полотном «Матери». В юбилейном, 1985-м году появился целый ряд работ о войне, в которых историческое время соотнесено с частным. С.К. Белов по детским воспоминаниям создал серию графических листов «Город в тылу» (1985). Главным героем картины А.А. Федосенко «Политрук» (1985), получившей награды крупных всероссийских выставок, был сидящий в темной землянке смертельно уставший человек, подписывающий похоронки. Эмоциональное воздействие подобных картин было сильнее и глубже, чем созерцание батальных сцен или победных салютов.

Одной из последних значительных работ на военную тему стала картина А.А. Шакенова «Эхо войны» (1985). Это своего рода постскриптум, песня о страданиях народа и его героях, спетая акыном посреди бескрайней казахской степи. Перекликаясь с созданной по ойротским мотивам В.Р. Волковым в 1947 году картиной «Песня о родине» (Народный сказитель Н. Улагашев), работа Шакенова, с одной стороны, монументализирует образ, а с другой – уподоблением незрячего музыканта Гомеру связывает его со всей мировой историей.

Для искусства 1980-х годов в целом характерно обращение к прошлому, часто через тексты культуры. У старшего поколения художников потребность «остановиться, оглянуться» реализовывалась в обращении к воспоминаниям детства и ранее найденным мотивам, в повторении старых работ (К.П. Белов, А.Н. Либеров). Т.П. Козлов в 1983 году написал новый групповой портрет художников Омска, продолжая тему своей известной работы «Творческий отчет» (1957). В этих разделенных четвертью века картинах художник со свойственной реалисту точностью зафиксировал смену персонажей, их ролей в общем, психологически напряженном разговоре, появление новых лиц, модернизацию интерьера и необратимую работу времени, изменившего облик многих героев картины. Показательно, что изображенная группа людей, собравшихся на «производственное совещание», при всей колоритности отдельных фигур лишена романтического ореола.

Весьма прозаична и характеристика омского творческого союза, данная Т.П. Лоханской в буклете к зональной выставке 1985 года: «55 членов и 14 человек в молодежном объединении при нем. По-прежнему преобладает станковая живопись и графика. ...Тематика многих работ омичей охватывает такие понятия, как родная земля, своеобразие сибирской природы, люди, трудом которых она богатеет и украшается, постоянно⁸меняющийся облик городских улиц и площадей, история нашего города и его сегодняшний день».

Однако Омская организация СХ к середине 1980-х имела неоднородный состав. Наряду с реалистическими традициями развивались самые новые течения. «Автопортрет» Г.П. Кичигина (1985) отразил сложные отношения творческой личности с окружающим миром. Стоя спиной к зрителю, он же смотрит на него с холста. Удвоен и человек, и пространство, границы которого зыбки, а благодаря гиперреалистической манере письма в сферу восприятия включается и пространство перед картиной. Художник вовлекает зрителя в интеллектуальную игру, способную обернуться как шуткой, так и серьезными размышлениями о жизни и человеке.

Творческому росту молодых омских художников способствовала широко практиковавшаяся работа на Творческих дачах. Проводником новых идей, главным образом через Прибалтику, был Всесо-

юзный дом творчества «Сенеж», где активно работал Кичигин. Он же был главным представителем «омской школы» за рубежом, участвуя в организуемых по всему миру выставках советских художников.

После 1985 года в советском обществе начались преобразования, названные «перестройкой». В истории художественной жизни Омска точкой отсчета многих новых движений и инициатив стал 1986 год. Появилась возможность показать «другое» искусство. Главной выставочной площадкой неформалов стал Дом актера, где состоялся показ работ рано ушедшего из жизни Н. Бабина (1948–1982), создавшего свой, актуализирующий древние мифы и вечные образы мир, правда, по мнению партийных идеологов, такой «далекий от народа». Там же работала выставка В. Владимирова и Г. Манжаева, которую посетил и отметил как значимое явление композитор Родион Щедрин. Поддержал омскую молодежь и приехавший сюда на гастроли Евгений Евтушенко. В это же время вышло государственное постановление об общественных (любительских) организациях. Главным результатом всех этих событий стала обретенная новой генерацией омских художников поддержка руководителя Управления культуры Омской области Н.М. Геновой, что помогло через год создать первое неформальное художественное объединение «ЭХО», вслед за которым начался бурный процесс возникновения все новых и новых противопоставлявших себя официозу творческих групп.

В Доме художника в 1986 году произошло два знаменательных события. Под эгидой Управления культуры на выставке «несоюзной» молодежи «Творчество и поиск» прошел широкий показ всех имеющихся в Омске модернистских течений, а на экспозиции самодеятельных художников А.Ф. Красноперова и Н.И. Холодова столкнулись два абсолютно разных мировоззрения и творческих метода – реалистический и наивный. Обе выставки вызвали горячие дискуссии. На молодежной выставке вместе оказались художники, осваивающие язык современного мирового искусства, и откровенный, рассчитанный на невзыскательного потребителя салон. В оценке творчества молодых преобладали критические суждения. Старшее поколение сетовало на вторичность, нетребовательность к себе, красоту, доходящую до безвкусицы, самолюбование, наконец, на «стремление заглянуть внутрь себя, которое зашторило реальное видение мира». С призывом умерить профессиональное высокомерие выступил Г.А. Штатов. «Разве не интересен поиск цвета, ритма, пластического решения и даже тем?» – говорил он, имея в виду творчество В. Бугаева, В. Владимирова, М. Герасимова, С. Тыркова, Г. Манжаева⁹. Время показало, что поддержка молодежи со стороны таких уважаемых в художественной среде людей, как Г.А. Штатов, Н.Я. Третьяков, В.В. Кукуйцев, С.К. Белов, А.А. Чермошенцев, Г.П. Кичигин, была чрезвычайно важна для разрешения кризиса «отцов и детей» и формирования в городе единого культурного пространства. Появление быстро окрепшего «левого крыла» привело к тому мирному сосуществованию всех направлений и течений, которое мы наблюдаем сегодня в омском искусстве. Тот факт, что омский Союз художников, один из немногих в России, не распался на враждующие группы, во многом объясняется его открытостью новым веяниям и уважением к творчески мыслящей личности.

В связи с ослаблением давления центра на регионы, с середины 1980-х усилился интерес к местной культуре. К 270-летию Омска, в 1986 году в Доме художника прошла выставка «Омск и омичи», пожалуй, первая экспозиция-исследование образа территории. Как на всякую областную выставку, сюда попали и сельские пейзажи, и историко-революционные композиции, но в центре внимания были образы города. Выставка показала, что художникам в первую очередь интересен Омск исторический, его старые обжитые уголки и архитектурные памятники. К их образной реконструкции и погружению в историческую среду обратились К.П. Белов в картине «Старый Омск» (1982), А.Н. Либеров в «Тарских воротах» (1984), М.И. Разумов в «Кафедральном соборе» (1986), Н.А. Герасимов в серии офортов «Каменная летопись». В лирико-поэтическом, одушевленном ключе предстал Омск в акварелях Р.П. Камкиной и В.С. Калистратова, в графике. А.В. Старцева и А.А. Темерева. После этой выставки в историю омского искусства вошли «Летний натюрморт» В.В. Кукуйцева (1986), гобелен С.М. и А.А. Князевых «Омск – город сибирский» (1984–1985), серия офортов А.И. Галковского «Омск – город на Иртыше» (1983–1984).

Во второй половине 1980-х–1990-х годах образное осмысление городского пространства увлекло многих авторов. Г.Г. Пилипенко за счет живописно-пластического решения и мастерски исполь-

зуюмой «магии света» мифологизировал образ города («Дом Сорокина», 1988, «На улице Пушкина», 1995, «Домик Врубеля», 1996). В историческом ракурсе, основываясь на архитектурных памятниках, над этой темой работали Р.Ф. Черепанов (пейзажи-реконструкции «Часовня у Ильинского моста», 1980–1985, «Ильинская церковь (Черлакские арбузы)», 1989), А.С. Макаров (серия графических листов «Омск в прошлом», 1986–1988), И.И. Желиостов, с конца 1980-х начавший серию гравюр с деревянными домами Омска. Увы, в названиях листов уже тогда часто встречалось слово «бывший», теперь же большая часть памятников осталась только в изображениях.

В форме большой тематической картины над образом города работают два автора – С.Е. Социвко и Г.П. Кичигин. В их случае можно говорить о двух художественных мирах, характеризующих не только город, но и личности художников. Первый из них по-кустодиевски сочно воссоздает Омск исторический с опорой на народную смеховую культуру. Второй пишет самые неприглядные картины сегодняшнего дня – лужи, траншеи, полуразвалившиеся дома советского частного сектора, маргинальных обитателей городских трущоб. Однако нельзя не заметить, что за свалками и руинами стоит впитанный с детства образ старых, уютных в своей патриархальности улиц, вытесняемый, чем-то нелепым и бесчеловечным. Именно сопоставление этого закрепившегося в сознании художника идеального ландшафта и новых городских реалий придает произведениям Кичигина необходимый драматизм и полемическую остроту. Не случайно свою персональную выставку 1991 года Кичигин назвал «Театр гражданских действий».

На короткое время перестройки одной из самых популярных форм изобразительного искусства стал плакат. Выставки плаката проходили регулярно во многих городах страны и за рубежом. Появившиеся на волне перестройки плакаты были парадоксальны, злы, грубы, ироничны, использовали логику «обратности» и образы неофициальной, уличной культуры. В Омске молодые плакатисты – С. Александров, Г. Белозеров, И. Вахитов, В. Еременко, С. Краморов, А. Орешков – показывали свои произведения в 1988 году (книжный магазин «Знание», и в 1989-м – в Доме художника. Выставки отвечали злобе дня и имели успех. Многие темы и образы, в частности экологические, и сегодня актуальны. Однако не тиражированный плакат не выполнял своей гражданской миссии, оставаясь, по сути, станковым произведением для узкого круга зрителей. Не случайно для всех тогдашних омских плакатистов этот вид искусства был лишь эпизодом их творческих биографий.

Конец 1980-х годов – время параллельного существования в обществе и наложения друг на друга противоположных тенденций. В омском СХ своим порядком шли традиционные для советского периода выставки. В 1986 году состоялась дежурная областная выставка «Слава труду», посвященная XXVII съезду КПСС. Последняя экспозиция под девизом «Художники – Октябрю» прошла в 1987-м, а посвященная освобождению города от колчаковщины – в 1989-м году. К этим знаменательным датам в городе появились новые памятники, демонстрирующие совершенно противоположные творческие методы: скульптурные портреты руководителей омского подполья, созданные Ф.Д. Бугаенко для сквера Борцов революции (1987), и остро выразительный при всей своей лаконичности памятный знак В.А. Погодина на месте расстрела красноармейцев колчаковцами в Старозагородной роще (1988). Главным результатом общественных преобразований стало то, что это многообразие уже воспринималось как нормальное явление.

Падение железного занавеса позволило художникам Омска активнее участвовать в зарубежных и международных проектах. Если поездки омичей за рубеж в первой половине 1980-х были единичными, то во второй половине десятилетия зарубежные связи стали налаживаться. В 1987 году вновь прошла выставка омских графиков в венгерской области Пешт. Поистине интернациональным языком общения с конца 1980-х стала малая графика, в частности экслибрис. С 1988 года, показав свои произведения в Лондоне, в международных выставках экслибриса участвует И.И. Желиостов. Позднее его экслибрисы экспонировались в Италии, Чехии, Польше, Литве, Белоруссии, Люксембурге и других странах. На международных выставках экслибриса в Англии, Азербайджане, Бельгии, Дании, Словакии, Польше, Франции Омск представляли П.Е. Абрамов, С.А. Белов, В.Ф. Ерошкин, А.Н. Машанов, неоднократно получавшие дипломы и медали.

Несмотря на то, что творческие поездки «по местам трудовой славы» ушли в прошлое, художники не перестали ездить по стране. В 1985 году завязалась дружба омичей Г.С. Катилло, А.А. Темерева, А.С. Макарова, Р.В. Нуриева с художниками Южно-Сахалинска. В результате появилось большое число работ, в которых «география сменила идеологию» и на первый план вышла тема гармонии человека и природы, решаемая в возвышенно-романтическом ключе.

Но и «неброская» природа Омской области всегда была любима художниками. Когда стали пустеть деревни, многие художники приобрели в собственность дома в Муромцевском районе. Первыми были В.Н. Белов и В.Л. Долгушин, обосновавшиеся в Кондратьево. И если Владимир Никитич привычно видел в природе омского севера бесконечные просторы и уходящие вдаль дороги, то Долгушину деревенская жизнь открылась с новой стороны. Кажется, что в его кондратьевских пастелях материализовалась идея земного рая, населенного чуть странными, но добрыми и хорошо знакомыми людьми с их козами, собаками, кошками... Для другого жителя «муромцевских дач» – Г.Н. Канунникова – деревенская тема стала центральной. В его пейзажах есть что-то от созданного передвижниками образа нищей России с ее непролазной грязью и покосившимися избами, но в отличие от критического реализма, вскрывающего язвы общества, эта деревня дорога художнику своей живописностью и задушевностью.

Тема деревни у большинства российских художников неразрывно связана с темой Родины. В Омске наиболее ярко и последовательно ее развивает А.А. Чермошенцев, Особого внимания заслуживает свойственная Чермошенцеву острая реакция на происходящие в стране перемены. Если в 1980-е годы его работы «Семья» (1985), «Мальчик и бабочка» (1987), «Детство» (1989) лиричны и пронизаны гармонией бытия, то в озаглавленном политическими катаклизмами 1991 году художник неожиданно для всех создает рисунки, главной идеей которых является осознание нестабильности и затерянности человека в огромном мире – «Обеспеченная старость», «Нескошенное поле», «Дорога в никуда». Дальнейшее обращение А.А. Чермошенцева к живописным техникам позволило ему усилить звучание как позитивных, жизнеутверждающих, так и драматических образов Родины.

В конце 1980-х к произведениям монументального искусства в Омске добавились горельефы на новом здании ОмГТУ А.А. Цымбала (1984–1987) и портал нового здания Омского государственного историко-краеведческого музея В.А. Трохимчука (1989). Последним крупным архитектурным объектом, выполненным с участием монументалистов, стало новое здание областной библиотеки им. А.С. Пушкина (1993). Фигуры деятелей русской культуры и рельеф «История культуры» на ее фасаде – это последняя работа В.А. Трохимчука.

Рубеж двух последних десятилетий XX века был для Омского Союза художников временем больших человеческих потерь. За 1988-1990 годы ушли из жизни крупнейшие мастера – К.П. Белов, А.Б. Сапожников, Н.Я. Третьяков, Г.А. Штабнов, С.К. Белов, М.И. Слободин... Многие из них были не только «столпами» омской организации Союза художников, определявшими ее лицо, но и незаменимыми педагогами худграфа.

Требовалось большое напряжение сил, чтобы сохранить высокий профессиональный уровень и авторитет творческой организации. И правлением было принято дальновидное решение – активное пополнение Союза, главным образом, молодежью. Всего с 1989 по 1993 год в омский Союз художников вступило 44 человека. Среди них были представители разных направлений и течений, в большинстве своем энергичные, творчески мыслящие авторы, уже зарекомендовавшие себя в художественном пространстве Омска.

С изменением общественного строя Союз художников уже утратил монополию на создание, экспонирование и продажу произведений искусства в Омске. Потерпела крах налаженная система взаимодействия искусства и государства. Прекратил действовать Творчески-производственный комбинат Художественного фонда РСФСР, дающий кров и «кормящий» многих художников. Всему творческому союзу и каждому его члену в отдельности пришлось искать пути вхождения в рыночную экономику.

В начале 1990-х выставочные площадки множились с невероятной скоростью. Это были театры, банки, школы, рестораны. Развернулось широкое галерейное движение. У всех галерей были разные задачи, реализовывались же, большей частью, экспозиционно-просветительские, поскольку об арт-

рынке в Омске всерьез говорить не приходилось. Союз художников не остался в стороне от галерейно-коммерческих проектов. В 1992 году на первом этаже, где располагался малый выставочный зал, была открыта галерея «Врубель» с зоной продаж и небольшим пространством для мини-выставок. Однако в таком режиме галерея смогла просуществовать недолго, вскоре превратившись в художественный салон при творческом союзе. Почувствовав разницу между работами, предназначенными для выставок и для продаж, вовсе не все художники смогли удержаться от искушения ограничиться производством картин для украшения интерьеров. Если бы не оживление в Омске художественной жизни, не появление института кураторов, провоцирующих художников на творческий поиск, не возникновение новых музеев и галерей, ситуация могла быть печальнее.

В начале 1990-х годов открылись музеи, посвященные творчеству крупнейших мастеров пейзажа – народных художников К.П. Белова (1991) и А.Н. Либерова (1994). Музей К.П. Белова и «Либеров-центр» быстро определили свою культурную нишу, собрав вокруг себя близких по духу художников. Омский областной музей изобразительных искусств, со второй половины 1980-х активно занимающийся изучением местного искусства, также часто обращался к творчеству омских художников, проводя персональные и тематические выставки, организуя конференции, например, в 1992 году на фоне выставки произведений Н.Я. Третьякова прошла конференция «Художники-шестидесятники в Сибири». Там же начали проводиться выставки, посвященные раскрытию той или иной искусствоведческой или общекультурной проблемы, позднее названные «концептуальными». В 1990 году событием стала выставка «Синтез» (куратор Н.М. Мороченко), представившая вместе шестидесятников Н.Я. Третьякова и Г.А. Штабнова и молодых авторов, заставляя искать параллели в их творчестве.

Вся первая половина 1990-х годов прошла под знаком Городского музея «Искусство Омска» (директор В.Ф. Чирков). Он представлял на своих выставках-симпозиумах 1994–1997 годов не только все имеющиеся в Омске направления и течения, но и новый, культурологический и междисциплинарный подход к их осмыслению, новые идеи, новое качество печатной продукции, к изготовлению которой привлекались лучшие дизайнеры.

Союз художников, в итоге, оказался органичной частью развитой и чрезвычайно динамичной инфраструктуры. Члены Союза участвовали едва ли не во всех проектах, случающихся в Омске и за его пределами, а Дом художника был открыт для сотрудничества со всеми культурными, образовательными и коммерческими организациями. В выставочном зале Дома художника проходят выставки-конференции, круглые столы, дискуссии с привлечением искусствоведов, культурологов, философов из Омска и других городов России. Совместно с Либеров-центром» (куратор Г.Ю. Мысливцева) СХ осуществил такие масштабные проекты, как «Сибирский пейзаж: пространство мифов» (2000), «Учителя и ученики. Связь поколений» (к 90-летию народного художника России А.Н. Либерова, 2000–2001), «Сибирский сад – территория мечты» (Омск – Новокузнецк, 2002), «Реки Сибири» (2005). Наиболее крупными выставками с развернутыми дискуссионными программами были «Омск – пространство Достоевского» (2001), «Приношение Врубелю» (международная выставка, 2006), «След III» (2007), организованные В.Ф. Чирковым.

Изменилась роль художника в пространстве города. В 1990-х-2000-х годах в Омске появились не памятники, а городская скульптура – «Дон Кихот/Всадник» (2000) и «Ф.М. Достоевский/Крест несущий» (2000) А.Н. Капралова и повторение известного сюжета с водопроводчиком («Степан», 1988) и «Люба» (1999) С.М. Норышева.

Модернизация художественной практики привела к переносу акцента с отдельного произведения на экспозицию как целостное «пространственное высказывание». Одним из первых омских художников, работавших в этом направлении, стал Е.Д. Дорохов. Его «Ботанический проект» (1994) соединил плоскостные букеты-монотипии и объемные «растительные» объекты из бумаги в красивую экспозицию-инсталляцию, напоминающую и об исходном сырье для изготовления бумаги. Последующие проекты Е. Дорохова выходили за границы изобразительного искусства через контакты с археологами – «Художник в знаковом поле архаики» (1997) или астрономами «Звездный дождь» (2001). Новым было и введение в пространства зала «песочниц» с осколками древней керамики, метеоритов, телескопов.

В 1980–1990-е годы не только неформалы, но и члены СХ использовали такие формы актуального искусства, как объект и инсталляция. На грани с объектом находились скульптуры В.А. Погодина 1980-х годов «Водолаз» и «Мотоциклист», но появившиеся чуть позже вещи с использованием упаковок для яиц и гипсовых яйцеголовых фигурок стали лучшими образцами этого инсталляций в Омске. Их социальная острота соотносилась с создаваемыми в то же время плакатами и очень жесткими картинами Г.П. Кичигина – «Трибуна» (1989), «Лестница» (1990), «Здесь будет храм» (1994) и многими другими.

И все же, социальная активность художника – это скорее исключение, чем правило. Большая часть художников по-прежнему уходит от действительности в историю, причем все более древнюю. Интерес к сибирской архаике возник у Е.Д. Дорохова, А.Н. Капралова, Б.К. Миронова. Об актуализации языческих мотивов свидетельствует целый цикл картин Н.Г. Горбунова 1992–1993 годов, посвященный низшим духам – «Полевой», «Домовой», «Оборотень» и т.п. На грани архаики и христианства находится тематика и изобразительный язык произведений С.Н. Александрова и Т.У. Колточихиной, активно использующих как знаковые системы, так и орнаментальные мотивы обеих культур.

Характерной чертой современного искусства стало обращение художников к религиозной теме. С.Н. Патрахин уже в 1988 году начал осваивать иконопись, а в 2005 году в Анадыре на Чукотке возведен собор Живоначальной Троицы, где установлен выполненный им иконостас. Возвращение православия в художественную культуру Омска началось с выставок архитектурных пейзажей Р.Ф. Черепанова, Е.А. Куприянова, В.В. Кукуйцева, на которых были запечатлены памятники древнерусского зодчества. Существенным вкладом художников в возвращение городу снесенных в годы советской власти культовых зданий стало восстановление в 1994 году Серафимо-Алексеевской часовни по проекту В.А. Десятова, сразу ставшей любимым мотивом омских пейзажистов.

Через образы храмов пришел к христианской теме Г.Г. Пилипенко. В его цикле монументальных композиций «Спас», «Умиление», «Оплакивание» (1997) главное выразительное средство – свет, рождающийся внутри красочной материи. Образный строй и символику древнерусской живописи Г.Г. Пилипенко использует в картине «Мама» (1996), в «Ироничном автопортрете» (1998), в экспрессивной и драматически напряженной композиции «Хлеб наш насущный даждь нам днесь» (2001) с узнаваемыми в персонажах ночной трапезы портретами омских художников. Тема древнерусского искусства занимает центральное место в творчестве А.Н. Машанова. Его продолжающаяся с 1993 года серия офортов «Древнерусские мастера» – уже не только изысканная стилизация, но продуманная и прочувствованная интерпретация идеи воплощения духовного начала в искусстве и эта линия прослеживается в творчестве многих художников. Обращаясь к религиозным сюжетам, через знак и свет решает эту тему Т.Ф. Бугаенко.

Связь небесного и земного особенно остро ощутима в городах с древней историей, например, в Тобольске или Суздале, куда совершали пленэрные поездки Е.В. Гуров, Е.Д. Дорохов, Н.Н. Молодцов. Появившиеся в Омске образы этих городов, далекие от банальных открыточных видов, вобрали в себя и культурно-историческое содержание ландшафта, и его тектонику, фактуру, свет, звуки и запахи. Находящиеся на грани предметности ассоциативно образные композиции омичей стремятся к передаче внутренней сущности этих впитавших в себя дух истории городов.

При всем разнообразии тем и жанров, присутствующих в искусстве Омска в 1990-2000-е годы, пейзаж по-прежнему остается одним из главных, а Омск и природа Сибири – основными источниками вдохновения. Интерес к реалистическому пейзажу поддерживается возобновившимися с 2001 года выставками этюдов и, конечно, многочисленными поездками омских художников теперь уже по всему миру. Свой круг мотивов и образный строй нашел обратившийся в 1990-х годах к жанру пейзажа-картины В.И. Маслов.

По-новому увидел омские дворики Г.С. Баймуханов. Кроме того, ему, как и А.А. Шакену, удалось создать выразительные образы казахстанской степи, где, по выражению Андрея Платонова, «даль съедает близь». Начавшийся в 1990-х новый этап в творчестве М.И. Разумова заключается в его умении передать единство сущностной основы природы и человека. Сакрализация привычного пейзажного мо-

тива характерна для С.Н. Патрахина и С.А. Белова. Новую ноту в восприятие природы вносит черно-белая, как снег и тень, графика А.Е. Гуровой.

В 1995 году как альтернатива привычному для художников индивидуализму и для взаимной поддержки в сложной общественной ситуации внутри омского СХ возникло творческое объединение «Друзья и годы» во главе с Г.С. Катилло-Ратмировым. Этот дружеский союз разных по возрасту и характеру людей ведет интенсивную выставочную деятельность как в Омске и в районах Омской области, так и в других городах и странах, стремясь сохранять традиции реалистического пейзажа.

Традиционно сильной стороной творчества омских художников всегда была графика как печатная, так и уникальная и до их пор она остается омским брендом. Своеобразным подведением итогов и пробой новых сил были ретроспективные выставки «Омская акварель» (1998) «Омский эстамп» (2000), «Омская пастель» (2006). Престиж омских мастеров акварели на всероссийских и международных выставках теперь поддерживают И.А. Санин, А.М. Щикалев, А.Г. Шафеев. О признании омских пастелистов свидетельствует участие на выставке «Искусство современной пастели в Европе» (Италия, 2002, Санкт-Петербург, 2003) шести омских авторов: В.Л. Долгушина, И.И. Желистова, Г.С. Катилло-Ратмирова, Т.У. Колточихиной, А.С. Макарова, М.И. Разумова. В выставке «Искусство пастели» во Франции в 2004 году участвовали В.П. Белоусов, В.Л. Долгушин, Г.С. Катилло-Ратмиров, А.С. Макаров, М.И. Разумов, В.М. Сидоров. Благодаря стараниям А.Н. Машанова и Б.К. Миронова в Омск были привезены литографские станки, найдены камни, и помимо офорта вновь начала развиваться техника литографии. Эти авторы, а также С.Н. Александров и А.Б. Савельева – постоянные участники международных выставок эстампа.

С окончанием «эпохи зональных выставок» в 1991 году возобновились региональные смотры искусства («Сибирь-VII» и «Сибирь-VIII». Красноярск, 1991, 1998; «Сибирь-IX». Иркутск, Томск, 2003), но удельный вес «союзных» культурных инициатив стал меньше. Приобретают популярность организуемые в разных городах страны биеннале, каждая из которых, собирает свой круг авторов. Омичи активно участвуют во всероссийских и международных биеннале графики – в Санкт-Петербурге, триеннале рисунка – в Томске, выставках акварели – в Кургане и т.д.

В Омске, не имеющем площадей и средств для подобных акций, лишь в 2006 году галереей «Квадрат» была организована Всесибирская выставка-конкурс современного искусства «Пост № 1», однако внутри города как знак времени нарастает конкурсное движение. Возрождению интереса к образу города способствует начатый омским СХ в 2003 году конкурс «Мой город», который должен продлиться до 300-летия Омска. Ежегодно проводится внутрисоюзный конкурс «Художник года».

Замечательным явлением 1990–2000-х годов стало издание книг об омских художниках. Начиная с монографии В.Ф. Чиркова о В.В. Кукуйцеве (1992), вышли в свет книги и альбомы о К.П. Белове (Л.П. Елфимов), А.Н. Либерове (А.И. Долгих, Г.А. Севостьянова), Н.Я. Третьякове (Л.П. Елфимов), Р.Ф. Черепанове (Н.П. Мороченко), А.Б. Сапожникове (В.Ф. Чирков), А.А. Чермошенцеве (Л.М. Олещенко), Б.Н. Николаеве (Г.А. Севостьянова). К 70-летию Омской организации СХ вышел долгожданный альбом-каталог.

Профессиональный союз не стремится изолировать себя от общества, находя контакты с образовательными структурами (регулярные выставки учащихся и педагогов ДХШ, студентов, детских студий), государственными и промышленными организациями (экспозиции, посвященные ГИБДД «Движение – жизнь» и открытию мостомоста – «Мост тысячелетия»), церковь («Успенский собор вчера, сегодня, завтра»), властью (галерея губернаторов в Законодательном собрании). Для молодых авторов в 2005 году был выделен специальный зал «Арт-прихожая», а самые талантливые из них имеют возможность участвовать в любой экспозиции.

Сегодня Омская организация Союза художников России – это 126 живописцев, графиков, скульпторов, прикладников, дизайнеров, театральных художников, искусствоведов, многие из которых являются педагогами художественных вузов и колледжей, подготавливающих новые поколения художников. Как некогда ряды СХ пополнили ученики С.К. Белова, М.И. Слободина, Г.А. Штабнова, так и сегодня в Союз вступают ученики В.И. Маслова, Г.Г. Пилипенко, А.А. Шакенова, Е.Д. Дорохова, Г.С. Баймуханова...

47 человек состоят членами кандидатского объединения. Омский Союз художников – уважаемая в городе, в регионе и в России организация творческих личностей, хранящая традиции и открытая новым веяниям. Во многом, именно такому творческому союзу Омск обязан тем, что приобрел статус центра художественной жизни Сибири, что доказывает в своем диссертационном исследовании кандидат искусствоведения Т.В. Бабикова.

1. Долгих А. «Сибирь социалистическая». Омск. Буклет. Барнаул, 1980.
2. Кантор А.М. Искусство восьмидесятых годов // Советское искусствознание-24. М.: «Советский художник», 1988. С. 22.
3. Лоханская Т.П. «Сибирь социалистическая». Омская организация Союза художников России. Буклет. Кемерово, 1985. С. 3.
4. Кантор А.М. Искусство восьмидесятых годов // Советское искусствознание-24. М.: «Советский художник», 1988. С. 6.
5. Из беседы автора с А.А. Темеревым 22 августа 1986 г.
6. Елфимов Л.П. К.П. Белов. Подборка репродукций из серии «Художники Российской Федерации». Л.: «Художник РСФСР», 1982.
7. Худоногова Е.Ю. Образ и мировоззрение в русском искусстве XIX века (очерки). Красноярск, 2003. С. 112.
8. Лоханская Т.П. «Сибирь социалистическая». Омская организация Союза художников РСФСР. Буклет. Кемерово, 1985. С. 4.
9. по статье: Луговская В. Умение еще не мастерство. Вечерний Омск. 1986. 28 июля.

«ЭХО» ВОСЬМИДЕСЯТЫХ*

Три выставки Экспериментального художественного объединения «ЭХО» были восприняты в конце 1980-х как «живой звук» на фоне всеобщей «фанеры», как свободный творческий жест молодых, красивых и революционно настроенных художников. Сегодня деятельность объединения, как и положено, обрастает мифами и легендами, и настоящая экспозиция не стремится их развенчивать. Будучи отзвуком событий двадцатилетней давности, она, конечно же, пронизана ностальгией, как всякое воспоминание о молодости, совпавшей с окончанием брежневской эпохи застоя и началом демократических преобразований в стране.

То, что было представлено публике на выставках «ЭХО», открывало новую эстетическую реальность, более отвечающую настроению времени, чем «разрешенные» варианты реализма. «Эховцами» был обозначен конец монополии Союза художников и музеев на показ произведений искусства и, соответственно, открыта дорога к зрителю многим молодым и не вписывающимся в прежние идеологические рамки авторам. Новая генерация художников не старалась поучать, а тем более, заигрывать со зрителем, напротив, она была готова вступить с ним в диалог и на равных рассуждать о смысле жизни и творчества. Размещенные в экспозиции фотопортреты авторов, их творческие кредо, записные книжки для отзывов и организация дежурств на выставке – все говорило о движении художников навстречу зрителю и об их надежде на понимание.

Путь искусства в России, по словам Д.В. Сарабьянова, всегда был «чреват большими контрастами, неравномерностью, перемежающимися рывками и застоєм». Омское «ЭХО» также сыграло роль катализатора в стремительном процессе *очередного такого* «наверстывания». Осмысление пластических поисков русского авангарда 1910-1920-х годов и последующих достижений мировой художественной культуры XX века шло параллельно с освоением новейших открытий в области художественной формы и

* Мысливцева Г.Ю. «ЭХО» восьмидесятых. Посвящается первому неформальному художественному объединению г. Омска. Каталог выставки / Статьи Н. Муратовой, С. Черноок, Г. Мысливцевой, А. Никитиной / Редакторы Ф. Буреева, Г. Севостьянова. Омск: ООМНИИ им. М.А. Врубеля, 2008. С. 4-5.

расширением доступных пластическим искусствам границ содержания. Представший на выставках «ЭХО» весь спектр модернистских течений позволил ощутить Россию и Сибирь как части глобального культурного пространства.

Сегодня очевидно, что появление в Омске Экспериментального художественного объединения не было случайностью. Сложившаяся здесь благоприятная для творческих инициатив ситуация была подготовлена деятельностью двух специальных учебных заведений – художественно-графического факультета ОГПИ им. А.М. Горького и *недавно* открывшегося Технологического института, студенты и недавние выпускники которых стали основной движущей силой нового объединения. Молодежь имела возможность общаться с такими уникальными личностями, как художники Николай Третьяков и Геннадий Штабнов, искусствовед Леонид Елфимов, поэт Аркадий Кутилов. Была жива память о Николае Бабине, которому посвятил свою многочастную композицию «Мастер и Маргарита» Евгений Трифонов. Организованная чуть позднее выставка «Синтез» (ООМПИ, 1990) убеждает нас в том, что в отношении Омска можно говорить скорее о духовной преемственности, чем о конфликте «отцов» и «детей».

Кроме того, позитивные изменения в государственной политике Советского Союза отразились на российской культурной жизни, отмеченной целым рядом крупных международных выставочных проектов, показом произведений выдающихся мастеров русского авангарда, деятельностью выставочного зала на Малой Грузинке в Москве. В 1986 году вышло государственное постановление об общественных (любительских) организациях, которые при всех бюрократических сложностях их регистрации получили право на существование. Таким образом, «эховцы» счастливо «совпали» со своим временем, в полной мере отразив его характер.

Состав «ЭХО» с самого начала не был однородным ни по возрасту (свое старшее поколение и молодежь), ни по статусу (участники зональных и республиканских выставок и никому не известные авторы), ни по творческим устремлениям. С одной стороны, это были эстеты и интеллектуалы, а с другой – готовые к эпатажу «возмутители общественного спокойствия». С самого начала «ЭХО» было скорее «суммой индивидуальностей», чем идейно согласованным движением, что и послужило причиной его внутреннего раскола в 1989 году.

Пожалуй, базовой, объединившей всех идей было понимание искусства как возможности выйти за пределы видимой реальности. В этом смысле беспредметные живописные структуры убежденного абстракциониста Владимира Бугаева и экспрессивная абстракция Евгения Трифонова и Михаила Герасимова сближались с актуализированными образами подсознания в работах сюрреалистов Владимира Новикова и Дмитрия Гонтаренко. Отмеченные поэтикой символизма ранние холсты Евгения Вигилянского, ассоциативная пластика досок Константина Грабовского, пейзажно-знаковая лирика Геннадия Манжаева дополнялись «мифотворчеством» Владимира Владимирова и Сергея Тыркова... Утверждение гармонии бытия сочеталось с повышенным драматизмом восприятия мира и «концептуальным абсурдом». Созданные художниками образы отсылали к древней и средневековой мифологии, к литературе, кино. Расширению границ сознания и особому эмоциональному настрою способствовал синтез зрительного ряда и звучащей в зале музыки. Многие авторы для более полного выражения собственного переживания мира обращались к поэзии.

Историческую значимость происходивших событий осознавали уже сами их участники. Важной частью настоящей экспозиции являются сохранившиеся протоколы заседаний, списки, фотографии, подборки публикаций, дневниковые записи, ставшие сегодня бесценным документом эпохи. Особый раздел составили произведения, выполненные членами «ЭХО» и участниками его выставок в последнее десятилетие. *Протягивая* творческие судьбы «эховцев» до наших дней, выставка как бы проверяет их на состоятельность избранного пути и верность идеалам юности.

Обращаясь к одному из самых ярких событий в истории художественной жизни Омска конца прошлого века, мы особенно остро понимаем, что за прошедшие двадцать лет изменилась страна, ее политика и общественный строй, идеология и искусство. Возможно, настоящая выставка как знак, отзвук, эхо своего времени, как и тогда, подтолкнет сегодняшнего зрителя к серьезным размышлениям о жизни, о ее смысле, о месте в ней искусства. И «ЭХО» вновь отзовется в наших сердцах.

МОНОГРАФИИ

ИЗОБРАЖЕНИЯ и ТЕКСТ в ГРАФИКЕ ГЕННАДИЯ АЛЕКСАНДРОВА*

Краткая биографическая справка: Геннадий Николаевич Александров родился 6 сентября 1949 года в Омске. С 1970 по 1975 учился на художественно-графическом факультете Омского государственного педагогического института им. А.М. Горького (педагоги В.Л. Долгушин, Л.П. Елфимов, Г.А. Штабнов, М.И. Слободин). Дипломная работа – серия офортов на тему города. Участник второй зональной выставки «Молодые художники Сибири». Омск, 1978; областной выставки молодых художников. Омск, Дом художника, 1982; 6-й республиканской выставки графики. Москва, 1982. Персональная выставка в Омске в 1980. В 1986 уехал в Новороссийск, в 1989 вступил в Союз художников. С 1994 живет в Чехии. Участник выставок в Великобритании, Германии, Польше, Чехии, Швеции. Живописец, график, плакатист.

Тематический диапазон графики Геннадия Александрова обусловлен в прямом смысле **текстами** культуры: с одной стороны, фольклорной смеховой, в том числе басенной, с другой – альтернативной культуры, отличающейся нонконформизмом, повышенной экспрессией и склонностью к нарушению общепринятых эстетических норм.

Творческий метод Г. Александрова сформировался в 1970-е годы, то есть в «эпоху развитого социализма». Для официальной культуры этого времени характерны двойные стандарты, прикрытие неприглядных сторон жизни большинства советских людей помпезными лозунгами, в которых слова, по большому счету, смысла не имели. Тем не менее, именно слово (текст) становится одним из важных смыслообразующих и формообразующих моментов в творчестве этого художника.

* Мысливцева Г.Ю. *Изображение и текст в графике Геннадия Александрова // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Вып. 3-4 / ООМММ им. М.А. Врубеля / Ред. Ф. Буреева. Науч.ред. А. Гуменюк. Омск: ООО «Изд.дом «Наука», 2006. С. 25-30.*

Рассмотрим взаимодействие изобразительного и текстового планов в некоторых графических работах Г. Александрова, представленных на выставке «Пива нет и не будет» (искусство 30-летней давности), подготовленной Городским музеем «Искусство Омска».

Табличка «Пива нет и не будет» была изображена выпускником художественно-графического факультета Омского пединститута Г. Александровым на одном из листов дипломной работы. Эта надпись показала партийному руководству факультета порочащей советскую действительность. Назревавший скандал удалось потушить, только исключив лист из серии. Сегодня эта работа кажется на удивление жизнерадостной, лубочной, с веселым дворником и большим количеством вывесок и табличек на стене дома. Среди информационных текстов с указанием улицы и номера дома (Ленина, 20 – место, где располагались аудитории худграфа), наименованиями организаций, кафе «Мороженое» появляется спонтанно-обиходная форма текста «Пива нет и не будет», что вполне соответствовало отмеченной всевозможными дефицитами советской действительности. Но, как видим, проявившаяся в дипломной работе будущего педагога непозволительная ирония была не принята серьезно настроенными членами комиссии. Между тем, свободная игра автора с текстами уже в 1970-е годы предвещала наступление постмодернизма.

Как реакция на произошедшее во время защиты диплома и пародия на декана факультета, начавшего разбирательство, в том же году появляется другой лист с названием «Пива нет и не будет» (брательнику). В отличие от первого, в нем нет ни единого слова. А фигура осла-оратора на трибуне на фоне колоколов выполнена в традициях басенно-аллегорической образности. Вереница проходящих под трибуной людей заканчивается фигурой с повернутой к зрителю головой и завязанным ртом. Вместе со знаками *публичности* появляются знаки *умолчания*, невозможности говорить свободно.

Собственно, те работы Г. Александрова, где в плоскости изображения тексты отсутствуют, по-прежнему продиктованы теми или иными словесными образами, бытующими в повседневной речи в форме пословиц, поговорок, слоганов. Данные тексты переходят в названия работ, спустившись под изображение, на свободное поле листа. При этом они не перестают играть смыслообразующей роли: «Ворон дерьмо клевал, а крылья держал высоко, чтобы не испачкались» (1980); «Турки валяются, как чурки, а наши, слава богу, лежат без головы» (1983); «А проснулись – на работу пора собираться» (1983); «Тетушка Масевна до всего села милосердна, а дома неевши сидят» (1983). И в изобразительном ряду у Г. Александрова преобладают образы-символы, требующие расшифровки, *прочтения*.

Совмещение текстов со зрительным рядом становится излюбленным приемом Г. Александрова. Текст может выступать в качестве пояснения, как, например, надпись на ленте под эмблематическим профилем коня «Памяти иноходца Владимира» в «Листе благодарности» (1980). Причем, сегодня даже при наличии этой надписи не каждый молодой человек поймет, что речь идет о Владимире Высоцком, и для адекватного восприятия этого произведения необходимо принадлежать культуре советского андеграунда.

Другой случай пояснительного текста представляет лист с изображением танцующего медведя и надписью «Тех и кормят» (1970–80-е). По существу, здесь на равных основаниях присутствуют изображение и текст, а для понимания смысла композиции необходимо соединить два способа «прочтения».

Введение в композицию текстов советских лозунгов и воззваний встречается в небольшой гравюре с изображением очереди. Некоторый переизбыток текстов в ней – четыре строки, в сущности дублирующие друг друга: «Народ по талонам живет / КПСС славу поет» и «Трудности временные переживем / К светлому будущему придем» – подчеркивает негативное отношение автора к советской демагогии, и без того проявившееся в гротескности изображенных типичных для наших очередей персонажей.

Лист «Фанера» из серии: «Может быть, я ошибаюсь» (1981) относится к наиболее резким и эпатажным. В нем многократно повторяется изображение гигантских текстов, обычно устанавливаемых на крышах домов: «шире, шире, еще шире». Фанерные силуэты с широкими (во всю грудь) улыбками, улыбающийся рот (?) на пьедестале, окруженная толпой поклонников девица у микрофона и красочно упакованный гроб дополнены выгравированными, а затем вымаранными текстами. Тема фальши опре-

деленно соотнесена здесь как со средствами массовой информации, так и с насаждением массовой культуры.

Вымаранный текст появляется также в листе «Посещение Петропавловской крепости» (1982), гораздо более трагическом по звучанию.

Центральное место в омском периоде творчества Г. Александрова занимает серия «Басни Ивана Андреевича Крылова» (1980). На выставке ГМИО представлены четыре листа: «Мартышка и очки», «Крестьяне и река», «Воздушный змей», «Гребень». Во всех случаях художник прибегает к метафорической образности, неожиданно интерпретирует первоисточник, часто усиливая его изначальную парадоксальность (*аффективное противоречие – психологическая основа басни, по Л.С. Выготскому*).

Басня – литературный жанр, в котором подчеркнуто конкретное событие символизирует всеобщие категории жизни. Г. Александров, как правило, разрушает сюжетную основу басни, отказавшись от иллюстративности. Данная им интерпретация каждого текста подобна свободной игре в ассоциации, так в листе «Мартышка и очки» появляется очковая змея, а в «Гребне» – петух (снесший волосатое яйцо). В целом же, круг возникших у художника образов обусловлен окружающей советской действительностью. «Военизированная» мартышка – олицетворение тупой агрессивности. Она окружена автоматами и гранатами. Но символом советского времени мне представляется введение в интерпретацию басни темы интеллигенции, выразившейся в смысловом ряду: человек в очках («а еще очки надел») – гнилой интеллигент – уборочная – картошка.

Близкая тема звучит в интерпретации басни «Гребень». Множество лохматых мужиковатых персонажей хватают парами аккуратных маленьких человечков с черными полосками на глазах (знак анонимности, т.е. на этом месте может быть каждый) и ведут их в бастион. Над всем действием развевается хлыст, а в уголке композиции заключенный в рамочку портрет аккуратно причесанного кудрявого мальчика возвышается над толпой как воспоминание о прошлом.

Организация плоскости листа со свободным расположением фрагментов сюжета приближается к образу черновика с его свойством маргинальности. В стилистике преобладают экспрессия и гротеск. Часто появляются монстрообразные, тупые и агрессивные персонажи, главным органом которых оказывается открытый зубастый рот, требующий как хлеба, так и зрелищ.

Абсурд нашей доперестроечной общественной жизни, настолько ярко представлен Геннадием Александровым, что его едкие, сатирические листы, кажется, и сегодня не теряют актуальности, хотя в пиве нет недостатка...

ПРОСТРАНСТВО и ВРЕМЯ НИКОЛАЯ БАБИНА*

Творчество художника, рано ушедшего из жизни, всегда сохраняет в себе тайну невоплощенных образов, недосказанных слов. Тем более если художник работал не по традиционным общепринятым канонам, а искал новые средства выражения своих представлений о мире. К таким художникам относился Николай Бабин, жизнь которого связана с Омском. Здесь он родился и здесь умер, когда ему было всего 33 года, тут живут его родные, хранящие не очень большую коллекцию его работ. Наконец, в Омске остались его друзья – художники, для которых общение с Николаем Бабиным не прошло бесследно.

Четыре года назад была организована персональная выставка Н. Бабина в омском Доме актера, затем она побывала в Новосибирске и Ереване. Однако интерес к творчеству этого художника не только не угас, но еще и усилился, имя его стало обрастать легендами, а увидеть произведения Н. Бабина можно было только в старом деревянном доме его матери на Госпитальной улице.

Между тем, творчество Н. Бабина заслуживает большего внимания и глубокого искусствоведческого исследования. Выставка «Пространство и время Николая Бабина», открытая в Омском музее изобразительных искусств – первый шаг в этом направлении. На ней показаны живописные и графические произведения, принадлежащие семье художника и музею.

Попав в музейную среду, небольшие, ювелирно исполненные картины Н. Бабина органично в нее вписались. Они, действительно, очень «музейны» и по манере исполнения, и по колориту, напоминающему живопись «малых» голландцев, и по тематике, неразрывно связанной с искусством и духовным миром художника.

...Мчится на зрителя всадник в средневековых доспехах – благородный рыцарь из Ламанчи. На одной картинной плоскости с ним, но в других пространственных измерениях существуют старинные

* Мысливцева Г.Ю. *Пространство и время Николая Бабина // Вечерний Омск. 1990. 30 августа.*

локомотивы, древнейшие каменные сооружения – мегалиты и юная пара на мотоцикле. Все элементы картины находятся как бы во взвешенном состоянии, нет четкой пространственной ориентации, единой точки зрения. Взгляд погружается в картину, выхватывая отдельные, филигранно прорисованные детали, но сам предмет будто растворяется в пространстве. В картинах Бабина нет законченности и определенности, все в них находится в движении: казалось бы, случайный затек краски вдруг превращается в элемент пейзажа, взятого в другом измерении. Картины Н. Бабина насыщены до предела. Один пространственный слой перетекает в другой, резко меняются масштабы, соседствуют разные эпохи, изящные, художественно декорированные формы незаметно перерастают в детали бытовых коммуникаций. Многомерность пространственных построений вызывает ощущение бесконечности мира, непостижимости его тайн. Зрителю кажется, что он еще многого не сумел разглядеть в этих небольших по формату картинах.

Возникает ощущение, что художник стремился вместить в одну картину и высказать сразу все, что можно было бы растянуть на десятки отдельных тем и сюжетов. Видимо, прав был Б. Пастернак, когда писал, что причина образности, метафоричности художественного творчества кроется еще и в том, что за короткое, отведенное человеку время, он стремится решить огромные и надолго задуманные задачи. Время, как и пространство, в картинах Н. Бабина сгущено, сконцентрировано. Прошое и настоящее, сиюминутное и вечное – все сливается в воображении художника.

Н. Бабин очень внимателен к конкретно-историческим деталям. Историей он увлекался с детства. Но если сначала это была история военная, давшая блестящее знание воинской амуниции и атрибутики, то впоследствии объектом пристального изучения стала история искусства: средние века и северное Возрождение, аристократичный XVIII век и изысканный модерн, наконец, экспрессивный и аналитически-рассудочный XX век с такими грандиозными фигурами, как Сальвадор Дали и Павел Филонов...

Одна из работ Н. Бабина названа «Вариации на тему «Мир искусства». Это чудесная фантазия, навеянная утонченной, божественно прекрасной графикой рубежа XIX-XX веков. Собственно, все его произведения являются вариациями на темы изобразительного искусства, музыки, литературы, мифологии, истории. Узнаваемые мотивы, знакомые по легендам, мифам и романам персонажи будят воображение зрителя и связывают произведение с целыми пластами культуры человечества.

Несмотря на «музейность» и «книжность», творчество Н. Бабина далеко от иллюстративности. Автор свободно интерпретирует известные сюжеты, связывает их с современностью, пропускает сквозь себя, при этом соединяя мотивы готики, рококо, модерна, классицизма. При этом он избегает эклектичности. Целостность произведений Н. Бабина обусловлена тем, что связь отдельных элементов в них рождается изнутри, продиктована их содержанием.

Как же постичь это содержание? Как расшифровать усложненный язык живописи Николая Бабина? Очевидно, что сфера его интересов – это духовный мир человека. Образы Дон Кихота, Сизифа, Саломеи художник использует как символы нравственных, этических категорий. Добро, Зло, Красота, Глупость, Судьба, Коварство – вечные темы искусства. Николай Бабин увидел их глазами художника семидесятых годов XX века.

В призрачный, хрупкий мир красоты и гармонии вместе с реалиями современного неустроенного быта вторгаются экспрессия и гротеск, свойственные искусству XX века. Приемы сюрреализма с его эстетикой безобразного, парадоксальностью и холодной бесстрастностью изображения вносят в живопись Н. Бабина разрушающее начало. Его картины не успокаивают и не уводят от острых проблем современности. Прекрасное и уродливое, рождающееся и умирающее, органическое и механическое духовное и бесчеловечное – все перемешано в подчеркнута хаотичных композициях, как и в реальной жизни.

В 1970-е годы, когда работал этот художник, в советское искусство все настойчивее начинали проникать неудовлетворенность окружающей действительностью, рефлексия, надломленность и мучительные поиски истинных ценностей. Наиболее острые формы проявления этих тенденций на фоне общего благодушия официального искусства казались чем-то неприятным, раздражающим и ненужным. Может быть, поэтому круг зрителей Николая Бабина был не очень широк. Но художник не изменял своим взглядам, продолжая писать сложные, «непонятные» картины, которые зачаровывают нас красотой, но и предупреждают о незащищенности добрых и светлых начал, о хрупкости жизни.

НЕ-СТАТЬЯ о ВАЛЕНТИНЕ ДОЛГОВЕ*

Отрицательная частица «НЕ» – важная составляющая творческой позиции томского графика Валентина Долгова. Наряду с близкими ей по смыслу «АНТИ» и «ПРОТИВ», она вошла в названия таких проектов художника, как «Выставка-музей Неформального искусства» (1994), «Нетрадиционная графика», «Антиорнамент. Валентин долгов против геометров» (1993–94), графическая серия «НеБуквы» (2002–2003). А так же попала в стихи:

НЕ
НАТЮРМОРТ
И НЕ ЦВЕТЫ
НЕ ЛУГ ЦВЕТУЩИЙ
НЕ ПОЛЯНА
И НЕ НОЧНОЕ НЕБО
В ТИШИ
НЕ
*(Из книги В. Долгова
«Труды /пустые/ ОкОлолитеRRатурные»)*

По существу, «НЕ» служит защитой от банальности, как своей (главное опасение – «Я пуст, я стандартен, себя я утратил»), так и возможной в реакции зрителя на неординарные произведения художника.

* Мысливцева Г.Ю. Не-статья о Валентине Долгове // Валентин Долгов. Исследования пространств. Комментарии художника. ОмскТомск. Томск, 2004. С. 6-9.

Валентин Долгов относится к числу художников-интеллектуалов. Историк по базовому образованию (ТГУ), он несколько лет учился на факультете теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде. Так что, запас знаний по истории мирового искусства у В. Долгова велик, и, как следствие, память заполнена образами уже созданными, причем, гениально. Пауль Клее, Пит Мондриан, Поль Гоген, Гюнтер Юккер, Владимир Татлин – художники, к творчеству которых В. Долгов так или иначе апеллирует, «вспоминая» или «посвящая» их памяти свои работы. Не прошли даром и археологические полевые сезоны Томского государственного университета. Непосредственное прикосновение к сибирской архаике дало материал, который еще долго может проживаться и перерабатываться. Город и природа (исключительно в ее растительной части) – третий источник материала для творческой переработки.

Художественный образ рождается на пересечении знаний и зрительных впечатлений, которые, пройдя сквозь длинный ряд ассоциаций, в значительной степени трансформируют исходную реальность. «Ассоциации – великая штука», – говорит Валентин Долгов и дает полную свободу образованию связей между различными явлениями, провоцируя зрителя на аналогичный подход к своим произведениям. Создание широких ассоциативных полей дополняется приемом деконструкции. Применяемый В. Долговым к словам в стихах: «Я / РАБ / ЯР РАБ / Я / РАБЛЕ / ЛЕПЛЮ РАБА...», он вполне соотносим с процедурами, которые художник проделывает с изобразительным рядом.

Не имея возможности проследить творческий путь В. Долгова от истоков до настоящего времени, пользуясь лишь обрывками визуальной информации, я не решаюсь назвать настоящий материал серьезной искусствоведческой статьей. Пожалуй, это заметки по поводу творчества художника из соседнего города с очень похожим названием. Или, если воспользоваться методом самого В. Долгова, – «Не-статья».

Словно в помощь подобному мне искусствоведу, пытающемуся охватить все сделанное художником, В. Долгов создал такие «сборные» композиции, как «Малый патологический орнамент (календарь на 1994 год)» и «Конспект» (2003). В этих своеобразных «творческих отчетах» каждая клетка содержит миниатюрное воспроизведение одной из созданных за истекший период композиций, в итоге представляя все циклы, темы, пластические поиски автора. Собранные воедино, они дают информацию о творческом методе художника.

В изобразительной системе Валентина Долгова главную формообразующую роль играет линия, но не та, что очерчивает контур фигуры или рассекает плоскость на фрагменты, а многократно повторенная в штриховых композициях. Среди последних можно выделить три типа: во-первых, это растительные мотивы, в которых параллельно движению стеблей, вторя их волокнистому строению, ложатся от края до края листа упругие дуги линий. Природным мотивам противопоставлены заштрихованные квадраты со всевозможными вариантами заполнения пространства разнонаправленными штрихами, сочетающимися с криволинейными формами и зияющими пустотами. Третий вариант композиций синтезирует результаты предшествующих формальных поисков. Из рядом положенных линий возникают поверхности с явственно ощутимой фактурой расщепленного дерева. Этот «строительный материал» оказался пригоден как для абстрактных, так и для фигуративных построений (по примеру Джузеппе Арчимбольдо).

Похоже, что не только чисто формальные упражнения способствовали появлению такой пластики, а сама среда старого Томска, богатого памятниками деревянного зодчества, повлияла на художника. Интересно, что лишь деревянный Томск нашел отражение в графике Долгова. В работах последних лет художник продолжил развитие темы «Третьего Вавилона», начатой в 1996 году в одном из листов цикла «Заборы». Среди растительных композиций, варьирующих тему райского сада на расшитом узором платке, «окаймленном» дощатым забором с тесовыми воротами, появился лист с архитектурными мотивами. Он отчасти разрушал сложившуюся композиционную схему – забор остался лишь у нижнего края листа, а над ним взгромоздился ярусами деревянный город, утопающий в каких-то «китайских» облачках (яблочках) из концентрических окружностей. «Мой город» 2003 года – тот же город-гора, деревянный сибирский Вавилон. Он похож на шаткий дощатый зиккурат, вершина которого теряется в

облаках (или сродни Троянскому коню). Но если представить себе его завершение, то вполне возможно, что в своей верхней точке город, распадаясь на атомы (щепки), переходит в иную, небесную фазу существования. И «Время города», измеряемое гигантскими песочными часами, замыкается. Достаточно перевернуть композицию, чтобы убедиться – ничего не изменилось.

Замкнутый круг возникает в сюжете «Семь теремов» (2001). Свернутые шпильями-спицами к центру, окруженные по периметру забором-ободом, катятся чудо-терема куда глаза-окна глядят. Но может быть и другая интерпретация – застыли, засмотревшись на себя в глубокий колодец времени, или же взирают на нас, свесившись с неба, оттуда, где живет душа города...

Появившаяся в городском цикле идея вертикали (горы, неба) логически развивается в листах на тему полетов. Но летают у Долгова не птицы и не самолеты, а дома. Расправил лопасти-крылья «Дом, который от меня улетел». Его силуэт подобен ракете, фронтон, устремлен в небо. Свод мощно раздвигает плотную массу штрихов-реек. И хотя В. Татлину посвящается совсем другая работа («Скрытая метафора», 1994), именно этот дом-путешественник с фанерно-реечными крыльями напоминает об изобретателе «летатлина».

Авиамодельная тема варьируется и в «Крыльях Икара» (1996), чьи оси пересеклись с лучами солнца, дав автору возможность поработать в этой маленькой композиции с пространством, статикой и динамикой, равновесием черного и белого, ритмом линий и плоскостей. В то же время, подобно мастеру Дедалу, художник не столько рисует, изображая что-либо, а делает ВЕЩЬ. Причем, вещь эта относится не к области декоративно-прикладного искусства (поскольку и не декоративная, и не прикладная), а скорее, к искусству объекта. Этим объясняется желание применять к рисункам Долгова преимущественно столярно-плотницкую терминологию – рейки, штапик, дранка, щепка, шпон, паркет, типы крепления... Художнику и в действительности приходилось заниматься всяческими ремеслами – он ковал металл, обжигал глину, проектировал мебель. Похоже, что в рисунках эта установка на делание вещи сохранилась.

Очень ярко конструктивное начало проявилось в цикле «Мосты» (1996). Заключенные в круги, словно увиденные сквозь корабельные иллюминаторы, многослойные композиции из вертикально-горизонтальных реечных каркасов, треугольных лопастей-парусов и дуг-растяжек на черном фоне построены на эффекте динамического равновесия. Представляется, что это графический эквивалент моста подвесного, для которого важно не соотношение несущих и несомых конструкций, а действие сил натяжения. Особую внутреннюю энергию придает композициям этого цикла противопоставление пересекающей изображение прямой полосы полотна моста, окружности формата.

Мост – это, в первую очередь, связь. Во всех композициях В. Долгова наиболее интересны именно «узлы связи», сцепление плоскостей. В предложенном им названии выставки для Омска «ОмскТомск» также наиболее важна скоба буквы «Т». В конце концов, столь любимые художником ассоциации – это тоже связь.

Все более сложными становятся ассоциативные ряды в «неБуквах». Так, «Ж» – буква, «Крест Животворящий» и взирающее на нас глазами-спиралями некое жукообразное существо. «М» – в одном случае – «Мост», в другом – «The Moon».

Часто, глядя на различные сооружения, мы видим в их формах то лица, то фигуры. На этом эффекте построены графические «Лики-порталы» Валентина Долгова. Симметричная композиция подчеркивает их архитектурность. Очертания деталей, характер их соединения, пропорции придают «домам-портретам» каждый раз новое выражение «лица». Я не знаю, есть ли у всех этих изображений реальные прототипы, но в отношении одной из композиций известно, что это «Савин Ермилович» – дед художника. Ассоциации с архитектурными сооружениями уступают здесь место иконописным. И это не случайно. Старовер (из кержаков), дед был старостой общины. В детстве Валентин помогал ему переписывать святыне книги, а теперь сам хочет издать книгу воспоминаний деда. Главная идея всех портретов Савина Ермиловича – основательность. Фигура вписана в прямоугольник, столпообразна, симметрична, статична.

Композиции «Сердце воина» и «Солнце несет», как и многие другие, близки к сюжетам древней мифологии. Их пластика по-прежнему основана на новых комбинациях и сцеплении «тотально расщепленного» материала. Эта модель соответствует постмодернистским вариациям с искусством прошлого.

Один из давно полюбившихся В. Долгову мотивов – солярная розетка, превращенная в цветок. Целые «солнечные букеты», «собранные» на древних орнаментальных полянах, поставлены в плоскодонные узкогорлые сосуды с соблазнительно плавными линиями плеч – вот где ключ к циклу «Сосуды любви», разлинованных наподобие трипольской керамики.

Интерес к архаике в нашел отражение и в многочисленных вариациях В. Долгова на тему древнего орнамента, в частности – угорского с такими его узнаваемыми элементами, как «заячьи уши», «щучьи зубы», «рога оленя», смешанными со сверхсовременными технократическими формами и с фантастическими знаками внеземных цивилизаций. Целый ряд композиций навеян мотивами чумов-вигвамов, перерастающих в ряды небоскребов с антеннами и локаторами-тарелками, ветвящимися угорским орнаментом.

По определению философа Ф.И. Гиренка, пишущего об «археоавангарде», «прошлое, продавливая настоящее, проваливается в будущее». Замыкается некий круг времен. Тотальное расщепление оборачивается тотальной связью. И главным звеном этой связи оказывается художник.

РОМАНТИКА СЕВЕРА в ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ДОЛГУШИНА. ПАРАЛЛЕЛИ с РОКУЭЛЛОМ КЕНТОМ*

Север сближает. В одну точку здесь сходятся меридианы, стягивая за собой пространство. В «белом безмолвии» замедляется течение времени. Человеческая цивилизация не успела значительно изменить северный ландшафт. Заполярье и прилегающие к Полярному кругу территории до сих пор остаются большей частью «дикими», неосвоенными землями, чем и привлекают к себе художников романтического склада.

Именно Север позволил нам объединить в данном материале двух столь несопоставимых художников: всемирно известного американского живописца и графика, писателя, архитектора и общественного деятеля Рокуэлла Кента (1882–1971) и нашего земляка и современника, пейзажиста, мастера пастельной живописи, сформировавшегося в советскую эпоху – Владимира Долгушина (род. в 1943).

В. Долгушин, также как живший за полвека до него Р. Кент, мог сказать, что «стрелка его компаса указывала на Север»¹. Турист-разрядник, он в 1960–70-е годы прошел по многим сибирским рекам, побывал на Таймыре, и в Надыме, «по Заполярью мотался», как говорит сам художник. Р. Кент и В. Долгушин в детстве были увлечены рассказами о викингх. Владимир Долгушин даже омский туристический клуб хотел назвать «Викинг», но вмешался Комитет госбезопасности, запретивший пропагандировать деяния «грабителей и завоевателей».

Р. Кент несколько лет прожил в Гренландии (1929, 1932/33) и на Аляске (1918/19, 1935). «Сюда я бежал из мира хаоса и суеты в мир гармонии» – объяснял художник². Он вообще предпочитал жить не в

* Мысливцева Г.Ю. Романтика Севера в творчестве Владимира Долгушина. Параллели с Рокуэллом Кентом // XX век. Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Материалы международного научного семинара-секции V Всероссийской научной конференции, посвященной 10-летию Сибирского филиала Российского института культурологии МК РФ (Омск, 23–26 июня 2003 года). Омск, 2003. С. 16-25.

больших городах, а ближе к природе, в малонаселенной сельской местности. Р. Кент сам проектировал и строил дома, занимался фермерским трудом. В. Долгушин, также проводил большую часть времени в селе Кондратьево Муромцевского района на севере Омской области, где у него с 1989 до 2002 года был свой дом.

Северная природа оказала существенное влияние на формирование творческого метода и эстетических предпочтений того и другого художника. Романтически суровая и величественная, она диктовала лаконичный и строгий изобразительный язык. «Точность отделки, мудрая экономия, достоинство и сила» – девиз, которого придерживался Р. Кент³.

Американские критики, шокированные непривычными по степени обобщенности формами и резкими цветовыми контрастами северных холстов Р. Кента, называли их «неотесанными и грубыми»⁴. Широкие цветовые плоскости, жесткий контур, отсутствие тонко прорисованных деталей отличало работы северного цикла, выполненные пастелью на «торшоне» – грубой фактурной бумаге – В. Долгушиным. Показательно, что учитель Долгушина – профессор, народный художник и член-корреспондент Академии художеств А.Н. Либеров – считал подобную манеру для пастели недопустимой. Воспитанник ленинградской школы пленэрной светотональной живописи, он называл своего любимого ученика «кентистом» и в гневе уходил с выставок⁵.

Критика, однако, не оказывала на молодых художников существенного влияния. Они стремились к выражению собственного видения. Эта субъективистская установка на выражение личностного, эмоционального переживания отвечала романтической традиции, которая с течением веков претерпела существенные изменения. Рокуэлл Кент – «плоть от плоти американских романтиков XIX века»⁶, утверждавший свободу творческого выражения, отнюдь не был оторванным от жизни мечтателем. Американскому романтизму вообще свойственна позитивистская любовь к факту, прагматизм, эпическое воспевание реальности и «пылкое стремление сделать существующий мир лучше»⁷.

Нельзя не обнаружить здесь определенного сходства с романтически-приподнятым настроением советской молодежи 1960-х годов, стремящейся в Сибирь и на Север «за туманом и за запахом тайги», а также для того, чтобы на этих неосвоенных землях в экстремальных условиях «сказку сделать былью».

Однако, для Р. Кента оказывается неактуальной тема покорения или преобразования северных земель. Единственное изображенное им новое техническое средство – снегоукладчик – в одноименной картине 1909 года кажется, по меньшей мере, нелепым. Как правило, американский художник изображает людей, занятых своим традиционным трудом – рыбной ловлей, уходом за оленями, охотой – на фоне суровой и безразличной к их деятельности великолепной природы – «Охотник на тюленей», «Возвращение охотника», «Каяки» (1930-е).

Живущий в эпоху технического прогресса и освоения природных богатств Сибири В. Долгушин не мог быть свободным от господствующей в стране идеологии. Его цикл литографий «Люди Севера» посвящен отнюдь не коренным народам Сибири, а героическому труду нефтяников и работников рыболовных траулеров – «Рыбаки Оби», «Вахта», «Банька» (1974). За эти и другие работы северного цикла (серия пастелей «О Севере Сибири») Владимир Долгушин был в 1979 году награжден премией омского обкома ВЛКСМ.

Одна из работ данной серии – «Северные контрасты» (1979) – построена на популярном в те годы противопоставлении старого и нового в жизни тундры. Огромные, ярко белые с красными полосами радары, установленные на возвышенности, безраздельно господствуют в пейзаже. Несколько выстроенных в ряд хантыйских чумов у подножия холма выглядят не столь экзотично, как это чудо современной техники. Намек на сюжетную завязку художник использовал в листе из серии «По Таймыру» – «Маршрут окончен» (вариант 1986). Улетающий вертолет и доставленная на берег залива походная амуниция свидетельствуют более о жизни и деятельности человека в мире дикой природы, чем о самой природе, и полностью соответствует романтическому настроению первопроходцев.

Природа, безотносительно к человеку и его созидательной деятельности, появляется в листах «Васюганье» (1974) и «Обская губа» (1979). Здесь она оказывается самодостаточной и лишеной каких-либо временных ориентиров. Именно в этих работах художник отказывается от литературности и

ограничивается минимумом изобразительных средств, достигнув при этом максимума пластической выразительности.

Анализируя особенности пространственного построения северных холстов Р. Кента, исследователи обращают внимание на его стремление оперировать большими плоскостями, располагая пространственные планы один за другим параллельно картинной плоскости – «Художник в Гренландии» (1929), «Ноябрь в Северной Гренландии» (1932-33), «Эскимос в каяке» (1930-е) и другие. Т.А. Петрова предполагает, что причина подобной трансформации отчасти кроется в чертежном опыте американского художника, учившегося на архитектурном факультете Колумбийского университета и долгое время вынужденного зарабатывать на жизнь архитектурным черчением⁸.

Аналогичную систему пространственных построений мы видим и у Долгушина. Конечно, будучи студентом художественно-графического факультета Омского государственного педагогического института, художник неплохо освоил начертательную геометрию, но все же не это представляется главным. Более вероятно, что подобный подход был продиктован особенностями «горизонтального» северного ландшафта с открытой и ровной линией горизонта, нередко оказывающейся единственной привлекающей внимание деталью пейзажа. Показательно, что когда эти же художники обращаются к другим темам, они выбирают иные схемы пространственных построений.

У В. Долгушина мы встречаем параллельные пространственные планы в ранних работах северного цикла – «Васюганье» (1974), «Северные контрасты» (1979), «Обская губа» (1979), «Большая вода» (1979), «Маршрут окончен» (вариант 1986). Позднее эта система пространственных построений становится своего рода визитной карточкой художника и часто используется в пейзажах окрестностей Кондратьева.

Ходы в глубину появляются у Долгушина чрезвычайно редко, как и любые другие выразительные средства, вносящие в изображенный мотив динамику, грозящую нарушением безмятежного покоя природы. Начиная работу с проведения линии горизонта, разделяющей небо и землю (воду), художник определяет главные составляющие своей картины мира. В ней есть горизонт, но отсутствует точка схода, необходимая для линейной перспективы, моделирующей глубокое пространство – «окно в мир». Параллельные пространственные построения Долгушина настраивают на созерцательно-философское восприятие, родственное восточным пейзажам с их параллельной перспективой.

Искусствовед Л.П. Елфимов находит в ранних работах Долгушина столкновение приемов классицизма и романтизма. Причем, романтическая повышенная эмоциональность могла носить внешний характер, идти от эффектного мотива: («Радуги над полем» (1977), «Хлеб и солнце» (1977). «Эти работы отличались уплотненным пространством, не позволяющим войти в картину. Даже в «Хлебе и солнце», где дорога начинается от нижней рамы листа, и, казалось бы, должна втягивать зрителя в пространственный организм произведения, этого не происходит. Взгляд зрителя с ходу проскакивает дорогу, ему там не за что зацепиться, и упирается в плоскостно решенное небо, которое выталкивает взгляд за пределы рамы. Художник объективен, корректен по отношению к природе. Он отстраняется от предмета изображения, как бы стоит над ним»⁹.

Мир Аляски в живописи Р. Кента, по мнению Т.А. Петровой, «ярок, светел и замкнут «на себя». Трактовка всех планов с повышенной степенью резкости устраняет субъективный момент, подчеркивает эпический аспект существования природы, отделяя ее от зрителя»¹⁰. Особую роль при этом играла резкая горизонтальная линия, которая «словно перечеркивала надежду человека разорвать круг одиночества»¹¹.

«Открытое и прекрасное лицо природы» вызвало трепет в душе Р. Кента. Он всегда был в сильной зависимости от природы, передавая в своих картинах это чувство преклонения и восторга, невольно дистанцирующие художника от предмета изображения.

Лишь в поздний период творчества Р. Кента в его пейзажах появляется лирическое настроение. В картинах, написанных в Адирондакских горах и на собственной ферме художника «Асгор», по наблюдениям Т.А. Петровой, «нет ощущения затерянности человеческого жилья в огромном мире природы. Кент пишет родное и близкое, тот уголок земли, где усталый путник, наконец, обрел приют»¹².

Любовь к природе у В. Долгушина возникла во многом благодаря А.Н. Либерову – тонкому лирику, умевшему почувствовать дыхание природы и передавшего свое трепетное к ней отношение уче-

никам. В конечном итоге, в творчестве Долгушина также побеждает лирическое начало. Возникший органический, внутренний контакт между природой и художником выражается в более камерных композициях, посвященных селу Кондратьево. Эмоциональность, задушевность, и даже известная сентиментальность определяется в них выбором изобразительного мотива из повседневной деревенской жизни, большим разнообразием композиционных решений и чрезвычайным усложнением фактуры. Пространство все определеннее приобретает качества среды, мягкой и доброй к человеку.

Существенное значение в создании подобных образов имеет, на наш взгляд, материал, которым работает художник. Сухая мягкая пастель по природе своей предполагает работу кончиками пальцев, непосредственное прикосновение рук художника к поверхности листа, втирание – растушевку. Аналогии этому процессу можно найти не в мире искусства, в скорее в области медицины, косметики или эротики, связанных с телом человека. Телесное в данном случае неразрывно с душевным.

Не менее важен метод работы В. Долгушина – «по памяти и воображению». На бумаге появляется не срисованная с природы, а запечатлевшаяся в сознании, увиденная внутренним взором композиция-воспоминание, может быть, – сон, греза. Кажется, что Долгушин изображает некую материализовавшуюся для него в кондратьевских окрестностях идею земного рая.

Не об этом ли пишет Гастон Башляр, исследуя герменевтические смыслы Дома как глубинной сущностной категории: «в этом материальном раю существо купается в питательной среде, одарено всеми существенными благами. Мечтая о родном доме, в предельной глубине своего мечтания, мы приобретаем к этому первоначальному теплу, к этой умягченной материи материального рая»¹³.

Тема Дома как материализованного счастья и покоя получает в творчестве Долгушина существенное развитие. В «Баньке» (1992), «Сугробах» (1993) «Рябинке» (1995), «Морозе» (2000) и многих других работах изображены дома, улицы, дворы, околицы и окрестности Кондратьева, соседи художника, деревенские собаки, кошки ...

Но в то же время находит продолжение тема болота, рьяма, находящегося недалеко от Кондратьева, где художник не раз бродил, и где, подобно Сталкеру, он знает все уголки – «За клюквой» (1992), «На болоте» (1999). Болото оказывается для В. Долгушина не враждебной, чужой и опасной трясиной, а продолжением Дома, т.е. территории, с которой художник себя идентифицирует. Поверхность листа в этих работах приобретает подвижность, зыбкость, вибрацию. Поднятая вверх линия горизонта заставляет взгляд скатываться за пределы листа, цепляясь за болотные кочки, веточки сухостоя, соцветия. Туман не позволяет углубиться внутрь картины. Горизонтальные линии обретают свойство вставать поперек пути и преграждать движение в глубину. И опять зритель оказывается за пределами произведения, но уже не потому, что автор сам смотрит на природу извне. Художник оказывается внутри созданного им для себя пространства, защищенного, задушевного, куда не каждому позволено войти.

Экзистенциальный уход в себя, неприятие социума далеки от жизнеутверждающего, проникнутого оптимизмом романтизма В. Долгушина периода его поездок на Север. Маятник качнулся.

Параллели с Рокуэллом Кентом закончились. Уверенность последнего во всесии человеческого разума в условиях современной России оказалась под сомнением. Но все же, мы и на этом витке истории готовы повторить за Рокуэллом Кентом, всегда с симпатией относившимся к нашей стране и подарившим ее музеям около 900 своих произведений: «Искусство служит сближению народов и остается высшей формой проявления человеческого духа».

1. Рокуэлл Кент. *Это я, господи. М.*, 1966. С. 219

2. Там же. С. 505

3. Там же. С. 161

4. Петрова Т.А. Рокуэлл Кент. Л., 1990. С. 18

5. Из беседы автора с В.Л. Долгушиным 4.12.2001

6. Петрова Т.А. Рокуэлл Кент... С. 5

7. Рокуэлл Кент. *Это я, господи...* С. 197

8. Петрова Т.А. Рокуэлл Кент... С. 22

9. Владимир Долгушин. Буклет / ст. Л.П. Елфимова.

Омск, 1983

10. Петрова Т.А. Рокуэлл Кент... С. 14.

11. Там же. С. 36

12. Там же. 144

13. Башляр Г. *Дом от погребя до чердака. Смысл*

жилища // Логос. М., 2002. № 3-4. С. 112.

ЗВЕЗДНОЕ НЕБО над ГОЛОВОЙ ЕВГЕНИЯ ДОРОХОВА

Творчество омского художника Евгения Дорохова напоминает о том, что человек есть часть Вселенной. Даже букеты у него не стоят покорно в вазах, а летят куда-то в неизвестность, и зарываясь вместе с археологами в землю, он умудряется найти там выход в Космос, запечатленный в знаковых системах древнейших обитателей Сибири. Евгений Дорохов стал одним из первых в Омске авторов, обратившихся к созданию инсталляционных выставок-проектов, философских по своей сути. Каждая идея, завладевшая и проживаемая художником, заставляет его искать соответствующую ей форму, поэтому в произведениях Евгения нет раз найденного, довлеющего приема, как нет и готовых к употреблению истин. Поиск материала и формы идет параллельно с поиском смысла человеческого бытия. Оттого Дорохов – и живописец, и график, и автор объектов. Инсталляционные проекты позволяют соединить все эти составляющие его творчества в единое целое.

Первой выставкой-инсталляцией, в которой художник объединил плоские «букеты»-монотипии и объемные «растительные» объекты из бумаги и картона, стал «Ботанический проект» 1994 года, представленный в следующем году на Первой Красноярской международной музейной биеннале. Изучение природных структур всегда было важной составляющей творческой лаборатории Дорохова. В реальных формах цветов и деревьев он находил пластические камертоны для абстрактных композиций, становящихся одновременно выражением эмоционального настроения автора. Монотипии из «Ботанического проекта», названные «Флоральными мотивами», несли в себе целый «оркестр» ритмически-пластических мелодий, которые прорывались в пространство зала и по-новому материализовывались в объектах.

Бумага, легко принимающая любую форму, рвущаяся, мнущаяся, пачкающаяся и в перспективе отправляемая в мусорную корзину – была главным смысловым и пластическим стержнем «Ботанического проекта». Отчасти интрига строилась на растительном происхождении этого материала. Бумаге в грезах художника всего лишь возвращались ее прежние формы. При этом важно, что созданный Дороховым «очарованный» мир был именно «проектом», своего рода «карточным домиком», готовым рассы-

паться при соприкосновении с реальностью и, если употребить «высокий слог», удерживаемым творческим усилием мастера.

Такой же «бумажной» и близкой по времени к «Ботаническому проекту» была инсталляция «Epistolaе», («Письма», 1995). На этот раз автора интересовала бумага в качестве носителя передаваемой от человека к человеку эмоционально окрашенной информации. Цепочки почтовых конвертов пересекали пространство между планшетами-объектами с обрывками «писем». Цветовое и пластическое решение каждого из них раскрывало свою тему-настроение (от любви до смерти). Художника интересовала, конечно же, не бытовая сторона переписки, а метафизика Письма, чьих-то слов, запечатанных в конверты и отправленных сквозь пространство и время, печати и штампы, страх: «дойдет – не дойдет». Как важно, чтобы его ждали на другом конце коммуникации... Искусство также, прежде всего, – коммуникация, и любое произведение – текст, который читают все, но как часто это – чужие письма...

Евгений Дорохов – художник, принадлежащий времени, преимущественно постмодернистскому, поэтому в сферу его интересов попадают памятники и знаки, оставленные всей предшествующей человеческой культурой. Они трансформируются, переосмысляются, пропускаются через себя. Но важно отметить, что в ситуации постмодернизма Дорохов не склонен к ироническому, игровому отношению к жизни и искусству. Он творит всерьез, продолжая таким образом традицию неоромантиков. Художника не привлекает ни социум, ни наше обыденное окружение, ни психологические коллизии. Сфера интересов Дорохова лежит в изучении вневременных и надличностных сущностей, в постижении законов и структуры мироздания, в стремлении к Неизведанному и Вечному.

В живописном цикле, созданном по впечатлениям от храмов Тобольска и Суздаля (1990–1994), Дорохову был важен не внешний вид архитектурного памятника, а осуществляемый здесь прорыв в трансцендентное. Предельно обобщенная, монументализированная форма, напоминающая о древнейших мегалитических постройках, символизировала неискоренимое в человеке стремление «из дольного к горнему». Следующим шагом стало обращение к архаике, еще более уводящей в глубь веков и наполненной захватывающими воображение тайнами связи человека с Космосом.

Проект «Художник в знаковом поле архаики» (1995–1997) открыл новый этап не только в творчестве Дорохова, но и в освоении омскими авторами данной темы. Примечательно, что значимые для себя археологические памятники художник обнаружил не вдали от своего города, что для омичей типичнее, а в деревне Окунево Муромцевского района Омской области, где вел археологические раскопки Омский государственный университет. Непосредственным соратником и консультантом художника стал профессор ОмГУ В.И. Матющенко.

В экспозиции «Художник в знаковом поле архаики» (1997) вместе с картинами Дорохова была представлена керамика бронзового и железного веков из Музея археологии и этнографии ОмГУ. Сосуды, помещенные в пересекающие стеной пространство зала стеклянные витрины-кубы, казалось, повисли в воздухе так, что сквозь них можно было смотреть на живопись, удерживая в поле зрения сразу две эпохи. Обязательным дополнением выставки являлись «песочницы» с осколками древней керамики, к которым можно было прикоснуться, почувствовав тактильную связь с древней культурой и понять ход мысли художника.

Именно осколок стал для Дорохова предметом изучения и интерпретации. Его свободное существование и фрагментарность привели к тому, что «выпавший» из первоначального контекста обрывок текста-орнамента интерпретировался художником как целостная композиция – часть несли информацию о целом. От бытия осколка и принципиальная неразличимость верха и низа. Картины могли быть перевернуты, иллюстрируя таким образом идею вращения, повторяемости, цикличности, а следовательно, предоставляя нам возможность поверить в вероятность адекватного прочтения информации, заключенной в древних памятниках.

По существу версии Дорохова были абсолютно субъективными. Они возникли в результате медитативного вчувствования в узоры, нанесенные на поверхность глины много тысячелетий назад. Композиция, которую ученый мог трактовать как изображение туч и солнца, или туч и засеянной земли, художник назвал «Точка зрения. Автопортрет» (1997). Ромб с точкой внутри – небесный глаз, всевидя-

щее око, с которым художник себя соотносит, помещая в контекст картины, и тем самым – в систему мироздания. В работу «Небесный всадник» (1997) автор ввел свою монограмму «Е.Д.», изображающую одновременно и небесного всадника. Оттолкнувшись от конкретных памятников, Дорохов как правило выходит на уровень общечеловеческой проблематики.

Завершением архаической серии можно считать композицию «Вертикаль» (2000), в живописную ткань которой художник включил осколки древней керамики. На начальном этапе работы в картине, действительно, присутствовала центральная ось – связывающая небо и землю солнечная полоса. Но в дальнейшем вертикаль (оставшись в названии работы) исчезла, ушла из видимого физического бытия, однако как структурно необходимый элемент все же подразумевалась и художником, и сумевшим понять интригу художественного замысла зрителем. Духовное усилие, необходимое для удержания вертикали («нравственного закона внутри...»), постоянно присутствует в сознании художника, вопреки все-му чувствующего ответственность за равновесие мира.

От творчества древних мастеров, в которых современный автор открыл единомышленников, через мифологию пытавшихся понять устройство мира и свою к нему причастность, Дорохов пришел к теме Космоса. Художественно-астрономический проект «Звездный дождь» (2001) он готовил вместе с творческой лабораторией «Сияние» и руководителем омского планетария Владимиром Крупко. Соседство на выставке подлинников-метеоритов, принесшихся сюда и космических бездн, оптических приборов и художественных произведений вносило в экспозицию множество измерений, позиций, точек зрения. Красота научных формул не уступала образности мифов. Это была выставка о галактиках, туманностях, кометах, астероидах, космических странниках – метеоритах, а в конечном итоге, о том, как художник ощущает живую пульсацию Вселенной.

Графические листы Е. Дорохова, посвященные космосу, вопреки ожиданиям, напоминали не о порядке и гармонии Вселенной, а о непрерывно свершающихся в ней бурях и катаклизмах. Рваные края, разметавшиеся штрихи угловатые формы были далеки от идиллических представлений о «музыке небесных сфер». Вспышки сверхновых звезд и черные дыры, вихри и воронки, белые карлики и метеоритные потоки – это тот космос, где «хаос шевелится». В экспрессивных абстракциях с игольчато-льдыстыми структурами угадывалась гармония динамического равновесия, и законы композиции здесь приближались к законам гравитации.

Обратившись к эстетике «рваного края», Дорохов впоследствии совсем отошел от традиционного понимания графического листа как поля для нанесения изображения. Его композиции теперь складываются из отдельных клееных фрагментов способных перемещаться и менять фон. Так были решены серии «Притяжение Земли» и «Небесный поток» (2000), сходные по приему разделения изображения на две самостоятельно живущие части, но противоположные по заложенному в них смыслу: в первой – падающие из Космоса на Землю геометрические фигуры несли информацию, во второй – отделившиеся от бесконечной бездны осколки грозили нашей планете гибелью. Впрочем, в заданном авторами проекта масштабе, исчисляемом миллионами и триллионами лет, жизнь человеческой цивилизации, Земли и всей нашей галактики, воспринималась малозаметным и конечным отрезком. Евгений Дорохов не скорбит и не ерничает по этому поводу, а творит красивые, философичные, наполненные энергией произведения и не перестает восхищаться «вращением божественной карусели Вселенной».

В экспозицию «Звездный дождь» входили первые работы из серии «Цивилизации» (2000). Они не имели ни четкой пространственной ориентации, но и постоянной основы. Сетчатые, сквозные структуры из рваной бумаги могли быть продолжены во все стороны, перевернуты, перемещены с одного фона (почвы) на другой. Такая форма появилась благодаря научным теориям о строении Вселенной, и в то же время ризоматичность «Цивилизаций» отвечала последним чаяниям постмодернистов.

В последнее время мотивы бумажных «Цивилизаций» нашли продолжение в объектах из пенопласта, с применением коллажа из рваных монотипий, бумаги авторского литья, печатной продукции, почтовых марок, алюминиевой фольги и тому подобных продуктов современной цивилизации. Новые материалы придали произведениям ощутимую вещность. Вместо тонкой гибкой пленки, появилась жесткая конструкция с полукружиями дуг и встроенными в узловые точки объемами-звездами.

Проект, над которым сейчас работает Евгений Дорохов, соединит две стороны его творчества – серию абстрактных «Цивилизаций» и почти реалистическую живопись на тему деревенских заборов, покоровших художника своей органичной вписанностью в природу и причудливостью осуществляемых подручными средствами конструктивных соединений. Основная идея проекта перекликается с философским тезисом о том, что граница придает бытию определенность, а цивилизация началась с возведения оград.

Оперируя, казалось бы, крайне отвлеченными образами, Дорохов больше многих других авторов привязан к окружающей действительности. Он регулярно выезжает на этюды, с нескрываемым удовольствием пишет цветы, особенно подсолнухи. В основе его творчества лежат натурные впечатления, которые затем трансформируются в нагруженные многими смыслами образы. Своей неоднозначностью, многогранностью, порой полярностью этот художник и интересен. Причем, высокую оценку его творчеству дают, с одной стороны, продвинутые члены жюри Конкурса на лучшее произведение в области современного изобразительного искусства «Пост № 1» (арт-галерея «Квадрат», 2003), а с другой – весьма далекая от современного искусства Администрация Омской области, присудившая Е.Д. Дорохову Премию «За заслуги в развитии культуры и искусства имени народного художника России К.П. Белова» за 2002 год.

Похоже, что любимые Евгением Дороховым звезды как нельзя более удачно расположились сегодня над его головой.

ЛЕТЯЩИЕ БУКЕТЫ ЕВГЕНИЯ ДОРОХОВА*

Любите ли вы цветы? Часто ли получаете их в подарок? Хотелось бы чаще, но увы... Омский художник Евгений Дорохов дарит своим зрителям целые охапки цветов, и трудно оторвать глаз от его букетов.

Его мастерская напоминает жилище знахаря – всюду сухие букеты, травы, весной – сирень и черемуха, а летом – свежие полевые цветы.

Наблюдая за ними, изучая их форму, художник неизменно связывает образ цветка с человеческими эмоциями. И в графических листах, близких к жанру лирической абстракции, и в живописных композициях, выполненных с натуры, цветы выражают то или иное настроение, переживание автора: восторг, тревогу, печаль, ожидание... Эмоциями проникнуты пластика и ритм движения букетов, линии рисунка – мягкие или порывистые, цветовые аккорды – то тихие, то звучные.

Художник создал свой язык цветов, для понимания которого требуется не знание символики, а непосредственность восприятия: тревожит неразгаданными тайнами мистическая сирень, согревают нежные подснежники, волнуют благоухающие пионы, излучают радость и жизненную энергию подсолнухи...

Называя свои букеты подобно тематическим композициям, Евгений Дорохов заставляет зрителя вступить с ним в сотворчество, будит воображение и фантазию. В пластике двух ярко-красных цветов из «Приглашения на танец» (1990) есть нечто, ассоциативно связывающее их с устремленными друг к другу человеческими фигурками. Замедленная грация лепестков-рук в прозрачной, обладающей плотностью воды, среде завораживает, включает в ритм ожидаемого танца, уже заданный дрожащими вертикалями стекающей краски и причудливыми контурами искривленных кругов и овалов.

* Мысливцева Г.Ю. Летящие букеты Евгения Дорохова // Город. 1996, № 4. С. 54-55.

Более поздние работы Дорохова стали более плотными, плоскостными, декоративными, как, например, написанный совсем недавно «Солнечный дождь»: лиловые и желтые лепестки, действительно, кажутся брызгами солнечного света.

Особой изысканностью отличаются сухие букеты, в которых яркие, сочные краски лета сменились тончайшими оттенками блеклых, жухлых томов, а упругость и свежесть листьев и бутонов уступила место причудливой графике стеблей и высохших цветов.

Несмотря на то, что художник называет свои цветочные композиции букетами, они не являются натюрмортами в обычном смысле слова. Цветы не поставлены в вазу, а погружены в природную среду, брошены в пространство, летят навстречу зрителю. Часто фоном для них служит небо, ветер скрывает их лепестки, на них светит солнце, падает снег, льется дождь.

Живопись Евгения Дорохова требует длительного и внимательного рассматривания. Благодаря ее многослойности, сложности, глазу открываются все новые и новые нюансы цвета, детали рисунка, тонкости фигуры. Среди стеблей и листьев мерцают звезды или возникают танцующие фигурки людей. Поверхность холста вибрирует, переливается. Ритм линий и пятен передает неповторимую мелодию каждого букета зрителю, ценящему живопись.

ДВА КРЫЛА на ФОНЕ ХРАМА*

В доме художника работает выставка живописца Евгений Дорохова и скульптора Александра Капралова. Их имена уже много лет соседствуют на афишах, а произведения неизменно оказываются рядом в экспозициях групповых и тематических выставок.

Откуда это взаимное притяжение? Вряд ли только из необходимости заполнить и стены, и пространство зала, что часто заставляет скульптора искать в товарищи по выставке живописца или графика. Здесь возникло единство более глубокое.

Можно сказать, что творческие пути этих художников легли в одном направлении (так же, как линия железной дороги, ведущая к станции Входная, где живет Е. Дорохов, и к родному дому А. Капралова в Москаленках). Их обоих причисляют к авангарду – работы Дорохова преимущественно беспредметны, а человеческое тело в скульптурах Капралова хоть и узнаваемо, но слишком деформировано, изломано, чтобы напоминать о классических образцах. И все же в отличие от сторонников современного трансавангарда и постмодернизма, эти художники не стремятся ни поразить, ни шокировать зрителя, ни заставить его играть в интеллектуальные игры. Напротив, в своем серьезном отношении к искусству как средству гармонизации мира и постижения тайн мироздания они абсолютно традиционны, хотя и используют для этого живописно-пластические завоевания авангарда начала века.

Создавая образы, они идут от жизненных, а часто даже натуральных, впечатлений. Жуткие, без единого луча света, подземелья – склепы старинной тобольской тюрьмы, куда чудесным образом попало перо птицы, подталкивают А. Капралова к пластическому решению скульптуры «Крылья», где две взметнувшиеся в небо вертикали пересечены горизонтально безжизненно лежащей фигуры, своей тяжестью и неподвижностью препятствующей движению вверх.

* Мысливцева Г.Ю. Два крыла на фоне храма // Вечерний Омск. 1994. 7 апреля.

Драма скованного движения – одна из главных тем А. Капралова. Она присутствует и в «Реквиеме», и в «Оплакивающем», и в фигурах ангелов со сломанными крыльями...

Диптих «Крылья» Е. Дорохова звучит рядом с ними жизнеутверждающе и оптимистично. Два распластанных в свободном парящем полете «крыла», служащих художнику жизненной опорой, – это плоскости покрытых резным орнаментом стен древнерусских храмов.

Архитектура Тобольска, Владимира, Суздаля произвела на Е. Дорохова неизгладимое впечатление. Он так и назвал одну из своих картин с проступающими сквозь многочисленные красочные слои с изображениями птиц с древних резных плит. Рельефы на храмах, изразцы, бронзовые пластины и подвески, изученные в музеях и по книгам, входят в картины Е. Дорохова как свидетельства древних культур, с которыми своим творчеством он пытается установить нарушенную связь.

В живописи это движение к первоисточникам сквозь напластования времени выразилось в многослойности, фрагментарности, ускользающих контурах и белых пятнах утрат. Сложность живописной поверхности, располагающая к длительному рассматриванию, помогает ощутить духовное напряжение, необходимое для продвижения в глубь истории: через средневековье к язычеству, и дальше – к каменному веку.

Фактура в работах Е. Дорохова обращает на себя особое внимание. Проступающие один сквозь другой слои краски кажутся светящимися. Этот эффект усиливается еще и благодаря применению бронзы, кстати сказать, иногда чрезмерному. Мерцание, свечение поверхности картин завораживает. Не напрасно Е. Дорохов имеет репутацию самого «красивого» в городе художника.

Особым эстетизмом отличаются его монотипии с применением коллажа. Для художника это творческая лаборатория, дающая свободу для формальных экспериментов. Жизнь материи, ее структура, цвет, свет и ритмы внутреннего движения отпечатываются и запечатлеваются в этих графических листах, напоминающих то о поверхности камня, то о тающем свете, то о подтеках на старой стене. Внимание к столь малым величинам соединяется у Дорохова с темами вселенского масштаба в серии храмов. Земля, небо и стремление человека в своих творениях оторваться от земной поверхности – определяющая идея в творчестве этого художника.

Мечта о гармонии и красоте проникает и в преимущественно драматический мир образов А. Капралова. Его скульптуры из мрамора необыкновенно пластичны. В них художник старается не отступать от природных свойств материала. Его мрамор дышит, светится, живет. В нем воплотилось представление скульптора о женском начале в природе – мягком, гармоничном, созидающем.

Выставка Е. Дорохова и А. Капралова получилась красивой, а это, наверное, самое главное для художника – напомнить человеку о красоте, которая еще живет в нашем мире.

*«Мне кажется, раз Бог
разделил нас на мужчин и
женщин, то мы должны
быть вместе, чтобы
составлять гармоническое
целое. Сама я всегда
стремлюсь к гармонии».*
(из бесед с художницей)

ТАТЬЯНА КОЛТОЧИХИНА. О ДОМЕ, о МИРЕ и ЕДИНСТВЕ ПРОТИВО- ПОЛОЖНОСТЕЙ*

Татьяна Увинальевна Колточихина – художник с широким диапазоном творчества. Сегодня она хорошо известна не только омичам. Ее выполненные на шелке в технике батика композиции можно увидеть на самых престижных выставках: в Москве, Красноярске, Иркутске, Томске, Новокузнецке, а также – в Нью-Йорке, Милане, Женеве, Люксембурге... Расписанные Т. Колточихиной шарфы и галстуки украшают гардеробы самых изысканных модниц.

В омском Союзе художников Татьяна Колточихина значится «прикладником», т.е. мастером декоративно-прикладного искусства, но с тем, что оно лишь украшает и оформляет наш быт, Татьяна решительно не согласна и сложившегося в Омске отношения к этому виду творчества как второстепенному и малосодержательному не разделяет: – «Не должно быть в декоративно-прикладном искусстве ограничений по содержанию. В произведении его ровно столько, сколько Бог автору дал, независимо от того большая вещь или маленькая, прикладная или станковая. Батик, в сущности, сродни витражу или фреске, которые по природе своей должны быть монументальными и, следовательно, наполненными жизненно-важным содержанием». Татьяна вспоминает, как ее институтский преподаватель истории искусств И.Л. Вельчинская на лекциях о Древнем Египте показывала и пирамиды, и крошечные предметы быта, но те и другие выглядели одинаково масштабно. «А материал – лишь средство для выражения, – говорит художница, – у меня это тонкая ткань, вода и краски».

Декоративность работ Т. Колточихиной, действительно, никогда не становится самоценной и не заслоняет глубины содержания, а свойства материалов, которые использует художница, только усиливают выразительность готового произведения. Натуральный шелк, тончайший и невесомый, служа-

* Мысливцева Г.Ю. Татьяна Колточихина. О доме, о мире и единстве противоположностей // Омский домовый. № 13 (148) 02.04 – 09. 04. 2004. С. 14; продолжение – № 14 (149) 09.04 – 16.04.2004. С. 2.

щий основой для изображения, наполняет его живой вибрацией, ощущением дыхания. Кажется, что Татьяна творит не просто вещь, а саму что ни на есть живую материю...

В Омск Татьяна Колточихина приехала в 1981 году по распределению, окончив Московский государственный технологический институт. Непростую технику батика художница освоила в годы учебы. Под руководством известного модельера Вячеслава Зайцева Татьяна выполнила дипломную работу – два праздничных платья на тему «Вечерний сад», которые она спроектировала и сшила из натурального шелка, расписанного цветами в технике холодного батика.

– *Татьяна, случайно ли возникла в твоём творчестве тема сада?*

– «Абсолютно не случайно, особенно в дипломной работе. Растительному орнаменту в процессе нашего обучения уделялось очень большое внимание. Мы делали зарисовки с натуры, затем обобщали и стилизовали форму. Эту школу я поначалу осваивала с трудом, но именно она дала понимание декоративности и чувство плоскости. Всеобщей любовью пользовались такие мотивы для стилизаций, как цветы, листья, бабочки».

Тема природы в работах Татьяны Колточихиной и сегодня является основной. Заключенный в раму лист лопуха на стене ее мастерской висит как образец совершенного творения природы. Он предназначен не для копирования, а для любования и постижения тайн естественного формообразования. И в создаваемом художницей мире главная жизнеобразующая сила – растительная. Земля прорастает побегами, небо – звездами, одежды богинь – орнаментами. Возникает ощущение цветущего луга, стрекочущего, звенящего, жужжащего на все голоса.

Этот расцветший мир населен червячками-гусеницами, бабочками, золотыми пчелами, улитками со спиралевидными домиками на спинках и прочими «козявочками-букашечками». «Я вижу, – говорит Татьяна, – что любое созданное природой существо гармонично, как целая вселенная. У какого-нибудь комарика в его крошечной головке помещается целый «компьютер» – он знает, куда ему лететь, что в какой ситуации делать. Мне кажется, если увеличить мелкую «козявочку», ее космичность станет ощутима. Правда, первая моя «букашка» была очень страшна – с выпученными глазками, похожая на зомби, но потом симпатичнее стали получаться. Мне хочется приблизить насекомых к нам, даже очеловечить, чтобы лучше их понимать. Поэтому я всегда изображаю их крупно».

Один из любимых мотивов Т. Колточихиной в серии насекомых – гусеница, превращающаяся в бабочку. На ее узорной спинке прорезаются крылышки, и вот-вот свершится такое обыкновенное чудо, опровергающее постулат Максима Горького. Кажется, что когда Татьяна рисует своих букашек, она сочиняет про них истории, наделяет каждое существо характером. А в их лицах, в самом деле, обнаруживается что-то человеческое.

Дерево, а точнее «древо жизни», стоящее в центре мира, – также один из любимых мотивов Татьяны. Оно поднимается до самого неба, прорастая невероятными цветами или бусинками росы. У его основания, как правило, дом – символ гармонично устроенного, сообразного природе быта-бытия. Тема дома, как и тема природы, проходит сквозь все творчество Т. Колточихиной. Особенно символична фигура девочки с домом на голове («Мир дому твоему», 1994). Мягкое, женственное, хрупкое начало выступает здесь как основа мира и покоя в доме, как сила, способная противостоять стихиям.

По словам Татьяны, дом – это маленькое государство. «Оно может быть гармоничным, и нет. Мне нравится распределение ролей в семье в ветхозаветные времена, когда женщина обустроивала дом, хранила тепло и уют, не отлучаясь от очага. В наших условиях, увы, этого не получается. Но какие бы сложные ситуации в нашей семье, состоящей из четырех человек (я, муж Сергей, сын Егор и дочь Ольга), ни возникали, я прилагаю максимум усилий, чтобы любую дисгармонию убрать. Поэтому в своем доме я не художник, а мама, жена, специалист по уборке и готовке. Зато я имею тыл, дающий гарантию внутренней стабильности, спокойствия, уверенности. Когда дома ждут и любят, тогда я свободна в мастерской, могу работать творчески и делать все, что мне хочется».

– *Татьяна, у тебя такое необычное отчество – Увинальевна. Возникают ассоциации с чем-то уютным, убаюкивающим, пеленающим. Кажется, что человек, носящий это имя, не может быть неинтересным, банальным.*

– «Мой папа, Увиналий Михайлович, был художником, а предки по папиной линии вышли из купеческой среды. Дедушка Михаил был московским лесопромышленником. Бабушка шила. Все были верующими, из старообрядцев. Сына назвали по Святым. И после революции сначала жили неплохо, поскольку все были работающие. Но сосед, видимо, из зависти сделал донос. Папе было 5 лет, когда всю семью из Москвы сослали в Сталинск (теперь – Новокузнецк). Там он и остался. Когда вырос, сначала учился на физика, а потом поехал вместе с товарищем в Одесское художественное училище, которое и окончил. Папа был хорошим живописцем, но больше приходилось заниматься оформительскими работами. Я помню один его серый, хмурый пейзаж с тяжелым небом и столбом. Выставкому такой, конечно, в те времена понравился. А для меня папа игрушечную мебель, домики для кукол делал. Я в куклы до 10-го класса играла. Шила, вязала для них с 5-ти лет, одевала с головы до ног. Были у меня Лиса-Алиса и Кот Базилио (большой плюшевый кот в сапогах с беретом на ухе). Играть с куклами «в дом» я очень любила».

Возможно, здесь кроются истоки другой грани творчества Татьяны, автора полезных, приносящих в дом уют предметов. Их материал – текстиль. Лоскутки тканей, нити, пуговицы и тесемки становятся в руках художницы тряпичными куклами, рукавичками, карандашницами, грелками на чайники, наволочками и декоративными панно. Лежащая в основе предмета простая и конструктивная форма обогащается всевозможными деталями, орнаментальными и изобразительными, вносящими занимательность в сюжет. Объем-грелка в образе женщины обрастает присущими этому персонажу атрибутами: кот у подола, младенец в руках. Некоторые детали съемные. Полезной в хозяйстве вещь (грелка на чайник) хочется поиграть. Игра плоскостными и объемными формами нравится и самой художнице: хвостик у кота на плоской аппликации превращается в объемную петельку.

– *Татьяна, а у твоего дома есть свой домовый?*

– «Есть Домовенок, но не мною сшитый, а подаренный подругой. Он сидит у нас на зеркале. Сама я шила кукол для своей дочери, иногда, поглядывая на ее рисунки. Так получились ни на что не похожие куклы-головоноги».

– *Татьяна, давай вернемся к твоему детству. Как получилось, что ты стала художником?*

– «Хоть я и родилась в Москве, куда мама приезжала в гости к бабушке, жили мы в Новокузнецке. Когда в нашем городе открылась Детская художественная школа, мама сказала: – у тебя папа художник, как же ты не будешь ее посещать? Ты должна там учиться! Я и пошла, но учиться по обязательной программе, навязанной сверху, мне было неинтересно. Педагог сказал моим родителям, что не видит никаких перспектив. Когда пришло время выбирать профессию, родители отправили меня в Московский технологический институт, потому что я любила шить, тем более, что в Москве жила бабушка. Поступила я туда только с третьего раза. Москвичей пришлось нагонять по всем предметам. В Москве я часто бывала на выставках, видела работы настолько мощные, что буквально ком в горле стоял, и лишь тогда я поняла, что такое настоящее искусство. Учиться мне понравилось, и педагогов своих я полюбила».

Технологию холодного батика она освоила, работая над дипломным проектом. В этой технике рисунок наносится на ткань специальным резервирующим составом (резиновый клей, парафин и другие компоненты). Благодаря рисунку цвет остается внутри контуров.

А вот секреты горячего батика художнице пришлось постигать самостоятельно, уже в Омске. Она тщательно изучала книги с воспроизведением традиционных мадагаскарских и индийских батиков, именно там зародился и до сих пор процветает этот вид искусства. Пробовала что-то делать сама, неизбежно экспериментировала. В горячем батике готовые участки изображения фиксируются парафином, в то время, как на остальную поверхность наносится краска. Писать при этом надо от светлого к темному. Одна из технологических находок Татьяны позволила ей добиваться выразительных фактурных эффектов, напоминающих растрескивающуюся поверхность – сухой земли, древесной коры, старой живописи. На шелке эти причудливые фактуры особенно выразительны.

Искусственный кракелюр придавал работам художницы черты чего-то старого, прошедшего сквозь века, архаического. В сущности, темы ее произведений начала 1990-х годов также вводили к

истокам, к мифологическим образам, символизирующим начало жизни. Это языческие богини, змеи, рыба-луна, птицы с личинами внутри, русалки.

Материнское, рождающее начало природы нашло воплощение в многочисленных женских образах. В ранних работах Татьяны часто возникала женская фигура с воздетыми к небу руками («Поймай птицу» 1992, «Языческая богиня» 1993). Этот древний жест мольбы о благе, о помощи, обращенный к богам и перешедший из архаики в христианскую иконографию (Богоматерь-Оранта), вносит в композиции Татьяны ощущение торжественной значимости, величия магического заклинания и одновременно – незащищенности, доверительной открытости природе, миру.

Позже языческие мотивы сменяются христианскими. Все чаще в композициях присутствуют ангелы, пролетающие над землей или, подобно солнцу, озаряющие своим присутствием серую городскую толпу («Ангел-хранитель», 2002). Симметричная, почти геральдическая композиция «Адам и Ева» (2002) представляет вечную историю искушения, любви и изгнания в образах предельно лаконичных. Два профиля разделены подвешенной на длинной нити половинкой яблока, подобного электрической лампочке или новогодней игрушке.

С одной стороны, Татьяна Колточихина в своем творчестве обращена в прошлое с его устоявшимися традициями, которые у нее не являются застывшими, а сама Татьяна по способу мышления и формальным качествам произведений – художник современный. Нельзя не заметить ее невероятный интерес ко всему происходящему в мире искусства, к поискам и находкам других художников, любовь к экспериментам, и как следствие, динамизм ее собственного творческого развития. При каждой встрече с художницей мы открываем что-то новое.

Например, недавно Татьяна удивила всех эмалями – росписью по металлу. Объясняя свой неожиданный переход от легких, мягких, летящих тканей к твердой металлической основе, она говорит, что смена техники помогла ей преодолеть депрессию: «Я очень плохо себя чувствовала, когда представилась возможность позаниматься в группе начинающих эмалиеров в Ярославле. Нужна была смена обстановки и формы деятельности. С помощью галерей удалось продать несколько батиков, и я собрала деньги на поездку. Эмаль – это сложная техника, имеющая свои секреты. Порошки, которые наносятся на металл, только после обжига приобретают цвет. Работать приходится почти вслепую. Технические приемы я освоила с помощью мастеров, а внутренне перестраиваться, собственно, и не нужно было – декоративность, чувство плоскости – все это родственно батиксу».

Чтобы делать эмали в Омске, нужна печь для обжига изделий, а порошки можно было бы найти на любом производстве кухонной посуды из металла. Но вся проблема в том, что эмаль – очень дорогой вид искусства, а художественный рынок в нашем городе практически отсутствует. Продавать изделия за копейки художница не хочет, а делать вещи, на которые нет спроса, по ее мнению, не имеет смысла. Татьяна считает, что работы художника должны быть востребованы обществом, входить в быт людей, радовать глаз и неся позитивное мировоззрение. Татьяна не относится к тем авторам, которые работают «для себя». Ее огорчает, когда произведения долго не уходят из мастерской.

Очень интересны работы Татьяны, выполненные в графических техниках. Сначала она просто делала рисунки-эскизы, придумывала полуреальных – полусказочных персонажей для своих батиков. Но оказалось, что эти зарисовки имеют самостоятельную ценность. В прошлом году они выставлялись и были отмечены Дипломом на Первой межрегиональной выставке миниатюрной и малоформатной графики Сибири и Дальнего Востока в Новосибирске. Неожиданно для многих Т. Колточихина занялась пастелью: «Это произошло, когда меня пригласили на пленэр в Усть-Ишимский район. Мой сосед по мастерской Иван Иванович Желиостов работает пастелью, вот и я взяла с собой пастель. Это материал, которым тоже можно работать декоративно. Рисую с натуры, я сразу представляла, как пейзаж может выглядеть в декоративной технике. Получились работы, которые в 2002/03 годах участвовали в Международной выставке «Европастель» в Италии и Санкт-Петербурге».

А теперь художницу увлек новый материал – вареная бумага. И здесь Татьяна не повторяет то, что уже сделано другими художниками, а ищет свои пути использования авторской бумаги в коллажных композициях.

В последнее время у Татьяны появилась новая идея: – «Мне очень хотелось бы приблизиться к концептуальному искусству. Мне нравится читать постмодернистских авторов, в частности Виктора Пелевина. Очень интересны мне проходящие в Новосибирске Международные биеннале современной графики, куда из разных городов и стран привозят высоко технологичные и концептуальные вещи. Хочется самой попробовать».

«Татьяна, концептуальное искусство направлено не на гармонизацию мира, а на выявление его абсурдности. Я не представляю, как бы ты могла изобразить не симпатичную букашку, а мерзкого таракана. Да и зачем? Для этого есть другие художники», – отвечаю я Татьяне, но, тем не менее, мне кажется, что художница найдет свой поход и к концептуальному искусству, со свойственной ей мягкостью, словно воспользовавшись шелковой нитью, связав противоположности.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЕКСАНДРА ТЕМЕРЕВА (1948–1996)

Эта статья – лишь начало разговора об Александре Темерева – талантливом художнике, неординарном человеке. Искусствоведам еще предстоит изучение его уникальных работ. Жаль, что сегодня местонахождение многих из них неизвестно.

Мир, созданный этим художником, пронизан умной, тонкой иронией и неприятием фальши. В графике А.Темерева присутствует точно найденная интонация разговора с другом, в котором возможны скрытый подтекст, игра слов, неожиданные парадоксы. Язык доверительного дружеского общения позволяет говорить о многих важных вещах, не впадая в дидактику и неоправданный пафос.

У же в ранних графических листах это качество помогает художнику, берущемуся за такие популярные темы, как «сельские будни» или «молодежные стройки», избежать штампа, находясь, кажется, на самой его грани. Вьющиеся жаворонки в композиции «Песня» (1975) или лебединые шеи, вторящие движению рук девушек в «Разговоре» (1975) – образы, хорошо знакомые нам по произведениям разного уровня. Это – словно игра с лежащей на поверхности метафорой, легко создающей заманчивый образ «сельской идиллии». А, глядя на изображенные А.Темеревым индустриальные пейзажи с фигурами девушек-строительниц, так и хочется писать о романтике молодежных строек и трудных дорог (серия «БАМ», 1978).

А.Темерев, словно заранее условившись со зрителем, берет хорошо известные мотивы, несущие груз уже устоявшихся ассоциаций, и с этого момента начинается самостоятельное творчество художника – собственно графика.

Пластическая согласованность всех элементов изображения, ритмические созвучия линий, образующие выразительный графический узор, делают листы А.Темерева просто красивыми, несмотря на легкий налет гротеска. В «Песне» пропорции, повороты фигур поющих девушек и гармониста, подчинены ритмическому рисунку, образованному плавными, круглящимися линиями. Мелкий узор трав, цветов и листьев, напоминающий затейливые переборы гармони, органично дополняет основной графический мотив. В листе «Улица Усть-Илимская» из серии «БАМ» провода подобны развешанным на столбах драпировкам. Волнам проводов вторят уходящие вглубь частоколы островерхих палаток.

В 1970-х А.Темерев одним из первых в Омске освоил технику литографии. На творческой даче «Челюскинская» он на практике постиг многие секреты рисунка на камне, почувствовал его нутром. Выжимая из литографской техники все возможное, работал так, «что камень скрипел»: и штрихом, и линией, и тоном. Серии литографий «Сибирская хроника» (1976), «Сибирские мотивы» (1980), «БАМ» (1978) и другие сразу попадали на республиканские и всесоюзные выставки, где получали высокую оценку.

Однако наступил переломный момент. Подумав о том, что когда-нибудь о нем скажут: «Кто это Александр Темерев? А, это тот, что подъемные краны и всякую индустриализацию рисовал», художник решил «душевнее к себе относиться» и вместе с индустриальной темой оставил технику литографии.

Отказавшись от эстампов, художник в начале 1980-х годов обращается к оригинальной графике. Он работает в так называемой «смешанной технике» (акварель, гуашь, темпера, пастель), позволяющей создавать необходимую сложность цвета, тона, фактуры. Ритм линий и пятен утрачивают ведущую роль, предметы погружаются в среду, приобретают вещественность, объемность. Художник особенно внимателен к фактуре. Он буквально колдует над поверхностью листа, превращая ее с помощью кисти, аэрографа и всевозможных механических приемов в тончайшую, подвижную, живую ткань, кажущуюся нерукотворной.

А.Темерев по-прежнему сохраняет интерес к пейзажу, в окружении которого проходит жизнь его героев – работа, встречи, разговоры, прогулки. Но если в ранних пейзажах на сельские темы («Почтальон», «Баня», «У колодца») преобладали неперенные атрибуты патриархальной деревни: рубленые избы, стога, подсолнухи, колодцы, то сейчас художник рисует пруд, с тянущимися к нему трубами и шлангами, парк с гипсовыми физкультурницами, старушку с козой на фоне карьера с работающими экскаваторами. Это – современная реальность деревни, увиденная без прикрас и с иронией.

Особенность графики А.Темерева состоит в том, что изображая, казалось бы, конкретный мотив, он видит в нем отображение общего. Окружение человека выглядит не просто как место действия, имеющее адрес и десятки неповторимых черт, а как мир вообще, обозначенный самыми характерными признаками – земля, небо, трава, деревья, дома. Предметы даны в своих главных, родовых качествах, без особой детализации. Например, стены, крыша, несколько окон это дом, а точнее образ, знак, вмещающий в себя свойства не одного, а тысячи домов. Из подобных образов-символов художник создает свою модель реального мира. Не снимок с действительности, а мир в интерпретации А.Темерева предстает перед зрителями.

Этот мир построен по своим законам. Его пространство разворачивается вглубь листа параллельными горизонтальными планами. Движение персонажей происходит вдоль этих планов, параллельно картинной плоскости, как на сцене или в вертепном кукольном театре. Некоторая архаичность пространственного построения усиливается появлением элементов примитива в изображении людей, которых А.Темерев часто рисует «по-египетски» – туловище в фас, а голова и ноги в профиль.

В работах А.Темерева нет откровенной стилизации под непрофессиональное искусство или народные картинки, скорее можно говорить о «налете примитива», создающем особое «душевное» пространство графического листа. Узнавание в персонажах А.Темерева друзей и знакомых художника – Г.Кичигина, А.Князева, В.Стефанеева, усиливает эту интонацию дружеской беседы. Собственно, и темы работ А.Темерева – о друзьях и о человеческих отношениях.

В композиции «Гости дорогие» (1982) эта тема звучит наиболее символично. Перед нами стол с патефоном, рядом с которым – сам художник. Но вся эта сцена изображена не в доме, а среди пустынного пейзажа с несколькими деревьями и огромным оврагом на переднем плане, который вот-вот преградит дорогу приближающимся нарядным гостям. Овраг воспринимается в этом контексте не как элемент пейзажа, а как символ, выражающий понятия из области отношений между людьми.

Доверительная интонация произведений А.Темерева, значительная мера обобщения наряду с конкретностью, узнаваемостью отдельных деталей и персонажей, богатейшая фактура, выражение своего ироничного отношения к миру делают творчество омского художника Александра Темерева, так рано ушедшего из жизни, значительным явлением в искусстве 1970–90-х г.г.

ХУДОЖНИК и ЛАНДШАФТ: ГОРЫ В ЖИЗНИ и ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ТРЕТЬЯКОВА

Это исследование – попытка, избегая по возможности географического детерминизма, сопоставить творческий метод и живописно-пластическую систему омского художника Николая Третьякова с такими природными образованиями, как **горы**. Они появляются в ранних произведениях Третьякова как **элемент пейзажа**, а затем обретают качество **живописно-пластического «камертона»** и изобразительной метафоры (так некогда М.А. Врубель воспитывал свой глаз на форме цветка и кристалла...). И хотя сама по себе тема гор не является центральной в творчестве Третьякова, некоторые особенности изобразительного языка его произведений позволяют провести аналогии с принципами генерации и структуры горных систем. Кроме того, представления Третьякова об **идеальном мире**, воплощенные в серии «Алтайские мотивы», связаны с горным пространством. Его мир непреходящих ценностей, по словам Л. Елфимова, «оделся в одежды Алтая, приобрел облик алтайцев», что вряд ли случайно.

Николай Яковлевич Третьяков (1926–1989) – один из самых ярких представителей поколения художников второй половины XX века в Омске, «шестидесятник», чье творчество в последние годы благодаря таким выставочным проектам, как «Золотая карта России» (Москва, ГТГ, 2004) и «Сибирский миф. Голоса территорий» (Санкт-Петербург, ГРМ, 2008), становится известным в России. Он родился в селе Малая Черга Шебалинского р-на **Горно-Алтайского** автономного округа. «...Рос в суровой природе, **среди камней**, где почти ничего не росло. ...Окончив семилетку, уехал работать на ртутный **рудник** Акташ². Затем – учеба в степном Казахстане, в Алма-Атинском театрально-художественном училище им. Н.В. Гоголя. И здесь горы были недалеко – нынешняя Алматы расположена у северного подножия Заилийского Алатау. Впоследствии Третьяков в качестве фотографа и художника неоднократно участвовал в этнографических экспедициях на территории Северного Казахстана и на Алтае. Эта работа позволила Николаю Яковлевичу непосредственно прикоснуться к следам древних культур, запечатленным, помимо прочего, и в камне.

Горы для Третьякова никогда не были экзотическим пространством. В его отношении к горам не найти романтического флера или спортивного азарта. Третьяков – не сторонний восторженный наблюдатель, не турист и не покоритель вершин, он – **житель гор**. Соответственно, в его композициях горы не противопоставлены ни автору, ни персонажам. Это – их естественное, обитаемое и «близкое» пространство.

По Словарю С.И. Ожегова, «Гора – это **возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью**»³. Географ и культуролог В.Л. Каганский определяет горы как **«сгущение твердого материала и самой поверхности земли»**⁴. Сгущается не только материя – в горах на малой площади встречаются почти все большие типы природно-культурного ландшафта, население отличается сверхвысоким разнообразием – в горах проживают сотни малых этносов, климат характеризуется гетеросезонностью, ландшафт – многообразием и полимасштабностью. Основные характеристики гор – доминирование вертикального направления, многоярусность, выразительность рисунка и ритма хребтов и впадин, прочность и плотность (монолитность) горной породы и, вместе с тем, богатство естественной фактуры и текстуры камня, изрешеченного трещинами, провалами, сколами. Горам, таким образом, свойственна **«нелинейность»** (структурная и визуальная)⁵ – скачки в изменении форм, типа среды, вида и размера бассейна видимости на малых дистанциях.

Работа Н.Я. Третьякова⁶ в составе этнографических экспедиций открыла ему «силу и мощь воздействия древнего искусства», частью которого были **наскальные изображения**. О его интересе к **петроглифам** говорят мотивы и стилистика целого ряда станковых работ и (как наиболее очевидный вариант) – воспроизведение сюжетов Томской писаницы в оформлении одного из залов омского краеведческого музея.

Современный монументалист имеет дело с вертикальной **плоскостью** стены, как древний мастер – с отвесным утесом. Вся разница заключается в естественности и искусственности происхождения поверхностей. Вряд ли случайно «первым среди омских художников специфику форм монументального искусства начал исследовать Третьяков»⁷. Переживавшее взлет в 1960-х годах монументальное искусство диктовало свои правила организации плоскости, которая (по негласному закону, а ведь могло быть иначе, как в барокко) не должна была «прорываться» изображением. **Стена**, таким образом, «оградила» художника, обязанного по-советски «отражать жизнь в формах самой жизни», от правил линейной и воздушной перспективы и позволила работать с плоскостью. Благодаря этому художники, едва ли не массовом порядке ставшие монументалистами, приближались к проблематике современного мирового искусства.

В XX веке картина в отличие от прежнего открытого «окна в мир» стала рассматриваться как эквивалент «непрозрачного окна». Соответственно, изобразительный пласт все более и более уплощался, пока не истончился до пленки, слившейся с картинной плоскостью. Провоцирующее подобные трансформации **немиметическое зрение** всесторонне исследовано в книге теоретика искусства М. Ямпольского «О близком. Очерки немиметического зрения». В частности, он отмечает, что **дистанцированность** наблюдателя от объекта является одним из важнейших условий миметического видения, в то время как отношения, в которых **дистанция подавлена, нарушена**, приводят к так называемому **«бесперспективному зрению»**⁸. Мировоззренческим основанием данных изменений стало усиление индивидуального, личностного, субъективного начала в художественном творчестве. Ямпольский убежден в том, что «подавление дистанцированного, миметического зрения действительно каким-то образом позволяет **подступить к «близкому» как «внутреннему»**, в том числе и в «сентиментально-психологическом смысле»⁹.

Третьяков так же понимает, «что существует не только окружающий мир, частью которого является и он сам, но и собственное неповторимое «Я», имеющее крайне запутанные отношения с этим миром, т. е. действительностью. Смысл его исканий не только в том, что он нашел новый художественный язык, что само по себе немаловажно, а в том, что **обрел самого себя**»¹⁰.

В качестве «близкого» объекта часто выступают **«воспоминания, память как таковая»**¹¹. Обретение себя, как у многих деятелей европейской культуры XX века, у Третьякова шло через восстановле-

ния в памяти **впечатлений детства**. «Большая серия работ, объединенная общим названием «Воспоминания о детстве», заняла в его творчестве особое место и продолжалась около десятилетия. Работы серии пронизывает личностное начало, автор конструирует на полотне свой собственный мир, не зависящий от окружающей действительности и живущий по собственным художественным законам. ... Здесь отсутствует четкая система координат и масштабов. Планы монтируются, наплывают друг на друга, не подчиняясь классическим системам перспективного построения, все равнозначно: дома, речка, дорога, люди, коровы, гуси, собаки...»¹².

В работах Третьякова обращает на себя внимание заполненность плоскости изображением, создающая ощущение плотности, сгущенности материи. В сплаве живописно-графических приемов моделировки формы важная роль принадлежит линии. Из утверждения Эйзенштейна, приведенного Ямпольским, следует, что движение, выраженное в линии и контуре, детерминировано характером рисующего: «рисование оказывается непосредственным выражением «Я», отменяющим любую форму дистанционности. ... Творчество помещается в пространство абсолютной близости к художнику»¹³. Рисунок Третьякова экспрессивен, формы, фигуры часто утрированы. Очертания тел «Поморов» (1968), «Дорожников» (1968), «Пастуха» (1972), воинов и прочих героев Третьякова существенно огрублены и деформированы, отчего кажутся вытесанными из каменных глыб. Подобен утесу «Художник Брюханов» (1972).

«Окаменевшие» лица-маски, появляющиеся в целом ряде работ, уплощены и рисуются от внешнего утрированного контура, которому вынуждены подчиниться внутренние черты. Как писал Анри Фосийон, «чтобы вписаться в порядок, созданный камнем, человек вынужден искривляться, изгибаться, вытягивать или сокращать свои члены...»¹⁴. Фигуры в группы также часто сплавлены, слиты друг с другом и вызывают ассоциации с валунами. Монолитна «Бригада», замкнута, как скульптуры из цельного камня, фигуры женщин с детьми («Материнство», 1967, «Северная мадонна», 1970), единым плавным контуром очерчен силуэт «Девочки с ягненком» (1966).

Продолжить аналогии с камнем заставляет и характер трактовки лиц, которые моделируются мелким штрихом. Получаемая фактура может быть описана словами В. Беньямина: «...лица превращаются в сплошной рельефный фон, в некую неорганическую материю, покрытую трещинами и складками. Чтение идет по линии трещин, провалов, сколов, нарушающих однородность гладких поверхностей». Проникновение вглубь лиц Беньямин сравнивает с «искромсанной горой, сияющим внутренним зрением красоты из всех морщин, взглядов и черт»¹⁵. Особенно характерны в этом отношении «Курильщик» (1966) и «Старуха с трубкой» (1966).

Аналогии с горами можно обнаружить не только в пластической моделировке форм, но и во многих композиционных решениях. Они представлены, в первую очередь, в ярусности пространственных построений многих композиций, стремлении изображения не в глубину, а вверх по картинной плоскости. Совершенно отчетливо этот прием прочитывается в городских пейзажах Третьякова. В них так же, как в горных ландшафтах, строения громоздятся ярусами друг над другом до самого неба. Но, в отличие от плотности и массивности горных пород, городские постройки чаще всего намечены контуром, пустотелы и хрупки. В этом отношении города у Третьякова противопоставлены горам как лишенные основательности искусственные творения.

Обратившись к анализу творческого метода Н.Я. Третьякова, следует вспомнить важное замечание Л.П. Елфимова о том, что пейзаж для Третьякова выполнял функции творческой лаборатории и «особенно в этом плане характерны его **горные пейзажи-фантазии**, где художник постоянно ставит и решает **проблемы цвета, пластики, ритма**»¹⁶. Таким образом, живописно-пластическая система Третьякова чрезвычайно органично вобрала в себя многообразные натурные впечатления художника, большая часть которых в силу жизненных обстоятельств была связана с горами. Они не стали ни наработанным приемом, ни штампом. Более того, формальные моменты неотделимы от символического плана.

Пожалуй, вспомнив определение гор, можно сказать, что и сам художник Н.Я. Третьяков – это «возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью».

1. Елфимов Л. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 22.
2. Там же. С. 9.
3. Словарь русского языка (сост. С.И. Ожегов). Государственное издательство иностранных и научных словарей. М., 1953. С. 117.
4. Каганский В. Города как горы – горы как города // Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М.: НЛО, 2001. С. 101.
5. Там же. С. 115.
6. Елфимов. Указ. соч. С. 10.
7. Там же. С. 15.
8. Каганский. Указ. соч. С. 5.
9. Там же. С. 6.
10. Елфимов. Указ. соч. С. 12.
11. Каганский. Указ. соч. С. 6.
12. Елфимов. Указ. соч. С. 18-19.
14. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001. С. 62-63
15. Там же. С. 70-71
16. Там же. С. 80
17. Елфимов. Указ. соч. С. 12-13

ХУДОЖНИК в СТЕНАХ ТЕАТРА (ЭССЕ о ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ФЕДОРИЧЕВА)*

Почему мы не проходим сквозь стены? Этот вопрос задал себе театральный художник из Омска Сергей Федоричев, перечитав историю о Карлсоне. Может быть, не пробовали? Или не хотим? Видимо, все дело в том, что стены (границы) образуются в нашем сознании по мере взросления, а Карлсон поселился не столько на крыше, сколько в сознании Малыша. Он строит ему дом из подручных вещей – шкафа, коробок, стола. А кто из нас, взрослых, этого в детстве не делал? История о Карлсоне в интерпретации Федоричева – это история о возвращении в детство. Правда, такое прочтение Астрид Линдгрен пока не нашло понимания у омских режиссеров. Все-таки театр – это громоздкая иерархическая машина, в которой художник, лицо второстепенное, без режиссера-единомышленника бессилён что-либо сделать.

Сергей Федоричев, увы, в эту систему не всегда вписывается. Он то и дело «выпадает» в пограничные художественные практики. Впрочем, и в театр он пришел со стороны, окончив факультет промышленно-гражданского строительства Сибирского автодорожного института. Должен был стать архитектором. Его уже ждали в Омгражданпроекте. Но, уступив просьбам одноклассницы – театральной художницы Т. Тюменцевой, устроился временно в декорационный цех омского ТЮЗа. Вместо серьезной работы по обустройству и организации реальной городской среды он стал создавать миры фантастические, бутафорские, недолговечные, но преисполненные смысла и эмоций. После работы продолжал заниматься в Вечерней художественной школе № 1 у В.Г. Сташевича, куда пришел, еще учась в институте. Благодаря этому педагогу не один омский инженер был «перекован» в художники. По словам Федоричева, он учил думать, причем, думать нешаблонно.

* Мысливцева Г.Ю. Художник в стенах театра. Эссе о творчестве Сергея Федоричева // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.М. Мелехина. Омск, 2003. С. 134-13.

Далее процесс становления С. Федоричева как самостоятельного художника-постановщика был связан с бесконечными переездами из одного города в другой, с работой в разных театрах – драматических и музыкальных, детских и взрослых. Спектакли со сценографией Федоричева шли и идут в Барнауле, Волгограде, Тольятти, в Березняках Пермской области, в Великих Луках, в Дмитровграде Ульяновской области, в Кемерово, Санкт-Петербурге и в Омске. Очевидно, творческая энергия Федоричева превосходит возможности одного театра и даже всех театров одного города, если непрерывно возникающие идеи заставляют его искать все новые и новые возможности их воплощения. На сегодняшний день в списке театральных работ С. Федоричева более 30 спектаклей, но против трети из них значится – «не осуществлено». Идеи приходят независимо от заказов, бывает, что снятся (такие сны Сергей записывает и зарисовывает). Среди неосуществленных постановок – А. Чехов, А. Островский, А. Мариенгоф, Ж. Кокто, Л. Жуховицкий. Есть и собственный сценарий, на реализацию которого здраво мыслящий художник даже не рассчитывает – «у режиссеров своих идей достаточно». Вторжение в чужую область мало где приветствуется.

А вот для музеев С. Федоричев стал поистине счастливой находкой. Его работы в области музейной экспозиции уже получили признание. Как правило, художников-экспозиционеров приглашают музеи, коллекции которых состоят большей частью из предметов, имеющих не художественную, а культурно-историческую ценность и требующих специально организованного пространства и особых приемов для их показа. У художника в этой ситуации часто возникает соблазн продемонстрировать свои дизайнерские находки, полюбоваться более собой, чем музейным предметом. В экспозициях Федоричева предмет всегда на первом плане – для него подобран фон, найдено место, установлено освещение. Причем неважно, имеет ли дело художник с уникалом и раритетом или с обыденной бытовой вещью из недавнего прошлого. Федоричеву удается показать «вещь как таковую с излучаемой ею тонкой эманацией воспоминаний» (Г.С. Кнабе). Мысль русского философа Николая Федорова о том, что «музей есть собрание не вещей, а лиц», также близка Сергею Федоричеву. Музейные предметы для него подобны актерам (есть даже преимущество в том, что эти «молчаливые свидетели истории» не имеют привычки капризничать), а составленный музейным сотрудником тематико-экспозиционный план аналогичен сценарию. Вводя предметы в заданный сценарием контекст, художник вновь дает им возможность «заговорить».

Запомнилась и очень тогда удивила экспозиция С. Федоричева в Омском государственном историко-краеведческом музее, посвященная 60-летию Омской области (1994). Можно было ожидать, что к этой официальной дате откроется дежурная выставка достижений. Однако авторский коллектив решил экспозицию «в домашнем развороте». Это были фрагменты интерьеров с еще недавно служившими, но незаметно ушедшими из нашего быта комодами, этажерками, абажурами, круглыми обеденными столами, телевизорами с линзами и модными статуэтками из раскрашенного гипса, школьными тетрадками, фотографиями обычных (а не только героев) людей. Все это придавало выставке интонацию слегка ностальгическую и приближало судьбу области к каждому из нас.

Другой проект назывался «Богатство музея прирастать будет...» (1999) и предназначался для презентации омского краеведческого музея – одного из старейших в Сибири – международному музейному сообществу. Он экспонировался на Третьей международной музейной биеннале в Красноярске в разделе «Музейная открытка». Вся выставка разместилась в складном чемоданчике с прозрачными боковыми стенками. На внутренней стороне его крышки изящно изготовленные муляжи предметов из музейных фондов представляли «лицо музея». Бивень мамонта изображал широкую приветливую улыбку. Высокая оценка жюри и Диплом Победителя Биеннале были обусловлены как оригинальностью идеи, так и мастерством исполнения. По тонкости отделки эти «игрушечные» копии не уступали работам ювелиров. С такой же тщательностью С. Федоричев выполняет макеты к спектаклям, когда на эту работу хватает времени, что бывает редко.

На крошечных листках записной книжки рисует он форэскизы, в которых возникают первые контуры сценографии будущего спектакля. Художник записывает свою идею простейшими рисунками-знаками, иногда дополняя их словами. Несколько листочков – своего рода раскадровка спектакля, где

ключевую роль играет какой-либо предмет – дом-шкаф, построенный Малышом для Карлсона, или бесконечно трансформирующийся зонт в «Циниках» А. Мариенгофа (не осуществлено). Большинство неосуществленных идей так и остается в этих схематических записях-концептах, еще не обросших плотью.

В рабочем эскизе на первый план начинает выходить материал с его фактурой, цветом, плотностью, особенностями пластики. Уже на этом уровне он становится важной составляющей образа спектакля. Эскизы костюмов к «Снегурочке» А. Островского (Драмтеатр, г. Барнаул, 1996) нарисованы цветными карандашами на тонированной бумаге, что само по себе создает эффект таяния. Старая пожелтевшая бумага с оборванными краями в сочетании с деталями часовых механизмов использована в эскизе к «Вассе» М. Горького (I вариант, не осуществлено). В эскизы к «Мещанской свадьбе» Б. Брехта (Театр ВАЗа, г. Тольятти, 1993) вклеены вырезки из популярных журналов с фотографиями, запечатлевшими людские толпы. Материал кажется неотделимым от образа в целом ряде спектаклей. Это – гладкая, бесцветная, трепещущая от ветра полиэтиленовая пленка в «Утиной охоте» А. Вампилова (Театр для детей и молодежи, г. Омск, 1997), дерево и солома – в «Сказках Пушкина» («Пятый театр», г. Омск, 1998), лед, тающий на дорогой паркет, в «Циниках» А. Мариенгофа (не осуществлено), вода, смывающая мел с «Четвертой стены» в спектакле по одноименной пьесе Н. Евреинова (Маленький музыкальный театр, г. Барнаул, 1993).

Не менее значимая роль в спектакле принадлежит предметам – вещам, которые в театре не могут быть случайными и, как чеховское ружье, должны бить в цель. Вещей может быть подавляюще много, как в пьесе Н. Коляды «Игра в фанты» (ТЮЗ, г. Барнаул, 1988). Ее действие происходит в квартире модельера, переполненной манекенами, костюмами и аксессуарами. Художник оттолкнулся от образа вешалки, роль которой на сцене выполняла сильно увеличенная шляпная болванка, служащая также выходом на сцену для большинства персонажей. На эскизе к этому спектаклю лавина вещей – крупных и мелких, необходимых и праздных – книги, коробки, пледы вперемешку с елочными игрушками и рождественскими свечами, обрушивается на сидящего в резном кресле молодого человека. Пол под ногами актеров был подвижным из-за скрытых под половиками надувных матрасов. От этого походка героев становилась шаткой. Лишь один элемент в декорациях имел геометрически правильные очертания – белая дверь, через которую выходил на сцену Дед Мороз, единственный в пьесе персонаж, говорящий конкретные и правильные вещи.

В «Игре в фанты» ощущается своего рода фейерверк идей, некая их избыточность, продиктованная, впрочем, характером пьесы. Сергея Федоричева вообще отличает умение остро чувствовать материал первоисточника. Его прочтение текстов представляется очень убедительным. И если сценарий не требует иного подхода, художник старается обходиться минимумом предметов, отчего символическая нагрузка на каждый из них только возрастает. В спектакле по пьесе Е. Гречиной «Генерал мой Сашенька» («Пятый театр», г. Омск, 1998) на сцене, изображающей потайную комнату Екатерины II, остаются только россыпи подушек. Предельно лаконичен эскиз к «Утиной охоте». На однообразно сером фоне – только дверь из полиэтиленовых шторок, прикрепленных к вертушке и приходящих в движение от каждого дуновения ветра. Предметы – тахта, сапоги, стаканы, ружья, плюшевый кот – столь второстепенны, маргинальны, что их мелкие, контурные изображения вынесены на поля. Про «Банкрота» А. Островского С. Федоричев говорит: – «Я делал спектакль про пустоту». Жаль только, что найденное им простое и выразительное предметное и пространственное решение для обозначения пустоты духовной пока не нашло режиссера, который разделит бы с художником эту идею.

Имитируя греческий мрамор на полосах занавеса в «Отравленной тунике» Н. Гумилева («Пятый театр», г. Омск, 1998), художник подчеркивает его контраст с пряной по-восточному атмосферой дворца византийского императора. Сцена при этом почти пуста, и образ спектакля возникает благодаря роскошным костюмам. Они представляют собой вариации на тему модерна, в которых прочитываются мотивы живописи Климта. Костюм в спектакле – это своего рода вещь, имеющая власть над облаченным в нее актером. Она, как и все остальные части декораций, создает образ спектакля.

Эскизы костюмов у С. Федоричева столь же изящны, как и его миниатюрные работы. Среди них есть чрезвычайно сложные, филигранные костюмы, например, для «Мухи-Цокотухи» (Театр для детей и

молодежи, г. Омск, 1998). Есть исторические костюмы для «Царя Емельяна Пугачева» А. Пушкина и С. Есенина («Пятый театр», г. Омск, 1998). Для каждого персонажа «Игры в фанты» художник придумал гротескные костюмы, в которых дамские наряды эпохи античности, ренессанса, средних веков или гимнастерка времен гражданской войны интерпретировались в духе эстрадной попсы 1970-х годов. Чтобы спроектировать балетные костюмы для оперы-буфф Перголези «Служанка-госпожа» (Театр для детей и молодежи, г. Омск), Федоричеву пришлось искать ход для того, чтобы облегчить пышные громоздкие наряды. И он заменил кринолины фалдами из жесткого сита, расшитыми косой бейкой. Короткие яркие жилетки, штанишки с помпончиками, ситцевые треуголки довершали образ веселого спектакля.

Будучи мастером театрального костюма и создавая его великолепные образцы для сцены, сам Сергей Федоричев не расстаётся ни зимой, ни летом с джинсами и футболкой. Как мне кажется, это происходит не от равнодушия к своему внешнему виду, а, напротив, – от повышенной требовательности к собственным вещам. «Костюм диктует мне движения, мины и даже прихоти, – писал Р.-М. Рильке, – и рука, на которую все опадает манжет, уже не была всегдашней моей рукою; она двигалась, как актер в театре и даже сама собой любовалась». А в любовании собой Федоричева при всем желании не заподозришь. Костюм Федоричева прошел испытание его образом жизни. Это – самая практичная, удобная и незаметная одежда.

Часто вещи в сценографии С. Федоричева играют свой спектакль, идущий параллельно действию, заданному режиссерским сценарием. В «Человеческом голосе» Жана Кокто (не осуществлено) телефонный шнур обвиняется вокруг широкого пеньюара героини моноспектакля, преобразуя ее силуэт. «Голос, исходящий из тела, слышимый извне, уже означает трансформацию телесности» (М. Ямпольский). Извлеченное из шкафа в финальной сцене черное мужское пальто обнаруживает красную подкладку (кровавый подбой?) Кровать с черными железными спинками при передвижении разбивает вазу с сухими цветами, которые рассыпаются по ее белому покрывалу, ненавязчиво внося в «телефонный роман» тему смерти.

Открывая жалюзи, героиня спектакля впускает в пространство комнаты внешний мир – фиолетовую звездную ночь, ветер, снег. «Голос, изливаясь из тела, нарушает неизбежность разделения внутреннего и внешнего, размывает границы человеческой идентичности» (М. Ямпольский). Качается на потолке лампа, и столп света перемещается по комнате. Ветер, свет – бестелесные явления, их природа близка звуку голоса. Именно они, а не ярко-желтый телефонный аппарат, ведут действие, следуя за ходом драмы и состоянием героини. Стены-мембраны, чутко реагируя на духовные движения, как будто перестают быть непроницаемыми.

На игре пространствами строится весь сюжет «Четвертой стены» Н. Евреинова (Маленький музыкальный театр, г. Барнаул, 1993). Ведь четвертая стена у сценической коробки как раз и отсутствует, благодаря чему все происходящее на сцене открыто зрительному залу. В основе пьесы – процесс постановки «Фауста», и суть сюжета в том, что актеру, играющему главную роль, мешают зрители. Роль не дается. И, чтобы создать для артиста комфортные условия, режиссер возводит для него не иллюзорную, а материальную стену, по замыслу Федоричева – из оргстекла. Она прозрачна и одновременно отражает зрительный зал. Именно в этот момент в полной мере реализуется метафора «четвертой стены» – зрителей, до сердец которых пытаются достучаться актеры. Но и это не устраивает героя пьесы, и потому художник-декоратор закрашивает прозрачную стену мелом, полностью изолировав актера от зала. Правда, режиссер тут же чертит пальцем на ее поверхности окно, оставляя надежду на диалог. А дальше мел продолжает смываться в силу естественного хода театральной жизни – то мальчик забрызгал по нужде, то уборщица воду выплеснула. Но теперь стена уже мешает актеру, и он бросается, как за глотком воздуха, к образовавшимся просветам, чтобы говорить с залом.

Вся сцена в этом спектакле задумана белой, только старинные предметы в кабинете Фауста цветные. Они остаются за стеной. И вот белое постоянно «сбивается» в цветное. Сбивается буквально под ногами балерин на полу, проглядывает в смывые просветы стены. Белая сцена подобна чистому листу, на котором «вечный» Фауст всякий раз переписывается по-новому, ведь «белизна отрицает повторение», как отмечает Жак Деррида.

По-новому прочитывает Сергей Федоричев каждый сценарий, и на на новом уровне выходит на волнующую его тему – почему мы не проходим сквозь стены? Четвертая стена в театре, хоть и существует условно, незыблема в сознании, и туда, где за рампой начинается сцена, простому зрителю вход запрещен. Но однажды, пусть не театральный, а музейный зритель имел возможность очутиться внутри декораций Федоричева. Это случилось на выставке «Танго Магнолия» («Либеров-центр», 1998), проведенной группой омских художников по идее Галы Грибановской. Экспозиция посвящалась Александру Вертинскому. Коллажи Г. Грибановской, графика А. Титова, модели Е. Шняжиной, предметы из коллекции Музея городского быта В.И. Селюка, а также объекты самого С. Федоричева были введены в преобразованное пространство зала, в котором, благодаря полупрозрачным драпировкам из черной и светлой сетчатых тканей, закрывавших потолок и стены, были совершенно смещены привычные пространственные координаты. Стены казались дематериализованными. Слушая голос А. Вертинского, можно было, действительно, в какой-то момент ощутить себя в «бананово-лимонном Сингапуре».

Свою персональную выставку не признающий стен художник разместил на лестнице. Не на парадной или старинной, а на самой что ни на есть рабочей – переносной раздвижной стремянке. Отличное, кстати, приспособление для того, чтобы взбираться на стены при монтаже декораций или экспозиций. Но прежде чем заполнить стойки и перекладины лестницы эскизами, набросками, макетами, художник превратил ее в «автопортрет». Вверху – голова, на концах лежащей поперек доски – большие вырезанные из дерева руки. «Человек- лестница» – емкий образ: ногами прочно стоит на земле, головой устремлен в небо, раскинутые вширь руки – знак распахнутой души. Выставка, ставшая инсталляцией – это, пожалуй, одно из наиболее перспективных направлений в современной экспозиционной практике, как и в современном искусстве. Может быть, именно здесь для театрального художника Федоричева открываются безграничные возможности, и он создаст, наконец, свой театр?

ОБРАЗ РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. ЧЕРМОШЕНЦЕВА

Образ Родины проходит красной нитью через все творчество заслуженного художника России Анатолия Алексеевича Чермошенцева. Начиная с известной линогравюры 1967 года, он кристаллизуется, высвечивается новыми гранями как в графических, так и в живописных произведениях.

Образная модель родного пространства здесь, в первую очередь, связана с крестьянской, земледельческой культурой. Земля – непременно обработана, освоена, на полях работает техника, а люди при всей своей малости в отношении к протяженному и открытому пространству оказываются семантически важными персонажами. Вереницы летящих белых птиц («гусей-лебедей», по определению автора) вносят в композиции мотив движения, а в плане семантики отсылают к широко известным песенным образам.

Панорамность композиционных решений свойственна тем гравюрам, где художник обращается к образу родины. Горизонтальные членения пространства, как и во многих других случаях, играют здесь важную конструктивную роль. Параллельно нижнему краю листа художник выстраивает дополнительные ряды прямых или скругленных опорных линий, подчеркивающих и горизонтальную структуру, и планетарный масштаб пространства, по ним параллельно картинной плоскости движутся персонажи. Небо, замыкающее композиции, заполнено облаками или зигзагами солнечных лучей и служит своеобразным окоемом, границей.

В творчестве Чермошенцева существенную роль играют образы-символы. В процессе их разработки художник пришел к знаковым по своему характеру «изобразительным формулам», которые с небольшими вариациями стали переходить из одного листа в другой. Причем в пространстве одного листа могут находиться как знаки иконические (гуси, кони, обращенные друг к другу фигуры девушки и юноши), так и геометрические символы (зигзаги солнечных лучей, дуги радуг, звезды, отраженные в озере, сами круги озер). И те, и другие обнаруживают стремление автора к эмблематичности – «условному или символическому изображению какого-либо понятия, идеи».

Главные объекты творческого интереса Чермошенцева – земля (как место действия и поверхность планеты) и человек (как фигура в пространстве и главный деятель). Причем земля зачастую вытесняет небо. Офорт «Земля Васюганья» (1975) – это подобная карте горизонтальная проекция земной поверхности на плоскость листа. В отличие от других работ пространство здесь потенциально безгранично, то есть может быть мысленно продолжено за рамки изображенного фрагмента, в том числе и за далекий горизонт как край земли. Когда горизонт присутствует в композиции, он либо высок и оставляет небу узкую полоску, либо исчезает за деревьями, строениями, механизмами. Даже если художник выбирает низкую точку зрения, небо, как правило, перекрыто стоящими на земле фигурами первого плана. Земля с ее реками, озерами, дорогами и селениями – это основное пространство, где человек, по А. Платонову, «ходит и существует». Более того, он это пространство организует, не давая ему растекаться во все стороны, как в безлюдной «Земле Васюганья». Чувство земного притяжения выражается у Чермошенцева и в строгой ориентации фигур и предметов относительно верха и низа, Преодоление закона тяготения возможно только при наличии сюжетной мотивировки, как, например, в линогравюре «Карусель» (1969).

Нельзя не заметить, что земля в гравюрах Чермошенцева достаточно слабо привязана к конкретному географическому ландшафту. Даже указание на определенную местность в наименовании работы («Большеречье», 1978) не делает ее сколько-нибудь достоверным источником для краеведов. Однако, принятая художником степень обобщения позволяет определить место действия как Север (полярники), Сибирь (зима, тайга, нефть, индустрия) и, в конечном счете, Россию (березовые колки, мчащиеся кони, летящие гуси-лебеди, радуги, деревеньки на пригорках и несущие коромысла девушки в платочках). Однако география, в конечном счете, уступает место идеологии, то есть тем представлениям об идеальном мире, которые лежат в основе мировоззрения художника.

Особого внимания заслуживает диалектика открытого и замкнутого пространства в эстампах Чермошенцева, чему соответствуют такие существенные для россиянина понятия, как простор и уют. Хотя сразу следует отметить, что для Чермошенцева уют в его обывательском понимании неприемлем, скорее речь может идти о приватном пространстве человека, его души. По замечанию известного русского лингвиста А.Д. Шмелева, «в русской картине мира простор – одна из главных ценностей. Только на просторе человек может достичь покоя и быть самим собой. Именно поэтому человек стремится рвется на простор <...>. Представлена, хотя и менее ярко выражена, любовь к небольшим закрытым пространствам, к уюту. Отгораживаясь от «холодного ветра простора», человек надеется обрести душевный мир и покой. Концепт простора в русскоязычной картине мира естественным образом монтируется с концептом родного. Но оказывается, что с понятием родного связывается не только простор, но и уют. Для уюта требуется отдельное обжитое пространство, хотя и маленькое, но свое, отгороженное, а отгороженность создает ощущение уюта»¹.

В связи с этим обращает на себя внимание то, что практически все персонажи А.А. Чермошенцева изображены вне дома. Это может быть интерьер, однако он не домашний: это избушка полярников с лежащей у ног радиста собакой («Морзянка», 1967), или «Сельское кафе» (1963), где люди обедают даже не раздевшись, и куда внешнее пространство вторгается через окно. «Влюбленные» (1968) стоят «на миру» среди обращенных на них горящих окон, которые можно трактовать и как звезды, и как «всевидящие очи», и как символы теплого и уютного дома. «Семья» (1968) также изображена на улице, где едет троллейбус и проходит с коляской такая же счастливая семейная пара.

В эстампах Чермошенцева жизнь на виду, в открытом пространстве не может не диктовать его героям своих правил. Она заставляет людей поворачиваться друг к другу, образуя такие характерные для этого автора парные симметричные композиции. Члены «Семьи» стоят между крепких стволов деревьев, а младенец заключен во внутреннее защищенное пространство, образованное фигурами мужчины и изображенной со спины женщины. Ограниченное стеной дома неглубокое пространство вокруг «Влюбленных» благодаря мягкой бархатистости штриха и свету горящих окон приобретает черты интерьерного, согретого присутствием человека.

Художник всегда умел находить не бросающиеся в глаза приемы ограничения, защиты личного пространства своих героев. Это – параллельные нижнему краю листа рельсы на первом плане, как в одной из ранних цветных линогравюр «Воскресный день. Электричка» (1962) и в «Стрелочнике» (1967). Поворот «от зрителя» одного из персонажей переднего плана применен в «Ремонтниках» (1963), «Сельском кафе» (1963), «Морзянке» (1967), «Семье» (1968).

Одним из вариантов решения темы взаимодействия открытого и замкнутого, внутреннего и внешнего, прерывного и непрерывного стали круговые композиции, в которых пространство стягивается вокруг человеческих фигур, образуя кольцо. Концентрическое обрамление – сопка, будка путевого обходчика, дверь – вместе с рельсами на переднем плане, хотя и условно, но отгораживают и замыкают индивидуальное пространство задумавшегося человека в линогравюре «Стрелочник. Абакан-Тайшет» (1963). Сближению верха и низа, частичному «закруглению» (замкнутости) пространства способствует мотив отражения, использованный А.А. Чермошенцевым в листах «Косцы» (1969) и «Стога» (1979). Ограничению, приближению к человеку окружающего пространства служит в эстампах Чермошенцева и перекрытый горизонт. Объекты на дальнем плане замыкают «ойкумену» упорядоченной волей художника территории.

1. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. М., 2002. С. 78-79.

ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА В ЭСТАМПАХ АНАТОЛИЯ ЧЕРМОШЕНЦЕВА

О заслуженном художнике России Анатолии Алексеевиче Чермошенцеве писали многие искусствоведы, с разных сторон рассматривая его творчество. В первую очередь исследователи обращали внимание на связь художника со своим временем. А.А. Чермошенцев, действительно, вообрал в себя дух времени в его динамике, начиная с 1960-х годов, причем не столько в частностях, сколько в общезначимых и непреходящих категориях. «Мгновение для Чермошенцева – слишком малая величина. Типологическое подчиняет индивидуальное» – написал о нем Л.П. Елфимов еще в 1970-х годах¹, и в этом со всей определенностью выразилась позиция художника, не мыслящего себя вне общества. Можно предположить, что постоянный интерес исследователей к творчеству А.А. Чермошенцева объясняется как раз тем, что художник сумел в ярких образных формах выразить важнейшие мировоззренческие представления своего времени.

Исследуя понятие пространства, Н.М. Тарабукин утверждал, что «художественное пространство – акт творчества, в котором обнаруживаются основные и особенные свойства художественного сознания определенной эпохи. И как это сознание меняется вместе с переменой социального лика культуры, так изменяются и формы пространства в искусстве, в которых выражается отношение художника к реальному миру»². Творчество А.А. Чермошенцева позволяет рассмотреть некоторые существенные для понимания культуры советского и постсоветского общества мировоззренческие установки на примере доминирующих образов пространства в его эстампах, тем более что решение проблемы пространства в гравюре, по мнению Л.П. Елфимова, – важная черта изобразительной системы этого художника³.

Главные объекты художественного интереса Чермошенцева – **земля** (как место действия и поверхность планеты) и **человек** (как фигура в пространстве и главный деятель). В его эстампах в отличие от живописи и уникальной графики **земля** зачастую вытесняет **небо** («Встреча», 1971, «Почту сбросили», 1975, «Весна. Посевная», 1982, «У колодца», 1987). Гравюра на металле «Земля Васюганья» (1975) – это подобная карте горизонтальная проекция земной поверхности на плоскость листа и в отличие от других работ она потенциально **безгранична**, то есть может быть мысленно продолжена за рамки изоб-

раженного фрагмента, в том числе и за далекий горизонт как **край земли**. Когда **горизонт** присутствует в гравюре, он либо высок и оставляет небу узкую полоску («Родина», 1967, «Мальчик и лошади», 1978, «Половодье», 1981), либо исчезает за деревьями, строениями, механизмами («Утро», 1962, «Шоссе», 1963, «Вечер», 1970). Даже если художник выбирает низкую точку зрения, небо, как правило, перекрыто стоящими на земле фигурами первого плана («Реквием», 1968, «Всадники», 1978). Чувство **земного притяжения** выражается у Чермошенцева и в строгой ориентации фигур и предметов относительно верха и низа, **преодоление** закона тяготения возможно только при наличии сюжетной мотивировки, как, например, в линогравюре «Карусель» (1969), где фигуры людей захвачены солнечным круговоротом.

«Присутствие человека ощутимо во всех произведениях Чермошенцева», – отмечает Л.М. Олещенко⁴. **Земля** с ее реками, озерами, дорогами и селениями – это основное **пространство**, где **человек**, по А. Платонову, «ходит и существует». Более того, он это пространство **организует**, не давая ему растекаться во все стороны, как в безлюдной «Земле Васюганья».

На взаимодействии фигур и пространства строится драматургия каждого листа. Причем диапазон соотношений варьируется от фигур во весь лист до малоприметных стаффажных «человечков». Готового ответа извечный на вопрос, **что есть человек** (велик он или ничтожен), художник не дает. На первый план человек выходит в тех случаях, когда утверждаются такие **общечеловеческие ценности**, как **любовь, семья, родина** («Влюбленные», 1968, «Семья», 1968, «Всадники», 1978). Он же часто оказывается мал в сравнении с дикой природой, просторами полей и могучей техникой («Смена идет», 1963, «В тайге. Геологи», 1964, «На буровой», 1964, «Родина», 1967).

Хотя в ряде случаев взгляд А.А. Чермошенцева не совпадал со сложившимся в массовом сознании 1960-х годов образом человека как **«хозяина необъятной Родины своей»**, во многом определившим мировоззрение шестидесятников и эстетику сурового стиля, этот стиль оказал существенное влияние на молодого художника. «Это искусство правдиво отражало жизнь в ее социальном качестве, оно было наделено суровым, непредвзятым взглядом на действительность. Оно несло свой особый морально-этический идеал, требующий внимания к человеку. Оно понимало значение этого человека, призывало к любви к родине, к социальным и национальным истокам нравственности»⁵. Однако при всей близости эстампов Чермошенцева 1960-х годов к поэтике и стилистике сурового стиля в них со всей определенностью присутствует личностная, лирическая интонация, что совершенно справедливо отмечала Н.П. Мороченко⁶.

Образы, связанные с разработкой темы взаимодействия человека и окружающего пространства, появились на ранних этапах творчества А.А. Чермошенцева. Серия цветных линогравюр «По Иртышу» (1960), выполненная молодым автором в качестве дипломной работы по окончании Краснодарского художественного училища, представляет собой ряд пейзажных композиций, еще целиком принадлежащих реалистической традиции: четко определены пространственные планы, передана воздушно-световая среда, прорисованы детали. В композиции «На Иртыше. Плотогоны» спокойной и величественной панораме текущей вдаль реки противопоставлены фигуры стоящих на плотках людей. Они находятся в центре композиции, в резком перспективном сокращении от переднего плана к дальнему. Люди доминируют в пейзаже, перекрывая реку и небо, и благодаря выразительным ракурсам вносят в изображенный ландшафт динамику и мощный заряд энергии, направленной на **преодоление и преобразование** безмерно раскинувшегося пространства.

Взаимодействие горизонтальных и вертикальных направлений является важным для художника композиционным и смыслообразующим фактором. **Человек** в композициях Чермошенцева обычно выступает как активное начало, потому он **вертикален** по отношению к горизонтальной плоскости земли и связан со всем спектром символики **прямостояния**. Колышущаяся **вода** под плотами, на которых уверенно балансируют рабочие в листе «На Иртыше. Плотогоны», лишь обостряет коллизию. Не зря, по словам художника, его отец, Алексей Николаевич, «старался воспитать в детях качества, дающие возможность крепко держаться на ногах при всех поворотах судьбы»⁷.

Обращает на себя внимание использование художником в листах дипломной работы, а затем и «Железнодорожной серии» (1962–1963), горизонтально вытянутого формата-фриза. Он способствует

созданию «эффекта сжатого пространства», поскольку ширина «съедает» и высоту, и глубину. В одной из самых экспериментальных своих работ – гравюре на картоне «Стрелочница» (1962) – Чермошенцев изобразил тонкую фигурку девушки с флажком на фоне мчащегося поезда. Композиция заключена в формат-фриз, где пространственные планы «спрессовались» в слои и «вжались» в картинную плоскость. Нижний край листа выполняет роль опорной линии. Земля и рельсы превратились в горизонтальную полосу. Изображение максимально приближено к зрителю, но не вторгается в зрительское пространство, так как движение направлено вдоль картинной плоскости. Композиция фрагментарна. Выхвачена лишь часть поезда в месте сцепления вагонов. Предметы утратили четкие очертания, их контуры зигзагообразны, детали опущены. Образ пронизанного энергией движения пространства строится на противопоставлении вертикали (человека) и горизонтали (поезда). Заострению образного решения служит то, что девушка – существо нежное и хрупкое – не только противостоит напору ветра, подхватившего подол ее платья, но и **управляет** движением. Та же тема активного противостояния человека и индустриального пространства решается в листе «Обходчики» (1963).

В дальнейших работах динамика все очевидней уступает место статике. Аналогичный «Стрелочнице» горизонтальный формат-фриз использован в черно-белой линогравюре «Отдых» (1963). В ней интересно соединение разномасштабных фигур и пространств. Композиция разбита на две части. Слева, у гигантских колес поезда, даны крупно фигуры трех сидящих на рельсах путейщиков. Благодаря зауженному формату и нависшей над головами людей черной массе колес возникает ощущение тесноты, и фигуры зрительно смещаются вниз. В правой части, в просвете под сцеплением вагонов – «далевой» пейзаж с миниатюрными силуэтами рабочих. Значительный контраст фигур по величине задает масштаб глубины изображенного пространства. «Нотные линии» проводов и вертикали семафоров обозначают его границы. Белые силуэты сидящих рабочих, несмотря на статичность, несут в себе заряд внутренней энергии благодаря помещению их на черный фон (белое стремится к расширению, а черное – к сжатию) и в тесные рамки формата. Представляет интерес и то замкнутое (по-своему уютное) пространство, в которое помещены фигуры отдыхающих рабочих, и его гармоничное соединение с пейзажем, дающим картину «общего темпа труда».

Особого внимания заслуживает диалектика **открытого и замкнутого** пространства в эстампах Чермошенцева, чему соответствуют такие существенные для россиянина понятия, как **простор** и **уют**. Хотя сразу следует отметить, что для Чермошенцева уют в его обывательском понимании неприемлем, скорее речь может идти о приватном пространстве человека, его души. По замечанию известного русского лингвиста А.Д. Шмелева, «в русской картине мира **простор** – одна из главных ценностей. Только на просторе человек может достичь покоя и быть самим собой. Именно поэтому человек стремится, рвется на простор <...>. Представлена, хотя и менее ярко выражена, любовь к небольшим закрытым пространствам, к уюту. Отгораживаясь от «холодного ветра простора», человек надеется обрести душевный мир и покой. Концепт простора в русскоязычной картине мира естественным образом монтируется с концептом родного. Но оказывается, что с понятием родного связывается не только простор, но и уют. Для уюта требуется отдельное обжитое пространство, хотя и маленькое, но свое, отгороженное, а отгороженность создает ощущение уюта»⁸.

В связи с этим обращает на себя внимание то, что практически все персонажи А.А. Чермошенцева изображены **вне дома**. Это может быть интерьер, однако он не домашний: избушка полярников с лежащей у ног радиста собакой («Морзянка», 1967), или «Сельское кафе» (1963), где люди обедают даже не раздевшись, и куда внешнее пространство вторгается через окно. «Влюбленные» (1968) стоят «на миру» среди обращенных на них горящих окон, которые можно трактовать и как звезды, и как «всевидящие очи», и как символы теплого и уютного дома, «где ты меня ждешь на седьмом этаже». «Семья» (1968) также изображена на улице, где едет троллейбус и проходит с коляской такая же счастливая семейная пара.

В эстампах Чермошенцева жизнь на виду, в открытом пространстве не может не диктовать его героям своих правил. Она заставляет людей поворачиваться друг к другу, образуя такие характерные для этого автора парные симметричные композиции («Влюбленные», 1968, «Карусель», 1969, «Весна»,

1970). Члены «Семьи» (1968) стоят между крепких стволов деревьев, а младенец заключен во внутреннее защищенное пространство, образованное фигурами мужчины и изображенной со спины женщины. Ограниченное стеной дома неглубокое пространство вокруг «Влюбленных» благодаря мягкой бархатистости штриха и свету горящих окон приобретает черты интерьерного, согретого присутствием человека.

Художник всегда умел находить не бросающиеся в глаза приемы **ограничения**, «защиты» личного пространства своих героев. Это – параллельные нижнему краю листа рельсы на первом плане, как в одной из ранних цветных линогравюр «Воскресный день. Электричка» (1962). Поворот «от зрителя» одного из персонажей переднего плана применен в «Ремонтниках» (1963), «Сельском кафе» (1963) и «Морзянке» (1967). «Семье» (1968).

Одним из вариантов решения темы взаимодействия открытого и замкнутого, внутреннего и внешнего, прерывного и непрерывного стали круговые композиции, в которых пространство стягивается вокруг человеческих фигур, образуя кольцо («Вечер», 1970, «Встреча», 1971). По-своему позиционируют человека в мире замкнуто-концентрические композиции, в центре которых часто помещены важные символы-знаки – хлеб («Обед в поле», 1969), цветок в руке юноши («Вечер», 1970, «Весна», 1971). Концентрическое обрамление – сопка, будка путевого обходчика, дверь – вместе с рельсами на переднем плане, хотя и условно, но отгораживают и замыкают индивидуальное пространство задумавшегося человека в линогравюре «Стрелочник. Абакан-Тайшет» (1963). Сближению верха и низа, частичному «закруглению» (замкнутости) пространства способствует мотив отражения, использованный А.А. Чермошенцевым в листах «Косцы» (1969) и «Стога» (1979). Ограничению, приближению к человеку окружающего пространства служит в эстампах Чермошенцева и перекрытый горизонт. Объекты на дальнем плане замыкают «ойкумену» упорядоченной волей художника территории.

С другой стороны, подчеркнута вертикальные композиции у А.А. Чермошенцева зачастую «тесны» и драматичны. В линогравюре «Тайга. Геологи» (1964) пространство подобно глубокому черному колодцу, с самого дна которого две крошечных фигурки шлют сигналы нависшему над верхушками елей вертолету. Аналогичный формат и масштаб художник применил в линогравюре «На буровой» (1964). И здесь пространство подобно узкой шахте, а над группой людей подвешен превышающий их по массе механизм. Ощущение **тесноты**, возникшее уже в силу особенностей формата, умножается небольшой глубиной пространства, ограниченного большими, давящими массами черного. Ставил ли художник перед собой задачу показать конфликт человека и среды или мы имеем дело с важной для шестидесятников идеей **преодоления**, выраженной в контрасте пусть маленьких, но коренастых и устойчивых фигур с плотным и сжатым пространством? Важно, что художник дает нам возможность неоднозначного прочтения (или невозможность прочтения однозначного).

Но, когда, как в линогравюре «Смена идет» (1963), отдельный человек поглощен бесконечной процессией,двигающейся от нижнего края листа к перекрытому массивными промышленными сооружениями горизонту, **конфликт** человека и окружающей его индустриальной среды очевиден. Зигзагообразная белая струя дыма на фоне черных градиен ритмически повторяет движение массы рабочих по белому снегу, небо в редких просветах перебито горизонтальной штриховкой, что придает композиции повышенную экспрессию.

Появившись на периферии творчества А.А. Чермошенцева, эти гравюры не определили магистрального пути художника. Тем более, не они принесли ему славу ведущего графика Сибири. Но в них была заострена проблема **открытого** и **замкнутого** пространства, непосредственно связанная с представлениями художника об **общем** и **частном**, **глобальном**, **национальном** и **локальном** в жизни человека и общества.

Нельзя не заметить, что **земля** в гравюрах Чермошенцева достаточно слабо привязана к конкретному географическому ландшафту. Даже указание на определенную местность в наименовании работы («Большеречье», 1978) не делает ее сколько-нибудь достоверным источником для краеведов. Однако, принятая художником степень обобщения все же позволяет определить место действия как **Север** (полярники), **Сибирь** (зима, тайга, нефть, индустрия) и, в конечном счете, **Россию** (березовые

колки, мчащиеся кони, перелетные птицы, радуги, деревеньки на пригорках и несущие коромысла девушки в платочках). Общепринятые пространственные характеристики этих мест – те же **открытость, даль, простор**⁹. Однако **география** в эстампах Чермошенцева уступает место **идеологии**, то есть тем идеальным представлениям о мире, которые лежат в основе мировоззрения художника.

Панорамность композиционных решений свойственна тем гравюрам А.А. Чермошенцева, где художник обращается к образу **Родины** («Родина» 1967, «Земля», 1969, «Весна. Посевная», 1982). Горизонтальные членения пространства, как и во многих других случаях, играют здесь важную конструктивную роль. Параллельно нижнему краю листа художник выстраивает дополнительные ряды прямых и скругленных опорных линий, подчеркивающих и горизонтальную структуру, и планетарный масштаб пространства, по ним параллельно картинной плоскости движутся персонажи. Небо, замыкающее композиции, заполнено облаками или зигзагами солнечных лучей и служит своеобразным оком, границей, либо перекрыто лесополосами, но все же присутствует в общей картине мира, отражаясь в озерах на первом плане.

Образная модель **Родного** пространства здесь, в первую очередь, связана с крестьянской, земледельческой культурой. **Земля** – непременно обработана, освоена, на полях работает техника, а люди при всей своей малости в отношении к протяженному и открытому пространству оказываются семантически важными персонажами.

Последняя по времени образная модель пространства, экспортированная в эстамп из рисунка и живописи, сняв проблему противопоставления человека окружающему его пространству, казалось бы, уходит от философии антропоцентризма. В серии литографий, выполненных по рисункам 1991 года, пространство определенно доминирует. Оно обретает черты планетарности, и человек оказывается поглощенным его потоками – «Обеспеченная старость», «Летите голуби» (2006). В «Нескошенном поле», (2006) в открытое сферическое, планетарное пространство вписана фигура лежащего на земле раскинувшего руки («витувианского»?) человека, отбросившего в сторону косу – орудие своего преобразующего труда.

Мера обобщения и символизации натурального материала, которая присуща А.А. Чермошенцеву, приближает поэтику его произведений к монументальному искусству. И это не случайно. В 1960-е годы станковые живопись и графика испытывали сильное влияние со стороны монументального творчества: «Образная символика, публицистичность, обобщенность, декоративная условность – все это звучало на выставках в полный голос»¹⁰. Сам «уличный» масштаб изображения и его общественная функция заставляют монументалиста выходить на обобщение и символику. График (особенно работающий в печатных техниках) также стремится привести изображение к знаку.

В творчестве Чермошенцева символика играет существенную роль и обладает несомненной спецификой. Символичны сами по себе темы, сюжеты и образы, к которым обращается автор. В процессе их разработки складываются знаковые по своему характеру изобразительные формулы, которые начинают с небольшими вариациями переходить из одного листа в другой. Причем в пространстве одного листа могут находиться как знаки иконические (гуси, кони, обращенные друг к другу девушка и юноша), так и геометрические символы (зигзаги солнечных лучей, дуги радуг, звезды, отраженные в озере, сами круги озер). И те, и другие обнаруживают стремление автора к эмблематичности – «условному или символическому изображению какого-либо понятия, идеи». Эта тенденция нарастала постепенно, так как художник с первых шагов двигался от **изображения** реального пространства к **построению** пространства мыслимого.

Типология пространственных построений в эстампах А.А. Чермошенцева – это отдельная и интересная тема, погрузиться в которую в рамках данной статьи у нас нет возможности. Характер пространственных образов, созданных художником за 46 лет творческой деятельности, при всем их многообразии, отмечен доминирующим интересом к теме отношения **человека с миром**. Пространство, даже поглотившее человека, без него не мыслится, причем человек является организующим началом. Зачастую пространство виртуозно создается исключительно фигурами и предметами, «между которыми установлены отношения, сходные по своей структуре с обычными пространственными отношениями»¹¹, без

обозначения границ земной поверхности. Изображая человека в пространстве, художник не выступает в роли бесстрастного наблюдателя. Он моделирует такие пространственные отношения, где на первый план выходят ценностные категории. Ценности **общественные** вступают в **диалог** с **индивидуальными, вневременными** – с продиктованными конкретным **историческим моментом**, **лобальные** с **национальными** и **локальными**. А.А. Чермошенцев максимально использует весь этот диапазон для выражения собственного активного, взыскательного и заинтересованного отношения к миру.

1. Елфимов Л. Три индивидуальности // Омская правда. 1978. 26 февраля.
2. Тарабукин Н.М. Проблема пространства в живописи / публикация А.Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. М.: «Галарт», 1993. № 1. С. 182.
3. Елфимов Л. Станислав Белов, живопись. Анатолий Чермошенцев, графика. Федор Бугаенко, скульптура / Вступ. статья к каталогу выставки. М.: Советский художник, 1978. Без указ.стр.
4. Олеценко Л.М. Образ времени в творчестве А. Чермошенцева // Анатолий Чермошенцев. Графика. Живопись. Омск, 2005. С. 20.
5. Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание-79. Выпуск второй / ред. Л.А. Бажанов. М.: Советский художник, 1980. С. 37.
6. Мороченко Н. Рассказать о том, что дорого... // Омская правда. 1988. 13 января.
7. Олеценко Л.М. Образ времени в творчестве А. Чермошенцева // Анатолий Чермошенцев. Графика. Живопись. Омск, 2005. С. 8.
8. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. М., 2002. С. 78-79.
9. Там же. С. 57-76.
10. Чегодаева М. Станковая графика и художественная критика (По страницам журналов 1973 г.) // Советская графика – 73. М.: Советский художник, 1974. С. 10.
11. Пространство (матем.) // СЭС. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 1083.

ЧЕЛОВЕК на ЗЕМЛЕ. ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА в ЭСТАМПАХ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РОССИИ АНАТОЛИЯ ЧЕРМОШЕНЦЕВА

Творчество омского художника Анатолия Алексеевича Чермошенцева (1937 г.р.) во многом связано с мировоззрением и эстетикой сформировавшегося в 1960-е годы сурового стиля, выдвинувшего на первый план человека – создателя материальных и духовных ценностей и наделенного чувством ответственности за свои деяния. «Это искусство правдиво отражало жизнь в ее социальном качестве, оно было наделено суровым, непредвзятым взглядом на действительность. Оно несло свой особый морально-этический идеал, требующий внимания к человеку. Оно понимало значение этого человека, призывало к любви к родине, к социальным и национальным истокам нравственности» – писал о шестидесятниках В.С. Манин¹. Для А.А. Чермошенцева, как и для многих художников старшего поколения, эти ценности остаются базовыми, несмотря на то, что в кардинально изменившемся обществе давно господствуют другие идеалы.

Утверждение приоритета человеческого начала в творчестве омского художника было определено искусствоведом В.Ф. Чирковым как «гуманистические искания»². Действительно, в графических листах Чермошенцева (вольно или невольно) нашли отражение самые острые и противоречивые (особенно в эпоху построения социализма) вопросы соотношения индивидуального и коллективного, локального и глобального, национального и общечеловеческого.

Исследуя понятие пространства, Н.М. Тарабукин утверждал, что «художественное пространство – акт творчества, в котором обнаруживаются основные и особенные свойства художественного сознания определенной эпохи. И как это сознание меняется вместе с переменой социального лика культуры, так изменяются и формы пространства в искусстве, в которых выражается отношение художника к реальному миру»³. Творчество А.А. Чермошенцева позволяет рассмотреть некоторые существенные для понимания культуры советского и постсоветского общества мировоззренческие установки на примере доминирующих образов пространства в его эстампах.

Главные объекты творческого интереса Чермошенцева – земля (как место действия и поверхность планеты) и человек (как фигура в пространстве и главный деятель). Причем земля зачастую вы-

тесняет небо. Офорт «Земля Васюганья» (1975) – это подобная карте горизонтальная проекция земной поверхности на плоскость листа. В отличие от других работ пространство здесь потенциально безгранично, то есть может быть мысленно продолжено за рамки изображенного фрагмента, в том числе и за далекий горизонт как край земли. Когда горизонт присутствует в композиции, он либо высок и оставляет небу узкую полоску, либо исчезает за деревьями, строениями, механизмами. Даже если художник выбирает низкую точку зрения, небо, как правило, перекрыто стоящими на земле фигурами первого плана. Земля с ее реками, озерами, дорогами и селениями – это основное пространство, где человек, по А. Платонову, «ходит и существует». Более того, он это пространство организует, не давая ему растекаться во все стороны, как в безлюдной «Земле Васюганья». Чувство земного притяжения выражается у Чермошенцева и в строгой ориентации фигур и предметов относительно верха и низа, Преодоление закона тяготения возможно только при наличии сюжетной мотивировки, как, например, в линогравюре «Карусель» (1969).

Нельзя не заметить, что земля в гравюрах Чермошенцева достаточно слабо привязана к конкретному географическому ландшафту. Даже указание на определенную местность в наименовании работы («Большеречье», 1978) не делает ее сколько-нибудь достоверным источником для краеведов. Однако, принятая художником степень обобщения позволяет определить место действия как Север (полярики), Сибирь (зима, тайга, нефть, индустрия) и, в конечном счете, Россию (березовые колки, мчащиеся кони, летящие гуси-лебеди, радуги, деревеньки на пригорках и несущие коромысла девушки в платочках). Однако география, в конечном счете, уступает место идеологии, то есть тем представлениям об идеальном мире, которые лежат в основе мировоззрения художника.

Образы, связанные с темой взаимодействия человека и окружающего пространства, появились на самых ранних этапах творчества А.А. Чермошенцева. Серия цветных линогравюр «По Иртышу» (1960), выполненная молодым автором в качестве дипломной работы по окончании Краснодарского художественного училища, представляет собой ряд пейзажных композиций, еще целиком принадлежащих реалистической традиции: четко определены пространственные планы, передана воздушно-световая среда, прорисованы детали. В композиции «На Иртыше. Плотогоны» спокойной и величественной панораме текущей вдаль реки противопоставлены фигуры стоящих на плотках людей. Они находятся в центре композиции, в резком перспективном сокращении от переднего плана к дальнему. Люди доминируют в пейзаже, перекрывая реку и небо, и благодаря выразительным ракурсам вносят в изображенный ландшафт динамику и мощный заряд энергии, направленной на преодоление и преобразование безмерно раскинувшегося пространства.

Взаимодействие горизонтальных и вертикальных направлений является важным для художника композиционным и смыслообразующим фактором. Человек в композициях Чермошенцева обычно выступает как активное начало, потому он вертикален по отношению к горизонтальной плоскости земли и связан со всем спектром символики прямостояния. Колышущаяся вода под плотами, на которых уверенно балансируют рабочие в листе «На Иртыше. Плотогоны», лишь обостряет коллизию. Не зря, по словам художника, его отец, Алексей Николаевич, «старался воспитать в детях качества, дающие возможность крепко держаться на ногах при всех поворотах судьбы»⁴.

Обращает на себя внимание использование художником в листах дипломной работы, а затем и серии «Железнодорожный Омск» (1962-1963), горизонтально вытянутого формата-фриза. Он способствует созданию «эффекта сжатого пространства», поскольку ширина «съедает» и высоту, и глубину. В гравюре на картоне «Стрелочница» (1962) А. Чермошенцев изобразил тонкую фигурку девушки с флажком на фоне мчащегося поезда. Композиция заключена в формат-фриз, где пространственные планы «спрессовались» в слои и «вжались» в картинную плоскость. Нижний край листа выполняет роль опорной линии, земля и рельсы превратились в горизонтальную полосу. Композиция фрагментарна. Выхвачена лишь часть поезда в месте сцепления вагонов. Предметы утратили четкие очертания, их контуры зигзагообразны, детали опущены. Образ пространства, пронизанного энергией движения, строится на противопоставлении вертикали (человека) и горизонтали (поезда). Заострению образного решения служит то, что девушка – существо нежное и хрупкое – не только противостоит напору ветра, подхватившего подол ее платья, но и управляет движением.

Практически одновременно с мотивами активного движения у Чермошенцева появляются «статичные» сюжеты, связанные с темой усталости, передышки, отдыха. Аналогичный «Стрелочнице» горизонтальный формат-фриз использован в черно-белой линогравюре «Отдых» (1963) из той же железно-дорожной серии. В ней интересно соединение разномасштабных фигур и пространств. Композиция разбита на две части. На переднем плане слева, у гигантских колес поезда, даны фигуры трех сидящих на рельсах путейщиков. Благодаря зауженному формату и нависшей над головами людей черной массе колес возникает ощущение тесноты, и фигуры зрительно смещаются вниз. В правой части, в просвете под сцеплением вагонов – «далевой» пейзаж с миниатюрными силуэтами рабочих. Значительный контраст фигур по величине задает масштаб глубины изображенного пространства. «Нотные линии» проводов и вертикали семафоров обозначают его границы. Белые силуэты сидящих рабочих, несмотря на статичность, несут в себе заряд внутренней энергии благодаря помещению их на черный фон и в тесные рамки формата. Представляет интерес и то замкнутое (по-своему уютное) пространство, в которое помещены фигуры отдыхающих рабочих, и его гармоничное соединение с пейзажем, дающим картину «общего темпа труда».

На взаимодействии фигур и пространства строится драматургия каждого листа А.А. Чермошенцева. Причем диапазон соотношений варьируется от фигур во весь лист до малоприметных стаффажных «человечков». Готового ответа извечный на вопрос, что есть человек (велик он или ничтожен), художник не дает. На первый план человек выходит в тех случаях, когда утверждаются такие общечеловеческие ценности, как любовь, семья, родина. Он же часто оказывается мал в сравнении с дикой природой, просторами полей и могучей техникой.

Особого внимания заслуживает диалектика открытого и замкнутого пространства в эстампах Чермошенцева, чему соответствуют такие существенные для россиянина понятия, как простор и уют. Хотя сразу следует отметить, что для Чермошенцева уют в его обывательском понимании неприемлем, скорее речь может идти о приватном пространстве человека, его души. По замечанию известного русского лингвиста А.Д. Шмелева, «в русской картине мира простор – одна из главных ценностей. Только на просторе человек может достичь покоя и быть самим собой. Именно поэтому человек стремится, рвется на простор <...>. Представлена, хотя и менее ярко выражена, любовь к небольшим закрытым пространствам, к уюту. Отгораживаясь от «холодного ветра простора», человек надеется обрести душевный мир и покой. Концепт простора в русскоязычной картине мира естественным образом монтируется с концептом родного. Но оказывается, что с понятием родного связывается не только простор, но и уют. Для уюта требуется отдельное обжитое пространство, хотя и маленькое, но свое, отгороженное, а отгороженность создает ощущение уюта»⁵.

В связи с этим обращает на себя внимание то, что практически все персонажи А.А. Чермошенцева изображены вне дома. Это может быть интерьер, однако он не домашний: это избушка полярников с лежащей у ног радиста собакой («Морзянка», 1967), или «Сельское кафе» (1963), где люди обедают даже не раздевшись, и куда внешнее пространство вторгается через окно. «Влюбленные» (1968) стоят «на миру» среди обращенных на них горящих окон, которые можно трактовать и как звезды, и как «всевидящие очи», и как символы теплого и уютного дома. «Семья» (1968) также изображена на улице, где едет троллейбус и проходит с коляской такая же счастливая семейная пара.

В эстампах Чермошенцева жизнь на виду, в открытом пространстве не может не диктовать его героям своих правил. Она заставляет людей поворачиваться друг к другу, образуя такие характерные для этого автора парные симметричные композиции. Члены «Семьи» стоят между крепких стволов деревьев, а младенец заключен во внутреннее защищенное пространство, образованное фигурами мужчины и изображенной со спины женщины. Ограниченное стеной дома неглубокое пространство вокруг «Влюбленных» благодаря мягкой бархатистости штриха и свету горящих окон приобретает черты интерьерного, согретого присутствием человека.

Художник всегда умел находить не бросающиеся в глаза приемы ограничения, защиты личного пространства своих героев. Это – параллельные нижнему краю листа рельсы на первом плане, как в одной из ранних цветных линогравюр «Воскресный день. Электричка» (1962) и в «Стрелочнике» (1967).

Поворот «от зрителя» одного из персонажей переднего плана применен в «Ремонтниках» (1963), «Сельском кафе» (1963), «Морзянке» (1967), «Семье» (1968).

Одним из вариантов решения темы взаимодействия открытого и замкнутого, внутреннего и внешнего, прерывного и непрерывного стали круговые композиции, в которых пространство стягивается вокруг человеческих фигур, образуя кольцо. Концентрическое обрамление – сопка, будка путевого обходчика, дверь – вместе с рельсами на переднем плане, хотя и условно, но отгораживают и замыкают индивидуальное пространство задумавшегося человека в линогравюре «Стрелочник. Абакан-Тайшет» (1963). Сближению верха и низа, частичному «закруглению» (замкнутости) пространства способствует мотив отражения, использованный А.А. Чермошенцевым в листах «Косцы» (1969) и «Стога» (1979). Ограничению, приближению к человеку окружающего пространства служит в эстампах Чермошенцева и перекрытый горизонт. Объекты на дальнем плане замыкают «ойкумену» упорядоченной волей художника территории.

Панорамность композиционных решений свойственна тем гравюрам, где художник обращается к образу родины. Горизонтальные членения пространства, как и во многих других случаях, играют здесь важную конструктивную роль. Параллельно нижнему краю листа художник выстраивает дополнительные ряды прямых или скругленных опорных линий, подчеркивающих и горизонтальную структуру, и планетарный масштаб пространства, по ним параллельно картинной плоскости движутся персонажи. Небо, замыкающее композиции, заполнено облаками или зигзагами солнечных лучей и служит своеобразным оком, границей.

Образная модель родного пространства здесь, в первую очередь, связана с крестьянской, земледельческой культурой. Земля – непременно обработана, освоена, на полях работает техника, а люди при всей своей малости в отношении к протяженному и открытому пространству оказываются семантически важными персонажами. Вереницы летящих белых птиц («гусей-лебедей», по определению автора) вносят в композиции мотив движения, а в плане семантики отсылают к широко известным песенным образам.

С другой стороны, подчеркнута вертикальные композиции у А.А. Чермошенцева зачастую «тесны» и драматичны. В линогравюре «Тайга. Геологи» (1964) пространство подобно глубокому черному колодезю, с самого дна которого две крошечных фигурки шлют сигналы нависшему над верхушками елей вертолету. Аналогичный формат и масштаб художник применил в линогравюре «На буровой» (1964). И здесь пространство подобно узкой шахте, а над группой людей подвешен превышающий их по массе механизм. Ощущение тесноты, возникшее уже в силу особенностей формата, умножается небольшой глубиной пространства, ограниченного большими, давящими массами черного. Ставил ли художник перед собой задачу показать конфликт человека и среды или мы имеем дело с важной для шестидесятников идеей преодоления, выраженной в контрасте пусть маленьких, но коренастых и устойчивых фигур с плотным и сжатым пространством? Важно, что художник дает нам возможность неоднозначного прочтения (или невозможность прочтения однозначного).

Но когда, как в линогравюре «Смена идет» (1963), отдельный человек поглощен бесконечной процессией, двигающейся от нижнего края листа к перекрытому массивными промышленными сооружениями горизонту, конфликт человека и окружающей его индустриальной среды, а вместе с тем толпы и индивидуальности, очевиден. Зигзагообразная белая струя дыма на фоне черных градириен ритмически повторяет движение массы рабочих по белому снегу, небо в редких просветах перебито горизонтальной штриховкой, что придает композиции повышенную экспрессию.

Гармония человека и среды, по мнению Чермошенцева, вообще проблематична, когда на человека наступает «социум». В одной из литографий, выполненных в 2006 году по рисункам 1991 года – «Обеспеченная старость» (2006) – идущий на костылях по проселочной дороге пожилой человек настолько мал, что даже находясь в центре композиции, теряется среди окружающего его пустынного пейзажа. В творчестве Чермошенцева эта, последняя по времени тема, казалось бы, снимает проблему противопоставления человека окружающему его пространству. Можно предположить, что художник в последнее время уходит от философии антропоцентризма, но в действительности, он просто переводит

проблему в иной, экзистенциальный план. Пространство обретает черты планетарности, и человек оказывается поглощенным его потоками. В «Нескошенном поле», (2006) в открытое сферическое, планетарное пространство вписана фигура лежащего на земле раскинувшего руки (по словам автора, «куставшего») человека, отбросившего в сторону косу – орудие своего преобразующего труда.

Как антитеза многим живописным композициям с мотивами дорог, ведущих к дому («Путя-дороги», 1978), солнцу («Дорога», 1997; «Улица», 2002; «Дорога к солнцу», 2004), храму («Дорога к храму», 2002) у А.А. Чермошенцева возникает тема «Дороги в никуда», сначала в карандашном рисунке (1991), а затем – в литографии (2006). Открытое сферическое пространство вместе с фигуркой бегущего человека скатывается на зрителя, передний план обрывается. Земля перестает держать человека, а человек теряет уверенность в значимости своего созидательного труда. Он остается один на один с безмерным и пустым пространством, не переставая быть главным героем.

Можно предположить, что не иссякающий интерес омских искусствоведов и культурологов к творчеству А.А. Чермошенцева объясняется тем, что художник сумел в ярких образных формах выразить важнейшие мировоззренческие представления своего времени, причем не столько в частности, сколько в общезначимых и непреходящих категориях. «Мгновение для Чермошенцева – слишком малая величина. Типологическое подчиняет индивидуальное» – сказал о нем искусствовед Л.П. Елфимов⁶, и в этом со всей определенностью выразилась позиция художника, не мыслящего себя вне общества.

В творчестве Чермошенцева существенную роль играют образы-символы. В процессе их разработки художник пришел к знаковым по своему характеру «изобразительным формулам», которые с небольшими вариациями стали переходить из одного листа в другой. Причем в пространстве одного листа могут находиться как знаки иконические (гуси, кони, обращенные друг к другу фигуры девушки и юноши), так и геометрические символы (зигзаги солнечных лучей, дуги радуг, звезды, отраженные в озере, сами круги озер). И те, и другие обнаруживают стремление автора к эмблематичности – «условному или символическому изображению какого-либо понятия, идеи». При этом, А.А. Чермошенцев не просто размещает отдельные изображения-знаки на плоскости, а создает целостное пространство, соотношенное и с реальным миром, и с категориями высшего смысла. В этом, очевидно, и заключена чрезвычайно важная миссия искусства, от которой старшее поколение художников не думает отказываться.

1. Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание-79. Выпуск второй / ред. Л.А. Бажанов. М.: Советский художник, 1980. С. 37.

2. Чирков В.Ф. Гуманистические искания Анатолия Чермошенцева // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.В. Мелехина. Омск, 2000. С. 126-133.

3. Тарабукин Н.М. Проблема пространства в живописи / публикация А.Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. № 1. 1993. М.: «Галарт», 1993. С. 182.

4. Олещенко Л.М. Образ времени в творчестве А. Чермошенцева // Анатолий Чермошенцев. Графика. Живопись. Омск, 2005. С. 8.

5. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. М., 2002. С. 78-79.

6. Елфимов Л. Три индивидуальности // Омская правда. 1978. 26 февраля.

ИМПЕРАТИВ Г.А. ШТАБНОВА*

Это исследование – попытка найти объяснение феномену творчества «шестидесятников» путем привлечения понятийного аппарата, выработанного филологами и философами. В центре исследования – творчество художника Геннадия Арсентьевича Штабнова (1927–1989), отразившего в своих взглядах и произведениях характер этого поколения.

Имея в виду «неотменимую модальность зримого» Д. Джойса, попробуем перенести на живопись некоторые понятия языка, ведь «мы смотрим на мир сквозь язык. Именно язык определяет то, какой мы видим реальность», как констатирует лингвист В.П. Руднев¹.

Модальность (от лат «modus» – вид, способ) – тип отношений высказывания к реальности. Наиболее известные нам модальности – это наклонения: изъявительное, описывающее реальность; повелительное, вступающее с реальностью в диалог; сослагательное, вообще мало связанное с реальностью.

Изъявительное наклонение, подразумевающее принадлежность высказывания к реальности, наблюдает, фиксирует, описывает и интерпретирует факты. По существу, оно является индикативом (от позднелат «indicator» – указатель). «Индикативное высказывание претендует на то, чтобы быть истинным, связано с реальностью отношением взаимной зависимости, скоординировано с нею. Индикатив в качестве рефлексивной модальности, модальности факта является естественным наклонением 3-его лица. Это – оно-реальность»².

С подобным способом передачи реальности мы сталкиваемся в реалистической живописи, которой Г.А. Штабнов, получивший специальное образование в Пензенском художественном училище им. К.А. Савицкого, владел великолепно. Ранние работы художника можно отнести к этому типу «высказы-

* Мысливцева Г.Ю. Императив Г.А. Штабнова // Сборник материалов Третьих Омских искусствоведческих чтений «Н.М. Брюханов и его время». Омск: «Альтернатива АРТ», 1999. С.55-58.

ваний» – «Интерьер музея» (1956), «Иртыш – река Сибири» (1959), «На Таре-реке» (1957), многочисленные этюды.

Реалистическому методу соответствует линейная и воздушная перспектива, светотеневая моделировка формы, картина рассматривается как «окно» в реальность. Тема окна возникает у Г.А. Штабнова уже в ранний период творчества, но любопытно, что «Сельское окошко» (1958, вариант – 1960) – это не окно, открытое во внешний мир, а закрытое окно в чей-то внутренний мир. Проникнуть дальше бурно разросшихся на подоконнике цветов невозможно. Реалистическая модель «картины-окна» здесь оказывается перевернутой. Приблизив изображенное окно вплотную к картинной плоскости, по существу, соединив их, художник изменил и свою, и зрительскую позицию: мы смотрим в окно, но и окно смотрит на нас. Изображение направлено не в глубину картины, а обращено в пространство зрителя, т.е. становится все более активным, стремится к диалогу.

Вступающее в диалог с реальностью повелительное наклонение представляет собой императивное высказывание (от лат. «imperativus» – повелительный). «Оно выражает волю говорящего по отношению к другому лицу, подразумевает, возможность обратной связи между высказыванием субъекта и реакцией собеседника, на которого направлено высказывание. То есть между ними существует односторонняя зависимость вероятностного типа. Особый случай представляет собой императив Творения, который детерминирует реальность не вероятностно, а достоверно («И сказал: Да будет свет. И тал свет»). Императив – это творение реальности»³.

На протяжении 1960-х годов творчество Г.А. Штабнова существенно меняется. Возможно, перемены обусловлены обращением художника к монументальному искусству – совместной работой над росписями стен с Н.Я. Третьяковым. Искусствовед И.Н. Волынская отмечает монументальность в решении образа в работах Г.А. Штабнова «Пристань Мужичи» (1967) и «Любимый город» (1967). «Если вспомнить прежние произведения Г.А. Штабнова, то нетрудно заметить, какой большой качественный сдвиг произошел в творчестве художника. Отказавшись от этнографического повествования, автор подходит к обобщенному образу, построенному в колористическом отношении на больших плоскостях с тонким цветовым решением»⁴.

Можно добавить к вышесказанным работам еще «Старый Таллин» (1963) и «Ночной Томск» (1967). Они отличаются высокой линией горизонта, ярусным построением пространственных планов, неглубоким, словно зажатым между картинной плоскостью и отражающим экраном-задником, пространством, загроможденным домами, башнями, крышами всевозможной формы. Линейная перспектива практически не читается. Соответствие изображения реальности лишь условно. Оторвавшись от земли, поднявшись над крышами, художник по своей воле передвигает здания, подчиняя изображение не натуре, а законам равновесия и ритма, созданным им самим на картинной плоскости, т.е. управляет реальностью.

Программным произведением Г.А. Штабнова этого периода является «Земля людей» (1969). В ней с особой силой ощущается творческая воля художника. Перед нами земля не увиденная и зафиксированная художником-наблюдателем, и не воображаемая (как это могло бы быть при сослагательном наклонении), а сотворенная волей художника. Массивность красочного слоя, подчеркнутая его материальность не дают усомниться в реальности этого творения. Земля словно опрокинута на зрителя, «пространство пейзажа развивается не вглубь, а параллельно плоскости холста. Краски земли не замутнены слоем воздуха»⁵. Представление о картинной плоскости как о пространстве, подчиненном только воле художника, творящего новую реальность, стало возможным при смене индикативной модальности на императивную.

В связи с этой сменой модальности для анализа творчества «шестидесятников» актуальность приобретают две философские категории – воля и деятельность.

То, что в средние века могло быть лишь Божественной волей, способной к акту творения, стало достоянием человека-художника.

«Человек будет формировать себя и все вокруг» – предсказывал немецкий романтик Август Шлегель (к. XVIII – н. XIX в.), считавший символом художественного творчества Прометея.

Уже Иоганн Гетлиб Фихте (Германия, к. XVIII – н. XIX в.) рассматривал волю как абсолютный творческий принцип, исходя из кантовского этического ригоризма и активизма. В философии Фихте существует Я – понятие духа, воли, нравственности, веры и не-Я – понятие природы и материи. Отношения между ними – понятие воли человека, борющегося против косности. «Мир есть не что иное, как материал нашей деятельности, и Я нужно мыслить не как определяемое вещами, а как определяющее вещи» .

Создатель метафизики всеобщей воли Артур Шопенгауэр (Германия, XIX в.) выдвинул идею жизни, основанной на волевом начале. «В своей философии он не исходил, подобно философам идеалистам, начиная с Декарта и кончая Кантом и Фихте, из сознания, но из «тела», отправной точкой его мышления были не бог, дух, идея, но человек – голодающий, страдающий, исполненный желаний человек, и особенно действующий человек» .

Установка на понимание сменяется установкой ан волевое отношение к миру. «Воля – есть опрокинутое в мир неразумное, иррациональное начало, не имеющее основания и цели, беспричинное и непознаваемое. Лишь гений искусства способен познать вечную идею и выразить ее» . Различая мир как «волю в себе» и «представление для меня», Шопенгауэр открыл путь к принципиально новому, волевое обращение с образом мира.

В той или иной форме учение о первичности воли поддерживают многие философы нового и новейшего времени, в особенности Ницше, Бергсон, Джемс, Дьюи.

Джон Дьюи (США, к. XIX – н. XX в.), вышедший из круга прагматиков, развивает прагматизм дальше – к «инструментализму». По его мнению, философия имеет единственную задачу: познавать мир не для того, чтобы его знать, а чтобы им овладеть. Великие завоевания естественных и гуманитарных наук должны быть использованы для улучшения человечества. «Вера в могущество человека связана с оптимизмом, вызванным машинным производством научным преобразованием природной среды. Мировоззрение доктора Дьюи гармонизирует с веком индустриализации» .

В философии марксизма-ленинизма, на которой базировалась социалистическая идеология, решающее значение имеет учение о человеческой деятельности. «Для Маркса деятельность в ее исходной и основной форме – это чувственная практическая деятельность, в которой люди вступают в практический контакт с предметами окружающего мира, испытывают на себе их сопротивление и воздействуют на них, подчиняясь их объективным свойствам» .

Пафосом социалистического строительства был одной из самых сильных составляющих мировоззрения «шестидесятников». «Человек-созидатель» – название триптиха Г.А. Штабнова и Е.А. Куприянова, задуманного как монументальное произведение в 1961 году. Во вступительной статье к каталогу зональной выставки «Сибирь социалистическая» 1967 года В. Лапшин пишет: «все художники выделяют в жизни Сибири ту черту, которую еще в тридцатых годах Горький охарактеризовал, как «социалистическое созидание». Подобное единство творческих устремлений у художников оказалось не случайным. Сибирь сегодня представляет собой великую стройку будущего, где возводятся крупнейшие в мире электростанции, где решаются сложнейшие научные проблемы, прокладываются гигантские нефтепроводы, разрабатываются самые крупные в мире месторождения алмазов, где на глазах только одного поколения создается новая жизнь. Вот почему большинство произведений, показанных на выставке, прямо или косвенно выражают тему созидания» .

В творчестве Г.А. Штабнова, как видим, тема творческого созидания выражена не только непосредственно в работах производственной тематики. Воля к действию, творческая энергия пронизывает буквально все произведения, будь то пейзажи или натюрморты.

«Окно бакенщика» (1972) – существенно отличается от «Сельского окна». ;картинная плоскость наискось пересечена оконной рамой, делящей пространство на две части – внутреннюю и внешнюю. На переднем плане крупно, фрагментарно – переносной фонарь и скрученные канаты. Пронзительно яркой оранжевой полосой – свет на стене в оконном проеме. За окном излучина реки, образованная скалистым берегом, освещенная заходящим солнцем зеркальная гладь воды и узкая полоска горизонта. Пространство за окном с каменистой грядой, отражающей поверхностью воды и коричневым

плотным кусочком неба, не кажется просторным. Оно не столько уволит взгляд в глубину, сколько наступает на зрителя, врываясь в тесное пространство комнаты. Пересечение встречных диагоналей и дуг создает эффект сжатой пружины, натянутой тетивы лука, скрытой внутренней энергии.

Г.А. Штабнов известнее как человек деятельный. Он одним из первых вышел в пространство города, выполняя монументальные работы, принимал участие в телепередачах «Художник и город» и в радиопередачах на уже тему, публиковал статьи о декоративном убранстве сельских типовых домов. С самого основания художественно-графического факультета в Омском государственном педагогическом институте преподавал живопись, заведовал кафедрой декоративно-прикладного искусства, руководил дипломными работами по макетированию памятников деревянного зодчества в Омске. Свое выступление перед открытым собранием омской организации Союза художников в сентябре 1986 года, в котором поднято немало наболевших вопросов, Г.А. Штабнов назвал «Руководство к действию». Главная идея этого выступления заключена в словах: «Нужны энергичные и смелые решения, нужен новый подход к реализации поставленных задач»¹².

И живописные работы 1960-70-х годов наполнены сжатой, готовой выплеснуться энергией, может быть, так и не растроченной до конца.

1. Руднев В. *Словарь культуры 20 века*. М., «Аграф», 1997.

2. Руднев В. *Морфология реальности. Исследования по философии текста*. М., «Гнозис», 1996. С. 26.

3. Там же. С. 29.

4. Соловьева-Волынская И.Н. *Художники Омска*. Ленинград, «Художник РСФСР», 1972. С. 14.

5. Штабнов Г. *Живопись. Каталог. Вступительная статья Л. Елфимова*. Омск, 1988. С. 2.

6. *Краткая философская энциклопедия*. М., 1994. С. 486.

7. Хюбшер А. *Справочник по философии Запада XX века*. М., 1994. С. 36.

8. *Краткая философская энциклопедия*. М., 1994. С. 522.

9. Рассел Б. *История западной философии*. Т.2. Новосибирск, 1994. С. 296.

10. Леонтьев А.Н. *Деятельность. Сознание. Личность*. М., 1977. С. 20.

11. *Каталог зональной выставки «Сибирь социалистическая»*. Вступительная статья В. Лапшина. Ленинград, 1967. С. 8.

12. Штабнов Г.А. «Руководство к действию». *Рукопись*. (Из архива семьи художника).

*Глядите!
Вот гигант-завод.
Не передаст любой рисунок
Его машин упругий ход,
Могучий гул его форсунок,
Всю красоту его цехов.
И дерзкий взлет несчетных вышек,
На чьих железных острых крышах
Белеют клочья облаков...*

(А. Безыменский)

ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ Г.А. ШТАБНОВА*

Индустриальный пейзаж может быть назван особым пространством, характерным для XX века. Подобный феномен обусловлен утвердившимся в это время взглядом на окружающий мир как на огромное пространство, требующее преобразования. И человек, вооруженный новой техникой, продолжил начатое еще в эпоху Возрождения «превращение природы в мастерскую», думая, что все на свете можно изменить, достроить, улучшить: реки повернуть вспять, сровнять горы, озеленить пустыни. Люди желали обустройства в планетарном масштабе. Открывались стройки гиганты, росли и множились заводы гиганты, словно человечество вернулось в век великанов, первых хозяев земли, расчищавших долины, копавших озера и намечавших русла рек. (Древние ирландцы верили, что именно таким образом был создан ландшафт Ирландии.)

Советский индустриальный пейзаж зародился в 1920-е годы, когда главенствовала идея социалистического строительства. На основе этой идеи появилась формула индустриального пейзажа со своими канонами изображения и особой мифологией. Новыми великанами советской мифологии стали индустриальные объекты. Потому и развился жанр индустриального пейзажа – для показа красоты и мощи техники, дружеского взаимодействия с ней человека в созидании нового лучшего мира, новой Атлантиды. Вся эпоха великого строительства была нацелена, как стрела, вперед и ввысь.

Воссю пылал Прометеев огонь, и никто не хотел «ждать милостей от природы...» Промышленный объект + человек = радостный труд – вот лейтмотив индустриального пейзажа, так же как и необычная красота заводов, ЛЭП-ов, похожих на ажурные башни-маяки, труб до небес.

* Мысливцева Г.Ю., Мысливцева А.Б. *Индустриальные пейзажи Г.А. Штабнова // Сибирский пейзаж: пространство мифов. Сборник материалов научно-практического семинара-выставки. / Отв. Ред. В.Г. Рыженко. Омск: «Курьер», 2000. С. 51-53.*

Особое место в этой картине вновь создаваемого мира занимала Сибирь, «где возводятся крупнейшие в мире электростанции, прокладываются гигантские нефтепроводы, разрабатываются самые крупные в мире месторождения алмазов, где на глазах только одного поколения создается новая жизнь»¹. Искусствовед В. Лапшин – автор статьи о Первой зональной выставке «Сибирь социалистическая», прошедшей в 1964 г. В Красноярске, отмечал, что «все художники выделяют в жизни Сибири ту черту, которую еще в тридцатых годах Горький охарактеризовал, как «социалистическое созидание»².

Омский художник Г.А. Штабнов, показавший на этой выставке кроме живописных работ серию монотипий «Большая химия Сибири» (1964), был отмечен В. Лапшиным как один из художников, «показывающих Сибирь социалистическую, пафос созидательной работы ее людей»³.

Неоходимо отметить, что индустриальные пейзажи Г.А. Штабнова обладают некоторыми чертами, позволяющими выделить его работы из сотен прочих с подобной тематикой.

Художник рисует железный твердый мир, где в роли создателя выступает индустриальный гигант. Помимо материальных благ в том или ином виде, он пересоздает, перекраивает по своей мерке окружающий ландшафт. Он представляется художнику неким пространством – грозным, суровым, вбирающим в себя и человека. Человек, в свою очередь, работает напряженно, яростно, борясь и с неподатливым внешним миром, и с подавляющей аурой промышленного гиганта, стремящегося поглотить, растворить его. Еще одна роль человека в промышленном пейзаже – наблюдатель. Жалкий черноватый силуэт на фоне гигантского тела завода, его рук-труб и глоток-печей. Индустриальный гигант есть существо живое, именно он герой времени, именно вокруг него строится мифология тех времен. Подсобочки, пристроечки, домики людей лепятся к индустриальным громадам, ища защиты и покровительства. Например, лист «Станция Комбинатская», где химический резервуар, шар, оплетенный трубами, нависает над маленьким человеком и какой-то пристроечкой. Он абсолютно самодостаточен, как шар земной или как пуп земли.

В композиции «СК. Градирная печь» люди смотрят, задрав головы, на свое детище – невероятных размеров печь, окутанную кое-где клубами дыма, опоясанную трубами, черную, достоящую до неба трубами. Трубы стараются вырваться из пространства картины, надвигаются на зрителя, ждут продолжения и длятся в реальности.

Промышленные объекты, машины часто слишком велики для человеческого глаза, поэтому на картину попадает какая-то их часть, а остальное остается в неизвестности за рамой. Таковы «ноги» портового крана с этюда «Товарный порт на Иртыше» 1960-е). Можно только предположить, каких небес касается его голова...

Остановимся на том, каким образом идет преобразование окружающего индустриальный пейзажа. Часто мы видим незавершенный процесс, некую протоплазму будущего идеального промышленного пейзажа. Нет далей, простора, т.к. протяженность еще не появилась, все происходит в данной точке творения. Будущие «многотрубные дали» прячутся за тучами, дымами, паром, выхлопами. Как всякое незавершенное дело, стройка некрасива. Чтобы родилось что-то новое, прежнее тщательно перемешали, и там, как пишет У. Эко в романе «Маятник Фуко», – «там клопочут меланхолия и сернистая земля, черный свинец и сатурново масло бурлят в темном чреве – это Стикс: размягчение, томление, перегнивание, разжижение, смешивание, напитывание, затопление». Земле, чтобы родиться заново, надо умереть, стать на какое-то время неживой и страшной. Слова У. Эко можно отнести к листам Г.А. Штабнова из серии «Нефтехимия Сибири».

Земля, воздух и вода безусловно мертвы, непригодны для жизни, как другая планета. Здесь вовсю идет алхимический процесс, о котором сказано выше. Новая химия, в сущности, немного отличается от прежней алхимии, разве что новая алхимия творится в гигантских, с претензией на мировые, масштабах. Ищут же достойный «философский камень» – всеобщее счастье и благоденствие.

«Алхимия» картины «Трудовые дороги» (1987) иная. На переднем плане – невообразимая и очень живописная смесь земли, воды, песка, досок и какого-то строительного щебня, изборожденная колесами и гусеницами так и не прибывшего к цели транспорта. Сама цель – возвышающийся над горизонтом черным силуэтом зерноток – больше напоминает руины, чем действующий объект.

Подобен руине и «Промпейзаж» (1987), в котором не случайно не назван конкретный агрегат, завод или стройка. Это олицетворение всех возможных промпейзажей, формула, по которой от союза земли и технического знания в муках рождается новое. Изображенный на переднем плане объект (мостоподъемник) напоминает Вавилонскую башню, покинутую людьми, отвергнутую природой, но тем не менее растущую к небу, разрывая его железными когтями. Идет неутраченный скрытый бой, подчинение самого неба новоявленным божествам. Отсюда непокой, тревога, находящее выражение в стремительной диагональной композиции и в напряженном колорите картины. В годы всеобщего увлечения научной фантастикой Г. Штабнов, похоже, выбирает версию Г. Уэллса. Его идея взбунтовавшихся роботов и поработивших человечество агрегатов противоречит оптимизму приверженцев технического прогресса. Обращает на себя внимание антиутопический подход к решению этой темы и у Г. Штабнова.

Своеобразная мифологизация промышленных объектов в картинах Г. Штабнова характеризует его творческий метод. Один из его учеников В.Г. Семенов вспоминает об их совместных поездках на этюды: «Геннадий Арсентьевич увидел брошенный в поле заржавевший комбайн «сталинец» и сравнил его с ихтиозавром. В написанном этюде комбайн действительно напоминал древнего ящера. Штабнов всегда был способен «развести сказку»⁴.

В картине «Красный элеватор» (1985) мирное хранилище зерна выглядит драконовым замком неприступным, с высокими башнями. Как дракон хранит свое золото, «оживший» элеватор бережет зерно, которое свозится сюда со всей округи на маленьких букашках-грузовиках. Элеватор, освещенный багровым светом заходящего солнца, закрывает все небо, царит над окрестностями. В «Красном элеваторе» есть какой-то внутренний пламень, сила древних огненных божеств, что совершенно недопустимо по нормам противопожарной безопасности. В то же время – это символ коммунистического ударного труда, оплот социализма. Налицо раздвоение – мирные функции и пугающая внутренняя энергия. А может быть, это – «Зернохранилище вселенского добра», и «пшеница человеческая» Осипа Манделштама?

Литературные ассоциации могут быть продолжены. Это открывает еще одну важную отличительную черту индустриальных пейзажей Г. Штабнова – их интертекстуальность, отчасти философичность.

Таковы «Спящие паровоз» (1988). Стары, усталые машины, «времен Очакова и покоренья Крыма» в золотом мареве летнего дня под золотым же теплым небом. Прямо-таки «золотая осень» паровозов, их дремотная старость. Позади высится промышленное строение – почти мираж из-за размытости очертаний. Воплощенный сон паровозов. Можно ли надеяться, что они проведут таким образом всю оставшуюся жизнь, или их, как спящих красавиц, разбудит когда-нибудь машинист? И кончатся грезы, и начинается ПРОМПЕЙЗАЖ?

Проведенный анализ индустриальных пейзажей Г.А. Штабнова, однако, показывает, что созданные им образы неоднозначны и находятся в стороне от социалистического идеологизированного мифотворчества.

1. *Сибирь социалистическая. Вст. Статья В. Лапшина. Л.: «Советский художник», 1967. С. 8.*

2. *Там же. С. 8.*

3. *Там же. С. 11.*

4. *Из личной беседы Г. Мысливцевой с В.Г. Семеновым 22 октября 1999 г.*

ЗЕМЛЯ и НЕБО в ТВОРЧЕСТВЕ ОМСКОГО ХУДОЖНИКА ГЕННАДИЯ ШТАБНОВА (1927–1989)*

Тема неба для омского художника Геннадия Штабнова не была случайной. Учеба в омском Авиационном техникуме и работа на моторостроительном заводе им. П.И. Баранова, непосредственно связанном с самолетостроением, – факт его биографии.

В 1967 году, уже став профессиональным художником, Г.А. Штабнов вместе с Н.Я. Третьяковым выполняют заказ на монументальное панно для музея в Доме технической пропаганды этого завода. Тема панно – «Человек и авиация» – раскрывалась в образах перволетателей – мифологического Икара, древнерусского летуна Никитки, современных ракетостроителей, чьи фигуры парили в окружении старых и новых летательных аппаратов, винтов, лопастей, инженерных формул. Эпоха научно-технической революции нашла в этой напоминающей большую гравюру серебристо-черной композиции художественное воплощение в образах экспрессивных и романтических.

Ощущения, испытываемые человеком в свободном полете над землей, относятся к разряду самых сильных. Полет – высшее проявление человеческого духа. И в целом ряде монументальных работ Г.А. Штабнова и Н.Я. Третьякова встречаются летящие фигуры – конь, не касающийся земли, в рельефе «Защита завоеваний Октября» на ДК им. Дзержинского, музы и гении в неосуществленном рельефе для здания Центрального райисполкома.

Условность и символичность языка этих монументальных произведений, пожалуй, ближе творческому методу Н.Я. Третьякова. Геннадий Штабнов как художник, в большей степени привязанный к натуре, в своих станковых работах решает тему неба и полета, не прибегая к иносказаниям, но и без излишней описательности.

* Мысливцева Г.Ю. Земля и небо в творчестве Г. Штабнова // Художественная жизнь Сибири. XX век. Сборник материалов научной конференции к 100-летию со дня рождения К.П. Белова. Омск, 2002. С. 56-59.

Для многих произведений Штабнова характерна высокая точка зрения, предполагающая, в свою очередь, высокую линию горизонта – «Любимый город» (1964), «Старый Таллин» (1963), «Старый Томск» (1967). На многочисленных этюдах художника большую часть изобразительной плоскости занимает земля. Целая серия этюдов посвящена крышам (1960-е).

Одна из ранних работ Штабнова «Иртыш – река сибирская» (1958), подаренная автором Омскому гарнизонному Дому офицеров, долгое время приписывалась там К.П. Белову. Мотив уходящей вдаль реки и весь эпический строй пейзажа, действительно, характерны для патриарха омской пейзажной живописи. Но в картинах К.П. Белова обычно гораздо больше неба. Он, изображая землю с высоты птичьего полета, непременно включает в композицию покрытое облаками, высокое небо. В пейзаже Г.А. Штабнова небу отведена лишь узкая полоска.

Вводя в свои исследования понятие «высоты неба», Ю.С. Селю пишет: «Высота в произведениях определяется тогда, когда художник в какой-то, всегда очень важный, момент подымает взгляд в глубины неба (...) та высота, которая в этот момент бывает достигнута, всегда освещает глубины творческой личности художника: он не может, пользуясь только замыслом, без соответствующей энергии и направления заставить себя устремиться в небо. Он может себе это разрешить – отпустить себя в какой-то момент в небо»¹.

Штабнов не созерцает небеса с целью самоуглубления. Он вообще предпочитает смотреть не с земли на небо, а с неба на землю. Он принадлежит поколению шестидесятников, желающих действовать, создавать новые материальные ценности, поколению, охваченному идеями научно-технического прогресса. Он поднимается в небо, чтобы преобразовать жизнь землян. Именно такой планетарный масштаб присущ его работам, одна из которых – «Земля людей» (1969) – определенно возникла под впечатлением «Планеты людей» Антуана де Сент-Экзюпери, для которого небо было освоенным пространством. Размышляя о самолете, позволившем человеку подняться над землей, Сент-Экзюпери говорит: « Это он открыл нам истинное лицо земли. В самом деле, дороги долго нас обманывали. (...) Они обходят стороной бесплодные земли, скалы и пески, бегут от родника к роднику. (...) Мы долго верили, что планета наша влажная и мягкая. Самолет научил нас двигаться по прямой. Едва оторвавшись от земли, мы покидаем дороги и берем курс на дальние цели. Только теперь, с высоты прямолинейного полета, мы открываем истинную основу нашей земли, фундамент из скал, песка и соли, на котором, пробиваясь там и сям, словно мох среди развалин, зацветает жизнь».

Именно такова «Земля людей» Г. А. Штабнова – каменная, суровая. Она опрокидывается на зрителя. Передний план соскальзывает вниз и не дает опоры взгляду. Вместе с лентами рек земля уходит, вздымается вверх и вдаль до самой линии горизонта, где ее каменная поверхность встречается с плотной пеленой облаков. Эта сферическая перспектива придает картине планетарность. Земля на ней неодолимо притягивает к себе. «Не знаю, что со мной творится. В небе столько звезд-магнитов, а сила тяготения привязывает меня к земле. И есть еще иное тяготение, оно возвращает меня к самому себе» – писал Сент-Экзюпери. И «Земля людей» Г.А. Штабнова – также о месте человека в этой жизни на земле – «планете, несущейся в пространстве». Тонкой паутиной легли на ее поверхность линии дорог, межи полей, прутья мостов. Ведь человеческая цивилизация – лишь «хрупкая позолота на «обнаженной коре планеты. Заговорит вулкан, нахлынет море, дохнет песчаная буря, и они сгинут без следа».

Идея, проходящая сквозь весь роман Сент-Экзюпери – «борьба со смертью во имя созидания», близка и омскому художнику из поколения шестидесятников. «Он должен участвовать в созидании. Он в ответе за судьбы человечества – ведь они зависят и от его труда. Быть человеком – это значит чувствовать, что ты за все в ответе. И знать, что укладывая камень, помогаешь строить мир».

Земное притяжение у Геннадия Штабнова настолько сильно, что в его творчестве есть всего одна картина, где он позволяет себе посмотреть в небо. Это – «Вечерний мотив» (1968, 1969), существующий в двух вариантах. Для того, чтобы привлечь внимание художника, в небе должно было разыгаться грандиозное драматическое действо. Его участники – плотные, скрученные в жгуты и спирали какие-то «сгущенные» тучи и облака. Они занимают все пространство неба, спускаясь за горизонт. Подчеркнутая необычность вечернего освещения, переданного в оранжевых и сизо-лиловых тонах, многоцветность

туч и облаков, чудом собравшихся на одном участке неба усиливают зрелищность картины. Небо здесь удивляет, заставляет признать его независимость от человека и подчиненность иным, космическим законам. Тяжелое, нависшее над рекой (во втором варианте) и городом (в первом), оно принадлежит не столько к стихии воздуха, сколько к плотным субстанциям. Облака подобны твердым небесным телам, застывшим над землей как аэростаты. Чтобы подняться в это небо, требуется преодолеть его сопротивление. В «Вечернем мотиве», пожалуй, с наибольшей силой выявились романтические настроения автора.

К теме облаков Штабнов вновь обращается в картине «Васюган» (1974, 1977), также существующей в нескольких вариантах. Точка зрения художника здесь находится высоко над массивными облаками. Своей мощной пластикой они напоминают гигантские скульптуры, сотворенные природой. Благодаря этой метафоре облака воспринимаются как одушевленные существа, вззирающие с неба на землю, где простирается тундра с извилистыми лентами рек, пятнами нефтяных болот, теряющимися контурами поселка нефтяников и стелющимся по земле следом горящего факела открытого месторождения. Эти образы возникли в результате творческих поездок на тюменский север – места нефтяных разработок. Окрашенные в неестественно зеленые тона облака, стальные отблески света на поверхности рек придают картине тревожность. В химическом колорите что-то зловещее. При этом остается определенный пафос, романтизм, ощущение «Свободного дыхания»², но в монументально-романтическую форму уже начинает вкладываться смысл пейзажа-предостережения.

Таким образом, тема неба в творчестве Г.А.Штабнова неразрывно связана с темой земли и человеческой деятельности на ней. Она претерпевает эволюцию от натурального изображения крыш до произведений, где художник решает философские вопросы бытия, на которые, по словам Сент-Экзюпери, нет ответа, но не задаваясь ими, «ты просто-напросто обыватель ... и уже ничто на свете не сумеет пробудить в тебе уснувшего музыканта, или поэта, или астронома».

1. Селю Ю.С. Высота неба. Понятие «высота неба» в некоторых произведениях живописи нового времени и в русской литературе. // Сб. Интеллектуальные процессы и их моделирование. Пространственно-временная организация. М., 1991. С. 219.

2. Областная выставка произведений омских художников. 60-летию Великого Октября посвящается. Каталог. Вступ. ст. Г.С. Лубышева. Омск, 1977. С. 8.

ОБРАЗЫ ТЕРРИТОРИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕННАДИЯ ШТАБНОВА на ЗОНАЛЬНЫХ ВЫСТАВКАХ «СИБИРЬ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ»*

С возникновением российского отделения Союза художников СССР (до 1960 года он, в отличие от союзов национальных республик, не был выделен из общего состава организации) большее внимание стало уделяться творчеству художников, живущих на огромных пространствах советской страны. Разбивка всей ее территории на географические «зоны» обеспечивала наиболее талантливым авторам поэтапное продвижение от областных к республиканским и всесоюзным выставкам. «Откуда-то, узнав пути начало, он двинулся в Манеж с “Тобольского причала”» – писала газета «Омская правда»¹ по поводу участия Геннадия Штабнова во Второй республиканской выставке «Советская Россия» в 1965 году. За год до этого картина Г.А. Штабнова «Тобольский порт. Белые ночи» (1964) экспонировалась на Первой зональной выставке «Сибирь социалистическая» в Новосибирске.

Благодаря географическому принципу, положенному в основу деятельности Союза художников РСФСР, вместе с новыми именами в искусство страны активнее стали входить образы ее бескрайних территорий – Урала, Поволжья, Дальнего Востока, Сибири... Искусствовед П.Д. Муратов отмечал, что «к 1970-м годам накапливается некоторая традиция в выявлении национального, местного, областного облика искусства. Традиция неустойчивая, неглубокая. Ее перекрывает развившееся в искусстве России

* Мысливцева Г.Ю. *Образы территории в произведениях Геннадия Штабнова на зональных выставках «Сибирь социалистическая» // Шестые сибирские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины – начала века». 19–20 сентября 2008 года. Материалы республиканской научной конференции / науч.ред. П.Д. Муратов / Отв. ред. В.Ф. Чирков / НРО ВТОО «Союз художников России». Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 2008. С. 98-100.*

стремление трактовать российское искусство именно как русское, берущее свое начало в глубокой древности, во времена Андрея Рублева...»². Отчасти нивелированию местных особенностей способствовало и добавленное к каждой «зоне» определение «социалистическая», подчеркивавшее единство господствующих в обществе идеологических установок. Тем не менее, искусство регионов при сложившейся системе деления на географические «зоны» должно было, помимо всего прочего, репрезентировать обществу образ территории, бывшей для художников «своей». В действительности все эти тенденции переплетались и дополняли друг друга, а общепринятые установки в восприятии той или иной территории существенно преломлялись в индивидуальном творчестве каждого художника.

Омич Геннадий Арсентьевич Штабнов (1927–1989) участвовал во всех «социалистических» зональных выставках и демонстрировал на них преимущественно образы Сибири. Он всегда с гордостью называл себя сибиряком, поскольку именно здесь видел почву для самобытности и ощущал пульс современности. Многие в то время считали, что «Сибирь представляет собой великую стройку будущего, где возводятся крупнейшие в мире электростанции, решаются сложнейшие научные проблемы, прокладываются гигантские нефтепроводы, разрабатываются самые крупные в мире месторождения алмазов, где на глазах только одного поколения создается новая жизнь»³. В Сибирь ехали художники из центральных городов России, чтобы запечатлеть ее суровые ландшафты и облик строителей новой жизни. В Сибирь и на Север отправлялись «за туманом, за мечтами и за запахом тайги» новые романтики.

Целая серия картин стала итогом поездок Штабнова вниз по Иртышу и Оби. «Тобольский порт. Белые ночи» – одна из них. Ее композиция разворачивается вверх и вдаль по картинной плоскости, подчеркивая идею дороги: «На Север!.. / Никуда не деться! / Весна – и сердце на куски! / У нас на Север рвутся / С детства / За рыжей гривой реки!»⁴ – писал друг Геннадия Штабнова поэт Вильям Озолин. Зигзаг мостков, окруженных простыми портовыми строениями, является осью композиции. Особый ломаный ритм задан плоскостями мостков и скатами кровель. Выбеленные солнцем и омытые речной водой деревянные строения определили колорит – сдержанный, изысканный, с тонкими оттенками серого и синего. Ночное освещение придало пейзажу таинственность и отчасти пригасило заложенную в композиции энергию стремительного движения.

Тема реки, речного порта, причала была продолжена Штабновым в картине «Порт Мужик» (1967, другой вариант названия «Пристань Мужик»), экспонировавшейся на Второй зональной выставке в Омске. В отличие от «Тобольского порта» ее композиция статична. Определяющими стали вертикально-горизонтальные ритмы. Этот «архитектурный» пейзаж с замкнутым интерьерным пространством поэтичен и романтически возвышен. Старый северный причал, находящийся недалеко от Березова, изображен величественно и монументально, словно перед нами портал древнего храма или подмостки дощатой сцены с кулисами, задником и чернеющей бездной внизу под настилом. Сцена пуста, и лишь в ее глубине дана девичья фигурка. Эта едва заметная деталь вносит в картину элемент сюжета, напоминая о том, что причал – место, встреч, расставаний и долгих ожиданий. В северных поселках в дни прибытия кораблей это одно из самых оживленных мест. Однако Штабнов выбрал для его изображения ночное время, когда замершее в лунном свете живописное пространство важнее возможного действия. Краски мерцают благодаря мазкам мастихина. Приглушенный свет, смягчая очертания предметов, превращает обыденное в волшебное.

Очевидно, что Штабнов не идет по пути общепринятых трактовок. Его видение и поворот темы всегда индивидуальны, неожиданны, подчеркнуто выразительны. Показанный на Второй зональной выставке пейзаж «Сибирский мотив» (1967) – горизонтально вытянутая фронтальная композиция с низкой точкой зрения. За узкой полоской реки бесконечно тянется высокий берег. Он образован волнообразными уступами, обнажающими тектонику и структуру береговых пород. Кроме едва заметной черточки баржи справа, присутствие и деятельность человека в этой картине никак не обозначены. Природой создан завораживающий окаменевший рисунок берега, подобный набегающим друг на друга волнам, и художник не срисовывает его очертания, а наравне с природой творит их на холсте из красочной массы с помощью кисти и мастихина. Мотив легко продолжить за рамки картины. Он тянется, как нескончаемая мелодия северной песни, длится, как бескрайний сибирский пейзаж за бортом катера, плывущего к северному морю.

В речных пейзажах «Сибирский мотив», «Тобольский порт. Белые ночи», «Порт Мужики» доминирует поэтический, отмеченный романтикой взгляд на Сибирь. Это поэзия для сильных духом, открытых, но сдержанных людей, чей «сибирский» характер во многом определяется природными условиями их земли. Вопреки господствующим идеологическим установкам, в этих пейзажах нет пафоса преобразования природы. Напротив, художника интересует то, что уже тронуто временем, как старые доски портовых построек, или является результатом вековых процессов формирования ландшафта. Время для Штабнова – необходимая ценностная координата в создании образа пространства. Новизна как таковая ему не интересна.

Тем не менее, именно с этими работами Штабнов вышел на республиканский уровень, примкнув к кругу художников «сурового стиля», не последнее место в своих тематических предпочтениях отдававших идее строительства нового мира и образу человека-созидателя. Индустриальная тема занимала достойное место в экспозиционном пространстве зональных выставок, подтверждая славу Сибири как «громдой стройки века», и Г.А. Штабнов экспонировал на Первой зональной выставке серию монотипий «Большая химия Сибири».

Появление в Омске новых гигантов химической промышленности – завода синтетического каучука, технического углерода, пластмасс – давало богатый материал для раскрытия темы. Серия, очевидно, задумывалась как репортажная. В ней часто используются крупные планы промышленных объектов, присутствует фрагментарность, напоминающая о кинематографических приемах компоновки кадра. Однако выбор техники монотипии для хроники и репортажа кажется неожиданным. Полученный отпечаток с живописной поверхности дает размытость контуров, непредсказуемые фактурные эффекты, приводящие в итоге не к точному репортажному изображению, а к созданию ощущения ауры промышленного гиганта, охватывающей и поглощающей человека. Производство в трактовке Штабнова, как всякое незавершенное дело, не столько формирует новую эстетику, сколько антиэстетично. Здесь все находится в становлении, все смешано, как краски под давлением валов печатного станка. И в этом отношении единственное в творчестве художника обращение к технике монотипии поразительно точно. Замкнутые пространства цехов, печи, трубы, резервуары на отдельных листах серии сливаются в единую картину созданного человеком новой, промышленной среды обитания, с которой он уже сросся, сделался ее неотъемлемой частью. С точки зрения критики, именно эти произведения «показывали Сибирь социалистическую и пафос созидательной работы ее людей»⁵, однако более вероятно, что Штабнова увлек совсем другой образ – поглощающего человека индустриального гиганта с «руками-трубами» и «глотками» печей. Подобная неоднозначность прочтений, характеризующая творчество думающего и переживающего автора, сегодня особенно заметна, и относится это ко многим представителям поколения шестидесятников.

Две работы Г.А. Штабнова, экспонировавшиеся на Третьей зональной выставке в Красноярске, связаны с темой неба. Это – «Вечерний мотив» (1967) и монументальное полотно «Земля людей» (1969). Высокое облачное небо – одна из самых характерных и выразительных черт сибирского пейзажа. В работах таких выдающихся мастеров, как К.П. Белов и А.Н. Либеров, небо традиционно является важнейшим композиционным элементом. Вводя в свои исследования понятие «высоты неба», философ Ю.С. Селю пишет: «Высота в произведениях определяется тогда, когда художник в какой-то, всегда очень важный, момент подымает взгляд в глубину неба, та высота, которая в этот момент бывает достигнута, всегда освещает глубины творческой личности художника»⁶. И можно сказать, что в указанных произведениях Г.А. Штабнова в полную меру проявились особенности творческой личности именно этого автора. В «Вечернем мотиве» над берегом реки на оранжевом закатном фоне нависли тяжелые, плотные тучи. Скомканные, скрученные в шпагаты и спирали, превратившиеся из воздушных образований в небесные тела, они толпятся в загроможденном пространстве неба, не уступая по плотности земле и внося в мотив патетические ноты. Подчеркнутая необычность вечернего освещения, многоцветность облаков, чудом собравшихся на одном участке неба, усиливают зрелищность картины. Пожалуй, именно «Вечерний мотив» наиболее созвучен переживающей в 1960-е годы небывалый расцвет научной фантастике. Небо здесь удивляет. Степень остранения заставляет вспомнить о вземных ландшафтах. Это небо принад-

лежит не столько к стихии воздуха, сколько более плотным субстанциям. Чтобы подняться в него, требуется преодолеть его сопротивление. Сконцентрированная и нерастроченная энергия, мощная сила воображения, характеризующие творчество Штабнова, в «Вечернем мотиве» способствуют созданию образа Сибири, как земли могучей и таинственной.

«Земля людей» – самое сильное по мере выразительности и обобщения полотно Штабнова. В нем художник предпочел не смотреть с земли на небо, а подняться в него. Принадлежа поколению шестидесятников – людей, желающих действовать, создавать новые материальные и духовные ценности, охваченных идеями научно-технического прогресса – Штабнов выбирает точку зрения, находящуюся где-то между космической съемкой и взглядом из кабины самолета. Это важно, так как книгами французского летчика-писателя Антуана де Сент-Экзюпери тогда зачитывались многие. Размышляя в «Планете людей» о самолете, позволившем человеку подняться над землей, Сент-Экзюпери пишет: «Только теперь, с высоты прямолинейного полета, мы открываем истинную первооснову нашей земли, фундамент из скал, песка и соли, на котором, пробиваясь там и сям, словно мох среди развалин, зацветает жизнь»⁷. Именно такова «Земля людей» Штабнова – каменистая, суровая. Она опрокидывается на зрителя. Передний план соскальзывает вниз и не дает опоры взгляду. Вместе с лентами рек земля вздымается вверх и вдаль до самой линии горизонта, где ее каменистая поверхность встречается с плотной пеленой облаков. Эта сферическая перспектива придает картине планетарность. Земля на ней неодолимо притягивает к себе. «Не знаю, что со мной творится. В небе столько звезд-магнитов, а сила тяготения привязывает меня к земле. И есть еще иное тяготение, оно возвращает меня к самому себе», – писал Сент-Экзюпери. Глядя на «Землю людей» Штабнова, также думаешь о месте человека на этой «планете, несущейся в пространстве». Земная поверхность сверкает. Тонкой паутиной легли на ее поверхность линии дорог, межи полей, прутья мостов. Ведь человеческая цивилизация – лишь «хрупкая позолота на обнаженной коре планеты. Заговорит вулкан, нахлынет море, дохнет песчаная буря, и они сгинут без следа».

Идея, проходящая сквозь весь роман Сент-Экзюпери, – «борьба со смертью во имя созидания» – близка и омскому художнику. «Он должен участвовать в созидании. Он в ответе за судьбы человечества, ведь они зависят и от его труда. Быть человеком – это значит чувствовать, что ты за все в ответе. И знать, что, укладывая камень, ты помогаешь строить мир», – писал французский автор. Но разве не тем же пафосом проникнуты слова песни Александра Городницкого «Атланты» – *«Их тяжкая работа / Сложней других работ / Из них ослабни кто-то – / И небо упадет...»*⁸. О том же говорит философ Мераб Мамардашвили в «Картезианских размышлениях»: «Если забуду то в мире, что обязано только мне и только из меня вытекает, то в мире ничего не будет; не будет порядка, не будет добра, не будет красоты. Порядок держится на вечно возобновляемом, постоянно дрящемся творении. Заснешь – и порядка не будет. Совершенные предметы держатся на вершине волны усилия»⁹. Идея личной ответственности за порядок мироздания проходит сквозь многие тексты культуры второй половины XX века: от популярных песен до трудов философов. Советские шестидесятники, и Геннадий Штабнов из их числа, отстояв свободу самовыражения, тем самым взяли на себя непростую задачу держать мир на волне своего духовного усилия, энергией своего творчества и своей деятельности. Наверное, творчество художников этого поколения не будет до конца понято, если не брать во внимание эту магистральную идею.

Сибирь, а именно ее географические координаты угадываются «Земле людей», становится частью планетарного пространства. Человек, живущий в Сибири, это также – человек мира. Подобные умонастроения были свойственны многим представителям поколения шестидесятников, и Г.А. Штабнов нашел для них мощное живописно-пластическое выражение.

В середине 1970-х художник вступил в полосу творческого кризиса. Заказанная ему для Четвертой зональной выставки работа «Васюганье» не была готова вовремя и не отвечала «нужным» идеологическим установкам. Штабнов пробовал по привычке писать жизнеутверждающие полотна, но достигнуть силы обобщения и выразительности равной «Земле людей» ему не удавалось. Главная же причина заключалась, пожалуй, в том, что изменившееся мироощущение художника требовало иных тем и

форм выражения. Расщепленное, рефлектирующее сознание не укладывалось больше в парадигму социализма, а использовать вчерашние приемы он не мог в силу неумения фальшивить.

Выходом из кризиса стала работа над полотном «Десант» (1979) для выставки, посвященной очередной годовщине освобождения Омска от Колчака. Позднее она экспонировалась на Пятой зональной выставке в Барнауле. Это – горизонтально вытянутый ночной пейзаж. Берег реки, куда ночью высаживается десант, пустынен. Конкретных деталей немного. По двум фигурам в длинных шинелях и офицерских фуражках можно предположить, что на картине изображена белая армия. Таинственность месту действия придают тянущиеся по неровностям земли тени от людей, кустов, пригорков. Пространство картины напоминает сцену, задником которой является темно-серое небо и ряды деревьев, склоняющихся под ветром. Сцена истории, которая начинает открываться в своем истинном свете. Существенное влияние на художника оказал вышедший в те годы на экраны фильм А. Алова и В. Наумова «Бег», поставленный по булгаковским «белогвардейским» романам. Этим можно объяснить театральность и кинематографичность отдельных приемов, использованных Штабновым в «Десанте». Но главным являются те мировоззренческие сдвиги, которыми отмечено состояние умов в конце 1970-х годов. «Десант» открывает нам нового Штабнова – не энергичного творца, а сомневающегося, рефлектирующего философа, способного ставить перед собой неразрешимые вопросы бытия, жизни и смерти. «Десант» также по-новому, в исторически-метафизическом ракурсе, освещает сибирскую тему. Куда уходят бледные призрачные фигуры-призраки? Что это за потерявшийся во времени десант? Сибирь здесь предстает как место драматических событий отечественной революционной истории в их новой, освобождающейся от коммунистической идеологии трактовке.

Материалы зональных выставок «Сибирь социалистическая» представляют значительную ценность для искусствоведов, занимающихся региональной культурой. Несмотря на их официальный репрезентативный статус, попадавшие на выставки лучшие произведения, позволяют сегодня судить и о том, как развивалось искусство региона, и о господствующих в государственной идеологии тенденциях, и о силе творческих личностей, способных выразить собственные взгляды и утверждать общечеловеческие ценности, и об их связи с родной землей, образы которой стали неотъемлемой частью отечественного искусства.

Биографическая справка:

Геннадий Арсентьевич Штабнов. 2.12.1927, Омск – 5.09.1989, Омск.

Живописец, монументалист. Педагог.

В 1948 окончил Омский авиационный техникум им. К.Е. Ворошилова, в 1955 – Пензенское художественное училище им. К.А. Савицкого, в 1965 – ХГФ ОГПИ им. А.М. Горького (заочно).

Участие в выставках с 1955 (областные, зональные, республиканские, всероссийские, всесоюзные, зарубежные, международные).

Член Союза художников с 1964.

1956–1960 – художник ХПМ Омского отделения ХФ РСФСР.

1961–1989 – ассистент, преподаватель, доцент кафедры изобразительного искусства,

с 1984 – кафедры живописи ХГФ ОГПИ.

1978–1984 – зав. кафедрой ДПИ.

Произведения Г.А. Штабнова, участвовавшие в зональных выставках «Сибирь социалистическая». 1964–1985 годы:

1964 – I зональная выставка «Сибирь социалистическая». Новосибирск.

Тобольский порт. Белые ночи. 1964. Холст, масло. 130x120

Старый Таллинн. 1964. Холст, масло. 108x105

Из серии «Большая химия Сибири»: 1964. Бумага, монотипия. 75x57 (каждая)

Градирни

Печь Д-2

- Печь ЦЕ-1
Станция Комбинатская
- 1967 – II зональная выставка «Сибирь социалистическая». Омск.
Пристань Мужичи. 1967. Холст, масло. 84x125
Сибирский мотив. 1967. Холст, масло. 65x240
Любимый город. 1967. Холст, масло. 200x150
- 1969 – III зональная выставка «Сибирь социалистическая»
(к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина). Красноярск.
Земля людей. 1969. Холст, масло. 190x250
Вечерний мотив. 1969. 140x151
- 1975 – IV зональная выставка «Сибирь социалистическая». Томск.
Защита завоеваний Октября. Рельеф на фасаде ДК им. Ф.Э. Дзержинского.
Омск. 1970. Бетон. 6x20 м (В соавторстве с Н.Я. Третьяковым). Фотография
- 1980 – V Зональная выставка «Сибирь социалистическая». Барнаул.
Десант. 1979. Холст, масло. 80x200
- 1985 – VI Зональная выставка «Сибирь социалистическая». Кемерово.
Село Бражниково. 1985. Холст, масло. 60x120

1. Дружеские шаржи // Омская правда. 1965.
19 октября. С. 4 (автор не указан).

2. Муратов П.Д. Эпоха зональных выставок // Третьи омские искусствоведческие чтения «Н.М. Брюханов и его время». Сборник материалов. Омск: Альтернатива АРТ, 1999. С. 52.

3. Лапшин В. Сибирь социалистическая. Зональная выставка. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 8.

4. Озолин В. Окно на север. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1966. С.64.

5. Лапшин В. Сибирь социалистическая. Зональная выставка. Л.: Художник РСФСР, 1967. С. 11.

6. Селю Ю.С. Высота неба. Понятие «высота неба» в некоторых произведениях живописи нового времени и в русской литературе // Интеллектуальные процессы и их моделирование. Пространственно-временная организация. М., 1991. С. 219.

7. Здесь и далее цитаты по: Сент-Экзюпери де А. Планета людей / перевод Н. Галь // Сент-Экзюпери де А. Планета людей. Избранное. Минск: «Мастацкая літаратура», 1976. С. 140-237.

8. Городницкий А.М. И вблизи, и вдали. М.: АО Полигран, 1991. С. 452.

9. Мамардашвили М.. Картезианские размышления. М.: АО Изд. группа «Прогресс», 1993. С. 41.

УСЛЫШАТЬ МУЗЫКУ ВСЕЛЕННОЙ*

Надежда и Игорь Щетинины показывают вторую выставку в Омске – в городе, где у них много друзей, где они встретили друг друга, где их хорошо знают художники старшего поколения, учившие их на худграфе. Стоит ли говорить о важности для них этого вернисажа и о волнении, может быть, большем, чем на иных зарубежных выставках (а их у Щетининых немало).

Омск Встречает своих бывших воспитанников как самых почетных гостей, предоставив им большой зал Дома художника. Причем контакты с курганцами не останутся односторонними. В конце года омичи в свою очередь, нанесут визит в Курган, с групповой выставкой. Несколько лет назад в Омском областном музее изобразительных искусств экспонировалась серия Игоря и Нади, посвященная экологическим катастрофам в Казахстане. И сейчас эта тема полностью не исчерпана. Ее драматические отголоски появляются то в жестком остове конструкций среди чарующего пейзажа, то в напряженной динамике цветowych пятен, то в настораживающей пустоте уютных интерьеров деревенского дома, где редкие фигуры людей напоминают тени.

В работах Щетининых не найдешь успокоенности, хоть иногда и будет казаться, что художником схвачено мгновение тишины и гармонии, но оно так преходяще. Это тем более неожиданно оттого, что работают Игорь и Надя в самой нежной и трепетной технике – акварели. Но их мнению, акварель «позволяет художнику говорить в полную силу свободной личности о мечтах и надеждах, о трагедиях и беспомощности времени, о разрушении и созидании, о неумолимом желании услышать музыку Вселенной».

Темы, решаемые художниками в это «капризной и стропливой» технике, действительно, масштабны. Нередко в их листах остается совсем немного конкретных деталей – главы храмов, огни горо-

* Мысливцева Г.Ю. Услышать музыку Вселенной // Вечерний Омск. 1994. 14 ноября.

дов, овраги. Деревья, дома... Но, благодаря живописной среде, возникает ощущение парения над поверхностью земли, и думаешь о том, что каждый ее участок (и тот, на котором мы сейчас находимся) – это часть огромной планеты и целого космоса... *«И нет изолированных судеб, нет отделяющей судьбу от судьбы грани, мы все переплетены, как нити в пряже»* (Ч. Айтматов), и хочется добавить: как краски, слившиеся в акварельной живописи.

Глядя на акварели Щетининых, удивляешься и радуешься, что далеки они от суетности, что напоминают о вечности и что настраивают на высокий лад. Как это удается им сегодня когда так популярны материальные ценности? Конечно, и они подчиняются «диктату жизни». Вот и акварелью поначалу занялись, потому что большие холсты не помещались на кухне. Сейчас у Игоря – хлопотная должность – председатель Курганской организации Союза художников России. Обзавелись мастерскими, бывают заказные работы, на отсутствие денег не жалуется, да и вообще разговоры больше о друзьях, о творческих поездках, о мастерстве. Щетинины остаются верны главному в своем творчестве: «пробиваясь сквозь непроницаемую банальность мелких самовыражений, повседневность, рутинность», сохранять высокий статус искусства как средства постижения тайн мироздания.

В некоторых листах Надежды появляется тема Бога, храма. Храмового действия, но не иллюстративно (что сейчас пользуется большим спросом), а опосредованно, через создание цветовой и световой среды, озаренной присутствием божества.

Природа, Дом, Бог – любимые темы Нади. Город, небо, следы экологических катастроф на земле – темы, которым отдает предпочтение Игорь.

Был период в их творчестве, когда различить работы супругов было сложно из-за сходства мотива и приемов. Но в листах последних лет каждый из них обретает индивидуальность. Надежда стремится к высветлению палитры, к более открытым цветам к усилению прозрачности акварели. Ее работы становятся более светоносными. Игорь, напротив, уплотняет живописный слой, добавляя к акварели темперу и гуашь. Которые вносят в работу свойственную им вязкость, краски становятся более глухими и напряженными.

Находясь рядом в одной экспозиции, произведения этих художников хорошо дополняют друг друга. Более нежные по звучанию листы Надежды смягчают некоторую суровость живописи Игоря, а в целом зал дома художника кажется сияющим благодаря внутреннему свечению этих акварельных листов.

*«В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно делит двери пополам.
В деревне он в избытке. В чугунах
он варит по субботам чечевичу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу»
(Иосиф Бродский)*

АНАТОЛИЙ ЩИКАЛЁВ

Малые города, такие, как Таштагол в Горной Шории, где Анатолий Щикалев родился, или Калачинск в Омской области, где он сейчас живет, еще долго остаются связанными с былым, сельским-деревенским, бытом-бытием. У деревни же, в отличие от города, долгая **память**, хранимая не только людьми, но и вещами – чугунами, керосиновыми лампами, кринками, сухими букетами и алыми подсолнухами... В одном из первых натюрмортов, который А. Щикалев символически назвал «Память» (1988), собрались такие вещи-хранители: часы, фотокарточка, старинные утюг и лампа. На первом плане палитра со следами краски – знак того мира, которому теперь принадлежит автор. С ее помощью изображенные предметы продолжают свою жизнь в новом качестве – становятся **образами**, хранящими также чувства, мысли и воззрения художника.

Тематический диапазон творчества А. Щикалева определен в начале 1980-х годов. Уже в автопортрете «Воспоминание» (1983) взгляд художника обращен в прошлое – в детство. Между двумя фигурами – художника с кистью в руке и босоногого мальчика, стоящего в окружении рубленых изб – лежит пройденный путь от детских фантазий до умения видеть суть вещей и делиться открытиями с другими людьми. Поработав в жанре пейзажа и помечтав о больших тематических картинах, А. Щикалев остановился на жанре натюрморта. Именно он позволял вникнуть в «тихую жизнь» вещей. Предметы – символы народной бытовой и духовной культуры помещены в замкнутое пространство доброго старого **дома**. Продолжению пространства в глубину, как правило, служит **окно**, а заглянуть в свой внутренний мир приглашают **зеркала**. Обнаженные торцы бревен становятся важной деталью интерьера не только в качестве конструктивного элемента и эффектного ритмического ряда – их годовые кольца вносят в замкнутый мир домашних вещей новые измерения.

Уже в ранних работах Анатолия, написанных маслом, налицо предметный ряд и композиционные приемы, которые впоследствии будут определять образный строй его произведений. Но решающим шагом к обретению собственного неповторимого языка стало обращение художника к технике акварели.

Акварель и бумага – услышав это, мы представляем нечто прозрачно-призрачное, размытое, порхающее, а видим у Щикалева бытие вещное, укорененное. Акварель накладывается густо, сочно, широкой кистью. «Воспоминания о хлебе» (2002) не могут «витать в облаках». Хлеб и добывается с трудом, и изображен тяжелым караваем возле красного от жара самовара. Деревенская среда вообще очень плотная, жить на земле – значит следовать ее правилам, потому изображенные вещи серьезные.

Серьезен и сам художник – человек ответственный и основательный. Уже много лет он руководит Детской художественной школой в Калачинске, несет весь груз административных и хозяйственных забот, оставаясь, тем не менее, тонким лириком.

Иногда он может удивить неожиданной сменой настроения и написать, например, лимонно-желтые «Китайские розы» (2000). Они легки и изящны, так как попали на лист из мира галантных фраз и светских условностей. Светлой и прозрачной становится акварель, и это происходит, оттого, что художник изображает предметы, в сущности, оторванные от земли (основы). Поставленные в прозрачный графин, розы ослепительно желты и это не приглушенная сумерками золотистость старых самоваров. Роскошным розам и стоящей рядом легкой вазочке с фруктами, соответствует голубая даль с белыми облаками за окном. Но в тех случаях, когда художник связан с корнями, с коричнево-красной землей, и букеты, и окна совсем другие – с бледной луной, взмахами рам и ночными фиалками на подоконнике – «Ночные фиалки» (1991).

Так же хорошо, как язык старых вещей, знаком А. Щикалеву язык цветов. Они часто оказываются центром и камертоном его композиций. Таковы «Ночной кактус» (1990), «Букет пижмы» (1994), «Красная бегония» (1994), «Маки» (1997) и многие другие сюжеты, где букеты цветов или пучки трав вносят в человеческий дом напоминание о живой природе.

Дом в работах А. Щикалева – пространство затемненное, тайное, там вещи живые и не любят ярких электрических огней. На предметах лежат отсветы отраженного в окнах и зеркалах света. Золотые блики появляются на бревенчатых стенах, ветках рябины, глиняных боках посуды. Черная обводка выявляет внутреннее свечение вещей. Объем подчеркивается четким делением света и тени. Густо-темные линии и пятна находятся рядом со столь же плотными, горящими внутренним светом букетами, пучками трав на стенах, лампами и хлебом. «Красный подсолнух» (1996) чуть освещен лучами красного закатного солнца, а из угла смотрит на нас суровый **предок**, то ли отраженный в зеркале, то ли померещившийся в перекрестье оконной рамы.

Как на старинной фотографии выстроены в ряд «Старые предметы» (2002) – самовары, чугунок, кринка, лампа. Их исконное место – в деревянном доме, где они были когда-то необходимы, но, состарившись, остались уже не для быта, а как освященные временем хранители исторической памяти. Примечательно, что «героем» многих работ Щикалева становится лампа – старая керосиновая, обычно даже не горящая. Лампа погасла, но домашний огонь сохраняют другие вещи, окружающие художника. Их внутреннему свету вторят золотые купола храма за окном. **Храм** далекий и, может быть, не столько реальный, сколько живущий в нашей душе. Находясь в старом деревянном доме, художник видит не только вещи, но через них – пространства своей души и памяти.

Забвение воспринимается А. Щикалевым как драма, особенно тревожит его разрушение памятников, связанных с духовной жизнью народа. Не случайно появление серии работ «Разрушенные храмы» (1992) по впечатлениям от поездки в город Касимов, не вошедший в туристические маршруты «Золотого кольца России» и поразивший художника своим запустением.

Пространство натюрморта у Щикалева способно вместить многие смыслы. Нередко среди предметов появляется книги, альбомы с репродукциями древнерусской живописи, или альбом Виктора Попкова – художника, чья жизнь и творчество оказали существенное влияние на А. Щикалева своим мощным духовно-нравственным накалом. Через семантику предметного ряда говорит художник о дорогих ему людях – «Памяти В. Попкова» (1991), «Памяти художника Гурова» (1997).

Экспрессия движения кисти, сильные контрасты света и тени вносят в работы Щикалева драматизм, обычно не свойственный ни акварельной живописи, ни жанру натюрморта. Однако художник настолько блестяще владеет «языком вещей», что не знает ограничений в содержательном плане. «На-

тюрморт с черным платком» (1990), например, столь же пронзительно рассказывает о бедах, принесенных войной, как и тематические картины.

Целый цикл можно составить из работ А. Щикалева, посвященных христианским праздникам. В «Пасхальном натюрморте» (1992) веточки вербы, сияющие чашки, самовар, крашеные яйца на блюде светлы и радостны, но светлее светлого золотые купола и стены храма, то ли сотканного из воздуха, то ли действительно увиденного сквозь окно. Уходит привычный полумрак, и зритель вместе с вещами вещами ждет Пасху – почти детское ожидание: когда же?

Было бы ошибкой принять натюрморты Щикалева за слепок с реальности, несмотря на то, что в них можно узнать предметы из натюрмортного фонда его школы. Помещая их в одухотворенную среду старого дома, художник, в сущности, создает идеальные пространства, отвечающие его представлениям об истине, добре и красоте.

РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКА

РЕЦЕНЗИЯ. В. ЧИРКОВ. ГЕРГИЙ КИЧИГИН. ЖИВОПИСЬ. Омск, 1994. 207 с., илл.*

Монография-альбом В.Ф. Чиркова посвящена творчеству одного из ведущих омских живописцев, заслуженного художника России Георгия Петровича Кичигина (род. В 1951 г.). Книга интересна тем, что как произведение, с одной стороны, искусствоведческой литературы, а с другой – дизайна являет собой некий образ современного искусства Омска.

Издание состоит из подробной искусствоведческой статьи, блока из 74-х цветных репродукций, обширной библиографии, перечня выставок, в которых принимал участие Г. Кичигин, а также – персональных. Вошла в книгу информация о творческих поездках художника, о его работе в экспериментальных мастерских и на творческих дачах, об участии в конкурсах и фестивалях. Значительно дополняют и украшают издание фотографии, сделанные в мастерской Г.Кичигина и его фотопортреты. Автор удачно включил в книгу карандашные рисунки художника, являющиеся его лабораторией и обычно скрытые от глаз постороннего. Большой интерес представляют размышления Г. Кичигина о жизни и творчестве, в качестве «прямой речи» художника вошедшие в текст или служащие комментариями к иллюстративному ряду. Читатель получает возможность вступить в непосредственную беседу с умным и ироничным человеком, каков есть Георгий Кичигин.

Текст насыщен выдержками из статей крупнейших российских искусствоведов – А. Морозова, А. Каменского, В. Мейланда, С. Кускова и др., писавших о Кичигине, и позволяют соотнести творчество омского художника с процессами, происходящими в отечественном и европейском искусстве. В целом монография дает богатую и разнообразную информацию о художнике и его времени.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, поэтому В. Чирков не ставил своей задачей проведение глубокой искусствоведческой студии. Проблемы, поднятые в ней – это проблемы современной

* Мысливцева Г.Ю. Рецензия. В. Чирков. Георгий Кичигин. Живопись. Омск, 1994. 207 с., илл.// Первые Омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1996/1997. С. 45-46.

жизни, а не только искусства. Творчество Г. Кичигина рассматривается В. Чирковым в соотнесении с широкой панорамой социокультурной жизни мира. Велика эрудиция автора в области современной литературы и кино: в книге используются тексты из Дж. Оруэлла, Вен. Ерофеева и В. Астафьева, В. Гафта, М. Ульянова и С. Геты, с помощью создается впечатляющий образ раздираемого противоречиями и конфликтами человеческого общества конца XX века. Возможно частью чужих слов стоило пожертвовать и сосредоточить внимание на анализе конфликтности, которая заложена в произведениях самого Г. Кичигина. Конечно, каждый автор волен выбирать свой метод. Автор книги о Кичигине выбрал путь «от общего к частному», а не наоборот, и книга несет в себе как достоинства, так и недостатки дедуктивного метода, так до «частного» В. Чирков не всегда «опускается».

В. Чирков вообще не уделяет большого внимания периоду становления Г. Кичигина, так как принципиально не рассматривает его творчество в эволюции. Выбранная автором книги условная дифференциация произведений Г. Кичигина по жанрам в целом оправдана, но в то же время требует постоянных оговорок и уточнений, поскольку, действительно, все жанры у Г. Кичигина тяготеют к «тематической картине». Ну а само понятие «тематическая картина» в современном искусствознании весьма расплывчато и требует дополнительных пояснений.

И в выделенной В. Чирковым группе «тематических картин» нет жанрового единства. Мне кажется, что ее следовало бы разбить на гротескно-символические, фантастические по сюжету картины и на композиции, близкие к бытовому жанру. В современном искусстве подобный интерес к бытовому жанру – явление редкое и безусловно заслуживающее внимания искусствоведа, анализирующего творчество Г. Кичигина.

Несмотря на значительный объем искусствоведческого текста, автор так и оставляет открытым вопрос о творческом методе художника, в результате чего у требовательного читателя возникает чувство недосказанности. Не могу, в частности, согласиться с мнением В. Чиркова об отношении художника к отображаемой им действительности. Автор утверждает: «Их (участников шествия в картине «Карнавал» – Г.М.) образные характеристики будут говорить о том, что он (*художник – Г.М.*) очевидец и современник, но, к счастью, не участник фальшиво декоративного спектакля жизни» (с. 13). Думаю, что если бы Владимир Федорович детально проанализировал композиции картин Г. Кичигина и попытался определить авторскую точку зрения в них, то непременно заметил бы ее двойственность. Художник является одновременно и наблюдателем, и участником изображаемого. Именно здесь заложен конфликт, делающий произведения Г. Кичигина внутренне напряженными и своей структурой выражающими противоречие и абсурдность современного бытия, о которых искусствовед предпочел говорить публицистическим языком, подчеркивая недостатки капитализма и социализма, чтобы в итоге прийти к выводу о всеобщем регрессе и повсеместной утрате ценностей.

Вызывает досаду и некоторая небрежность в редактировании. Так дату рождения (24 мая) мы находим не в биографической справке, а только в аннотации к тексту на английском языке (с. 36). Тем не менее примечательно то, что вопреки неизбежным просчетам, из книги извлекаешь исчерпывающую информацию о художнике и его времени, правда не всегда она обнаруживается в ожидаемом месте. Однако, книжный блок довольно быстро распадается на отдельные листы, и читатель волен манипулировать с ними по своему усмотрению, как с постмодернистским объектом (по меткому определению искусствоведов Т. Бабиковой и Г. Гурьяновой по поводу увлечения автора цитатами). Монография о Георгии Кичигине, таким образом вобрав в себя характеристики современного искусства, стала одним из его произведений.

В заключение отмечу, что книга В. Чиркова «Георгий Кичигин» явилась заметным событием в художественной жизни Омска, была награждена Первой премией Омского отделения Российского фонда культуры 1996 года и, безусловно, заслуживает внимания специалистов и читателей, как интересный и значительный труд.

«НАМ НАДО на КОГО-НИБУДЬ МОЛИТЬСЯ...»*

В конце прошлого года в новой омской галерее «БОСХ» в течение недели работала выставка «Древние Боги», представляющая зрителям «стилизации и реальные объекты древних культур». Сам по себе интерес к древней истории и мифологии – явление для современной цивилизации характерное. Да и современное искусство французский структуралист и антрополог К. Леви-Стросс назвал «заповедником дикой мысли».

Любопытен тот факт, что организатором (куратором) экспозиции стал не художник, искусствовед, работник музея или галереи, к чему мы привыкли, а журналист – Кинес Кизиитов. Журналисты же, в нашем наивном представлении, это люди, которые, в отличие от варящихся в своем элитарном соку искусствоведов и художников, знают, что надо широкой публике.

Неужели и большая часть омского населения созрела до столь интеллектуальной темы? А, впрочем, почему бы и нет? На уровне чародейства, волшебства, колдовства всяческого, черной и белой магии, гадания и экстрасенсов – тема древних религий может быть еще какой актуальной!

Находила ли эта часть зрителей удовлетворение своего любопытства на выставке, неизвестно, поскольку экспозиция состояла из работ несколько иного плана. Это были не только стилизации на тему искусства Древних Египта, Индии, Сибири, некоторые предметы шаманских культов из коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея, тряпичные «куклы-скатки», свернутые по старинным образцам, но, большей частью, композиции абстрактные, медитативные, наполненные символами и знаками, взятыми из древних культур всех народов мира. Что касается представленных на выставке Богов, то, к счастью, большая их часть, надеюсь, принадлежит к «мертвым» религиям, а то они разили бы друг друга и подвернувших зрителей всем своим волшебным арсеналом. Вряд ли за минувшие тыся-

* Мысливцева Г.Ю. «Нам надо на кого-нибудь молиться...» // Патефон Сквер. №5. 2003. С. 21-22.

челетия в них проснулась толерантность. И узрели бы мы в итоге «Гибель Богов» как по «Старшей Эдде», так и по Борхесу.

Тем не менее, выставка состоялась. Ежедневные концерты и поэтические вечера привлекли к ней любителей музыки и литературы. Для новой галереи это был серьезный и нужный проект.

А в это время в другой галерее, развернутой в кафе музея «Либеров-центр», экспонировалась картина Г. Кичигина «Полка богов». На ней художник изобразил над древнерусской фреской, проглядывающей из-под осыпавшейся штукатурки, покосившуюся полку с древней маской-личиной, статуэтками индийских и индейских божеств, бюстом В.И. Ленина... Г. Кичигин, со свойственной ему чуткостью к абсурду нашей жизни и горькой иронией, задает очередной вопрос, на который нет ответа. Куда мы идем? Зачем? На кого же нам теперь молиться?



НЕО
АР
ХА
ИКА

КУЛЬТУРА КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ и СИБИРСКАЯ АРХАИКА в ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ОМСКА. (1920–2000-е гг.)*

В Омске последовательное изучение истории Сибири и ее народов началось в конце XIX века (образование ЗСОИРГО). С 1920-х годов на территории Омска и Омской области ведутся археологические раскопки. Первые обращения художников Омска к культурам коренных народов Сибири наблюдаются примерно в то же время¹.

По данным историков, в Западно-Сибирской равнине, в частности в лесостепном Прииртышье, обнаружены памятники, относящиеся к угро-самодийскому, иранскому, кетскому, тюркскому этносам. В настоящее время в Омской области проживают лишь представители тюрков – сибирские татары и казахи. Вследствие тысячелетних миграционных процессов большая часть потомков древних этносов, о присутствии которых в Среднем Прииртышье свидетельствуют археологические находки, оказалась далеко за пределами нашей территории. Это обстоятельство вносит определенное своеобразие в разработку этноархеологической проблематики в искусстве Омска.

За рассматриваемый период не раз менялись мотивы обращения художников к сибирским древностям, а, следовательно, и подходы к теме, и творческие методы. Первый, соответствующий 1920–1950-м годам этап носил чисто этнографический характер. Студенты Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля² совершали «экспедиции по изучению искусства и быта инородцев». По материалам этих поездок комплектовалась коллекция учебного музея, студентами создавались ковры, сундуки, блюда в «азиатском» или «киргизском» стиле. В рамках предмета «Изучение стилей» наряду с историческими стилями разных эпох шло знакомство с предметами культуры тех народов, которые продолжали существовать совсем близко и сохраняли в своем искусстве отдельные архаические черты.

* Мысливцева Г.Ю. *Культуры коренных народов Сибири и сибирская архаика в творчестве художников Омска (1920-е – 2000-е годы) // Сибирский миф. Архаика и современное искусство. Голоса территорий: Материалы открытой дискуссионной кафедры. Омск, 2005. С. 8-16.*

Продолжая традиции Худпрома, педагоги и студенты Омского художественного училища еще и в 1939 году с открытием навигации отправлялись на Север: В.Г. Федорович и С.Б. Качальский – в Ямало-Ненецкий округ, И.Н. Поляков и И.Т. Андросов – в Остяко-Вогульский (Ханты-Мансийский), А.Е. Оськин ездил в Тобольск⁴.

В творчестве коренных народов художники искали «сибирский стиль», так как, обращаясь к прошлому своей территории, «наталкивались здесь не на древнерусское искусство, как в метрополии, а на архаическое искусство, данное через археологию и этнографию»⁵. Интерес к культуре народов Сибири возрастал у местных художников в периоды, отмеченные подъемом регионального самосознания, в те краткие моменты истории российско-советской империи, когда ослабевала централизация, и сибиряки начинали ощущать дух относительной свободы. Так, отмечено всплесками интереса к теме этнографии и архаики искусство Омска 1920-х, 1960-х, 1990-х годов.

Географическое положение города на границе между лесом и степью давало богатый и разнообразный материал для творчества. Традиционный быт казахов, обладающий в глазах художников яркой экзотикой, нередко находил отражение в их произведениях. Так, педагоги художественно-промышленного техникума, затем художественного училища – И.В. Волков (1875–1937), С.Я. Фельдман (1894–1937) и В.Р. Волков (1909–1988) писали этюды с юртами и портреты казахов в национальных одеждах. Альбом «Казахский орнамент», составленный из зарисовок преподавателя Омского художественного училища Е.А. Клодта (1867–1934 или 1935), вышел в Государственном издательстве «Искусство» (Москва) в 1939 году пятитысячным тиражом⁶.

В настоящее время А.А. Шакенов (1943 г.р.) пишет портреты своих соотечественников в традиционных одеждах и интерьеры с типичными предметами быта казахов, составляющих значительный процент населения Омской области. Степь – тема, постоянно присутствующая в творчестве художников Омска и потенциально богатая художественными образами, связанными с этнографией и архаикой.

Другой древний этнос, мигрировавший с наших территорий на Север Сибири, – это ханты и манси, относящиеся к угорской языковой группе. Из публикаций в местной и центральной прессе известно, что на областной выставке 1939 года в Омске и на Всероссийской выставке произведений художников периферии в Москве (1940) экспонировались рисунки омича К. (И.Т.?) Андросова⁷ из серии «Ханты»⁸. Много позже И.Я. Сивохин (1920–1991), также выпускник омского Худпрома, в одной из картин в рамках реалистического пейзажного жанра изобразил древнее святилище с деревянными остроголовыми идолами. Этнографическим можно считать подход к предметам быта алтайцев и шаманской атрибутике в графической серии А.И. Сухарева (1963 г.р.) «Вещи старой алтайки» (1992).

В декоративно-прикладном творчестве В.С. Воробьева (1945 г.р.), изучавшего культуру хантов и манси по музейным экспонатам и использующего угорский орнамент для декорирования туесов, преобладает этнографический подход к материалу. Интерес художников-прикладников к традиционному искусству угров в 1970-е годы начинает приобретать характер научного исследования. Так, Н.И. Волков (1947 г.р.), занимался изучением угорского орнамента с точки зрения семантики, и применял его элементы при создании узоров для ворсовых ковров, изготавливаемых на Омской ковровой фабрике.

В послевоенные годы, когда «преобладающей формой творчества местных художников стала идейная тематическая картина»⁹, этнографический подход перерастает в тематический. В 1940–1950-х годах он заключался в изображении героев и сцен, относящихся к этническим культурам, как правило, в системе социалистического реализма и с использованием советских идеологических клише. Так, В.Р. Волков, проведший несколько лет на Алтае, в Ойротии, в 1947 году создал картину «Песня о Родине» (народный сказитель Н. Улагашев). Несмотря на то, что в это время «поэтизация седой древности» резко осуждалась¹⁰, картина В.Р. Волкова была удостоена Диплома Комитета по делам искусств РСФСР. Критика подчеркивала переданное в ней «единое светлое чувство», охватившее всех присутствовавших в юрте – стариков, женщин и детей, слушающих слова о Родине: «и мысли слушающих летят к просторам родной природы, к героической борьбе за свободу и независимость, к коллективному созидательному труду»¹¹. Образ сказителя, связанный с древними преданиями алтайского народа, с его архаическими

богами и героями, используется в данном случае как связующее звено между прошлым и настоящим для трансляции новых, по существу, смыслов.

Характерная двойственность проявилась и в отношении к Тобольскому косторезному промыслу, изделия которого являлись для России и СССР предметом экспорта. С одной стороны, его представители в Омске – заслуженный художник России В.С. Синицких (1926–2002) и его брат А.С. Синицких (1929 г.р.) – сохраняли традиционные сюжеты, стилистику, материалы и технические приемы их обработки, а с другой – в декоративной скульптуре на тему жизни народов Сибирского Севера оставались только сюжеты, лишенные какого бы то ни было исконного мифологического содержания. Такие традиционные мотивы, как битва оленей, ловля оленя, изображения животных показывались сами по себе, без привычного для древнего человека символического содержания. Более того, приветствовались сюжеты, связанные с преобразованием традиционного уклада жизни северных народов, например, вырезанная В.С. Синицких в 1940-х годах жанровая скульптурная группа «Электрификация тундры»¹².

Напрашивается вывод, что традиционная культура сибирских этносов воспринималась в советском обществе как отсталая, темная, в полном смысле «архаическая», что она может представлять интерес своей экзотичностью, но, тем не менее, требует скорейшего социалистического преобразования. В искусстве при этом наблюдается фиксация в набросках и этюдах, картинах внешних форм декоративного убранства одежды, жилища, предметов быта и даже религиозных культов без проникновения в глубины их мифологического содержания.

Тематическому подходу свойственно развитие. В творчестве А.А. Шакенова, хорошо знающего обычаи своего народа, этнографический материал преобразуется в яркие живописные, отмеченные декоративностью композиции: «Родные мотивы» (1971), «Джайлау» (1971), «Кадиша Апа» (2000), в которых очевидно стремление художника соединить историю и современность, подчеркнуть следование казахского народа вековым традициям. Существенной деталью в этих композициях оказывается юрта – жилище кочевника, в котором символически зафиксирована модель мира. Серия монотипий, в т.ч. «Айтыс», «Байга», «Той» (1972), «Перед скачкой», «Свидания» (1977) тематически и стилистически развивают тему сохранения национальных традиций. Пейзажи-картины А.А. Шакенова «Вечер на Джайлау» (1993), «Вечер» (1997), «Всадник» (1998) с высоким небом и низкой ровной линией горизонта рисуют образ степного ландшафта, вмещающего в себя данную этническую культуру.

Однако по-прежнему омские художники чаще обращаются к темам, связанным с другими (не родными им) культурами. Скульптурная группа В.С. Воробьева «Духи предков» (1986) и его же деревянные «Столбы» с воспроизведением угорского орнамента, даже репродуцируя тип сакрального предмета – тотемного столба, идола – остаются «композициями на тему». Здесь взгляд современного человека на культурные формы древности соединен со свойственными искусству второй половины XX века представлениями о пластике и символической. Исходя из них, в композицию введен образ медвежонка, а одна из человеческих фигур, в отличие от прототипа, поставлена на ноги. Понятие «Духов предков» у В.С. Воробьева оказывается только метафорой, так как предмет теряет былую сакральность.

Иное отношение к памятникам древнего искусства мы видим у Н.Я. Третьякова (1926–1989). Он возвращает древний миф в наше сознание. Этому художнику свойственно целостное мировосприятие, отражающее некую мифологическую картину мира¹³. Н.Я. Третьяков был первым художником, проявившим интерес к архаике еще в 1960-е годы. Возможно, определенную роль сыграло то, что его жена – Ирина Витальевна Захарова – археолог, что родился и вырос художник в Горном Алтае, а с 1952 по 1958 годы сам работал в составе научно-этнографических экспедиций Академии наук СССР¹⁴.

Находки Пазырыка (Алтай) произвели на Третьякова неизгладимое впечатление, и он создал целую серию работ на эту тему. В творчестве Н.Я. Третьякова впервые соединились этнографические и археологические мотивы. Алтайская серия Н.Я. Третьякова наполнена образами-символами этого народа: «Старуха с трубкой» (1966), «Девочка с ягненком» (1966), «Курган» (1967), «Пазырыкские древности» (1967), «Крылатые кони» (1973), «Белые кони в синих горах» (1974) и т.д. Однако, считает искусствовед Л.П. Елфимов: «мир, созданный художником, оделся в одежды Алтая, приобрел облик алтайцев, заимствовал алтайские предания и легенды. Но это мир Третьякова, важно добавить, идеальный мир,

ничего общего не имеющий ни с древним, ни с современным обществом. Он очищен от случайного, в нем нет места произволу, злу»¹⁵. Таким образом, уже начиная с Н.Я. Третьякова этнографическая составляющая древних культур (даже присутствуя в произведении) не имеет для художников решающего значения, уступая место проблемам общемировым, вневременным, общечеловеческим.

Новая генерация художников, в 1980-1990-х годах использующих в своем творчестве какие-либо этноархаические мотивы, не только не стремилась подчеркнуть их принадлежность к одному из сибирских этносов, но через элементы архаики утверждала свою связь либо с общемировыми процессами в культуре, либо с первозданной природой, либо с целой Вселенной. Этот этап можно обозначить как знаково-символический, в значительной мере опирающийся на архетипы.

В Омске через обращение к сибирской архаикой прошли многие авторы, в том числе основоположник местного арчео-арта В.Г. Бугаев (1948 г.р.), примкнувший к нему А.В. Агафонов (1959 г.р.), а также С.Н. Александров (1955 г.р.), Е.Д. Дорохов (1958 г.р.), Б.К. Миронов (1959 г.р.), А.И. Сухарев (1963 г.р.), Е.В. Гульченко (1965 г.р.). В живописи И.М. Хабисова (1966 г.р.) и Д.Р. Муратова (1967 г.р.) в конце 1980-х годов появлялись пластические и колористические переключки с традиционным декоративно-прикладным искусством татар, но не были замечены.

Наконец, последний этап в эволюции темы сибирской архаики у художников Омска представлен проектом С.М. Баранова (1964 г.р.), являющимся постмодернистской репликой на методы изучения археологических музейных коллекций. И в этой инсталляции, с использованием печеня «Зоологическое» и гаечных ключей, художник далек от проблем конкретных этносов, поднимая вопросы общечеловеческие.

В рамках данной темы необходимо также отметить, что в 1980–2000-х годах в Омске работали и в значительной мере влияли на художественный процесс авторы, увлеченные искусством иных древних цивилизаций – В.М. Владимиров (Древний Египет) и С.А. Тырков, Т.Н. Дашкова, Т.У. Колточихина, В.М. Новокшонов, Н.Г. Горбунов (Славянские культуры), Е.Ю. Заремба (Древняя Мексика). Еще целый ряд художников разрабатывал связанную с архаикой тему рождения знака – А.М. Гончарук, И.А. Гурьянов, Ю.Ю. Картавцев. Таким образом, в нашем городе тема архаики нашла довольно широкое распространение.

Однако она оказалась ни в коей мере не связанной с коренными сибирскими этносами, оставшимися на территории Омска и области. При том, что в научных кругах Омска успешно идет изучение культуры сибирских татар и казахов, в городе создан один из самых значимых в Сибири центров этнографических исследований, в ОмГУ открыта кафедра этнографии и музееведения под руководством доктора исторических наук профессора Н.А. Томилова, ежегодно проводятся археолого-этнографические конференции, действуют центры традиционной культуры, мы должны признать, что в сферу современного профессионального искусства художественное творчество и культурное наследие этих этносов пока не попадает. Можно назвать только Р.Г. Сабирова (1966 г.р.), чьи работы из дерева и ковального металла недавно стали появляться на выставках.

Видимо, эта особенность местного художественного процесса, благодаря настоящему проекту впервые попавшая в поле внимания искусствоведов, требует всестороннего изучения.

1. См. подробнее о ситуации в дореволюционной Сибири: О.Н. Свиридовская. К вопросу о проникновении процессов развития краеведения и художественной жизни Сибири (конец XIX – начало XX

века) // XX век. Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Материалы V международного научного семинара-секции Всероссийской научной конференции, посв. 10-летию СФ РИК МК РФ. Омск, 2003. С. 50-59.

2. *Существовал в Омске с 1920 по 1930, сначала как школа и институт, с 1923 – техникум. Имел архитектурное, деревообделочное, текстильное, полиграфическое, живописно-декоративное отделения. В 1930 реорганизован в Омское художественно-педагогическое училище, закрывшееся в 1941.*
3. *Мысливцева Г.Ю. Понятие «сибирского стиля» и методы его изучения в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля. Омск, 1920-е гг. // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 26-27.*
4. *Творческие командировки омских художников. // Омская правда. 1939. 5 апреля. С. 4.*
5. *Назанский О.В. Творчество Н. Рыбакова и проблема регионального художественного самосознания // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 46-48.*
6. *Коллекция редкой книги в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Каталог / Сост. Л.Г. Чебоксарова, М.К. Абельдинова. Омск, 2004. С. 113.*
7. *Каталог 3-й областной художественной выставки картин, этюдов, набросков, рисунков. Омск, 1939, на с. 2 значится Андросов Иосиф Трофимович.*
8. *Сокольников М. Художники Сибири. // Искусство. 1940. № 1. С. 25.*
9. *Сокольников М. Художники Российской Федерации. // Искусство. 1949. № 3. С. 17.*
10. *Сизов С.Г. Интеллигенция и власть в советском обществе в 1946–1964 гг. (На материалах Западной Сибири). Часть 1. Поздний сталинизм (1946 – март 1953). Омск, 2001. С. 91.*
11. *Сокольников М. Художники Российской Федерации. Там же. С. 22.*
12. *Лебедев И. Возрождение высоких традиций. // Искусство. 1948. № 5. С. 30.*
13. *Спирина И.В. Мифологическая традиция в творчестве Н.Я. Третьякова // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 40-41.*
14. *Елфимов Л. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 108.*
15. *Там же. С. 22.*

АРХАИЧЕСКИЕ МОТИВЫ в ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ: ТОПОС и КОСМОС (по материалам выставки «Сибирский миф. Голоса территорий»)*

Организованная в Омске региональная (5 сибирских городов) выставка произведений художников, использующих в своем творчестве образы и символы сибирской архаики, дает богатый материал для исследования значения «следов» первобытных, древних и традиционных культур в репрезентации «образа мира» в современном искусстве.

Зачин обсуждению данной темы был положен незадолго до настоящей Дискуссионной кафедры, на Пятых омских искусствоведческих чтениях (19–20 апреля 2005 г., арт-галерея «Квадрат», куратор В.Ф. Чирков), где были представлены (и противопоставлены) две ведущие в современной культуре тенденции: локальная и глобальная.

Первая, которую можно назвать «почвенной», выражалась в пиетете перед сохранившимся у коренных народов Сибири мифологическим сознанием и в стремлении найти формы воссоздания, сохранения и актуализации утраченных или находящихся под угрозой исчезновения традиций. Вторая («надпочвенная») проявилась в утверждении универсальных ценностей, в ориентации на новейшие европейские формы бытия искусства и в продвижении идеи интеграции сибирского искусства в мировые художественные процессы.

В ходе развернувшейся дискуссии эти тенденции невольно сталкивались. В репликах выступавших звучали обвинения то в отсталости и самоизоляции, то в подверженности «тлетворному влиянию Запада». Эта ситуация представляется нам искусственно заостренной. В действительности и та и другая тенденции в Сибири находятся во взаимодействии, естественно дополняя друг друга.

* Мысливцева Г.Ю. Архаические мотивы в творчестве современных художников: топос и космос (по материалам выставки «Сибирский миф. Голоса территорий» // Архаика и современное искусство. Голоса территорий: Сборник материалов открытой дискуссионной кафедры (Омск, 29 апреля 2005 года) / Науч. ред. Ф.М. Буреева. Омск: Изд. Дом Наука, 2005. С. 22-26.

Задачей настоящей статьи является рассмотрение на примере Омска зафиксированных в творчестве современных художников отражений как локального (топоса), так и глобального (космоса). Под «топосом» подразумеваются нашедшие отражение в художественном произведении приметы принадлежности изобразительного «сюжета» к определенному месту и времени, к конкретным археологическим и этническим и культурам. «Космос» в данном ракурсе рассматривается как Универсальное и Вечное.

Современный философ Ю.М. Федоров в статье, посвященной омскому художнику Н.М. Брюханову, напоминает о том,¹ что «художник всякий раз заново гармонизирует и мифологизирует мир, интегрируя его в вечность». Сибирская архаика в нашем случае становится благодатным материалом, на который опираются художники для создания собственной картины мира.

Алтайская серия Н.Я. Третьякова (1926–1989) наполнена образами-символами этого народа: «Старуха с трубкой» (1966), «Девочка с ягненком» (1966), «Алтайские музыканты» (1966), «Курган» (1967), «Крылатые кони» (1973), «Белые кони в синих горах» (1974) и т.д. Однако, как считает искусствовед Л.П. Елфимов: «мир, созданный художником, оделся в одежды Алтая, приобрел облик алтайцев, заимствовал алтайские предания и легенды.² Но это мир Третьякова, <...> ничего общего не имеющий ни с древним, ни с современным обществом». Сотворение собственного мира (мифа) с опорой на древнейшие художественные образы-символы – характерная черта творческого метода Н.Я. Третьякова, что отмечала уже в своем исследовании творчества этого мастера искусствовед, специалист по древнему искусству Сибири И.В. Спирина³. В творчестве Н.Я. Третьякова впервые соединились этнографические и археологические мотивы. Это не только космогоническая по сути работа «Пазырыкские древности» (1967), отсылающая к конкретным археологическим памятникам Алтая периода железного века, но и «Стадо оленей» (1966), «Лоси» (1975) и другие работы, выполненные по мотивам наскальных рисунков.

Памятники первобытного монументального искусства, находящиеся в Казахстане, стали источниками первых архео-впечатлений для Евгения Дорохова. «Тайна безмолвия. Казахстан» (1991) – монтажная композиция из древних знаков и символов, скорее типичных, чем имеющих территориальную привязку. Холст пересечен крупной антропоморфной фигурой с дугообразным отростком вместо головы, трактованной автором как изображение «пришельца». Гипотеза о внеземном происхождении человеческой цивилизации, с первого момента вдохновившая Е. Дорохова, кажется, предопределила и дальнейшее ход развития этим автором темы архаики.

В отдельных его произведениях и в выставочных проектах очевидно стремление реконструировать мифологическое (космическое) сознание при опоре на глубинные пласты культуры своего региона. Причем, значимые для себя археологические памятники художник обнаруживает не вдали от дома, а на севере Омской области – в деревне Окунево (проект «Художник в знаковом поле архаики», 1995–1997, совм. с профессором ОмГУ археологом В.И. Матющенко и искусствоведом Г.Ю. Мысливцевой)⁴. Анализируя орнамент на керамическом осколке, Дорохов дает свои версии его прочтения. Ромб с точкой внутри трактуется как небесный глаз, всевидящее око, с которым художник себя соотносит, помещая в контекст картины, и тем самым – в систему мироздания – «Точка зрения. Автопортрет» (1997). В работу «Небесный всадник» (1997) автор вводит свою монограмму «Е.Д.», изображающую одновременно и небесного всадника. В итоге космос (и в прямом значении, и как космос древнего и авторского мифов) перекрывает топос как исходный «текст», позаимствованный с осколка сосуда, принадлежащего к определенной археологической культуре.

В.Г. Бугаев (1948 г.р.), основоположник и лидер омского архео-арта 1990-х годов, из каждой поездки по Хакасии привозит оттиски петроглифов и окаменелости. Эстампажи на невесомой миколентной бумаге, имеют для художника не научную, а эстетическую ценность, тем не менее, они четко привязаны к конкретному месту: «Шалаболинская писаница, деревня Сеть, река Туба» или «гора Тепсей, устье реки Тубы». Эта географическая определенность придает новому, по сути, артефакту статус подлинности. Не случайно натирки и окаменелости занимают центральное место в инсталляциях и перформансах Бугаева. Окаменевшие растения и их отпечатки в камне, как и снятые с древних наскальных изображений оттиски, подсказали Бугаеву решения для целого ряда графических серий, в том числе «Архео-

письменам» и «Палео-письменам» (1993–1994). То, что являет зрителю художник, представляется следами, впечатанными в глубины как почвы, так и подсознания. Все комплексные проекты, осуществленные Бугаевым в Омске, Ханты-Мансийске, Сургуте, Санкт-Петербурге, Москве, имеют цель, четко сформулированную автором как «Путь на Прародину», к первозданному единству природы (как космоса) и человека.

Бронзовые отливки-подлинники использует для создания произведений печатной графики Б.К. Миронов (1959 г.р.). В цикле «Охота» (2002) он комбинирует конгрев-оттиск с археологического предмета как знак причастности к пракультурам, стилизованный рисунок и изобразительные сюжеты, отсылающие к конкретным историческим памятникам. Возникает образ, не претендующий на воссоздание целостной картины мира древнего человека, но актуализирующий отдельные его знаки и символы. В композиции каждый элемент помещен на обособленном изобразительном поле, и их взаимодействие условно. В графике Б. Миронова, отмеченной современной стилистикой, архаические «цитаты» благодаря «языку» презентации включаются в общемировой контекст.

Цитирование как прием, позволяющий художнику привязать свое произведение к конкретному месту и времени, используется целым рядом омских авторов. А.В. Агафонов (1959 г.р.) нашел прототипы для картин «Шаман» (1992), «Три солнцеголовых божества» (1993), «Волшебное путешествие шамана» (1994) и т.д. на казахстанских, уральских и хакасских писаницах. В отличие от В. Бугаева этот художник не создавал абстрагированные метафорические структуры, а переносил «черта в черту» наскальные изображения на холст. Погруженные в темную мерцающую среду образы кажутся вырванными из первоначального контекста и явленными нам сквозь века. Представленные, как на портрете, крупно и фронтально древние магические изображения претендуют на существование в Вечности, при этом подразумевается, что пространственно (географически) они близки автору.

А.И. Сухарев (1963 г.р.) в цикле гравюр на картоне «Охота пазырыкская» (2000), несмотря на близость темы к Алтайской серии Н.Я. Третьякова, ограничивается фрагментом, изображающим символически-космическую борьбу животных, однако не стремится к построению целостной системы мироздания. Древняя пазырыкская культура с ее развитым мифологическим комплексом сама по себе космична, и художник лишь использует ее образы.

Картины С.Н. Александрова (1955 г.р.) являются симбиозом архаических, народных, иконописных, мифологических и архетипических элементов и представлений. Их знаковый характер часто подчеркивается введением текстов. Изображения древних солярных знаков разных народов использовал художник в инсталляционном проекте «Солнечное дерево» (2004, пос. Яйлю). Среди развешанных на яблоне «кожистых» полотнищ с всевозможными обозначениями светила, были и обнаруженные на сибирских скалах символы солнца, связанные с шаманскими культурами. Это еще раз подтверждает мысль о том, что для художников Омска важно показать связь сибирской архаики с мировыми культурами.

Обнаружение в архаических культурах некоей первоосновы всех культур – архетипа, сближающего разные народы, кажется одним из существенных для современных художников Омска мотивов их обращения к этой теме. Т.У. Колточихина (1957 г.р.), начиная с 1990-х годов, использовала в батиках образы-символы древних культур, являющиеся вариациями неких архетипов – Мировое древо, птица с личиной внутри, языческие богини, рыба-луна. «Архаизированная» фактура с искусственным кракелюром подчеркивала их связь с глубинными истоками. В последних работах, разрабатывая тему солярных знаков, художница не старается привязать изображение к известным памятникам, а только отталкивается от них, по-своему развивая тему. При этом каждый образ, будучи целостным и гармоничным, не является изолированным, а подразумевает включение в некий мифологизированный мир со своими светилами, богинями, животными. Стремление к целостности опирается в данном случае на образы, созданные в мифологическом сознании наших древних предков, в частности проживающих на территории Сибири, и внесших свой вклад в формирование общей картины мира.

Два омских автора – Т.Н. Дашкова (1959 г.р.) С.М. Баранов (1964 г.р.) – обращаются к архаическим культурам в рамках таких актуальных видов искусства, как объект и инсталляция, по-разному используя при этом вещь, предмет. С. Баранов берет предметы из нашего обыденного окружения (гаеч-

ные ключи и печенье «Зоологическое»), мифологизирует их (проект «Клад 1169») и тем самым «интегрирует в Вечность». Т. Дашкова находит обломки отслуживших свой век вещей, так называемый «бросовый» материал. Это «мусор цивилизации» художница собирает в композиции, в основу которых положены архетипы – Мировое древо, Лик, Круг (Мандала). Особенно показательно «Дерево времени» (2003–2004), где на деревянный каркас в виде елки прикреплены детали часовых механизмов.

Таким образом, свойственный нашим далеким предкам мифологизм, обеспечивал целостность их знания-представления о мире, объяснял связь небесного и земного и, наконец, интегрировал отдельную общность людей в общемировую систему (Космос). Он оказался чрезвычайно важным (и, видимо, недостающим) звеном современного сознания. Поиски региональной идентичности в данном случае приводят не только к обнаружению уникального, сибирского, но и подтверждают открытость древних культур Универсуму. Этим и объясняется соединение в произведениях омских художников топоса и космоса.

1. Федоров Ю.М. *Первозданный свет творчества. // Третьи омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1999. С. 37.*
2. Елфимов Л. *Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 22.*
3. см. Спирина И.В. *Мифологическая традиция в творчестве Н.Я. Третьякова // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 40-41.*

4. Мысливцева Г.Ю. *Художник в знаковом поле архаики // Сибирские древности. Памятники археологии в художественном творчестве. Материалы осеннего коллоквиума. Омск, 2002. С. 63-64.*
5. Владимир Бугаев. *Путь на Прародину. Каталог выставки / Сост. В. Бугаев, Л. Антипова / Вступ. статьи – Л. Елфимов, М. Кайгородова, М. Шейнина (Тереня). СПб., 2000.*

О ПРИРОДЕ ЗНАКА В АРХАИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ ЕВГЕНИЯ ДОРОХОВА*

О ПОЗДЕЕВЕ и ЕГО ПОКОЛЕНИИ

Омский художник из поколения шестидесятников Геннадий Арсентьевич Штабнов оставил тезисы своего выступления на одном из общих собраний Омской организации Союза художников. Это был небольшой трактат, названный «Об искренности в искусстве». В нем художник зафиксировал свои размышления о том, как трудно сохранить индивидуальность, непосредственность восприятия природы, зная всех художников, всех гениев предыдущих эпох. Он писал, что часто мы смотрим на пейзаж глазами Левитана, Саврасова, Ван-Гога или кого-то еще. И нам необходимо, вобрав в себя весь предшествующий опыт искусства, пронести его и выдать в результате свое неповторимое произведение. Г.А. Штабнов говорил так: «Вот есть Пикассо, Сикейрос, Веласкес, а есть «пикасеночки», «сикейросочки», «веласкевочки».

Так же происходит в Красноярске с Андреем Геннадьевичем Поздеевым. Это – личность, и вокруг этой личности непременно появляются «поздеевочки», такие поздние «поздеевы», или «под-поздеева». Реплика из зала: «пост-поздеевы». (*Смех в зале*). Г.М. – «Пост» предполагает свое кредо.

И я действительно видела в Красноярске много работ, написанных под явным влиянием А.Г. Поздеева. Надо сказать, что в них есть формальное сходство с работами Поздеева, а вот, что касается внутреннего содержания, то оно уже иное, может быть, тут нужно применить шпенглеровское понятие псевдоморфозы. Форма остается, а содержание не то, чтобы совсем уходит, а подменяется. Это проблема, которую каждый художник решает по-своему. Оставаться ему в тени великого мастера, или все-таки искать себя, свой путь, свою форму.

* Мысливцева Г.Ю. *О природе знака в архаическом цикле Евгения Дорохов // Поздеевские чтения. Материалы конференции. Г. Зеленогорск, 28–30 марта 2002 г. Зеленогорск, 2002, С. 20-25*

Важно еще то, что А.Г. Поздеев не остановился на какой-то одной проблеме и на одном формальном решении, а всю жизнь развивался, шел в ногу со временем. Поэтому мы наблюдаем такие разные этапы в творчестве этого художника. Поэтому оказалось, что в 1990-е годы, когда многие художники проявили интерес к знаку, появилась в большом количестве знаковая живопись, А.Г. Поздеев оказался одним из самых современных художников. Молодые – это другое поколение, большей частью – постмодернисты, которые знак трактуют по-своему. А когда рядом с ними человек с идеалами шестидесятников, умудренный жизненным опытом, обращается к знаку – это совсем другое, может быть, более цельное, более полное, более глубокое выражение своего видения и понимания мира.

ЗНАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ и ОМСКИЙ АРХЕО-АРТ

В 1990-е годы знак присутствует в искусстве практически всех регионов всей страны. Искусствовед А.М. Кантор, приехавший в Омск в 1994 году, сказал, что художники «варятся в знаковом супе», выхватывая тот или иной знак и помещая его в свою картину, не заботясь о том, чтобы его каким-то образом раскрыть. Знак, как таковой, всегда был знаком тайны и, наверное, свидетельствовал о том, что в принципе произведение искусства не должно быть до конца разгадано. Тайна должна оставаться тайной, а знак – закрытым.

Знаковая живопись сибирских художников часто связана с сибирской архаикой. В архаике изображение доведено до знака, особенно в орнаменте. Историки, археологи, искусствоведы рассматривают орнаменты как знаковые системы, несущие определенную информацию. Архаика дает богатейший материал для этого. В Сибири появляется так называемый «архео-арт». Очень многие художники через него проходят. Кто-то использует знак, кто-то решает эту тему с помощью стилизаций и чисто пластического решения работ.

В Омске обращение к знаку и архаике тоже есть. Первым художником, проявившим интерес к древней истории Сибири еще в 1970-х годах, был Николай Яковлевич Третьяков (фигура для омского искусства не менее важная, чем А.Г. Поздеев для Красноярска). Он встретился с сибирскими древностями, поскольку его жена Ирина Витальевна Захарова была археологом, и участвовала в раскопках Пазырыкских курганов. Именно тогда находки Пазырыка (ковры, металл) произвели на художника неизгладимое впечатление, и он пишет несколько работ на эту тему, в том числе картину «Пазырыкские древности», которая находится сейчас в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

Н.Я. Третьяков оказал огромное влияние на молодых художников, и омская молодежь – представители местного андеграунда – нередко посвящали ему свои выставки. Выставка творческого объединения «ЭХО» 1989 года посвящалась памяти Николая Яковлевича Третьякова, который в этом году ушел из жизни. А в 1990 году в Омском областном музее изобразительных искусств прошла выставка «Синтез», объединившая произведения трех молодых авторов, членов «ЭХО» В. Владимирова, М. Герасимова, С. Тыркова, и двух представителей старшего поколения – Н.Я. Третьякова и Г.А. Штабнова. Духовная связь молодых художников 1980-х годов с шестидесятниками – явление, характеризующее ситуацию, сложившуюся в искусстве Омска.

Один из участников объединения «ЭХО» – основатель омского архео-арта Владимир Бугаев. Он первым среди художников нового поколения 1980–90-х годов обратился к сибирской архаике. Его, так же как и Третьякова, интересовали алтайские и казахстанские древности. Владимир Бугаев в те годы познакомился с Владимиром Капелько, и несколько лет они вместе ходили по горам, снимая натирки с древних петроглифов. Кроме того, из каждой поездки В. Бугаев привозил рюкзаки окаменелостей. Мне кажется, что именно окаменевшие растения и их отпечатки в камне подсказали В. Бугаеву решения для его графических серий «Архео-письмена» и «Палео-письмена». Пропуская через себя то, что он видел и чувствовал, прикасаясь к тысячелетним памятникам природы и культуры, художник свободно интерпретировал этот материал и создавал формы, целиком принадлежащие современному искусству.

В результате появилась серия графических листов большого формата, с нанесенными на жидкую темперу отпечатками какого-либо одного штампа, создающими равномерное знаковое поле. В центре экспозиции-инсталляции В. Бугаев поместил объект – черный ящик со свисающим камнем, раскачивающимся наподобие маятника, что еще более подчеркивало повторяющуюся равномерную структуру графических листов. Экспозиция демонстрировалась в Санкт-Петербурге и в Омске, а затем полностью поступила в коллекцию Городского музея «Искусство Омска».

В Омске есть другой художник, занимавшийся некоторое время архео-артом – Анатолий Агафонов. Он в свое время ездил по Алтаю вместе с В. Капелько и В. Бугаевым. В своих картинах он просто переносил изображения с писаниц на холст, стараясь придать холсту вид замшелого камня. Мне кажется, что это не очень оригинальный ход, оказавшийся и для самого художника мало интересным.

АРХАИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ЕВГЕНИЯ ДОРОХОВА

Таким образом, Евгений Дорохов был далеко не первым художником, проявившим интерес к сибирской архаике. Но в отличие от своих предшественников он не ездил в Абакан или Пазырык, а нашел для себя источник информации гораздо ближе к Омску. Омское Прииртышье – это обширная лесостепная зона, обитаемая с верхнего палеолита. Ее изучение началось в 1920-е годы, и сейчас в Омске работают два центра, занимающиеся археологическими раскопками. Это – педагогический университет и классический университет, имеющие специалистов высокого класса и солидные музейные коллекции. Проект «Художник в знаковом поле архаики» Евгений Дорохов осуществил вместе с Омским государственным университетом и доктором исторических наук, профессором Владимиром Ивановичем Матющенко, руководившим, в числе прочих, раскопками в районе села Окунево Муромцевского района Омской области. В этих раскопках участвовал и Евгений Дорохов. В экспозиции, развернутой в одном из залов Омского историко-краеведческого музея в 1997 году, был объединен исторический материал – керамические сосуды бронзового и железного века и живописные произведения Евгения Дорохова. Важным дополнением служили «песочницы» с помещенными в них осколками древних сосудов, которые можно было взять в руки.

Главный интерес художника был обращен к керамике. Именно этот материал, по природе своей родственный земле и попавший к нам из земли (в результате археологических раскопок) во многом определил образный строй произведений цикла и их чрезвычайно сложную, многослойную фактуру. Она такая же сочная, как фактура земли, пересеченной рельефными полосами орнамента, напоминающими земляные «бровки», разделяющие территорию раскопок на квадраты.

Это пластическое решение родилось не сразу. «Чаша времени» – первая четырехчастная картина цикла – сначала была выполнена в живописной размашистой манере. Уже после экспонирования этой работы на выставке в 1996 году художник пришел к рельефному решению орнаментальных линий, приближаясь к которым материя словно сгущается, притягивается к неким силовым линиям. Так и в творчестве Е. Дорохова знак – результат длительной борьбы с «первобытной» живописной стихией. Можно провести параллели с первобытным хаосом мира, внутри которого зарождается идея логоса, ищущего воплощения в знаках. Рождаясь, знак словно следует тайным силовым линиям «ландшафта» картины, повторяющим рисунок с древнего сосуда.

Живописно-пластическое решение «архаических» полотен Е. Дорохова, выявившее и усилившее связь знака с породившей его почвой, явилось своего рода залогом эмоциональной (а не научной) достоверности интерпретаций, которые дает художник древним орнаментам. По существу, его версии абсолютно субъективны и возникли в результате почти медитативного вчувствования в узоры, нанесенные некогда на поверхность глины.

Примечательно, что художнику более интересен осколок, нежели целый сосуд. Этот «обрывок» древнего текста и подвергается интерпретации. Его свободное от первоначального контекста существование приводит к тому, что фрагмент рассматривается как целостная композиция, будто любая часть

вбирает в себя информацию о целом, а целое для Е. Дорохова – это Космос. Мне кажется, что художник интуитивно почувствовал то, что в древних керамических орнаментах на сосудах заложена какая-то информация о мироздании. Земля, небо, солнце – это то, что существует вне временных категорий и потому может быть «прочитано» в древнем орнаменте и сегодня.

К. Леви-Стросс утверждает, что современное искусство является национальным парком, заповедником «дикой» мысли с ее тотальным метафоризмом и метаморфизмом. «Все во всем» первобытного человека, пройдя через индивидуализм романтиков, трансформируется у Е. Дорохова во «Все во мне и я во всем». Композиция, которую ученый может трактовать как изображение туч и солнца, или туч и засеянной земли, художник называет «Автопортрет». Ромб с точкой внутри для Е. Дорохова – небесный глаз, всевидящее око, с которым он себя соотносит, помещая в контекст картины, и тем самым – в систему мироздания. В работу «Небесный всадник» художник вводит свою монограмму «Е.Д.», изображающую небесного всадника. Получается, что Е. Дорохов настолько вошел в этот материал, что считает себя от него неотделимым, становясь элементом как орнамента, так и мироздания.

Поскольку осколок не ориентирован в пространстве, его можно поворачивать как угодно. От бытия осколка и принципиальная неразличимость верха и низа в картинах Е. Дорохова. Их можно экспонировать в любом положении. В этих картинах-«перевертышах» заложена идея вращения, повторяемости, цикличности. Вместе с тем, многочастные композиции, такие, как «Чаша времени», могут составлять самые разнообразные комбинации (полоса, квадрат с различным положением частей), как осколки древних культур.

В произведениях Е. Дорохова можно обнаружить три типа внеязыковых знаков. Это, во-первых, знаки-символы, введенные в контекст картины в качестве знака с известным означаемым. В работе «Размышление о вечном», созданной по впечатлениям от суздальских храмов, художник изображает два храма: один храм мужского монастыря, другой – женского, помещая на каждом храме соответствующий знак. Это астрономические знаки – символы Марса и Венеры, а следовательно, мужского и женского начала, помогающие художнику раскрыть основную мысль картины.

В «Архаическом цикле» мы видим иконические знаки-образы (по классификации Ч. Пирса). В «Чаше времени» художник помещает на стенках гигантского космического сосуда стилизованные изображения вооруженных всадников, а в первом варианте «Рождения легенды» – танцующие женские фигуры, превращающиеся в линии, покрывающего мировой сосуд орнамента.

В основных произведениях «Архаического цикла» художником использованы древние знаки смешанного типа, в ряде которых еще сохраняется образная связь означающего с означаемым – солнце – круг, солярный знак, розетка; вода – зигзагообразная или волнистая линия; тучи – заштрихованные треугольники; круговорот – свастика. Эти знаки все более приближаются к знакам-индексам или признакам, основанным на отношении смежности между означаемым и означающим.

В то же время, все эти знаки относятся к разряду геометрических. Геометрический знак по своей природе полисемантичен. Его значение зависит от того контекста, в который он помещен, а потому может меняться. Это приближает геометрические знаки к знакам-символам, в которых связь между означающим и означаемым является произвольной и обусловленной конкретной культурной ситуацией. В конечном итоге, сегодня означаемые древних знаков нам не известны. Выбрав для их расшифровки космический код, художник дает свои версии интерпретации древних узоров: «Небесный всадник», «Смена дня и ночи», «Солнечный ветер». Но этот выбор – целиком прерогатива художника.

Если представить семантический треугольник с означающим (древним орнаментом) в одной его вершине, неизвестным означаемым – в другой, так и остающейся неопределенной, то третья вершина – значение, смысл, понятие, интерпретанта – будет открытой, и древний текст будет обрастать все новыми и новыми смыслами, накапливая, а не теряя информацию. Потому, мне хотелось бы согласиться с рассуждениями теоретика постмодернизма Вадима Руднева: «Прошлое текста возвращается, так как каждый текст может быть прочитан сколько угодно раз. С позиции автора прошлое текста изменить можно, так как автор является демиургом своего текста»¹.

1. В. Руднев. *Морфология реальности*. М.: «Гнозис», 1996. С. 13.

НАУКА о ДРЕВНОСТИ и СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ. На примере творчества Евгения Дорохова, Валентина Долгова и Сергея Баранова*

Для сибирских художников, обратившихся в конце XX века к различным пластам истории, особенно важной и близкой оказалась «территория» архаики. История древней Сибири, несмотря на множество специальных публикаций, пока не написана. Материал находится в процессе изучения, еще не стал достоянием широкой публики и потому сохраняет привлекательный для художников ореол тайны, в раскрытии которой есть шанс поучаствовать.

На рубеже XX и XXI веков все более заметно сближение научных и художественных методов познания. На стыке разных дисциплин происходят самые интересные открытия. И хотя археология противится проникновению в нее «художественных» методов, ведя с их представителями «дискуссии на уничтожение», контакты происходят, особенно в области искусства.

Создатель одного из альтернативных методов реконструкции древних культур – астроархеологии, новосибирский ученый-археолог В.Е. Ларичев писал о мощном образно-художественном видении и мышлении наших предков, неразрывно связанном с познанием окружающего мира: «Трудно не восхищаться наблюдательностью, пытливым, склонностью к логическому анализу и комбинаторике людей древнекаменного века, а также богатству их художественного воображения, позволявшего решить арифметические и геометрические задачи с помощью орнаментального искусства и, судя по всему, мифологии»¹. Свобода творческой интерпретации древних узоров дана художнику, и его методы перспективны, как и научные исследования.

* Мысливцева Г.Ю. *Наука о древности и современное искусство Сибири (на примере творчества Евгения Дорохова, Валентина Долгова и Сергея Баранова) // Памятники археологии и художественное творчество. Материалы осеннего коллоквиума (с международным участием). Омск, 2004. С. 86-89.*

Наше внимание привлекли случаи непосредственного сотрудничества художников с учеными – историками и археологами. Остановимся на творчестве трех сибирских авторов:

Дорохов Евгений Дмитриевич. 1958 г.р. Живописец. График. Автор объектов. Экспозиционер. В 1984 окончил ХГФ ОГПИ им. А.М. Горького. Член СХ России. Доцент факультета искусств ОмГПУ, зав. кафедрой монументальной живописи. Живет в Омске.

В 1997 году совместно с профессором, доктором исторических наук В.И. Матющенко и археологами ОмГУ Е. Дорохов осуществил проект «Художник в знаковом поле архаики» (ОГИК музей). Для непосредственного знакомства с материалом и погружения в атмосферу раскопок он принимал участие в полевых сезонах 1996 и 1997 годов в д. Окунево Муромцевского района Омской области.

Долгов Валентин Николаевич. 1957 г.р. График. Куратор выставок. Искусствовед. В 1980 окончил исторический факультет ТГУ. Учился у видного методолога истории Б.Г. Могильницкого, принимал участие в археологических раскопках. 1985–1989 – учился на факультете теории и истории искусств ИНЖСА им. И.Е. Репина (Ленинград). Член СХ России. С 1981 живет в Томске.

Баранов Сергей Михайлович. 1964 г.р. Живописец. Автор объектов. Экспозиционер. В 1986 окончил ОмПИ, в 1993 – вечернее отделение ДХШ № 1 г. Омска (педагог В.Г. Сташевич). Старший научный сотрудник выставочного отдела ООМИИ им. М.А. Врубеля. Член авторской группы экспозиции выставки «Золотые курганы Омского Прииртышья» (2002, куратор И.В. Спирина), на фоне которой был проведен осенний коллоквиум «Сибирские древности. Памятники археологии и художественное творчество». Автор экспозиционного проекта «Клад 1169», удостоенного Гран-при V Красноярской международной музейной биеннале (2003).

В творчестве этих авторов тема архаики, возникшая в связи с их непосредственной работой с археологическим материалом, нашла различные варианты претворения, обусловленные современными художественными методами, технологиями и практиками.

Экспозиция Е. Дорохова «Художник в знаковом поле архаики» объединила керамические сосуды бронзового и железного веков с живописными произведениями этого автора. Важным дополнением служили «песочницы» с помещенными в них «неучтенными» фрагментами керамики, которые можно было взять в руки, испытав при этом те же чувства непосредственного прикосновения к тысячелетнему предмету-подлиннику, которые взволновали художника. В результате эмпатического взаимодействия с материалом, сопровождавшегося изучением литературных источников, музейных предметов и общением с археологами, художник пришел к эмоционально и логически убедительной интерпретации узоров на осколках древней керамики. Он воспринял нанесенные на глину линии, зигзаги, треугольники в космическом масштабе, обнаружив в них знаки земли и неба, луны и солнца, дня и ночи. Переживание единства древнего человека с космосом Дорохов примерил к себе, превратив свою монограмму в изображение «Небесного всадника» и назвав «Автопортретом» ромб с точкой внутри (солярный знак в роли «всевидящего ока» художника).

Яркая, насыщенная цветовая гамма архаических полотен Дорохова совершенно не укладывается в наши представления об искусстве архаики, которое мы привыкли воспринимать в сдержанных охристых тонах. Это еще раз убеждает нас в том, что художник не шел по пути стилизации, а пытался «оживить» древние образы-знаки, пропитав их красками Космоса. Как ни странно, оказалось, что этот художественный ход не противоречит последним работам ученых по определению состава древних красителей, из всего спектра которых лишь охры не подверглись разрушительному воздействию времени.

Интерес Валентина Долгова к архаике также проявился в увлечении древним сибирским орнаментом. Цикл «Этнографических натюрмортов» (2003) составлен из бесконечного числа аранжировок темы солярной розетки. Но в целом, важен не отдельный знак или конкретный орнаментальный мотив, и тем более не предмет-подлинник, а выявление некоего универсального закона формо- и смыслообразования. В свободной комбинаторике элементов открывается не конкретно-историческое их значение, а некий зародившийся в древности архетип, протянутый сквозь века до нашей информационно-технической цивилизации и далее – в будущее.

В целом ряде композиций Долгова из цикла «Украина мира» (2002), мы видим чумы-вигвамы, оборачивающиеся рядами небоскребов с антеннами и локаторами-тарелками, ветвящимися угорским орнаментом. В серии «Новый свет» повторяется одна и та же композиция в круге, раскрывающая идею вечного движения и обновления через зашифрованные в геометрических формах мотивы свастики и уробороса. Одновременно, замыкая некий круг времен, кольцеобразная композиция напоминает межпланетную станцию с окнами-иллюминаторами. С.Н. Левандовский замечает, что сейчас в искусстве «происходит невероятное совпадение древнейших мифологических представлений, тайного знания – и новейших информационных моделей»². Томский философ В. Свистунов находит образцы и правила такого мышления в геометрических моделях мира³, к визуализации которых стремится Долгов. При этом, абстрактное и материальное у томского художника неразрывно связаны. Из рядом положенных линий возникают поверхности с явственно ощутимой фактурой расщепленного дерева. Они пересекаются, сплетаются, пронизывают друг друга. Художник не перестает создавать все новые и новые комбинации сцепления «тотально расщепленного» материала. Эта модель вполне соответствует постмодернистским операциям с искусством прошлого. Тотальное расщепление оборачивается тотальной связью. И главным звеном этой связи оказывается художник.

Работая над экспозицией выставки «Золотые курганы Омского Прииртышья», С. Баранов довольно близко соприкоснулся с археологическим материалом и некоторыми методами его интерпретации на примере «изображений-перевертышей». Полученный опыт заставил художника постмодернистской формации взглянуть остранинно на вещи нашего времени, заменив при этом реконструкцию деконструкцией. Пародируя научные методы исследования, художник в экспозиционном проекте «Клад 1169» применил их к профанному материалу – печению «Зоологическому», поразительно напоминающему стилистикой и мотивами плоское медное литье, и гаечным ключам, похожим на антропо-зооморфные фигуры-перевертыши древних цивилизаций. Парадоксальность, заключенная в самом ходе мысли художника, казалось бы, полностью отрицает серьезность отношения к исходному материалу. Но, как замечает искусствовед А.К. Якимович, «ирония двусмысленна, она на грани приятия и неприятия, основывается на стирании границ между серьезностью и несерьезностью, утверждением и отрицанием, смыслом и бессмыслицей»⁴. В связи с этой, по существу провокационной, художественной акцией возникают достаточно серьезные вопросы: не заимствуем ли мы каноны у наших предков, не связано ли происхождение «Зоологического» печенья с древними культами, было ли у древнего человека чувство юмора?

Практически во всех приведенных примерах взаимодействия художников с миром науки мы наблюдаем стремление обнаружить связь древности и современности. Диапазон подходов при этом варьируется от романтического вчувствования в предмет и аналитической комбинаторики элементов до иронической игры смыслами.

1. Ларичев В.Е. *Мудрость змеи*. Новосибирск, 1989. С. 228

2. Левандовский С.Н. *Универсальная схема мандалы как архетип в искусстве // Архетипические образы в мировой культуре. Всероссийская научная конференция. Тезисы докладов*. СПб.: ГЭ, 1998. С. 9.

3. Свистунов В. *Геометризм как спасение от метафизики // Валентин Долгов. Исследования пространств. Комментарий художника*. Томск, 2004. С. 37.

4. Якимович А.Я. *Магическая Вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века*. М.: Галарт, 1995. С. 61.

АРХАИЗИРОВАННЫЙ ОБРАЗ ЖИВОТНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1990-х гг.*

Обращение художников конца XX века к архаическим истокам современных цивилизаций не могло не привести к появлению в их творчестве образов животных. Речь идет не о возрождении анималистического жанра (он в современном искусстве крайне редок), а о символических в своей основе образах, связанных с древнейшими представлениями о единстве всего живого, утраченных «вместе с развитием идеалистических концепций исключительности человека как божественного творения»¹.

Объяснение склонности писателей и художников конца советского и начала постсоветского периода к ретроспективным утопиям А.М. Кантор видел в том, что «неудовлетворенные духовные запросы общества побуждали людей обращаться к неканоническим верованиям, суевериям, поискам небывалого, к общению с другими мирами». В этой связи потребность отождествлять себя с предками, пращурами, а так же с тотемными зверями была, по мнению ученого, сильна и в литературе, и в живописи².

Преобладание в памятниках первобытного искусства всех континентов изображений животных: бизонов, диких лошадей, мамонтов и прочей допотопной фауны – объясняется условиями жизни и практической деятельности людей, всецело зависящих от наличия поблизости достаточного количества промысловых животных, которые, в свою очередь, представляли для незащищенного человека смертельную угрозу. Мотивация первобытного анимализма определялась бытующей концепцией живой природы и места в ней человека. При этом, «мощно развитое образно-художественное видение и мышление предка одухотворяло мир природы»³. Промысловая магия плодородия и тотемизм были, по опреде-

* Мысливцева Г.Ю. Архаизированный образ животного в творчестве омских художников 1990-х гг. // Памятники археологии и художественное творчество: материалы осеннего коллоквиума. Вып. 3 / Науч. ред. Б.А. Конилов. Омск: Изд. Дом «Наука», 2005. С.62-66.

лению В.Е. Ларичева, «своеобразной формой религиозных представлений, раскрывающих место человека среди живых существ и вообще в окружающем мире»⁴. Архаизация образов животных в творчестве омских авторов 1990-х годов проявлялась не столько в стилизации произведений под памятники древности, сколько на уровне осознания значимости для себя выработанных в глубине веков представлений о мире.

Примером целостного мировосприятия с опорой на архетипические пласты может служить творчество Татьяны Дашковой. Ее композиция «Круговерть» (1991) представляет собой образ мира, составленный из близких каждому человеку основополагающих элементов. Помещенные в овал дом, дерево, цветы, животные вращаются вокруг некоего «магнетического» центра, обрамленного штрихами-лучами. Звери в композиции Дашковой – необходимая часть мироздания. При этом, контурные рисунки головы быка, водоплавающих птиц, рыбы подобны рисункам на скалах, отдельных камнях и кости эпохи палеолита.

К космологическим представлениям древних об одушевленном пространстве Вселенной, воплотившихся в образах гигантских животных, может быть условно отнесена композиция Дашковой «Рассеянный взгляд» (1992, ГМИО). По горизонтали картинная плоскость разделена на две части, в которые вписаны симметричные фигуры обращенных друг к другу спинами рогатых животных (возможно, баранов). Они даны в профиль, скупо детализированы (глаза, рога), прорисованы линией. На фигурах и вокруг них разбросано множество геометрических знаков – круги, кресты, точки. Зеркальное отражение друг в друге верхней и нижней частей композиции представляет Вселенную как бинарную систему немислимых друг без друга сбалансированных противоположностей.

Следует отметить, что художники Омска при обращении к материалам архаики, как правило, избегали цитирования известных образцов и не ограничивались стилизациями. Для них был важнее структурный подход, актуализирующий целые ряды архетипов.

Тема птицы с личиной внутри, разрабатываемая Татьяной Колточихиной, уводит к мифологическим сюжетам о начале жизни, к птичьим песням манси о рождении из яйца первого человека, к комбинированным образам людей и животных в пластике эпохи бронзы и железа. Этот мотив варьируется в таких батиках Т. Колточихиной, как «Старая легенда» (1993), «Орнамент и птица» (1993), «Уйти в себя» (1993). Позднее появились аналогичные композиции с рыбами. Представляет интерес соседство «человеческой» и «птичьей» личин в работе «Старая легенда», словно подтверждающее тезис о родстве людей и животных, лежащий в основе тотемизма. Стилистика батиков Колточихиной при этом ближе к народному искусству и средневековью, чем архаике, хотя существенным моментом, придающим произведениям архаичность, является искусственный кракелюр. В отличие от древних прототипов силуэт изображенной в профиль птицы составлен из отдельных, ограниченных обводкой фрагментов. Круглая голова иногда повернута назад. В широкое тулово фронтально вписаны одна-две личины, в разной степени детализированные. Изображение плоскостно, чаще всего декорировано растительным орнаментом, так как в создаваемом художницей мире главная жизнеобразующая сила – растительная. Художницу больше интересует обращение к земледельческим культурам, нежели к связанному с магией плодородия охотничьим, которым принадлежат встречающиеся в наскальном искусстве вписанные одно в другое изображения животных.

Идея воспроизведения жизни, плодородия являлась, как подтверждают современные исследования, одной из центральных в первобытном искусстве. В композиции Сергей Александрова «Пять камлающих шаманов на берегу Иртыша» (1992), под фигурками пляшущих шаманов, в нижней части картины представлена сцена спаривания мамонтов. Мамонт для Сибири – чрезвычайно важный персонаж. В мифологии он выступает в качестве зооморфного образа «строителя» Вселенной (поднял бивнями землю из-под вод первозданного океана) и ее символа (купол головы мамонта – свод неба)⁵. Рассматривая камни, изображающие мамонта на черепахе и на самке бизона, найденные в поселении Малая Сья, В.Е. Ларичев, сделал вывод, что эти памятники являются выражением древних космогонических представлений. Мамонт при этом трактуется как «обобщающий символ мужского начала в акте творения Вселенной»⁶. Роль мамонта в шаманских культурах заключается в его связи с нижним миром. Он – хозяин воды и виновник землетрясений. Кроме того, старый шаман может превращаться в мамонта⁷. Наличие в кар-

тине С. Александрова мамонтов, реки, шаманов, изображения полового акта кажется отголоском древних воззрений, хотя и данных в ироническом ключе.

Одним из наиболее древних и широко распространенных сюжетов первобытного искусства было изображения медведя. В Сибири медведь наряду с лосем являлся центральной фигурой обрядовых церемоний. Впоследствии образ медведя перешел из мифов в сказки, и до сих пор связан с представлениями некоторых европейцев о дикости Сибири, где «медведи по улицам ходят». В композиции С. Александрова 1991 года* (название установить не удалось, местонахождение не известно), взятой В.Ф. Чирковым в качестве символа кураторской выставки «Христианские и языческие мотивы в творчестве омских художников» (1992, ГМИО, компания «ОМТОР»), центральной фигурой является идущий по улице медведь. Он изображен в профиль, силуэтно, с конечностями, орнаментированными узором, символизирующим в славянских культурах вспаханное и засеянное поле. Внутри медведя находится аналогичная улица, по которой движется стилизованная под иконописную фигура женщины, несущей в руках книгу. В данном контексте книга – священное писание, символ христианской культуры. Медведь же означает тот архаический пласт сознания, в который, очевидно, надлежит упасть зернам просвещения. Рассмотрение медведя как тотемного предка ряда сибирских народов, превращение его в человека (и наоборот) здесь кажется менее актуальным. В качестве архаического компонента в данной работе следует скорее рассматривать то, что медведь представлен в ней как некая модель вселенной, по крайней мере, двухчастной (мир нижний и средний). Фигура птицы, символизирующая небо, также присутствует в композиции в виде тамги, но художник поместил ее не внутри, а слева от зверя.

Можно предположить, что одним из важных симптомов архаизации образов животных в искусстве Омска рассматриваемого периода является перенос на зверя человеческих черт. Этот прием имеет истоки вовсе не в изобразительном искусстве первобытного общества, как правило, комбинирующем, но не смешивающем звериное и человеческое, а в мифологии и в искусстве новейшего времени (Кафка, Пикассо и др.). В этом отношении представляет интерес творчество Сергея Тыркова. Птицы и звери в его композициях «Подранок» (1989), «День семнадцатый» (1989), «Птичий апокриф» (1990), в клеймах «Птица» и «Конь» (1992) приобретают почти человеческие «лица» и, соответственно, выражают более понятные человеку эмоции. Рисунок при этом сознательно огрублен, изображение плоскостно, а многослойная фактура с применением процарапывания и эффекта потертости еще более связывает произведение этого автора с архаикой.

Еще более удаляется от архаических прототипов Владимир Владимиров. Созданные им образы зооморфных и антропоморфных существ (сущностей?) всецело принадлежат области фантастически. Тем не менее, художник отталкивается от мифологических построений, в частности, древнеегипетских – творящий мир Себек в «Начале» 1986 года. В 1990-х Владимиров рисует образы, которые по-прежнему являются «смешанными». Собачью стаю «Бегущих собаках» (1990) возглавляет персонаж с вполне человеческим глазом и губами. Силуэтное изображение аналогичного существа с челкой-коронай на голове демонстрируется на полотнище, поднимаемом тремя антропоморфными персонажами в картине «Ритуал» (1990). Персонаж «Сюжета с птицей» (1994) также имеет отдельные человеческие черты. В целом, поэтика В. Владимировой в значительной мере обусловлена образами монстров, появляющимися в современной мультипликации. В композициях «Черный кенгуру» (1994) и «Из прошлого» (1994) представлены сцены ритуалов, развернутых вокруг парящих в воздухе гигантских кенгуру. При желании здесь можно обнаружить отсылки к представлениям аборигенов Австралии, для которых это животное является тотемным предком. Однако художнику было важнее передать некую мистическую, таинственную атмосферу, отсылающую зрителя в те далекие времена, когда люди поклонялись животным и чувствовали свою родственную связь с ними.

Реалии сегодняшнего дня позволяют человеку не только не зависеть от окружающей фауны, но и вовсе не сталкиваться с миром живой природы. Художников Омска конца XX века не интересует образ животного как такового. Имеющийся в распоряжении современных авторов широкий пласт первобытного и древнего искусства в совокупности с мифологией, позволяет им ставить и решать актуальные сегодня вопросы.

1. Фролов Б.А. Мотивы первобытного анималистического творчества. // *Звери в камне (Первобытное искусство) / Отв. ред. Р.С. Васильевский.* Новосибирск: Наука, 1980. С. 47.
2. Кантор А.М. древность и современность в живописи наших дней. // *Сибирские древности. Памятники археологии и художественное творчество. Материалы осеннего colloquium.* Омск, 2002. С. 62.
3. Ларичев В.Е. *Мудрость змеи.* Новосибирск: Наука, 1989. С. 8.
4. Ларичев В.Е. *Мамонт в искусстве поселения Малая Сья и опыт реконструкции представлений верхнепалеолитического человека о возникновении Вселенной.* // *Звери в камне (Первобытное искусство) / Отв. ред. Р.С. Васильевский.* Новосибирск: Наука, 1980. С. 161
5. Там же. С. 178.
6. Там же. С. 181.
7. Там же. С. 197

ОМСК: КОСМОС АРХАИКИ*

Культура Сибири с древнейших времен была полиэтнической. В пространстве Западно-Сибирской равнины в разное время развивались и взаимодействовали финно-угро-самодийский, индо-арийский, кетский, тюркский этносы. Памятники относящихся к ним культур археологи находят на территории Омской области, но после тысячелетних миграционных процессов потомков древних народов здесь осталось немного, главным образом это тюрки – сибирские татары и казахи.

Последовательное изучение истории Сибири и ее народов началось в Омске в конце XIX века (образование ЗСОИРГО в 1877 году). К этому же времени относятся первые обращения местных художников к культурам коренных народов Сибири, часто воспринимавшимся как экзотические. С 1920-х годов на территории Омской области начали производиться археологические раскопки, продолжались этнографические исследования. Экспедиции «по изучению искусства и быта инородцев» совершали студенты Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля¹. В творчестве коренных народов художники искали «сибирский стиль», так как, обращаясь к прошлому своей территории, «наталкивались здесь не на древнерусское искусство, как в метрополии, а на архаическое искусство, данное через археологию и этнографию»². Всплесками интереса к древней истории Сибири отмечено искусство Омска 1920-х, 1960-х, 1990-х годов.

Если в 1920-х годах у художников преобладал этнографический подход к решению темы сибирских древностей через знакомство с культурой коренных народов, то в 1960-е годы в творчестве

* Мысливцева Г.Ю. Омск: космос архаики // Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск, Барнаул, Горно-Алтайск, Новосибирск, Барнаул: Живопись, графика, скульптура, прикладное искусство, объект, инсталляция, медиа-арт / Альбом-каталог. Омск, 2005. С. 6-11.

Н.Я. Третьякова (1926–1989) органично соединились этнография, археология и мифология. Возможно, определенную роль сыграло то, что жена художника – Ирина Витальевна Захарова – археолог, что родился и вырос он в Горном Алтае и, к тому же, сам имел опыт работы в научно-этнографических экспедициях.

Находясь под впечатлением от памятников Пазырыка, открытых С.И. Руденко в 1947 году и представлявших культуру населения Горного Алтая и Тувы скифо-сакского периода, Третьяков в 1960-1970-е годы создал ряд работ, объединенных в «Алтайскую серию». Она наполнена образами-символами алтайского народа: «Старуха с трубкой» (1966, ООММИ), «Девочка с ягненком» (1966, ООММИ), «Курган» (1967, ООММИ), «Крылатые кони» (1973, ООММИ), «Белые кони в синих горах» (1974, ООММИ) и т.д. При этом этнографические элементы уходят у Третьякова на второй план, уступая место некой целостной картине мира, наиболее ярко представленной в листе «Пазырыкские древности» (1967, ООММИ). Символические сюжеты, заимствованные художником с памятников древнего ковроделия (богиня на троне, сцена терзания животных, всадники), собраны им в целостную композицию, отражающую мифологические представления об устройстве вселенной и общества³.

Археологические открытия на территории Сибири совпали с живописно-пластическими поисками 1960-х годов. Плоскостность и силуэтность, напряженность и выразительность древних изображений отвечали стремлению шестидесятников к монументальности, экспрессии, декоративности. А главное – обращение к опыту искусства древнего мира помогало перенести акцент с правдоподобного отражения действительности на значимость символически переданного содержания. В связи с этим, изобразительный язык «Алтайской серии» Третьякова не является стилизацией под «седую древность», а остро современен. Третьяков совершил попытку возратить миф в сознание своих современников, пробудив скрытые в нем архетипы. Искусствовед Л.П. Елфимов считает, что «мир, созданный художником, оделся в одежды Алтая, приобрел облик алтайцев, заимствовал алтайские предания и легенды. Но это мир Третьякова, важно добавить, идеальный мир, ничего общего не имеющий ни с древним, ни с современным обществом. Он очищен от случайного, в нем нет места произволу, злу»⁴.

Как видим, начиная с Н.Я. Третьякова, этнографическая составляющая древних культур перестала иметь для художников Омска решающее значение, уступив место проблемам вневременным, общечеловеческим. Новая генерация художников, использующих в своем творчестве какие-либо архаические мотивы, не только не стремилась подчеркнуть их принадлежность к одному из сибирских этносов, но через элементы архаики утверждала свою связь с общемировыми процессами в культуре, с первоизданной природой или Вселенной.

В русле постмодернистского оперирования знаками и образами прошлого художники Омска обращались к искусству таких великих цивилизаций, как Древний Египет (В.М. Владимиров), Древняя Мексика (Е.Ю. Заремба), Древняя Греция (Д.Р. Муратов). Ранние славянские культуры привлекали С.А. Тыркова, Т.Н. Дашкову, Т.У. Колточихину, В.М. Новокшонова, Н.Г. Горбунова. Освоение художественно-образного и мифопоэтического потенциала архаики происходило, главным образом, на несибирском материале. Но именно в этой, уже «зараженной архаическим синдромом», художественной среде мог появиться интерес к сибирской архаике.

Географическое положение Омска на южной границе Сибири расширило географию источников, к которым обращаются местные художники. Их привлекают Север Сибири, Алтай, Тува и Хакасия, а также – Урал и сопредельные территории казахских степей. Особенностью омского варианта обращения к древним культурам Сибири является и то, что в большинстве своем они не являются для авторов родными. «Паломничество» омских художников по местам, богатым древними реликтами, активизировалось с конца 1980-х годов.

Основоположник и безусловный лидер омского археоарта [5] В.Г. Бугаев (1948 г.р.), познакомившись с художником из Абакана В.Ф. Капелько (1937–2002) несколько лет путешествовал с ним по Хакасии и снимал натирки с древних петроглифов. Кроме того, из каждой поездки он привозил рюкзаки окаменелостей. Окаменевшие растения и их отпечатки в камне, как и оттиски петроглифов на невесомой миколентной бумаге, подсказали Бугаеву решения для целого ряда графических серий, среди которых центральное место занимают «Архео-письмена» и «Палео-письмена» (1993–1994, ГМИО). Свободно

интерпретируя палеоботанический и археологический материал, художник, нашел формы, целиком принадлежащие современному искусству. На листах, покрытых слоем серой темперы («пылью веков»), художник оставлял один мазок-след или равномерно покрывал плоскость оттисками какого-либо штампа, отчего лист становился фрагментом бесконечного знакового поля. Эта тончайшая пленка монотонно повторяющегося орнамента – отклик и закливание художника, ощутившего необратимость утраты живой связи с древними культурами-культами. Большое количество этих принципиально непрочитываемых текстов призвано создать некую таинственную и многозначительную архаизированную атмосферу. По мнению автора, его произведения не являются главными проводимых им художественных акциях. Центральное место в инсталляциях и перформансах Бугаева занимают натирки и окаменелости. Все комплексные проекты, осуществленные Бугаевым в Омске, Ханты-Мансийске, Сургуте, Санкт-Петербурге, Москве, имеют цель, четко сформулированную автором как «Путь на Прародину», к первоначальному единству природы (как космоса) и человека⁶.

А.В. Агафонов нашел прототипы для картин «Шаман» (1992, ГМИО), «Три солнцеголовых божества» (1993, ГМИО), «Знаменосец» (1994, ГМИО) и многих других на казахстанских, уральских и алтайских писаницах. В отличие от Бугаева, вместе с которым он путешествовал по Хакасии, этот художник создавал не абстрагированные метафорические структуры, а, прибегнув к приему цитирования, лишь переносил наскальные изображения на холст, стараясь передать фактуру замшелого камня. Погруженные в темную мерцающую среду, соотносимую с представлениями о первобытной стихии, эти образы целиком принадлежали ей. Восприняв архаику на грани художественности и магических культов, образами которых он оперировал, Агафонов скоро осознал тупиковость выбранного пути. В итоге, архоарт остался эпизодом в его творчестве.

Памятники первобытного монументального искусства, находящиеся в Казахстане, стали источниками первых архео-впечатлений для Евгения Дорохова. Его холст «Тайна безмолвия. Казахстан» (1991, ГМИО) определил один из важных моментов привлекательности этой темы для наших современников – тайну. В графической серии «Загадки каменных баб» (1993, ГМИО) Дорохов продолжает разработку темы архаики на материале древних идолов, венчающих скифские курганные захоронения. В дальнейшем отношение Дорохова к архаике определялось тайной личности художника-творца, во все времена каким-то образом причастного к мирозданию.

В отдельных произведениях и в выставочных проектах очевидно желание автора реконструировать мифологическое (космическое) сознание при опоре на глубинные пласты культуры своего региона. Причем, значимые для себя археологические памятники художник обнаруживает не вдали от дома, а на севере Омской области – в деревне Окунево. Проект «Художник в знаковом поле архаики» (1995–1997) открыл новый этап в освоении омскими авторами данной темы. Непосредственным соратником и консультантом Дорохова стал профессор ОмГУ археолог В.И. Матющенко.

Предметом особого внимания Дорохова стала археологическая керамика. Начав с осмысления символики сосуда как такового, автор пришел к идее интерпретации узоров на древних осколках и к построению целостной экспозиции на этом материале. Анализируя орнамент на осколке, Дорохов дает свои версии его прочтения. Композиция, которую ученый может трактовать как изображение туч и солнца, или туч и засеянной земли, он называет «Точка зрения. Автопортрет» (1997). Ромб с точкой внутри – также и небесный глаз, всевидящее око, с которым художник себя соотносит, помещая в контекст картины, и тем самым – в систему мироздания. В работу «Небесный всадник» (1997) автор вводит свою монограмму «Е.Д.», изображающую одновременно и небесного всадника.

Завершением архаической серии Дорохова можно считать композицию «Вертикаль» (2000), в живописную ткань которой художник включил осколки древней керамики. На начальном этапе работы в композиции действительно присутствовала центральная ось – связывающая небо и землю солнечная полоса. Но в дальнейшем вертикаль (оставшись в названии работы) исчезла, ушла из видимого физического бытия, но как структурно необходимый картине элемент все же подразумевается... Таким образом, духовное усилие, необходимое для удержания вертикали («нравственного закона внутри»), должно присутствовать в сознании художника, чувствующего ответственность за равновесие мира.

Значительное место занимает тема архаики в творчестве С.Н. Александрова (1955 г.р.), однако выделить сибирскую составляющую в нем непросто. Непосредственно с сибирской архаикой можно связать серию «Шаманы» (1992–1993). Художник создал свой мир с узнаваемыми ситуациями, декорациями и персонажами. Центральное место в них занимают удлиненные широкоплечие фигуры с крошечными (наподобие спичечных) головками без лиц. Картины Александрова, декоративные, изысканно орнаментальные, являются симбиозом архаических, народных, иконописных, мифологических и архетипических элементов и представлений. Их знаковый характер часто подчеркивается введением текстов или изображений тамг – знаков собственности тюрко-монгольских народов.

Изображения древних солярных знаков разных народов использовал Александров в инсталляционном проекте «Солнечное дерево» (2004, пос. Яйлю). Среди развешанных на яблоне полотен с всевозможными обозначениями светила, были и обнаруженные на сибирских скалах символы солнца, связанные с шаманскими культами. Это еще раз подтверждает мысль о том, что для художников Омска важно показать не обособленность и неповторимость сибирской архаики, а ее связь с мировыми культурами.

Показательно, что на выставках «Древние боги»⁷, курируемых журналистом Кинесом Кизиитовым, наблюдалось мирное сосуществование современных вариаций на темы древнего искусства Египта, Греции, Индии, Мексики, Китая, Руси, Сибири и так далее. В центре экспозиций, при этом, находились предметы шаманских культов из коллекций ОГИК музея. Такая ситуация свидетельствует, с одной стороны, о целостности, а с другой – о невероятной эклектичности современного сознания.

Противостоять эклектике, в конечном итоге уничтожающей неповторимую индивидуальность, помогает обнаружение в архаических культурах некоей первоосновы всех культур – архетипа, сближающего разные народы. В этом направлении работает Т.Н. Дашкова (1959 г.р.). В мистически-карнавальном атмосфере ранних гуашей Татьяны Дашковой, как в таинстве, соединились идеи света, радости бытия и скрытого за ними вселенского мрака, безотчетного страха и ужаса – «Так просто там все» (1990, ГМИО), «Кругом дыхание, но темнее нет и жутче», «Круговерть» (1991), «Без названия» (1992, ГМИО). Состоящие из помещенных в живописную среду обобщенных, «архаизированных» изображений животных, птиц, человеческих профилей, ликов и геометрических знаков-символов ее композиции в основе своей сводятся к двум архетипическим образам – Мировому древу и Кругу (Мандале).

Казалось бы, не обращаясь специально к материалу архаики, Дашкова использует обыденные вещи и «бросовые» материалы для создания предметов-фетишей, отсылающих наше воображение к древним шаманским культам – «Древо» (1993–1994, ГМИО), «Подвески» (1993, ГМИО), «Дерево времени» (2003–2004, ГМИО). В объектах, так же как в графических и живописных работах, отчетливо проявилась архетипическая основа мышления художницы. Вопрос «Кто мы? Откуда? Куда идем?» – один из основополагающих в становлении человека, и он отсылает автора к поиску истоков творчества и познания. «Заглянув в себя, как в колодец, можно при желании и терпении увидеть звездное небо»⁸, возможно, испытал при этом эмоцию, близкую к той, что испытывал древний человек.

Архетипические образы появляются в 1990-х годах в батиках Т.Н. Колточихиной (1957 г.р.). Мировое древо, птица с личиной внутри, языческие богини, змеи, рыба-луна – типичные сюжеты этой художницы, поддержанные «архаизированной» фактурой с искусственным кракелюром.

Тема архаики была продолжена Татьяной Колточихиной в 2000-х годах уже на материале сибирском материале. Коллаж из бумаги авторского литья «Солнечные знаки архаики» (2004) и композиция из двух частей «Находки неолита» (2005). Она отличается игрой с фактурами вареной подцветочной бумаги, прозрачной ткани, льняных нитей.

Наряду со знаково-символическим потенциалом архаики, и даже в большей мере, художниками Омска используется содержащееся в ней богатое эстетическое начало. В поисках соответствующих выразительности древнего искусства материалов и техник художники идут на всевозможные технико-технологические эксперименты. В живописи появляются многослойные, сложные фактуры, создаваемые при помощи воска, процарапывания, наклепов, включения в живописную ткань инородных предметов. Особенно разнообразны эксперименты в области графики: коллажи, бумага авторского литья, жже-

ная бумага, всевозможные приемы гравирования и печати, открытое травление, наконец, конгрэв с использованием бронзовых отливок – подлинников...

Практически все эти приемы либо ввел, либо использовал омский график Б.К. Миронов (1959 г.р.). В его ранней графической серии «Савэны» (1994, ГМИО) духи-помощники шаманов Севера представлены как фантастические антропоморфные существа, близкие по пластике тем стихиям, которые представляют – дерево, камень, вода. В цикле «Охота» (2002, ООМИИ) Борис Миронов также обращает особое внимание на эстетику сочетания фактур бумаги фабричного и авторского литья, цветной печати и конгрева, цветового пятна и штриховки, рваных краев вставок-картушей и образующихся от них дополнительных теней. Представленная таким образом комбинация из изобразительных сюжетов с животными, идолами, охотниками, лодками является красивым парафразом на тему архаики.

Цикл гравюр на картоне А.И. Сухарева (1963 г.р.) «Охота пазырыкская» (2000), несмотря на близость темы к Алтайской серии Н.Я. Третьякова, принципиально отличаются от них тем, что Сухарев не стремится к построению системы мироздания, а использует образы Пазырыка в качестве материала для красивой стилизации. Имея в виду небесную охоту, художник, в первую очередь, обращает внимание не на символическую, а на эстетическую сторону сюжета. Звериный стиль скифов дает возможность полюбоваться упругим изгибом тел животных, а техника монотипии – использовать фактурные и цветовые эффекты.

Наконец, последний этап в эволюции темы архаики у художников Омска представлен проектом С.М. Баранова (1964 г.р.) «Клад 1169» (2003). Работая над экспозицией выставки «Золотые курганы Омского Прииртышья», Сергей Баранов близко соприкоснулся с археологическим материалом и некоторыми методами его интерпретации на примере «изображений-перевертышей». Полученный опыт заставил художника постмодернистской формации взглянуть остраненно на вещи нашего времени, нарушив при этом границу между фактом и фикцией, заменив реконструкцию деконструкцией. Он приложил этот метод к заведомо профанному материалу – печеню «Зоологическому», поразительно напоминающему стилистикой и мотивами плоское медное литье, и гаечным ключам, похожим на антропо-зооморфные фигуры-перевертыши древних цивилизаций. Парадоксальность, заключенная в самом ходе мысли художника, казалось бы, полностью отрицает серьезность отношения к архаике. Но, как замечает искусствовед А.К. Якимович, «ирония двусмысленна, она на грани приятия и неприятия, основывается на стирании границ между серьезностью и несерьезностью, утверждением и отрицанием, смыслом и бессмыслицей»⁹. В связи с этой, по существу провокационной, художественной акцией возникают достаточно серьезные вопросы: не заимствуем ли мы каноны у наших предков, не связано ли происхождение «Зоологического» печеню с древними культами, было ли у древнего человека чувство юмора? И по-прежнему художник далек от проблем конкретных этносов, поднимая вопросы общечеловеческие, и делает это с большой долей самоиронии.

Ироническая игра формами, образами и смыслами архаики обнаруживается и в творчестве других омских художников. Скульптурные персонажи А.Н. Капралова (1959 г.р.) декоративны, гротескны и в то же время вызывают улыбку. Его камлающие шаманы сильно напоминают африканцев. Вряд ли серьезен Б.К. Миронов, заявляющий о том, что сам видел изображенных им савэнов. Ирония – одна из существенных черт творчества Сергея Александрова. Его холст «Пять камлающих шаманов на Иртыше» (1992) со сценой спаривания мамонтов свидетельствует об ироническом отношении художника к «местному» архаическому сюжету. Ирония Сергея Александрова жизнеутверждающая, гедоническая по своей сути, но при этом изысканно-интеллектуальная, смягчающая природную грубость многих жизненных явлений.

Ироническая интеллектуальная игра во многом характеризует сегодня отношение омских художников к теме архаики, рассматриваемой скорее в широком, глобальном, чем в этнографическом или региональном аспекте. В целом же, архаика для омских художников – это обширное поле познания древней истории человечества, своей земли и, в конечном итоге, самих себя.

1. Мысливцева Г.Ю. Понятие «сибирского стиля» и методы его изучения в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля. Омск, 1920-е гг. // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 26-27.
2. Назанский О.В. Творчество Н. Рыбакова и проблема регионального художественного самосознания // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 46-48.
3. Спирина И.В. Мифологическая традиция в творчестве Н.Я. Третьякова // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Тезисы докладов конференции. Новосибирск, 1994. С. 40-41.
4. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994. С. 22.
5. Кусков С. Вступ. статья к каталогу выставки Владимир Бугаев «Архео-арт». СПб., 1995. С. 2. Под этим термином автор подразумевает «прослеживаемую с 1970-х годов в общеевропейском арт-процессе тенденцию, «археологизирующих» авангарда и постмодернизма. В сфере архео-арта попадают те интенции новейшей эстетики, где происходит своего рода «сакрализация» максимально удаленного во времени археологического прокультурного слоя, что, однако, осуществляется с помощью современного арт-инструментария. Это либо это поиск неязыческого воссоединения через историю с природой и космосом, либо ностальгия по недостижимости изначальности бытия, поиск утраченного времени, мерцающая «аура», припоминание о величии исчезнувших цивилизаций».
6. Владимир Бугаев. Путь на Прародину. Каталог выставки / Сост. В. Бугаев, Л. Антипова / Вступ. статьи – Л. Елфимов, М. Кайгородова, М. Шейнина (Тереня). СПб., 2000.
7. Первая выставка под таким названием прошла в галерее БОСХ в 2002 г., вторая – в ОГИК музее в 2004 г.)
8. Из рукописи «Татьяна Дашкова и ее мысли». 2002 г.
9. Якимович А.К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М., 1995. С. 61.

ПОВЕРХНОСТИ и БЕЗДНЫ СИБИРСКОЙ НЕОАРХАИКИ. (о ВЫСТАВКЕ «СЛЕД III» в ОМСКЕ)*

Прошедшая в омском Доме художника в марте 2007 года региональная выставка «След III» (авторы и кураторы проекта: О. Галыгина, С. Лазарев, А. Суслов, В. Чирков) продолжила начатый еще в середине 1990-х годов ряд экспозиций, посвященных осмыслению древнейших культурных пластов Сибири в современном искусстве. До того как попасть в Омск, выставка экспонировалась в Новосибирске, Томске, Новокузнецке, где видоизменялась в зависимости от местной организационной и экспозиционной ситуации. В Омске к двум изначально вошедшим в состав группы «След III» местным художникам (Евгений Дорохов и Татьяна Колточихина) добавилось еще десять, что свидетельствует о существующем здесь интересе, причем давнем, к обозначенной теме.

Осуществленный ранее в Омске по инициативе ГРМ дискуссионно-выставочный проект «Сибирский миф. Голоса территорий» (ООММИ, ГМИО. 2004–2005) показал, что диапазон подходов омских художников к данной теме достаточно широк и разнообразен, а общая картина чрезвычайно неоднородна и зависит от сложившихся на местах ситуаций, определяемых в частности наличием на территории носителей культур коренных народов Сибири и формами их взаимодействия с новейшими художественными течениями.

В противовес подчеркнуто объективному подходу организаторов «Сибирского мифа», представивших весь спектр имеющихся в пяти городах Сибири (Тюмень, Омск, Новосибирск, Барнаул, Горно-Алтайск) вариантов осмысления архаики, кураторы «Следа III» стремились к выявлению не различий, а единства. Согласно аннотации, целью проекта являлось *«обретение художниками целостной картины мира в процессе изучения, исследования, анализа, синтеза наследия древних цивилизаций Сибири и их*

* Мысливцева Г.Ю. *Поверхности и бездны сибирской неоархаики (о выставке «След III» в Омске // Памятники археологии и художественное творчество: Материалы осеннего colloquium. Выпуск 4 / Науч. ред. Б.А. Конилов. Омск: Изд. дом «Наука», 2007. С. 56-60.*

культур». В связи с этим отбор участников был скрупулезным и можно сказать, что основу экспозиции составили произведения группы единомышленников. В омском варианте, несмотря на существенные дополнения и некоторое расширение границ трактовки темы в сторону постмодернизма (Сергей Баранов, отчасти Александр Капралов и Сергей Александров), общие идеологические установки проекта «След III» были выдержаны.

В формально-стилистическом и методологическом плане большую часть вошедших в группу художников следовало бы отнести к философско-метафизическому крылу модернизма с его установкой на индивидуализм, вниманием к живописно-пластической культуре и убежденностью в известной трансцендентности рождающихся в сознании (воображении, подсознании) художника образов, чем объясняется в определенной мере миссионерский характер его деятельности.

Эта установка подтверждается творческими кредо лидеров «сибирской неоархаики» (принятое группой определение), ставших участниками организованного 3 марта 2007 года круглого стола «Древние культуры и их трансляции в современном искусстве Сибири». Так, Александр Суслов (Новокузнецк) напрямую связывает свое обращение к архаике с *«пробуждением индивидуального сознания, поисками некоей праформы как внутри себя, так и в природном окружении»*. Для него важно *«писание в философском смысле, удержание духовного потока, а не копирование изобразительного мотива»*. Его коллега Сергей Лазарев (Томск) также на первое место ставит проблему самоидентификации. Его привлекают *«элементы таинственности и богатое ассоциативное мышление древних жителей Сибири»*. В своих работах он хочет передать *«ощущение полета над тундрой, ее запахи и звуки»*, а в искусстве и мифологии древних Лазарев, как и многие другие художники, ищет *«разгадку тайн жизни и смерти»*.

Наследие древних культур Сибири, неразрывно связанное с ее природным ландшафтом, таким образом, служит в представлении этой группы художников *«прорыву в универсальные смыслы культуры»*, что отметила в ходе дискуссии на круглом столе профессор ОмГПУ, философ Н.Г. Красноярова. *«Привязку к корням и в то же время – к мировой культуре»* как наиболее существенный момент художественной практики «неонаследников» назвала профессор ОмГУ, культуролог В.Г. Рыженко.

Соответственно, представленный на выставке зрительный ряд демонстрировал синтез символов местной, сибирской культуры и универсального языка современного искусства. Основную часть экспозиции составили абстрактно-знаковые нефигуративные работы.

Первое впечатление от выставки можно выразить, перефразируя М. Волошина, как «ровное разлитие красоты» по залу: красивая экспозиция, изысканные по цвету и пластике, сложные, тщательно проработанные поверхности-фактуры, несущие основную образную нагрузку. В них терялись (таились, прятались) знаки и символы. Квинтэссенцией идеи поглощения знака фактурой стала серия Сергея Лазарева «Тамги Обдорских князцов. 17 век» (2005). На другом полюсе выставки оказались живописные композиции Сергея Дыкова (Горно-Алтайск) «Сон телесного воина» (2000) и «Лесные девы» (2000), представившие в чистом виде и образы местной, алтайской мифологии и доминирование изображения-знака над фактурой-средой. В них с наибольшей убедительностью проявилась архаичность и мифологичность сохраненных традиционными культурами Алтая образов, и соответствующий общепринятым представлениям об архаике формальный язык. Так, по характеристике О. Шпенглера, *«... строгость присуща этим ранним формам ... Каждая линия, каждая фигура человека или животного, с ее совсем не подражательной тенденцией, раскрывает здесь мистический смысл...»*¹.

Знак как архетип доминировал в «Семи солнцах» (2004) Сергея Ануфриева (Красноярск), «Овалах» (2003–2004) Татьяны Дашковой в и в красно-черных экспрессивных батиках Татьяны Колточихиной «Небо становится ближе» (2006), «Чаша» (2006), «Корабль плывет» (2006), где полукружия (небосводы, радуги, чаши, лодки) и треугольники (крыши, чумы, деревья, паруса) представляли не столько уникально-сибирскую, сколько универсально-общечеловеческую картину мира. В целом, выставка демонстрировала широкий спектр универсальных архетипических структур: круг, спираль, овал-лиц, вертикаль, горизонталь, крест, треугольник-пирамида...

Выставка показала, что целый ряд важных для характеристики «сибирской неоархаики» моментов сводится к проблеме отношения художника к поверхности – изобразительной плоскости. Для

объяснения этого феномена, в первую очередь, следует отметить, что на выставке преобладали станковые живопись и графика, то есть как раз те «двумерные» виды искусства, которым ничего, кроме плоскости, не дано. Однако примечательно, что в отличие от своих имеющих дело с красками коллег работающие «в материале» прикладники и скульпторы – Сергей Ануфриев (Красноярск), Валерий Сысоев (Красноярск), Александр Капралов (Омск) – такого пристального внимания обработке поверхностей не придавали. Тем не менее, в их дереве, металле и матовом стекле, как и в «топорно» сработанных объектах Татьяны Дашковой (Омск), виделось больше брутальности и «правды материала», которые в искусствоведении традиционно приписываются архаике.

С другой стороны, в образном строе станковых произведений часто присутствовали очевидные отсылки к прикладным видам искусства. Достаточно назвать «золотное шитье» графики Натальи Спесивцевой (Новокузнецк), «кожистые» холсты Сергея Александрова (Омск), бумажные «отливки» Бориса Миронова (Омск), аппликационные декоративные вставки в холстах Ларисы Пастушковой.

Однако вряд ли можно объяснить это «делание» картины или листа как вещи влиянием прикладных форм творчества на станковые, что в отношении к архаике было бы понятно, но не раскрыло бы сути современной ситуации в искусстве Сибири. Здесь необходим другой поворот темы. В конце XIX века представитель венской школы Алоиз Ригль предположил, что искусство в древности проходит три стадии развития: Египет – плоскость, Греция – плоскостный фон и рельеф, Рим – освобождение пластических форм. Из дальнейшего анализа формы Ригль сделал вывод, что мировое искусство в своей эволюции движется от тактильного, осязающего восприятия предмета к оптическому. Параллельно идет движение от объективного взгляда на мир к субъективному.

Анализируя представленные на выставке произведения, лишь малую их часть можно соотнести с архаическим пониманием плоскости как осязаемой поверхности, на которую наносятся знаки-образы-символы – «отцветы» живой, целостной мифологической картины мира. Значительные изменения в отношении к изобразительной плоскости произошли и со времени зарождения сибирского археоарта в начале 1990-х годов, когда поверхность представлялась аналогом палимпсеста, вобравшим в себя множество пластов информации, которые художник «раскрывал» за счет многослойной фактуры. Теперь подавляющее большинство художников не только не подчеркивали плоскостности или многослойности своих работ, а всеми возможными способами эту плоскость преодолевали, наделяя ее качествами живой подвижной материи или среды.

Соединение этих двух подходов присутствовало в графической серии Сергея Лазарева «А.М. Сагалаеву – ученому, гражданину, педагогу» (2007) и в триптихе Евгения Дорохова «Острова любви» (2004). В первом случае расположенным по углам прямоугольникам с текстами противопоставлено «бездонное небо» центральных частей, во втором – отдельные, лаконичные участки холста подчеркивают глубину и мерцание утрачивающей материальность основной, «звездной» части картинной плоскости. Александр Суслов в серии акварелей «Шор – тайга» (2003) фактически использовал мотив карты с ее видом сверху, но поверхность листов оказалась столь тщательно проработана, что ощутимо теряла материальность, превращаясь в подобие клубящихся облаков. В его же серии акварелей «Письма из Центральной Азии о самом себе» (2002) сложнейшая, дышащая фактура дополнена введением иллюзорной глубины пространства.

Из этого можно делать вывод, что зафиксированное нами внимание к поверхности – это не только не поворот к изначальному (архаическому) восприятию мира как осязаемой материи (по Риглю), а взгляд «оптический», изощренный и субъективный. Если воспользоваться предложенными Михаилом Ямпольским образами Ткача (материальный аспект) и Визионера (идеальный аспект³), то развитие репрезентации от древности к Возрождению шло по пути замещения Ткача Визионером³. При этом, тяготеющее над художниками со времен Платона обвинение в «подражании творениям мастеров» (Ткачей) и нахождении в силу этого «на третьем месте от сущности», начиная с Возрождения, сменилось привилегированностью положения Визионера, подобно Богу внутри себя содержащего трансцендентальные идеи⁴. При этом, обращает на себя внимание перенос в конце XX – XXI веке акцента с изображения видений идеальных фигур и пространств на саму изобразительную ткань произведения, в связи с чем

«творится», одухотворяется и сакрализуется поверхность произведения – фактуры, структуры, сама материя, то есть то, что в древности было привилегией мастера – Ткача, а сегодня попало в сферу внимания Визионера.

Предметом творчества нового Визионера стало воспроизведение процесса творения и распада материи, излучения этой материей духовной энергии, но при этом онтологически его произведения не перестали быть изображениями, относящимися к области «изящных» искусств. Поэтому в отношении к архаике как наиболее непосредственному и близкому к природе этапу в развитии человеческой цивилизации «кажимость» и «ненастоящность» в случае недостаточной глубины проникновения в тему и силы ее авторской трактовки особенно заметны.

Творчество сибирских «неоналедников» в силу этого особенно уязвимо. Здесь идет непрерывная «борьба поверхностей и бездн, элементарных значений и глубинных смыслов»⁵. В творчестве одного из основоположников «сибирской неоархаики» Николая Рыбакова (Красноярск) по сей день не прекращается борьба непосредственно пережитых «восторга и ужаса» с эстетизацией объекта, предполагающей известное дистанцирование от него.

Живописная материя его холстов ассоциируется со сплавом земли и огня и по своей почти физической ощутимости соперничает с материей реальной. Свет пропитывает ее, наполняя жизнью и напоминая о «расплавленном золоте древнего вечера», обнаруженном А. Блоком в творениях М. Врубеля. Художник не столько изображает, сколько творит мир. Художественный критик Вильям Мейланд на открытии первой персональной выставки Н. Рыбакова в Красноярске в апреле 1988 года говорил «о сплавле патриархальности и авангардизма в творчестве Рыбакова, о знаках вечности и эпическом бытии, которые удастся запечатлеть художнику, об убедительном переводе древней символики в современную пластическую форму», но также – «о нагнетании драматической напряженности, о склонности художника к стилизации и об имеющихся у него шансах стать салонным сибирским художником».

Когда Александр Якимович писал о возврате в XX веке к «первобытности», он имел в виду некие экстатические состояния, высвобождаемые, в частности, в роке⁶. Выставка «След III» очевидно находится на другом культурном полюсе, актуализируя эстетический и интеллектуальный потенциал архаики. Если воспользоваться классификацией, предложенной в XVIII веке И. Винкельманом для периодизации искусства Древней Греции – архаика, высокий стиль, изящный стиль, подражание⁷, то переживаемый «сибирской неоархаикой» этап оказывается ближе к утонченной изошренности изящного стиля – эллинизма, а на других витках истории – маньеризма и декаданса, когда на первый план выходит фигура Визионера (посвященного в тайны бытия миссионера, пророка) с его установкой не на «действие», а на «изображение» и полумистической способностью «видеть» предстающие перед внутренним взором образы.

1. Шпенглер О. *Закат Европы*. М.: Искусство, 1993. С. 76.

2. Базен Ж. *История истории искусства. От Вазари до наших дней*. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 123.

3. Ямпольский М. *Ткач и Визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. М.: НЛО, 2007. С. 7.

4. Там же. С. 72.

5. Аннинский Л. *Предисловие к: Селимович М. Избранное. Дервиш и смерть. Крепость*. М.: Радуга, 1987. С. 7.

6. Якимович А.К. *Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века*. М.: Галарт, 1995. С. 61.

7. Базен Ж. *История истории искусства. От Вазари до наших дней*. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 123



МУ-
ЗЕИ:
ТЕО-
РИЯ
И
ПРАК-
ТИКА
МУЗЕЕ-
ВЕДЕ-
НИЯ

ХРАМ, ШКОЛА, МУЗЕЙ как ИНСТИТУТЫ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРЫ*

Центральный предмет настоящего исследования – музей, «научно-исследовательское и научно-просветительское учреждение, осуществляющее комплектование, хранение¹, изучение и популяризацию памятников естественной истории, материальной и духовной культуры». Наибольший интерес для нас представляют истоки современных концепций музея как центра образования для детей и взрослых и соборного дома, в котором можно ощутить феномен общения с прошлым и настоящим². Сравнение музея с книгой и храмом давно стало привычным и воспринимается как стершаяся метафора. Попытка оживить эту метафору уводит нас в глубокую древность, в те эпохи истории человеческой цивилизации, когда музея в его настоящем понимании не существовало. Наука, религия, философия, искусство, воспитание, политика входили в единый синкретический культурный комплекс, в котором можно обнаружить компоненты таких сформировавшихся позже общественных институтов трансляции культуры, как храм, школа и музей.

Древнее святилище было местом молитв, заклинаний, жертвоприношений. Здесь же во время ритуальных танцев и игр шло обучение приемам охоты. Находящиеся в святилище объекты, взятые из природы натуральные макеты и произведения искусства составляли своеобразный музей предметов, обладавших магической силой. Характер первобытной религии, конкретный, предметно-чувственный, способствовал формированию особого отношения к материальному памятнику. Он одушевлялся, превращался в фетиш.

Согласно предположениям Э. Тайлора, «человеческой природе вообще свойственно стремление собирать и восхищаться предметами, замечательными по красоте, форме, достоинствам или редкос-

* Мысливцева Г.Ю. Храм, школа, музей как институты трансляции культуры // Локальные культурно-исторические исследования. Теория и практика / Под ред. В.П. Корзун. Омск: Омск. гос. ун-т, 1998. С. 58-66.

ти. Фетиши избираются преимущественно из этих предметов, и, очевидно, их привлекательность для дикаря совершенно однородна с теми мотивами, которые до сих пор заставляют суеверного крестьянина сберегать различные курьезные безделки «на счастье», а направление ума, которое заставило бы негра Золотого Берега завести себе целый музей чудовищных и всеильных фетишей³, могло бы побудить англичанина составить коллекцию редких почтовых марок или курьезных тростей».

При все спорности рассуждений Э. Тайлора показательно то, что он связывал фетиш с музейным предметом – подлинником, обладающим документальной, мемориальной, культурной, эстетической, информационной ценностью. В действительности процесс превращения фетиша в музейный предмет был длительным и неразрывно связанным со становлением исторического сознания, но без этапа фетишизма, когда предмет стал «сосудом, в который вливается дух», знаком, выражающим идеальные представления, было бы сложнее рассматривать музейные коллекции в качестве материальных носителей «общественной памяти».

Предмет, воплотивший в себе некую идеальную сущность, присутствует и в храме, и в музее. В первом случае он включен в синтетический храмовый комплекс и составляет с ним единое целое, оказывающее на человека такое сильное эмоциональное воздействие, что трудно не верить в присутствие здесь божества. В музее же предмет становится самоценным, но при этом происходит его «расцерковление», снятие с него ореола таинственности. Он всесторонне изучается как «свидетель объективной реальности» и главный источник информации об истории, производстве, быте, эстетических и мировоззренческих представлениях своей эпохи.

Музеи издавна считаются основной источниковой базой для профильных научных дисциплин. Но, наряду с предельной объективностью, музейный предмет продолжает нести в себе нечто, лежащее за пределами опыта, некую «чертовщину» или то, что музейные работники поэтически называют «духом времени». Таким образом, в музее имеются предпосылки объективного, научного подхода к изучению своего материала и субъективного, основанного на переживании, общении с предметами – свидетелями иных культур. С одной стороны, музей тяготеет к школе – учебно-воспитательному учреждению, в котором под руководством педагогов осуществляется обучение и воспитание подрастающего поколения, с другой – к храму, месту, где возможен живой и непосредственный контакт с духовными ценностями, создававшимися на протяжении многих поколений.

Обратившись к истории, мы обнаружим, что научные, воспитательные и культурные (культовые) функции музея имеют исторические корни и рождаются они в недрах храма. В эпоху античности музейоны – храмы муз – становились местами, где собирались философы, поэты, музыканты, проводились состязания в различных видах искусства, складывались художественные направления и школы. Вокруг алтарей помещались святыне дары музам, их изображения, портреты победивших в конкурсах поэтов, драматургов, музыкантов, художников. Все это составляло декорацию, обрамлявшую пространство для общения и творчества.

И хотя собственно образовательные функции в античном обществе уже перешли к школам, с их последовательной и преимущественно книжной системой передачи знаний, в эпоху эллинизма появляется такое уникальное по своей синтетичности учреждение, как Александрийский музейон – «научно-исследовательский институт» с огромной библиотекой, обсерваторией, ботаническим и зоологическим садом, с многочисленными естественнонаучными коллекциями. При этом музейон не перестает быть храмом, посвященным Музам, и историческим прообразом современного музея.

Открытость и энциклопедичность античной культуры, соответствие которым мы находим в музейоне, в средние века сменились внутренними духовными исканиями, преимущественно богословскими, и вновь возродились в Италии и других европейских странах после XV в. это было время открытий в области естественных, технических и гуманитарных наук. Собранные в этот период коллекции античного искусства легли в основу крупнейших музеев мира, в т.ч. Ватикана в Риме, Прадо в Мадриде, Лувра в Париже. Открытие новых земель, изучение многообразных форм природы способствовали появлению многочисленных естественнонаучных коллекций, которые уже не были просто набором предметов, а подвергались анализу, систематизации, классификации. Эволюционные и хронологические ряды в му-

зейных экспозициях имеют истоки в собраниях эпохи Возрождения, которым уже были присущи некоторые научные функции.

Любознательность, интерес к знаниям и применение их на практике способствовали расширению сети городских школ для ремесленников, латинских школ, коллегиумов и гимназий для состоятельных граждан. В педагогике важное место придается принципу наглядности. Наблюдение за звездами и составление гербариев входит в практику передовых школ, на которые оказали влияние идеи гуманистов. Дальнейшее развитие принцип наглядности получил у Яна Амоса Коменского, стремившегося к привлечению всех органов чувств к восприятию вещей и явлений: «Если, что только возможно, представлять для восприятия чувствами: видимое – для восприятия зрением, слышимое – слухом, запах – обонянием, подлежащее вкусу – вкусом, доступное осязанию – путем осязания. Если какие-либо предметы сразу можно воспринимать несколькими чувствами, пусть они сразу охватываются несколькими»⁴.

Наглядность обучения приближала процесс передачи знаний к особенностям психики ребенка и помогала преодолеть основной недостаток школьного образования – господство словесных методов. Французский ученый, просветитель Жан Антуан Кондорсе, разработавший проект образовательной системы Франции, считал, что школам необходимо иметь библиотеки, кабинеты с моделями машин, коллекции по естествознанию, ремесленные инструменты и т.п. Роберт Оуэн предлагал стены школ покрывать изображениями животных и растений. К этому времени относится появление всевозможных кунсткамер, мюнц-кабинетов, натурале-кабинетов, не ставших еще общедоступными, не связанных со школами, но игравшими уже определенную роль в просвещении.

Функции музея и научно-просветительского учреждения удачно соединила в себе открытая в 1719 г. в Санкт-Петербурге Кунсткамера. По мнению современников, она была одним из лучших музеев Европы по своему научному уровню и организации экспозиции, включавшей в себя произведения искусства и предметы естественнонаучного характера. С момента основания Кунсткамера имела библиотеку и обсерваторию. С переходом Кунсткамеры в ведение Российской Академии наук она превратилась в крупное научное учреждение, оставаясь при этом первым русским публичным музеем.

В XIX в. в России, в странах Европы и Америки появилась широкая сеть музеев с образовательно-воспитательными и научно-исследовательскими функциями. Музеи возникли на базе частных коллекций, при научных обществах, университетах, училищах, статистических комитетах и земствах. Шел процесс специализации музеев – промышленные, художественные, художественно-промышленные, естественнонаучные, минералогические, археологические, антропологические, этнографические и т.д. При высших учебных заведениях создавались музеи, соответствующие их профилю, служащие для ученых источниковой базой, а для учеников – наглядной иллюстрацией изучаемого курса. Часть этих музеев имела закрытый, ведомственный характер, а часть предназначалась для широкой публики.

На рубеже XIX–XX вв. в Америке, а затем и в Европе появились детские и образовательные музеи, имевшие комплексные экспозиции – «музеи жизни», хранящие и передающие новым поколениям жизненный опыт человечества. Нельзя не заметить совпадения целей музея и воспитания как такового – «важнейшего условия жизни и развития общества, обеспечивающего наследование и развитие общественно-исторического опыта, «трансляцию от поколения к поколению вырабатываемой общественной культуры»⁵.

Особенно остро в XX в. стала осознаваться возможность гибели созданной человечеством культуры, если для ее сохранения не будет приложено усилий: «Человеческая культура и цивилизация – очень тонкая, деликатная ткань... Тоненький слой над бездной, который может легко прорваться»⁶. Духовная культура теснейшим образом связана с традицией, ее сохранением и передачей. По словам К. Ясперса, «объем в котором современный мир интересуется прошлым, свидетельствует о наличии глубокого инстинкта, стремящегося к тому, чтобы несмотря на разрушение, сохранилась бы по крайней мере возможность исторического континуума. В музеях, библиотеках, архивах хранятся творения прошлого с сознанием того, что таким образом сберегается нечто незаменимое по своему значению, даже если оно в данный момент и не понято»⁷.

Детские музеи выставки, взявшие на себя педагогические задачи, придерживались передовых теорий, развивавших идею «свободного воспитания» предполагавших активные методы обучения: «посредством делания» (Д. Дьюи), с помощью «проектов» (А.-В. Лай), путем «вовлечения погружения». Работа Музея образования шотландского города Глазго – один из вариантов использования метода вовлечения. Школьники, одетые в форму прошлого столетия, проводят урок в старинном классе в обстановке 1890-х гг. А в одном из районов Дании создана достоверная реконструкция поселения раннего железного века, где группа школьников с учителем живет в течение нескольких дней на полном самообеспечении.

Неосуществленным (или неосуществимым) оказался проект Музея-дворца, разработанный в начале века русским архитектором и педагогом А.У. Зеленко, в котором предполагалось соединить всю возможную информацию о природе, человеке и обществе: «Знакомство с музеем начинается для ребенка с комнат смешных вещей, цирка, детских игр и игрушек, приключений и диковинок, образующих специальный отдел. В следующем отделе представлены комнаты света и тьмы, вкусных вещей, звуков, шумов и музыки, любопытных запахов. После того дети готовы к посещению отдела серьезных научных интересов: здесь они узнают о том, где и как живут люди, смогут наряжаться костюмы различных эпох и погружаться в прошлое...»⁸. В одном музее перед зрителем должна была представать целая картина мира.

Безусловно, можно проследить связь этого проекта с педагогическими идеями Я.-А. Коменского, говорившего о привлечении всех органов чувств к познанию предмета, и И. Гербарта, который считал, что обучение должно представлять картины мира в сознании учащихся как единое целое. Но возникает и параллель с храмом, исторически представлявшим собой модель мировоззрения, причем не в последовательном, развернутом виде, когда мир распадается на отдельные элементы, подлежащие восприятию изучению, чтобы потом быть соединенным в сознании, а сразу, в едином пространстве и синтезе всех искусств.

В средние века храм был для прихожан основным центром просвещения. История Бога, доведенная даже до неграмотного через проповедь и явленная в наглядных, зримых образах икон, сыгранная и пережитая в мистериях, выполняла важнейшую воспитательную функцию, давая человеку образы, имевшие непреходящий смысл. «Средневековое сознание видит в событиях настоящего повторение божественного архетипа»⁹, и жизнь каждого человека проходила как бы в двух плоскостях: в повседневной и исторической (имеется в виду история Христа). Местом пересечения этих плоскостей был храм. В христианских храмах сосредотачивались ценнейшие собрания произведений искусства – предметы культа, церковная утварь, иконы, рукописные книги. Невиданной ранее красоты и совершенства достигла церковная служба, о которой послы русского князя Владимира, посетив Царьград в X в., говорили: «... и пришли мы в греческую землю, и ввели нас туда, где служат они богу своему, и не знали – на небе или на земле мы, ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой...»¹⁰. «В храме все сплетается во всем», – писал П. Флоренский. Архитектура, живопись и мозаика на стенах, резные иконостасы, иконы в ризах, украшенные золотым шитьем одежды служителей, дополнялись «пластикой и ритмом их движений, игрой и переливом складок драгоценных тканей, благовониями, огненным провеиванием атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, дымом – завесой фимиама, вносящей смягчение и углубление воздушной перспективы, музыкальной драмой»¹¹.

Способен ли музей создать столь целостную и гармоничную среду для «трансляции культуры от поколения к поколению», если исходить из того, что «культура то опирается на чувства и лишь во вторую очередь на знания!»¹². Для музея, по большей части, остается лишь предмет, вырванный из своей среды и помещенный на хранение в музейную коллекцию, как в банку со спиртом. При «школьном» подходе к делу, этого достаточно. Пользуясь отдельными предметами из музейных фондов, как словами из словаря, можно составлять любые тексты, несущие нужную информацию.

Но продолжает существовать и другой, «храмовый» подход к музею. Он выражается в стремлении «оживить экспозицию концертами, театрализованными представлениями, балами, святочными и рождественскими вечерами и утренниками, уже упоминавшимся «вовлечением» в исторические ролевые игры. Кроме того, ориентация экспозиционеров не на книгу (чаще всего учебник), а на храмовый

комплекс с его синтезом всех искусств привела к рассмотрению экспозиции как целостной среды, в которой происходит живое общение в прошлом, и более того, – к пониманию музея «как модели времени и мира»¹³.

И сегодня не забыта, но не осуществлена идея музея-собора-обсерватории русского философа Н.Ф. Федорова, восстанавливающая бывшее родство музея и храма. Музей для Н.Ф. Федорова – «последний остаток культа предков, который изгоняемый из религии, восстанавливается в виде музеев»¹⁴. Общечеловеческое назначение музея, таким образом, заключается не просто в школьном исследовании отдельных дисциплин, а в стремлении создать «проект вселенной, в которой оживлено все то, что в оригинале умерщвлено и в природе являлось живым лишь на мгновение».

Вышедшие из единого синкретичного культурного комплекса древности школа и храм в современной действительности находятся на разных полюсах культуры. Школа выработала свои, преимущественно книжные механизмы передачи знаний, основные на аналитическом разложении действительности на отдельные научные дисциплины (предметы). Храмовое действо основано на синтезе искусств, и немаловажную роль здесь играет среда, в которой происходит общение человека с Богом. Но храм имеет значение, главным образом, для верующих людей, а существование множества различных религиозных учений тем более сужает сферу его воздействия.

Если школа и храм практически не взаимодействуют, то музей сохраняет глубинные связи с этими двумя институтами трансляции культуры. В музейных коллекциях есть и «залог объективности», и «залог переживания», а единственная в своем роде среда, созданная в музее, оказывается той самой «магнитной точкой культуры»¹⁵, где происходит пересечение прошлого и настоящего и возможен феномен общения с тем и другим.

1. БСЭ. Т. 17. М., 1974.

2. По материалам научно-практической конференции «Музей и город». Москва, дек. 1988.

3. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С. 332.

4. Константинов Н.А. и др. История педагогики. М., 1982. С. 34

5. Кантор И.М. Понятийно-педагогическая система педагогики. М., 1980. С. 57

6. Мамардашвили М. Ена на заре XX века // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 289.

7. Ясперс К. Упадок духа и его возможность // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 362.

8. Цит. по: Рашитова Р.С. Детский музей (к истории вопроса) // Музееведение. Воспитание подрастающего поколения в музее: теория, методика, практика. М., 1989. С. 73.

9. Гуревич. А.Я. Категория средневековой культуры. М., 1984. С. 113

10. Лихачев Д.С. Крещение Руси и государство Русь // Новый мир. 1988. №6. С. 249-258

11. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. Иконостас. Избр. тр. по искусству. СПб., 1993. С. 288.

12. Раушенбах Б.В. Учиться жить на земле // Наше наследие. 1990. №5. С. 34.

13. Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989. С. 35-54.

14. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение: Соч. М., 1982. С. 575.

15. Коник М.А. Музей и школа: размышление художника // Эстетическое воспитание и экология культуры. М., 1988. С. 319.

СОТРУДНИЧЕСТВО ОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА с ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ МУЗЕЯМИ ГОРОДА. ПРОЕКТ МУЗЕЯ- ЛАБОРАТОРИИ*

Являясь источниковой базой для профильных наук, музеи по определению должны сотрудничать с вузами. Не случайно после революции в России делами музеев занималась Главнаука – Главное управление научных, художественных и музейных учреждений Академического центра Наркомпроса. Функции научных учреждений выполняли краевые музеи, в том числе Омский, где работали такие выдающиеся ученые, как П.Л. Драверт и А.Ф. Палашенков. Директора двух современных крупнейших музеев Омска – ОГИК музея и ООМИИ им. М.А. Врубеля – профессора П.П. Вибе и Б.А. Коникив являются представителями научных кругов города.

Художественные институты и училища в учебных целях всегда создавали собственные коллекции. Известны музеи при Училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в Санкт-Петербурге (ЛВХПУ им. В.И. Мухиной), при Строгановском училище в Москве (МВХПУ), по образцу которого создавался омский худпром, также скомплектовавший свое музейное собрание. Из всех подобных музеев только Музей Академии художеств получил статус научно-исследовательского, во многом благодаря тому, что в 1937 году при Институте живописи, скульптуры и архитектуры был создан факультет теории и истории изобразительного искусства. Воспитанники Академии художеств не ограничивались работой в классах и мастерских, но также занимались копированием произведений великих мастеров в залах Эрмитажа и Русского музея.

Вузы, готовящие специалистов-гуманитариев, также нередко имеющие собственные коллекции (например, археологические), в исследовательских и учебных целях неизменно обращаются к со-

* Мысливцева Г.Ю. *Сотрудничество Омского государственного университета с художественными музеями города. Проект музея-лаборатории // Университеты как регионообразующие научно-образовательные комплексы. Тезисы докладов региональной научной конференции, посв. 30-летию ОмГУ им. Ф.М. Достоевского. Часть 3. Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. С.272-276.*

брациям публичных музеев как историко-краеведческого, так и искусствоведческого профилей. Такую форму взаимодействия можно охарактеризовать как пассивную.

Наибольший интерес для нас представляют проекты, в которых вузы и музеи становятся равноправными участниками. И такие примеры в Омске не редкость. В 1986 году ОГПИ им. А.М. Горького и ООММИ организовали совместную выставку «Тайны древних курганов» (кураторы профессор ОГПИ, к.и.н. Б.А. Конилов и искусствовед И.В. Спирина). Опыт был продолжен в 1988 году выставкой «Древние сокровища Сибири», организованной ООММИ уже совместно с ОмГУ (кураторы профессор ОмГУ, д.и.н. В.И. Матющенко и искусствовед ООММИ И.В. Спирина). Помимо того, что выставки познакомили широкие круги омичей с памятниками истории Древней Сибири, они ввели археологический материал в научный оборот благодаря изданию каталогов, отвечающих серьезным академическим требованиям.

В 1990-е годы начинается новый этап в развитии сотрудничества музеев и вузов. Его можно проследить на примере взаимодействия Омского государственного университета с музеями города. В первую очередь следует отметить увеличение числа конференций, посвященных проблемам культуры, и участие в них как теоретиков и историков, так и музейных практиков.

В числе организаторов Научной конференции памяти Н.М. Ядринцева в октябре 1992 года значатся ОмГУ и ОГИК музей. Обращает на себя внимание участие в этой краеведческой конференции музейных сотрудников-искусствоведов: И.Г. Девятьяровой, Т.В. Еременко, Г.Ю. Мысливцевой, В.Ф. Чиркова – директора недавно образованного Городского музея «Искусство Омска». С этого времени постоянно сотрудничают с учеными омских вузов научные сотрудники местных художественных музеев: Г.Г. Беляева, Л.К. Богомолова, И.Г. Девятьярова, А.Н. Гуменюк, Т.В. Еременко, В.П. Касьянов, Г.Ю. Мысливцева, И.В. Сирина, В.Ф. Чирков.

Образованный в 1993 году в Омске СФ РИК стал консолидирующей силой, привлекающей к участию в своих проектах все вузы и музеи города. Можно назвать областную научно-практическую конференцию «Памятники истории и культуры Омской области: проблемы выявления, изучения и использования», прошедшую в мае 1993 года, и периодически повторяющуюся Всероссийскую научно-практическую конференцию, посвященную проблемам культуры и интеллигенции России. Первая конференция этого цикла – «Культура и интеллигенция России в переломные эпохи (XX в.)» – прошла в ноябре 1993 года. В числе принявших в ней участие искусствоведов были не только омичи, но и представители художественных музеев Барнаула, Павлодара, Томска, Читы, Челябинска.

Особенностью данного научного форума стала специально подготовленная к этому событию ООММИ выставка «Искусство белой столицы» (куратор И.Г. Девятьярова). Экспозиции как типично музейные формы презентации, дополнившие дискуссии ученых, свидетельствовали о более глубокой интеграции исторических, культурологических и искусствоведческих исследований.

В 1995 году Вторая всероссийская научная конференция «Культура и интеллигенция России в эпоху модернизаций (XVIII-XX вв.)» сопровождалась научно-практической выставкой «Возвращая забытое... (из не востребованного культурного наследия)», подготовленной научными сотрудниками ООММИ при участии ГАОО и ЦДНННО. Для участников конференции был издан каталог-путеводитель по выставке. В 2003 году ООММИ уже входит в число организаторов данной конференции, как и целого ряда других иницируемых ОмГУ и СФ РИК акций.

С другой стороны, ООММИ, с 1996 года носящий имя М.А. Врубеля, часто сам становится инициатором научных конференций, семинаров и коллоквиумов, приглашая ОмГУ к участию в них в качестве соорганизатора. Как правило, это проекты, объединяющие все научные и художественные силы города. Они привлекают к себе внимание вузовских ученых и музейных практиков из Сибири, России и из-за рубежа. Достаточно назвать традиционные «Декабрьские диалоги» – ежегодную научно-практическую конференцию, посвященную памяти основателя музея Ф.В. Мелехина, Международный летний семинар «XX век: художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур», Осенний коллоквиум «Памятники археологии и художественное творчество». Постоянными участниками музейных конференций являются профессора ОмГУ В.Г. Рыженко, В.И. Матющенко, Н.А. Томилов, Е.А. Акелькина, доценты Н.И. Лебедева, Г.А. Мухина, Л.И. Погодин.

Тесные связи образовались у ОмГУ с появившимися в начале 1990-х годов в Омске новыми музеями, непосредственно связанными с местной локальной культурой. Самое непосредственное участие в становлении концепции и проектах Городского музея «Искусство Омска» принимали профессор, к.и.н. В.Г. Рыженко, профессор, д.и.н. В.И. Матющенко, доцент, к.ф.н. В.М. Шкарупа, вошедшие в состав Ученого совета ГМИО. Интересный опыт соединения археологического материала из коллекции университетского музея и произведений современного искусства в экспозиции-инсталляции «Художник в знаковом поле архаики: Древнее искусство Прииртышья. Керамика – Современное искусство Омска. Евгений Дорохов. Живопись» (куратор Г.Ю. Мысливцева) произошло 1997 году. От ОмГУ в выставке участвовали профессор, д.и.н. В.И. Матющенко и ст.н.с. И.В. Толпеко.

В выработке концепции и в определении направлений исследовательской деятельности художественного музея «Либеров-центр» принимали участие профессора ОмГУ д.и.н. Н.А. Томилов, к.и.н. В.Г. Рыженко, к.и.н. Н.М. Генова, доценты к.и.н. Г.М. Патрушева, к.и.н. Н.И. Лебедева.

Прошедший в «Либеров-центре» в 1998 году Круглый стол «Накануне новоселья» помог музею определить генеральные темы научных исследований и комплектования фондов – сибирский пейзаж и эстетическое воспитание. Дальнейшее сотрудничество ОмГУ, СФ РИК и «Либеров-центра» выразилось в проведении таких крупных междисциплинарных проектов, как «Сибирский пейзаж – пространство мифов» (2000), «Учителя и ученики. Связь поколений» (2000–2001, к 90-летию народного художника А.Н. Либерова), «Сибирский сад – территория мечты» (2002), «Академия художеств: история и современность. Освоение культурного пространства Сибири» (2003). В 2004 году запланирован научный семинар в форме Круглого стола «Малые музеи в контексте местной культуры» (к 10-летию ГОХМ «Либеров-центр»). Все проекты предусматривали научные конференции или семинары, дискуссии на круглых столах и сопровождалась развернутыми выставочными программами. Художественные выставки создавали проблемное поле для обсуждения важных, зачастую мировоззренческих проблем. Завершались «научно-художественные» проекты изданием сборников материалов.

С появлением в ОмГУ новых специальностей – «культурология» и «музеология» необходимость сотрудничества вуза с музеями становится еще более очевидной. Для воспитания грамотных специалистов не достаточно организации эпизодической музейной практики для студентов. Необходима собственная экспериментальная площадка. Ею может стать Музей-лаборатория при ОмГУ. Кабинет – выставочный зал позволил бы студентам осуществлять собственные экспозиционные идеи, на практике осваивая непростой язык музейной презентации и самые современные коммуникационные технологии.

МУЗЕЙНАЯ ПРАКТИКА и УНИВЕРСИТЕТСКАЯ НАУКА: ОМСКИЙ ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ*

Если музеи все еще являются источниковой базой для профильных наук, то они по определению должны сотрудничать с высшими учебными и научно-исследовательскими учреждениями. Не случайно в первые послереволюционные годы в России делами музеев занималась Главнаука – Главное управление научных, художественных и музейных учреждений Академического центра Наркомпроса. Функции научных учреждений выполняли краевые музеи, в том числе омский, где работали такие выдающиеся ученые, как П.Л. Драверт и А.Ф. Палашенков, Н.М. Ядринцев. Да и сегодня представители научных кругов города, профессора П.П. Вибе и Б.А. Конилов возглавляют два крупнейших омских музея – ОГИК музей и ООММИ им. М.А. Врубеля.

Вузы, готовящие специалистов-гуманитариев, в исследовательских и учебных целях традиционно обращаются к собраниям музеев как историко-краеведческого, так и искусствоведческого профилей. Студенты-историки, культурологи, музеологи, художники также проходят практику на базе различных омских музеев. Однако такую форму взаимодействия можно охарактеризовать как достаточно пассивное предоставление потенциальному пользователю имеющихся в музейных собраниях ресурсов. Что касается музейной науки, то она, как правило, носит прикладной характер, ее задача – ввести в научный оборот информацию о собранных в коллекциях предметах. Атрибуция, систематизация, классификация, лежащие в основе каталогов и обзоров, занимают основную часть рабочего времени, почти не оставляя возможности заняться интерпретацией и более глубоким анализом имеющегося в музеях материала.

* Мысливцева Г.Ю. *Музейная практика и университетская наука: омский опыт взаимодействия // Музей и вопросы региональной культуры. Сибирь – Урал. 45-летию Новокузнецкого художественного музея: Материалы региональной научно-практической конференции (Новокузнецк, 23–24 октября 2006 г.) / сост. Т.М. Высоцкая. Новокузнецк, 2007. С. 56–63.*

Таким образом, музейщики создают своего рода «сырьевую базу» для ученых, оставаясь по большей части практиками. Это обстоятельство позволило нам условно противопоставить «музейную практику» отвлеченной «университетской науке».

Более того, в настоящее время научные и музейные учреждения принадлежат разным ведомствам. Попадание музеев в сферу влияния управлений, комитетов, министерств культуры повлекло за собой как их доступность, открытость для широкой публики, так и усиливающийся крен в сторону досуговых, развлекательных, зрелищных массовых мероприятий. Иногда приходится слышать от представителей власти, что музеи – не научные учреждения, а организация конференций, как и издание научных сборников, является «нецелевым расходованием средств». Но данное положение не стабильно, и наблюдаемое в настоящее время «взаимное притяжение» музеев и университетов ведет к появлению новых моделей сотрудничества.

Большой интерес представляют проекты, в которых университеты и музеи становятся равноправными участниками. И такие примеры в Омске не редкость. К началу нового века в городе сложилось во многом уникальное научно-музейное сообщество, способное реализовывать значимые междисциплинарные проекты. Подобные формы тесного сотрудничества музеев с учеными возникли не сразу. Предварительно были опробованы различные варианты совместной деятельности.

В 1985 году ОГПИ им. А.М. Горького и ООМИИ организовали совместную выставку «Тайны древних курганов» (кураторы профессор ОГПИ Б.А. Конилов и искусствовед И.В. Спирина). Опыт был продолжен в 1987 году выставкой «Древние сокровища Сибири», организованной ООМИИ уже совместно с ОмГУ (кураторы профессор ОмГУ В.И. Матющенко и искусствовед ООМИИ И.В. Спирина). Помимо того, что выставки познакомили широкие круги омичей с памятниками истории Древней Сибири, они ввели археологический материал в научный оборот благодаря изданию каталогов, отвечающих серьезным академическим требованиям.

В 1990-е годы начался новый этап в развитии сотрудничества музеев и вузов. Его можно проследить на примере взаимодействия Омского государственного университета с музеями города. В первую очередь следует отметить увеличение числа конференций, посвященных проблемам истории и культуры, и участие в них не только вузовских ученых, но и представителей музеев. Так, в числе организаторов научной конференции памяти Н.М. Ядринцева в октябре 1992 года значатся ОмГУ и ОГИК музей. Обращает на себя внимание участие в этой краеведческой конференции музейных сотрудников-искусствоведов: И.Г. Девятьяровой, Т.В. Еременко, Г.Ю. Мысливцевой, В.Ф. Чиркова. К этому времени определилась группа музейных работников, постоянно сотрудничающих с вузами. Некоторые из них защитили диссертации, получив ученые степени кандидатов исторических (И.Г. Девятьярова, Г.Г. Гурьянова), а также философских (В.Ф. Чирков) наук. Искусствоведы защищали диссертации в других городах (Москва, Санкт-Петербург, Барнаул), так как в Омске диссертационного совета по этой специальности нет, как нет и учебного заведения искусствоведческого профиля. Это обстоятельство накладывает особый отпечаток на омскую ситуацию: здесь работают выпускники ИНЖСА им. И.Е. Репина, тяготеющие к классическому музею (ООМИИ им. М.А. Врубеля), искусствоведы московской (МГУ) и екатеринбургской (УрГУ) школ. Целый отряд искусствоведов вопреки правилам появился благодаря преподавательской деятельности выпускника МГУ Л.П. Елфимова на местном худграфе. Его ученики работают в музеях и вузах, внося в их деятельность иногда недостающую выпускникам более фундаментальных школ «свободу творчества».

Образованный в 1993 году в Омске Сибирский филиал Российского института культурологии стал консолидирующей силой, привлекающей к участию в своих проектах все вузы и музеи города. Можно назвать областную научно-практическую конференцию «Памятники истории и культуры Омской области: проблемы выявления, изучения и использования», прошедшую в мае 1993 года, и периодически повторяющуюся Всероссийскую научную конференцию, посвященную проблемам культуры и интеллигенции России. Первая конференция этого цикла – «Культура и интеллигенция России в переломные эпохи (XX в.)» – прошла в ноябре 1993 года. В числе принявших в ней участие докладчиков были представители художественных музеев не только Омска, но и Барнаула, Павлодара, Томска, Читы, Челябинска.

Особенностью данного научного форума стала специально подготовленная к этому событию в ООММИ выставка «Искусство белой столицы» (куратор И.Г. Девятьярова).

Впоследствии согласованные с тематикой конференций историко-художественные выставки стали важной частью всех научных встреч. Экспозиции как типично музейные формы презентации, дополняя дискуссии ученых, свидетельствовали о более глубокой интеграции исторических, культурологических и искусствоведческих исследований. В 1995 году II Всероссийская научная конференция «Культура и интеллигенция России в эпоху модернизаций (XVIII–XX вв.)» сопровождалась выставкой «Возвращая забытое... (из не востребованного культурного наследия)», подготовленной научными сотрудниками ООММИ (куратор И.Г. Девятьярова) при участии ГАОО и ЦДНМО. Для участников конференции был издан каталог-путеводитель. В 2003 году ООММИ уже входил в число организаторов данной конференции, как и целого ряда других иницилируемых ОмГУ и СФ РИК акций. Последняя, прошедшая в 2006 году VI Всероссийская научная и научно-практическая конференция с международным участием «Культура и интеллигенция меняющихся регионов России: XX век. Интеллектуальные диалоги: XXI век. Россия–Сибирь–Казахстан» сопровождалась подготовленной Городским музеем «Искусство Омска» выставкой «Художник в поисках идеала. Омск. 1960-е–2000-е годы» (куратор Г.Ю. Мысливцева). ГМИО и ООММИ, с 1996 года носящий имя М.А. Врубеля, вошли в число соорганизаторов данной конференции.

С другой стороны, музеи часто сами становятся инициаторами конференций, семинаров и коллоквиумов, приглашая научные и образовательные учреждения города к участию в них в качестве организаторов. Как правило, это проекты, объединяющие все научные и художественные силы города. Они привлекают к себе внимание вузовских ученых и музейных практиков из Сибири, России и из-за рубежа. Достаточно назвать традиционные проекты ООММИ им. М.А. Врубеля: «Декабрьские диалоги» – ежегодную научно-практическую конференцию, посвященную памяти основателя музея Ф.В. Мелехина, и летний семинар «XX век: художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур». Постоянными участниками музейных конференций являются профессора, доценты аспиранты ОмГУ, ОГИС, ОмГПУ и т.д.

Тесные связи образовались у ученых с возникшими в начале 1990-х годов в Омске новыми музеями, непосредственно связанными с местной локальной культурой. Самое непосредственное участие в становлении концепции и проектах Городского музея «Искусство Омска» принимали профессора ОмГУ В.В.И. Матющенко, В.Г. Рыженко, доцент В.М. Шкарупа, вошедшие в состав Ученого совета ГМИО. В выработке концепции и определении направлений исследовательской деятельности художественного музея «Либеров-центр» принимали участие профессора ОмГУ Н.А. Томилов, В.Г. Рыженко, Н.М. Генова, доценты Г.М. Патрушева, Н.И. Лебедева. Прошедший в «Либеров-центре» в 1998 году круглый стол «Накануне новоселья» помог музею определить генеральные темы научных исследований и комплектования фондов – сибирский пейзаж и эстетическое воспитание.

Благодаря сотрудничеству университетов с музеями искусствоведческого профиля в сферу внимания ученых все настоятельней стало входить изобразительное искусство, дополняя научные практики широким спектром художественных образов. В то же время сотрудничество с университетскими учеными разных специальностей расширяло границы искусствоведческих исследований.

Первые организованные ГМИО выставки-симпозиумы, курируемые В.Ф. Чирковым, – «Накануне рубежа веков» (1994), «Война и Мир или Ад и Рай как интерналии человеческого» (1995), региональная выставка-конференция «Человек в пространстве времени» (1996) – продемонстрировали «авангардные» с точки зрения академической науки подходы к исследуемому материалу и последовательную установку на междисциплинарность. На первый план вышли философы с их нестандартными взглядами, сложным понятийным аппаратом и новой для искусствоведов терминологией. Философская «прививка» музейным практикам пошла на пользу. И пусть участники еще плохо слышали друг друга, между ними порой возникал продуктивный диалог. Свойственный первым форумам ГМИО полемический и публицистический пафос, свобода выражения чем-то напоминали проходившие в Омске в 1980-е годы неформальные художественные выставки.

Начавшиеся в 1996 году Омские искусствоведческие (культурологические) чтения (куратор В.Ф. Чирков), утратив вместе с солидным финансированием определенную долю эффектности, вошли в

более спокойное конструктивное русло. Участниками и организаторами Чтений было продолжено последовательное проведение в жизнь идеи междисциплинарности и разработка методологии этого процесса.

Сотрудничество ОмГУ, СФ РИК и «Либеров-центра» выразилось в проведении таких крупных междисциплинарных проектов, как «Сибирский пейзаж – пространство мифов» (2000), «Учителя и ученики. Связь поколений» (2000-2001, к 90-летию народного художника А.Н. Либерова), «Сибирский сад – территория мечты. Омск – Новокузнецк» (2002), «Академия художеств: история и современность. Освоение культурного пространства Сибири» (2003), «Малые музеи в контексте местной культуры» (2004, к 10-летию ГОХМ «Либеров-центр»), «Реки Сибири и их образы в динамике природного и культурного ландшафта» (2005). Все проекты предусматривали научные конференции или семинары, дискуссии на круглых столах и сопровождались развернутыми выставочными программами. Художественные выставки создавали проблемное поле для обсуждения важных, зачастую мировоззренческих проблем. Завершались «научно-художественные» проекты изданием сборников материалов.

Значительным достижением данных проектов является, на наш взгляд, вовлечение в них специалистов из области естественных наук, в частности представляется перспективным сотрудничество музея и СФ РИК с РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва). По мнению Р.Ф. Туровского, «результатом «окультуривания» природного ландшафта стало появление в ландшафте духовной (информационной, ментальной) компоненты, которая составляет невидимое содержание культурного ландшафта, она не выражена непосредственно на местности, но присутствует в сознании людей и «читается» в ландшафте»¹. Область гуманитарной географии, включающая в себя широкий пласт исследований художественных образов территорий, геоаксиологию, геомифологию, сакральную географию, вплотную подходит к кругу исследуемых искусствоведами и культурологами проблем.

Обращает на себя внимание дальнейшее развитие сотрудничества музейных и научных структур по поводу сибирской архаики, этнографии, этноархаики и археарта в современном искусстве. В этом плане интересна деятельность ООММИ им. М.А. Врубеля, в последние годы реализовавшего два параллельных проекта, один из которых был преимущественно музейным, а второй – университетским. Инициированный ГРМ двухлетний (2004–2005) дискуссионно-выставочный проект ООММИ им. М.А. Врубеля и ГМИО «Сибирский миф. Архаика и современное искусство. Голоса территорий» (кураторы А.Н. Гуменюк и Г.Ю. Мысливцева) вовлек в свою сферу, помимо Омска, такие сибирские города, как Тюмень, Барнаул, Новосибирск, Горно-Алтайск. Материал рассматривался, главным образом, сквозь призму искусства, и заключительная выставка продемонстрировала большое разнообразие сложившихся в разных регионах Сибири художественных и исследовательских практик, что и было осмыслено в ходе дискуссионных кафедр. Напротив, проведенный уже трижды осенний коллоквиум «Памятники археологии и художественное творчество» (2002, 2004, 2005) подходит к проблеме с точки зрения фундаментальных исторических наук. В число соорганизаторов проекта входят ОмГПУ, ОмГУ, СФ РИК, а среди участников коллоквиума много ученых из Санкт-Петербурга, Новосибирска, Киева и других городов.

В ходе поисков точек соприкосновения между художественными музеями и университетами выявилась проблема различия искусствоведческого и культурологического подходов к исследуемому материалу. Как было отмечено профессором Н.А. Томиловым, «если искусство входит в целом в культуру, казалось бы, и искусствоведческие науки должны были бы войти в круг культурологических наук. На самом деле этого не произошло. Как наука культурология (прежде всего это методология, теория, историография и т.д. культуры) выделилась довольно поздно из круга философских и исторических наук – лишь во второй половине XX века. А искусствознание (искусствоведение) как наука оформилась в XIX в., и объектом ее изучения стало искусство – художественная культура в целом. И совершенно четко в искусствоведении и культурологии обозначились разные научные сферы и направления.

Поскольку это смежные науки, то сопряженность их в ряде сфер знаний значительна – прежде всего, в области духовной культуры, социальной роли художественной культуры, в методолого-теоретической сфере и т.д. Отсюда и значимость совместных научных конференций и семинаров искусствоведов и культурологов. В Омске в этом плане значительна роль Омских искусствоведческих чтений и ряда отдельных научных форумов, таких, как Междисциплинарный научно-практический семинар «Сибирский

пейзаж: пространство мифов», Научно-практическая конференция «Учителя и ученики. Связь поколений» и др.»². Заявивший о себе как о художественно-культурологическом Городской музей «Искусство Омска» также движется в этом направлении. Один из совместных проектов – «Словарь мифологии Омска», составленный научным сотрудником ГМИО Е.В. Груздовым и доцентом ОмГУ А.В. Свешниковым, способствует более глубокому и комплексному изучению местной культуры.

Вместе с тем, несмотря на заявленную В.Ф. Чирковым декларацию о том, что «междисциплинарная методология провоцирует интегральное значение на основе данных наук»³, объединение на короткое время в одном пространстве (хотя и это – достижение) ученых разных специальностей и представителей музейной науки не привело само по себе к появлению нового качества в их работах. Как отметила недавно профессор ОмГУ В.П. Корзун: «декларация междисциплинарности стала общим местом многих работ, своего рода модой, но гораздо сложнее реализовать этот посыл в конкретной исследовательской практике. Естественно, что выход в пространство других наук делает актуальной проблему интеллектуального диалога, поиска адекватного языка описания в избранном проблемном поле, конструирование собственного инструментария, обращение к нестандартным/неклассическим источникам. Такие шаги исследователя сопровождаются мучительной рефлексией, переосмыслением предшествующего опыта...»⁴. В Омске пока только создаются предпосылки для подобной интеграции различных наук и музейных практик, но для дальнейшего движения накопленный опыт должен быть осмыслен.

Укреплению связей служит также миграция кадров: из музеев в вузы и из вузов в музеи. Это благоприятно сказывается на формировании городского научного и культурного сообщества. Большую роль здесь играют отдельные личности, но в то же время идет выработка жизнеспособных форм сотрудничества, что превращает отдельные инициативы в устойчивые механизмы реализации проектов, интегрирующих музейную практику и университетскую науку.

В заключение можно сослаться на мнение профессора, директора Российского института культурологии К.Э. Разлогова, высказанное им после недавно прошедшего в Омске Всероссийского научного конгресса «Проблемы культуры городов России: от традиции к модернизации» (2006), в котором впервые приняла непосредственное участие (в качестве финансиста и организатора) городская администрация: «в Омске, что отмечали и все выступающие на конгрессе, есть определенные формы взаимодействия между научной, творческой интеллигенцией и городской властью. Это вещь очень редкая. Обычно случается наоборот – контра. Тот факт, что в вашем городе взаимодействие есть, вселяет надежду, что из этого союза в дальнейшем что-то получится»⁵.

1. Туровский Р.Ф. Культурная география: теоретические основания и пути развития // Культурная география. М., 2001. С. 69.
2. Томилов Н.А. Гуманитарные науки и место в них искусствоведения и культурологии // Четвертые Омские искусствоведческие (культурологические) чтения: 12–14 ноября 2001 года. Сборник материалов / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск, 2002. С. 6.
3. Чирков В.Ф. Междисциплинарная методология науки и исследование локальных местных культур // Четвертые Омские искусствоведческие (культурологические) чтения: 12–14 ноября 2001

года. Сборник материалов / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск, 2002. С. 5.

4. Корзун В.П. Пространство советского города (историографические заметки) // История и культура городов России: от традиции к модернизации. Материалы Всероссийского научного конгресса, посв. 290-летию г. Омска / Отв. ред. Д.А. Алисов, Ю.Р. Горелова, Н.А. Томилов. Омск: Изд. дом «Наука», 2006. С. 21-22.

5. Косенко А. «Культура – сила, способная объединять» // Неделя. 18 окт. 2006. С. 6.

ВОПРОСЫ ЭКСПОЗИЦИОННО- ВЫСТАВОЧНОЙ РАБОТЫ на СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ МУЗЕЙ» (1931–1940)

В декабре 1930 года в Москве состоялся I Всероссийский музейный съезд. Съезд проходил под флагом борьбы с музейной рутинной, борьбы с отставанием музеев от практики и задач социалистического строительства. По решению съезда с 1931 года начал выходить новый журнал «Советский музей», в котором обсуждались важнейшие вопросы музейного дела.

Вопросы экспозиционно-выставочной работы обсуждались на страницах журнала особенно активно. Музей должен был измениться, и изменения, прежде всего, должны были выразиться в создании новых экспозиций.

«Первый музейный съезд четко и недвусмысленно указал, что экспозиция наших музеев, сохранившаяся нередко с 80–90-х гг. прошлого столетия, должна быть перестроена на принципах диалектического материализма и марксизма-ленинизма... музеев – кунсткамерам, музеев – кладбищам монументов, музеев – коллекциям редкостей, музеев – эстетическим галереям была объявлена война...»¹.

На «фронте реэкспозиции» в начале 1930-х годов велись напряженные поиски новых экспозиционных принципов и приемов, отвечающих требованиям времени.

Эти требования выражены в статье А.А. Вальтера «К вопросу об экспозициях в художественных музеях»²:

«В обстановке обострения классовой борьбы, в связи с выкорчевыванием корней капитализма и ликвидацией кулачества как класса на базе сплошной коллективизации сельского хозяйства... музей обязан... превратиться в учреждение массовой политико-просветительской деятельности на основе научного показа имеющихся в его распоряжении экспонатов». А. Вальтер приводит слова А. Луначарского о том, что искусство – это «классовое окно, через которое можно смотреть в сердце эпохи», а следовательно – от экспозиции художественного музея следует требовать вскрытия классовой сущности и его дидактического развития».

Основные требования, определившие характер экспозиционно-выставочной работы музеев, может быть выражено и словами Левинсона-Лессинга: «Непосредственным содержанием экспозиции

является смена и борьба художественных стилей, рассматриваемых как одно из проявлений классовой борьбы»³.

При всех ошибках, обусловленных распространением на художественные музеи положений вульгарной социологии, в научно-экспериментальной работе музеев тех лет много нового, ценного, живого, представляющего интерес и для сегодняшних музеев.

Условно материалы, посвященные экспозиционно-выставочной работе музеев, можно разделить на две группы: статьи теоретического плана (иногда основанные на опыте создания конкретной экспозиции) информация о новых экспозициях, выставках, где часто встречаются ценные замечания и наблюдения.

Наибольший интерес представляют статьи сотрудников музеев, работавших над созданием новых экспозиций на основе марксистского понимания искусства. Опыт работы по созданию выставки «Русское искусство эпохи разложения феодализма (к. XVIII – н. XIX в.)» обобщает Н. Коваленская в статье «О методе экспозиции произведений искусства (опыт марксистской выставки в ГТГ)», опубликованной в первом номере журнала за 1931 год.

«Основная задача заключалась в выработке методов подбора, в группировке и истолковании материала... Следовательно противопоставить искусству господствующих классов искусство классов эксплуатируемых.

...Экспозиция строится на контрастах: искусство помещиков – искусство эксплуатируемого крестьянства... Система экспозиции – по классам и основным этапам их развития; таким образом, группировка дается по стилям, если понимать последние как выражение классовой идеологии; последовательные группы произведений дают диалектическое развитие стиля».

Особенностью этой экспозиции было обращение к комплексному показу произведений искусства (живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство). Образы литературы и поэзии привлекались в качестве стилистических аналогий. «Кроме расширения материала в области искусства, выставке была поставлена задача привлечения также и художественного материала, помогающего выяснению социальной базы искусства. Материал не вещественный, а документальный, цитатный...» например, противопоставлены крестьянским образам Венецианова, исполненным красоты и душевной ясности, подлинные документы о продаже крепостных или «проходной лист» на предмет «примерного наказания батогоми» (из Музея Революции).

Трудности, с которыми столкнулись экспозиционеры, были связаны, во-первых, с разнородностью материала. Н. Коваленская отмечает, что «необходимость поместить произведение в определенной группе нередко противоречит декоративным требованиям.. Трудно соединить живопись с графикой, поэтому в большинстве случаев последняя выделена в особые витрины. Самые большие трудности представляет задача связать с произведениями искусства словесные тексты: надписи, дополнительный документальный материал, объяснительный этикетаж. Крупные надписи помещены вверху на фризе (серые буквы по белому фону). Цитатный материал выделен на особые подвижные щитки, чтобы он не сливался с художественными экспонатами. Объяснительный этикетаж – на стены».

Во-вторых, возникли проблемы в группировке материала: «...на выставке еще не найдено окончательного решения проблемы экспозиции искусства различных классов. Мы избежали механического параллелизма в развитии двух классовых групп – крупнейших оброчных крепостников и барщинного, буржуазизирующегося дворянства, а с другой стороны, не получили ясности в последовательном развитии последней группы: в середине XVIII в. она вкраплена в искусство рококо, на рубеже XIX в. – в классицизм. Лучше – вести по двум противоположным стенам зала, связывая соответствующие этапы в поперечные группы».

В-третьих, трудности возникли в восприятии экспозиции зрителями. Экспозиционеров упрекали в том, что «искусство теряет здесь эмоциональное значение. Превращаясь в иллюстрацию в истории... как бы не переместился акцент с искусств на базис».

Ответ Н. Коваленской звучит совершенно в духе времени: «Можем ли мы добиваться такого «заражения» (эмоциями) по отношению к гедоническому и чувственному искусству XVIII в.?

Лишь критическое отношение к наследию прошлой культуры позволяет использовать его в настоящий момент».

Были предъявлены также обвинения в трудности, недоступности экспозиции массовому зрителю. «Значение искусства как классово-идеологии – проблема философская, чрезвычайно трудная. С этим встал вопрос о многоплановости экспозиции, рассчитанной на различные категории зрителей.

По-существу, пользуясь современной технологией, можно назвать экспозицию Третьяковской галереи «проблемной», в которой связь между экспонатами осуществляет идея, проблема, в данном случае – социальная.

Характерной чертой «проблемных» экспозиций является показ не отдельных памятников, произведений, экспонатов, а процессов и явлений. «Выставка – метод ознакомления с явлениями через зрительный показ фактов в подлинниках или отображениях... В музеях, особенно в художественных и историко-культурных, приходится идти от самодавящего конкретизма отдельных вещей к уяснению их смысла и раскрытию связей⁴. В словах И.М. Зыкова выражена одна из основополагающих тенденций в понимании музейной экспозиции в 1930-е годы. С этой тенденцией связаны и негативные явления в музейной практике рассматриваемого периода, такие, как вытеснение музейного предмета чересчур разросшимся пояснительным материалом, забвение того, что «конкретный предмет и наиболее зрители и наиболее правдивы»⁵.

Стремление представить в экспозиции художественного музея отражение социальных процессов мы видим и у И. Иоффе, статья которого «выставка Французского искусства в Эрмитаже. К вопросу о принципах художественной экспозиции» опубликована в третьем номере журнала за 1933 год. «В основе экспозиции – история классовой борьбы буржуазии с дворянством. В области мышления это – борьба империализма-материализма идеализма-эстетизма в условиях сложного культурно-идеологического наследия иностранных воздействий. Искусство дворянства и буржуазии имеют чувственный, предметный характер и направлено против абстрактных идеологических эмблем феодального искусства, но буржуазия эмпирически изучает мир и фиксирует конкретную видимость, а дворянство подчиняет материальность изображения идеалистическим эстетическим нормам и божественным пропорциям... Ватто – Шарден, Буше – Грез и т.п.

Экспозиция противопоставляет искусство двух основных классов, в основном, залами: зал IV – Леноны, зал V – Пуссен, зал XIII – рококо и зал XIII – энциклопедисты. На поворотных исторических этапах, где размежевание еще только намечается, (зал I) оба течения даны совместно, но на разных стенах. Справа – дворянские портреты, склоняющиеся к дворцовой парадности и салонной галантности интимности, а слева – буржуазные портреты, восходящие от бытовой интимности к торжественности и силе государственных мужей и общественных идеологов»⁶.

Новые экспозиции художественных музеев были отражением состояния искусствоведческой науки, в которой ведущее положение занял формально-социологический метод исследования. «Форсовцы» опирались на идеи Г. Плеханова, который видел задачи марксистского искусствознания в установлении «социального эквивалента» исследуемого явления (В. Фриче, Б. Арватов, И. Иоффе).

Несомненным достижением «форсовцев» был синтетический принцип исследования искусства и общественной жизни, которому в музейной практике соответствовал комплексный подход показа произведений всех видов искусства. В экспозиции делались попытки показать «связь и взаимоотношение пространственных и временных искусств». Одно из них – ведущее. В классицизме – это архитектура, следовательно, комплекс располагался в архитектурных залах. «В буржуазном искусстве с его идейностью и рационалистичностью картина ставится в зависимость от литературы и книги. «Книга убила соборы», – говорит В. Гюго. По рационалистической публицистической книге строятся все искусства. Греза и Шардена нельзя понять без томов энциклопедии, обстановки для жизненных занятий и жизни буржуазных комнат и кабинетов»⁷.

Однако, комплексы не безграничны. Опасение об утрате музеями «своего специфизма» выражено в упомянутой статье И.К. Луппола. Автора беспокоит «загромождение художественного музея посторонними, побочными вещами, злоупотребление этикетажем».

Обращает на себя внимание предложение И.М. Зыкова о создании главного выставочного комитета при Наркомпросе: «Единый выставочный центр смог бы ликвидировать кустарщину, внести плановое начало и систему в работу, урегулировать стихию»⁸.

Работа музеев над новыми экспозициями и выставками, действительно велась стихийно. Требовалось создание теоретической базы, опубликованные в журнале статьи научно-методического плана вносят вклад в осуществление этой задачи.

В статье К.А. Соловьева «Методика экспозиционной работы»⁹ подробно рассматриваются этапы работы над созданием экспозиции. Соловьев делит весь объем работ на три части: 1) Составление тематического плана; 2) Составление экспозиционного плана; 3) Художественное оформление.

В статье приводится схема тематико-экспозиционного плана, включающая в себя 9 граф:

- проблемы
- темы
- элементы
- № экспоната
- название объекта показа
- тип экспоната или способ показа
- место нахождения и размер (на полу, на стене, стенде, на скрытой конструкции)
- № экспоната в экспозиционном графике
- примечания

В экспозиционном плане должны быть отмечены опорные экспонаты, которые «следует выделять оформлением: величиной, движением, красочностью, сочностью, броскостью, воздухом, светом, подсвечиванием, приемом изоляции, аккумуляции и т.п.

Основные экспонаты дают общее развитие идеи экспозиции. Они должны быть окружены дополнительными экспонатами пояснительного характера.

В экспозиции выделяются три плана показа: первый план включает экспонаты, расположенные на стенах, на полу и в вертикальных витринах; экспонаты второго плана располагаются в горизонтальных витринах; экспонаты, находящиеся в скрытых конструкциях (вертушки, альбомы и т.п.), относятся к третьему плану показа.

Художественному оформлению музейной экспозиции посвящена отдельная статья того же автора, помещенная в первом номере журнала за 1936 год. Основным принципом оформления названо разнообразие в оформлении различных типов экспонатов, индивидуализация оформления различных разделов музея. Каждый раздел должен иметь свой особый облик.

Для этого, в частности, применяются различные фоны и цветовое оформление: окраска, ткани, бумаги, экраны различной расцветки. Предлагаем, например, под темную скульптур – кремовые подставки, а для бронзы – винно-фиолетовые.

Как удачный пример использования цвета в экспозиции Соловьев отмечает вторую Китайскую комнату в Мюнхенском Этнографическом музее. Сочетание красок – черный, золотистый, темно-зеленый не создает впечатления пестроты, светлая же окраска верха стен уничтожает тяжеловесность. В Музее антропологии и этнографии Академии наук на выставке «Живая археология» окраской стен была подчеркнута эпоха выставочных предметов.

Наиболее любопытным моментом в статье Соловьева представляется его подход к работе экспозиционера с точки зрения музейной режиссуры. По словам Ф.Я. Кона – руководителя музейного дела в РСФСР, – «Музеи должны давать не схему, к которой подгоняется материал, а живой образ, основанный на исследовании и анализе действительности. Необходимо, чтобы образ был эффектен. В этом отношении музей должен много позаимствовать у театра. Музей должен иметь собственную режиссуру».

Под приемами театрального показа Соловьев подразумевает говорящие манекены, изготовление предметов, промышленности на глазах у зрителей, сцены из истории, кинофикация и озвучание – т.е. средства, специфические для временных искусств.

Более глубоко понимает театрализацию музея Я. Мексин: «Мы убеждены, что экспозиция есть сложное художественное явление, в основе которого лежит система образов»¹⁰.

Сотрудники музея-усадьбы «Останкино» создавая экспозицию выставки «Крепостная деревня», ставили перед собой задачу – «подобрать такие вещи итак их расположить, чтобы они сами заговорили нужным для нас языком отображаемой эпохи»¹¹.

Красной нитью через выставку шла идея социального неравенства. «После пышных барских хором зритель попадал в невзрачную обстановку жизни крепостного – закоптелая курная изба... примитивные средства производства. Стены и постаменты обтянуты серой мешковиной, свет искусственно уменьшен».

Наряду с тенденцией к повышению выразительности экспозиции, существовал другой путь создания «самоговорящей» экспозиции, а именно – введение в ее структуру большого количества текстов.

Музейному этикетажу уделялось большое внимание на страницах журнала. «Тексты связывают отдельные элементы экспозиции в единое целое, углубляют содержание и познание последней», – пишет М. Павлов в статье «Вопросы методологии и техники музейного показа»¹², – «Слова-понятия должны служить дополнительным средством для раскрытия содержания, связей. Однако неумеренное использование «слова» и других графических средств... превращает экспозицию в писульку и придает ей своеобразный беспредметный, плакатный стиль».

Для музейных исторического профиля автор предлагает следующую классификацию текстов, составляющих в целом музейный этикетаж:

а) тексты, неразрывно связанные с экспонатами:

- название разделов и частей экспозиции;
- информирующие и ориентирующие тексты (указатели, справочные надписи);
- вступительные тексты;
- этикетки;
- экспликации;
- паспорта к экспонатам;
- объяснительные тексты к экспонатам второго и третьего плана;

б) тексты, сохраняющие известную самостоятельность:

- лозунги и цитаты;
- выдержки из официальных постановлений;
- печатные листовки, помещаемые у объекта показа.

М. Павлов приводит также 15 разновидностей музейных текстов по способу их технического выполнения. Среди них тексты, написанные от руки на бумаге, на стекле, фототексты, тексты, состоящие из отдельных букв (плоских или рельефных, из металла, стекла, пластмассы); тексты-проекции и т.д.

Классификация этикетажу по содержанию и целевой направленности дана в статье Я. Мексина «О музейном этикете»¹³. Мексин отличался живым, творческим подходом к музейному делу, поэтому в его классификацию входят, помимо номенклатурного и объяснительного этикетажу, инструктивный («Потяни», «Угадай, откуда?»), интригующий («Шкаф превращений»), сатирический и эпиграфический, в отношении которого автор замечает, что умелый подбор ценного цитатного материала большое искусство. «Язык этикетажу должен быть понятным, выразительным, увлекательным», – убежден Я. Мексин.

Он рассматривает также проблемы этикетажу, связанные с дифференцированным подходом к различным категориям зрителей и предлагает введение, в случае необходимости, двух сменных вариантов этикетажу: популярного на переднем плане и углубленного в скрытом виде. Техники решения этого приема: 1) картонка с надписью откидывается, открывая вторую, где дается либо вариант, либо развитие первой надписи; 2) второй вариант спрятан внутри двойной картонки и вытягивается оттуда за ленточку; 3) варианты текста пишутся на лицевой и оборотной стороне тонкого картона, в который вставляется небольшая металлическая пластина, притягивающаяся к магниту; 4) прием трансформации, применяемый в старинных книжках-игрушках. При движении клапана полоски с надписями входят в открытые прорезы, заслоня первоначальный текст.

Такой этикетаж необычен для традиционных музейных залов. Он предполагает активность зрителя. В первом номере журнала за 1935 год была опубликована статья Н.Н. Ивашева «Формы активизации музейного посетителя», где, в частности, говорится: «момент осязания играет далеко не последнюю роль для глубины восприятия... многие музеи отказались уже от этикетки «руками не трогать», но такого экспоната, который обязательно нужно было бы трогать руками, еще не создали, а в этом задача сегодняшнего дня... Один из простейших способов – самостоятельный пуск действующего экспоната, проведение массовых опытов экскурсантами, доски вопросов и ответов.

Тенденция к активизации музейного зрителя особенно отчетливо проявилась на выставках, предназначенных для детей.

Так, в Государственном музее изобразительных искусств в начале 1930-х гг. была проведена выставка «Древняя Греция». Она имела особенно большой успех у детей, т.к. юные посетители имели в своем распоряжении материал для зарисовок и лепки и охотно проводили по многу часов в выставочном зале, снимая копии с выставочных образцов¹⁴.

Выдающимся музейным педагогом можно назвать Я. Мексина, научного сотрудника отделения детской книги при Музее по народному образованию.

Из статьи Я. Мексина «Из опыта музейно-выставочной работы с детьми»¹⁵: «... Пройдет год-другой и жизнь советских детей обогатится новым действенным воспитательным средством: я имею в виду детские музеи и детские выставки... В 1925 г. Небольшая группа московских педагогов-внешкольников в порядке общественного начала организовала при институте методов внешкольной работы комиссию по музейно-выставочной работе с детьми.

В короткий срок мы организовали в подвале Музея изящных искусств нашу первую выставку. Она называлась «Для детей, про зверей» и предназначалась для дошкольных и младших возрастов. Музеи до сих пор группировали вещи по принципу строгой классификации и систематизации, что делало восприятие монотонным и тусклым. Мы старались стремиться всюду использовать яркие, освежающие глаз контрасты в материале, форме, цветет, масштабе, настроении т.д.

В Ватагин, И. Ефимов – дерево, мрамор, слепки с античных скульптур, игрушки из дерева, глины (русские, немецкие, японские, мексиканские), архангельские и тверские пряники с изображением животных, так называемая «пекарская скульптура» – конь, лебедь, народные вышивки с примитивным изображением зверей, народные механические игрушки (Загорские), заводные технические игрушки. Макеты: «Волки перед избушкой в лесу», «Пеликаны, ловящие рыбу для японских рыбаков», «Караван верблюдов в пустыне».

Книга была использована главным образом со стороны иллюстрации. Этот материал вместе с несколькими фото обрисовал связь человека с животными. Всех экспонатов было около 100.

При расстановке мы советовались с ребятами.... «Надо сделать так, чтобы было позанятнее. Этот кот пускай стоит, как будто осматривает выставку. 2Большого зайца» хорошо выдвинуть вперед, чтобы его можно было погладить. Птичка должна пить воду из тарелки». Дети во всем ищут драматического интереса, поэтому они предпочли функциональный принцип.

Посреди комнаты стоял большой стол, с гостеприимной надписью «Здесь можно все брать в руки»... разумеется, приходилось иметь запасные игрушки взамен сломанных.

В музее и на выставке мы обыкновенно видим готовый продукт творчества, при самом творческом акте мы не присутствовали. Детей, процесс творчества – что, как и для чего делается – интересует больше всего. На выставке скульптур Ватагин лепил из глины зверей, проводя это в виде игру, забавы. Иногда скульптор привлекал детей в соревнование с ним. На выставке каждый мог сделать себе игрушку из папье-маше, выкроить из бумаги, склеить и раскрасить звериную маску или зарисовать ту или иную занятную вещь.

Мы ввели на выставке так наз. Музейные игры, заимствовав пример из практики североамериканских детских музеев.

Вопросы на карточках: «Кого называют кораблем пустыни?», «найди самое древнее животное», «Из какого материала сделаны наши звери?», «Какая из наших лошадей самая красивая?» (вы-

ставлено 4 лошади от декоративной до грубо натуралистичной). Процесс отыскания нужного экспоната возбуждал у детей большой интерес, делал их наблюдательными, активными и самостоятельными.

Метод контрастной группировки сам по себе облегчал нам возможность подмечать реакции детей разного возраста.

Юбилейная выставка детской книги Госиздату – 10 лет) 1929 года. Выставка давала простор самодеятельности зрителя. Детям было предложено большое количество музейных игр: «Угадай, откуда?» (выдержки из книг), «Что я читал?» (по типу ветряной мельницы, на крыльях – темы, время отмеряют песочные часы. Надо быстро составить список), «Изобретатели» (повернуть ярусы так, чтобы в одном вертикальном ряду оказались изобретение, книжки о нем и портрет изобретателя), «Шкаф превращений» (одеть манекен в костюм литературного героя), «Галерея художника (на складном трехстворчатом щите развешано в разбивку по 5 картинок нескольких художников, зрителю предлагается какая-нибудь картинка, и он по манере и стилю должен подобрать к ней 4 остальные).

Мосполиграф представил на время выставки небольшую типографскую машину и литографский станок. Была устроена детская типография – «Детиздат». Это был самый многолюдный раздел выставки. Дети сами набирали и печатали различные тексты. Можно было отпечатать пригласительный билет на выставку. Применялась стеклография и литография. Любители порисовать могли сделать на стекле рисунок и тут же его размножить.»

Выставка была реорганизована в передвижную, экспонировалась в нашей стране и за границей, затем вошла в состав Госмузея по народному образованию в качестве одного из его отделов. Дальнейшая судьба выставки неизвестна.

Знакомство с публикациями журнал «Советский музей» 1930-х годов показывает, что при всей сложности исторической обстановки, определившей чрезмерную социализацию экспозиций художественных музеев, в эти годы были найдены новые типы экспозиций, опыт создания которых может быть использован и современными музеями.

1. Луппол И.К. Год работы. О перестройке музейной экспозиции // Советский музей. 1932. №1
2. Вальтера А.А. «К вопросу об экспозициях в художественных музеях» // Советский музей. 1931. №3.
3. Левинсон-Лессинг. Новые выставки Эрмитажа // Советский музей. 1934. №1.
4. Зыков И.М. Выставки парка Культуры и Отдыха // Советский музей. 1932. №4.
5. Там же.
6. Иоффе И. Выставка Французского искусства в Эрмитаже. К вопросу о принципах художественной экспозиции // Советский музей. 1933. №3.
7. Там же.
8. Зыков И.М. Там же.

9. Соловьева К.А. Методика экспозиционной работы // Советский музей. 1935. №5.
10. Мексин Я. Октябрьская выставка в музее детской книги // Советский музей. 1937. № 9/10.
11. Елизарова Н.А., Патер-Хорошкевич Н.Н. Новые выставки музея-усадьбы «Останкино» // Советский музей. 1934. №4.
12. Павлов М. Вопросы методологии и техники музейного показа // Советский музей. 1937. №2.
13. Мексин Я. О музейном этикете // Советский музей. 1934. №4.
14. Сергиевский Ю. Государственный музей изобразительных искусств // Советский музей. 1932. №6.
15. Мексина Я. Из опыта музейно-выставочной работы с детьми // Советский музей. 1932. №2.

ИЗ ИСТОРИИ «САМОГОВОРЯЩИХ» ЭКСПОЗИЦИЙ*

Определение сущности воспитания как процесса передачи общественно-исторического опыта новым поколениям, трансляции от поколения к поколению вырабатываемой обществом культуры сближают педагогику с музеем, функция которого также связана с общественной памятью и трансляцией культуры через собирание, хранение, изучение и экспонирование музейных предметов-подлинников.

Использование музейных коллекций в качестве средства воспитания и образования, а также создание специальных «образовательных» музеев, например, в городе Кливленде (США), началось уже в прошлом веке. В начале XX века, когда искусство в тоталитарных государствах рассматривалось как одно из сильнейших средств агитационного порядка для воздействия на сознание масс, советские музеи в соответствии с решениями I Музейного съезда (1930) обязаны были «превратиться в учреждения массовой политико-просветительской деятельности на основе научного показа имеющихся в их распоряжении экспонатов»¹. Подчиненные государственной идеологии, образовательные и воспитательные функции музея, таким образом, не только вышли на первый план, но и приобрели ярко выраженную политическую окраску.

Политико-просветительская работа музеев должна была заключаться во «внедрении в сознание широких пролетарских масс диалектико-материалистического понимания процессов развития об-

* Мысливцева Г.Ю. Из истории «самоговорящих» экспозиций (по материалам журнала «Советский музей». 1931–1940) // Музей и зритель. Вып. 2. Архангельск, 1995. С. 30-39.

Мысливцева Г.Ю. Из истории «самоговорящих» экспозиций (по материалам журнала «Советский музей». 1931–1940) // Сборник научных трудов Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Омск, 1999. С. 36-40.

щественных формаций»². Старым музеям предписывалось «...экспозицию строить так, чтобы вещи рассказывали даже неподготовленному зрителю о тех производственных отношениях, которыми они вызваны к жизни»³. В сложившейся политической ситуации музеи вынуждены были вступить в полосу экспериментов «на фронте реэкспозиции»⁴.

Одним из главных идеологов создания нового типа экспозиций, т.н. «марксистских», стал А.А. Федоров-Давыдов⁵. По его мнению, существующие музейные экспозиции, в том числе «...залы дворянского искусства, лишенные разъясняющих классовый смысл надписей и табличек, в своей торжественно-парадной экспозиции были эстетической аналогией наглядно-чувственной пропаганды величия и красоты крепостной культуры. «По-советски» говорили только экскурсоводы, памятники же молчали или говорили обратное. Всякий музей, в том числе и художественный, должен не столько рассказывать, сколько наглядно показывать, в этом его специфика»⁶.

Возникшее противоречие между вербальным содержанием экскурсий и полученными зрительными впечатлениями (действующими часто на подсознательном уровне) А.А. Федоров-Давыдов полагал разрешить самым радикальным способом – путем коренной перестройки экспозиций, для чего им было выдвинуто четыре главных требования:

1) замена хронологической экспозиции «по художникам» экспозицией, основанной на методе диалектического материализма, активной и действенной; 2) расширение экспонируемого материала искусства как в смысле включения других видов искусства (архитектуры, декоративно-прикладного), так и в смысле включения искусства не находящихся у власти, а также эксплуатируемых классов; 3) комплексный (совместный)⁷ показ этого искусства; 4) введение этикетажа в виде надписей и разъяснительных таблиц.

В результате этих преобразований музейные экспозиции должны были стать политически заостренными, марксистки истолковывать искусство и быт и, «обыгрывая» вещи старой культуры, заставлять их говорить «на нашем языке нужные нам слова»⁸.

В музейной практике и в публикациях журнала «Советский музей»⁹ появился термин «самоговорящие» экспозиции, подразумевающий показ не отдельных вещей, а явлений и процессов через эти вещи, раскрытие их связей и игру вещей – «...музеи показывают не вещи как таковые, а на вещах демонстрируют живую жизнь прошлого, исторические процессы»¹⁰.

Структурным изменениям в стационарных (постоянных) экспозициях предшествовали опытные выставки искусства той или иной общественной формации по комплексному методу. Опыт первой «марксистской» экспозиции был проведен в 1930 году Н.Н. Коваленской в Третьяковской галерее. Основная задача Выставки русского искусства эпохи разложения феодализма (конец XVIII – начало XIX веков) заключалась в выборе методов подбора, в группировке и истолковании материала. Следовало противопоставить искусству господствующих классов искусство классов эксплуатируемых. Была применена система экспозиции «по классам» и основным этапам их развития, таким образом, «...группировка давалась по стилям, если понимать последние как выражение классовой идеологии»¹¹. Введение в экспозицию предметов крестьянского искусства, купеческого портрета, мещанского лубка демонстрировало не на словах, а на памятниках борьбу классовых стилей. В качестве стилистических аналогий были привлечены образцы литературы.

Кроме расширения материала в области искусства, перед выставкой была поставлена задача привлечения также и нехудожественного материала, помогающего выяснению социальной базы искусства.

Например, в экспозиции произведений XVIII века находился такой текст: «Властины употребляли труды художников для сделания самовластия своего приятным, ибо, желая, чтобы народ терпеливо сносил иго свое, старались давать оному празднества, которые бы привлекали все его внимание». Крестьянским образам А.Г. Венецианова были противопоставлены подлинные документы о продаже крепостных и «проходной лист» на предмет «примерного наказания батогами»¹².

Сложности, с которыми столкнулись экспозиционеры, были вызваны необходимостью соединения разнородного материала в одном экспозиционном пространстве. Необходимость поместить про-

изведение в определенной группе нередко противоречила декоративным требованиям. Не выигрывала экспозиция и от помещения рядом разных по качеству образцов искусства. Большие трудности представляла задача связать с произведениями искусства словесные тексты.

Несмотря на сложности, вызванные принципом комплексного показа, именно он оставался наиболее важным в создании новых экспозиций. Крупный музейный деятель Ф.И. Шмит (1877–1937) рекомендовал не разделять в экспозициях художественных музеев прикладное искусство, живопись, скульптуру, архитектуру: «Музей не тем становится музеем, что в нем соберутся редкости, а исключительно тем, что обыденная мысль поставит самые обыденные и всем ведомые вещи в определенную связь между собою и выявит посредством вещей ту или иную истину»¹³. М.В. Фармаковский, автор книги «Техника экспозиции в историко-бытовых музеях» (Л., 1928), связывал «симбиоз вещей» в музеях с формированием их просветительских функций. Однако приходится делать поправку на тотальную политизацию советского общества в рассматриваемый период, приведшую к значительному искажению метода, который сам по себе вполне соответствовал возникшему в передовой науке контекстному подходу.

«В комплексе можно показать самую сущность стиля, ибо не безразлично и не случайно, конечно, направлено или данное искусство главным образом на создание картин или декоративное искусство. Вне комплекса нельзя показать монументальность или камерность стиля, его синтетичность или дифференцированность, нельзя до конца вскрыть, стоит ли он далеко от жизни или в нем господствует обслуживание злободневных задач. Лишь в комплексе можно показать искусство «социальных низов» и сопоставить его с искусством господствующих классов», такую оценку комплексному методу дает А.А. Федоров-Давыдов¹⁴.

Комплексные экспозиции, называемые также синтетическими, отвечали стремлению искусствоведов формально-социологической школы (В. Фриче, Б. Арватов, И. Йоффе) представить в музеях отражение социальных процессов, а историю искусства связать с историей классовой борьбы.

Под этим углом зрения рассматривалось французское искусство на выставке в Эрмитаже, о которой И. Йоффе писал в 1933 году в журнале «Советский музей»: «В основе экспозиции – история классовой борьбы буржуазии с дворянством. В области мышления это – борьба эмпиризма-материализма с идеализмом-эстетизмом в условиях сложного культурно-идеологического наследия и иностранных воздействий. Искусство и дворянства и буржуазии имеет чувственный, предметный характер и направлено против абстрактных идеологических эмблем феодального искусства, но буржуазия эмпирически изучает мир и фиксирует конкретную видимость, а дворянство подчиняет материальность и телесность изображения идеалистическим эстетическим нормам и «божественным пропорциям»... Экспозиция противопоставляла искусство двух основных классов, главным образом, залами: зал IV – Лены, зал V – Пуссен; зал XVII – рококо; зал XVIII – энциклопедисты. На поворотных исторических этапах, где размеживание еще только намечается, оба течения даны совместно, но на разных стенах. Справа – дворянские портреты, склоняющиеся от дворцовой парадности к салонной галантности и интимности, а слева – буржуазные портреты, восходящие от бытовой интимности к торжественности и силе государственных мужей и общественных идеологов.

Искусство классицизма на этой выставке показывалось в архитектурных залах, которые составляли с экспозицией единый комплекс (Г.М.). В буржуазном искусстве картина ставится в зависимость от литературы и книги. «Книга убила соборы», – говорит В. Гюго. Греза и Шардена нельзя понять без томов энциклопедии, обстановки для умственных занятий и жизни буржуазных комнат и кабинетов»¹⁵.

О том же писал Федоров-Давыдов: «торжественная, репрезентативная и вместе с тем суровая пышность барокко Людовика XIV никогда не могла быть вскрыта с такой наглядной убедительностью, как это сделано в комплексных залах выставки. Мебель стиля Буль во многом уясняет стилевые особенности, вплоть до колорита, портретов Бея, Миньяра и Ларжимера, под которыми она стоит. Сама эта мебель, роскошное серебро для придворных празднеств, гобелены и прочее, вплоть до кружев, выставленные вместе с картинами, впервые понимаются зрителем не только как украшение, но и как носители, выразители идейно-эмоционального содержания»¹⁶.

Сопоставление памятников в экспозиции, действительно, смогло заменить многие тома публикаций, и в этом состоит несомненная научная ценность. Однако подобные экспозиции, являясь специфически научными, были понятны специалисту-искусствоведу и лишь для него являлись «самоговорящими». Неподготовленному массовому зрителю, не имеющему достаточного количества знаний в области искусства и не владеющему необходимым категориально-терминологическим аппаратом, эти экспозиции были мало доступны, что отметила уже Н.Н. Коваленская по поводу опытной «марксистской» экспозиции в ГТГ.

Сопоставление, порою сталкивание предметов в экспозиционном пространстве требовало аналогичных операций в сознании зрителя, иначе содержание «экспозиционного высказывания» оставалось нераскрытым или истолкованным произвольно. Из-за того, что «язык вещей» был для массового посетителя музеев «китайской грамотой», выставки, подготовленные выдающимися искусствоведами и ставшие событиями в области искусствознания, были далеки от выполнения социального заказа – сделать музей «говорящим» на доступном массовому зрителю языке.

Наиболее верным путем популяризации музейной экспозиции казалось введение в нее большого количества пояснительных текстов, различного рода этикетажа. О выработке общего, группового, индивидуального и привлечении различного рода вспомогательного материала, чтобы сделать музей «самоговорящим», писал в статье о работе Государственного музея изобразительных искусств Ю. Сергеевский¹⁷. М. Павлов, опубликовавший в 1937 году статью «Вопросы методики и техники музейного показа»¹⁸, выделяет в первую очередь тексты, неразрывно связанные с экспонатами, такие, как название разделов и частей экспозиции, этикетки к экспонатам, экспликации и, помимо них, ряд текстов, сохраняющих известную самостоятельность – лозунги, цитаты, выдержки из официальных постановлений, печатные листовки и т.п.

При этом приводилось 15 вариантов форм подачи текстового материала в экспозиции: от написанных от руки на бумаге, стекле и т.д. до текстов-проекций и звучащих текстов.

Ряд специальных публикаций на страницах журнала «советский музей» и достаточно серьезный их уровень свидетельствуют о важности, которая придавалась словесному сопровождению зрительного ряда экспозиций. С одной стороны, конечно, приходится учитывать стремление идеологических органов к тотальному контролю всего, что касалось содержания музейных экспозиций, а зафиксированный в этикетаже текст проконтролировать было значительно легче, в отличие от разговорного жанра экскурсии. Но считать это исторически обусловленное обстоятельство единственной причиной такого интереса и внимания музейных работников к этикетажу нельзя.

Как к занимательному и увлекательному сопровождению экспозиции подошел к этикетажу Я.П. Мексин¹⁹. Его классификация включает следующие виды этикетажа: номенклатурный (название разделов экспозиции и произведений), объяснительный (аннотации), инструктивный (например: «Потяни», «Угадай»), интригующий (например: «Шкаф превращений» на выставке «Госиздату – 10 лет»), эпиграфический, сатирический и т.д. Во многом Я. Мексин ориентировался на методы американских музеев, где считалось, что экскурсовод отделяет посетителя от объекта показа, и отдавалась предпочтение краткому, выразительному, дружелюбному этикетажу, например такому: «Счастлива жизнь цикад, т.к. они имеют молчаливых жен»²⁰.

Изобретательностью отличались и предложенные Я. Мексиним технические приемы для введения двух вариантов этикетажа (популярного и углубленного): это могла быть откидывающаяся картинка или прикрепленная на магните. По образцу старинных детских книжек-игрушек, надписи могли появляться в прорезях, сменяя друг друга.

При значительной разработке вопросов теории и методики музейного этикетажа, его широкое внедрение в практику сталкивалось с известными трудностями. В прежних экспозициях, как правило, этикетаж отсутствовал. Старые музейщики именовали тексты в залах «писанной бумагой» или «белыми простынями». Проникновение этикетажа в музеи шло через тематические выставки. Одну из подобных экспозиций в Третьяковской галерее анализирует А.А. Федоров-Давыдов: «Материал надо было так обыграть и подать, чтобы сильно повысить его выразительность, заставить картину и рисунок говорить гром-

че, сильнее эмоционально воздействовать. Поэтому материал разных видов искусства объединялся вместе и дополнялся словесным материалом лозунгов или стихов. Фраза или лозунг объединяли всю стену, а иногда и две стены, и осмотр зала шел в порядке чтения фразы. Художественный материал хорошо иллюстрировал мысль лозунга, но зачастую пропадал как самостоятельная величина. Такой комплекс и такой этикетаж хороши для агитвыставок,²¹ но малопригодны для основных экспозиций с их целями длительной и углубленной пропаганды».

Вывод, сделанный в итоге, заслуживает особого внимания: «В музеях художественных и историко-культурных приходится идти от самодовлеющего конкретизма вещей к уяснению их смысла и раскрытию связей. <...> Конкретный предмет и наиболее зрителен и наиболее правдив»²².

Помимо текстов, в рассматриваемый период был опробован еще один путь популяризации экспозиций. Это – так называемые «изоустановки» и «аттракционы». Так, на выставке «Война и искусство» в Русском музее элементы аттракциона достигли солидных размеров. «Картины были подвешены в одном из залов, заходя углом одна за другую, под ними – знамена. В другом зале картина висела в обрамлении колючей проволоки и противогазных масок. Лубок с Козьмой Крючковым превращался на световом транспаранте в икону Георгия Победоносца; кружилось огромное колесо с плакатами»²³.

На выставке искусства эпохи империализма (ГРМ, 1931) наравне с подлинными произведениями футуристов демонстрировалась изоустановка – человек в желтой кофте с одной брюкой и другой ногой из железной водосточной трубы. Плакатность, прямолинейность подобных приемов очевидна. И, если они надолго задержались в экспозициях идеологизированных историко-краеведческих музеев, то музеи художественные постепенно избавлялись от них как от чужеродных. Такие музейные работники, как А.А. Федоров-Давыдов, И.К. Луппол, И.М. Зыков, признавая монтаж, изоустановку, аттракцион приемами нужными и сильнодействующими, предостерегали, однако, от злоупотребления этим посторонним, побочным, в сущности не музейным материалом и от утраты музеями своего «специфизма».

Таким образом, предпринятую в 1930-е годы попытку использовать художественные музеи в агитационных целях нельзя признать удачной. Конкретная вещь, принадлежащая к определенной культуре, самостоятельно не начинала «говорить нужным языком», а нагружение экспозиции дополнительным материалом агитационного порядка вело к утрате музейной специфики. Ориентация на неподготовленного массового зрителя диктовала упрощение экспозиции, их выхолащивание и профанацию, в то время, как открывшаяся перед искусствоведами возможность свободно оперировать материалами разных видов искусства и сталкивать разные стили вела к усложнению как формы, так и содержания экспозиций, к их все большей стилизации.

Было бы досадной ошибкой однозначно негативно оценивать этот сложный и противоречивый период в истории советских музеев. Именно в те годы в музейную практику вошло понятие «режиссуры» как подбора и расположения экспонатов в соответствии с единым замыслом, определяющим структуру экспозиции. Музейщики изобретали такие драматургические ходы, которые действительно повышали эмоциональное воздействие экспозиций, делали их «самоговорящими».

На выставке «Крепостная деревня» в Музее-усадьбе «Останкино» после пышных графских хоров зритель попадал в невзрачную обстановку жизни крепостного – закоптелая курная изба. Примитивные средства производства. Стены и постаменты были обтянуты серой мешковиной, свет искусственно уменьшен²⁴. Эти приемы театрализации музейного пространства за счет света, цвета, фактуры позволили отказаться от большого количества этикетажа и от введения дополнительного немuseumного материала. «Показ неравенства был проведен красной нитью» через всю экспозицию благодаря умелой режиссуре.

Термин «сценарий экспозиции», принятый ИКОМом, характеризует одно из ведущих направлений современного музейного проектирования. Понятие об особом языке музейной презентации – «языке вещей» и образованных с его помощью «особых невербальных пространственных высказываниях», встречающиеся в публикациях Д. Камерона, И. Бенеша и других музееведов, естественно вытекает из метода «самоговорящих» экспозиций²⁵. Большое значение образно-сюжетному методу в построении экспозиций придает Т.П. Полякова²⁶, считая, что драматический сюжет потенциально заложен в самом

музейном предмете, и показ процессов и явлений возможен через группы разногородных предметов в их взаимосвязи. Истоки же этих современных представлений находятся в первых экспериментальных «самоговорящих» экспозициях.

И, наконец, еще один момент, на котором хотелось бы остановить внимание, – это характерный для начала века взгляд на музей, на искусство, на музейный предмет как на неотъемлемую часть жизни, а не изолированную в своей узкой специализации область человеческой деятельности.

В советских музеях 1930-х годов эта тенденция вылилась в гипертрофию их политико-просветительских функций. Но в общечеловеческих масштабах она может быть выражена словами П. Флоренского: «Музей, самостоятельно существующий – есть дело ложное, <...> ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, но должен быть понимаем как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, <...> всегда волнующая деятельность духа. <...> Музей-жизнь, воспитывающий каждодневно струящиеся около него массы, а не собирание редкостей только для гурманов искусства»²⁷ – такой представлялась миссия музея русским философам.

Еще определеннее она сформулирована у Н.Ф. Федорова: «Религия, наука, искусство – все это силы собирающие. Человек – не есть произведение природы, но и дело или созидание искусства. Искусство служит превращению вселенной из хаоса в космос, предотвращению падения небесных тел. Музей становится между учеными, производящими постоянную систематическую работу исследования, и всеми учебными заведениями, чтобы ввести их (всех неученых и младшее поколение) в область исследования, производимого учеными»²⁸.

Такое глобальное понимание функций искусства и музеев русских космистами в какой-то мере создало почву для их идеологизации в советский период. Ее укреплению послужил взгляд на музейный предмет как на носителя идеи. Экспозиция в этом случае приобретала способность показывать явления и процессы, что и было взято на вооружение советскими музейными деятелями с неизбежными в этот период идеологическими издержками.

1. Вольтер А.А. К вопросу об экспозициях в художественных музеях // Советский музей. 1931. № 3. С. 55.

2. Там же. С. 57.

3. Там же.

4. Луппол И.К. Год работы (о перестройке музейной экспозиции) // Советский музей. 1932. № 1. С. 3.

5. Федоров-Давыдов Алексей Александрович (1900–1969), историк искусства, художественный критик, музейный работник, педагог. В конце 1920-х – начале 1930-х годов – зав. Отделом русского искусства ГТГ, большую известность приобрел в качестве теоретика-социолога. Доктор искусствоведения, профессор. Засл. деятель искусства РСФСР.

6. Федоров-Давыдов А.А. Советский художественный музей. М., 1933. С. 48-49.

7. Там же. С. 51.

8. Там же. С. 56.

9. «Советский музей» – музейно-методический журнал.

10. Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 14.

11. Коваленская Н.Н. О методе экспозиции произведений искусства (опыт марксистской выставки в ГТГ) // Советский музей. 1931. №1. С. 50-59.

12. Там же. С. 59.

13. Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. Цит. по кн.: Михайловская А.И. Музейная экспозиция. Организация и техника. М., 1964. С. 67.

14. Федоров-Давыдов Указ. соч. С. 68.
15. Йоффе И. Выставка французского искусства в Эрмитаже. К вопросу о принципах художественной экспозиции // Советский музей. 1933. № 3. С. 33-42.
16. Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 75.
17. Сергиевский Ю. Государственный музей изобразительных искусств // Советский музей. 1932. № 6. С. 103-113.
18. Павлов М. Вопросы методики и техники музейного показа // Советский музей. 1937. С. 7-17.
19. Мексин Я. О музейном этикете // Советский музей. 1934. № 4. С. 54-57.
20. Колтыпина А.А. Работа американских музеев с детьми // Советский музей. 1935. № 4. С. 41-51.
21. Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 61.
22. Зыков И.М. К вопросу о принципах выставочной экспозиции // Советский музей. 1932. № 4. С. 31-40.
23. Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 63.
24. Татер-Хорошкевич Н., Елизарова Н. Новые выставки музея-усадьбы «Останкино» // Советский музей. 1924. № 4. С. 43-54.
25. Гнедовский М.Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: НИИ Культуры, 1989. С. 16-34.
26. Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиций // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: НИИ Культуры, 1989. С. 35-54.
27. Флоренский П. Иконостас. Избр. Тр. по искусству. Серия: Классики искусствоведения. СПб, 1993. С. 286-287.
28. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Сочинения. Философское наследие. М., 1982. С. 575.

ИДЕИ НАЧАЛА ВЕКА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНО- ВЫСТАВОЧНОЙ РАБОТЕ с ДЕТЬМИ

А.В. Бакушинский писал в 1925 г.: «Обостренный интерес к ребенку, его духовному миру, его творческим проявлениям, и особенно художественным, типичное знамение современности. Ни одна эпоха не знала той широты и вместе научной глубины, с какими ставится ныне перед европейским обществом задача воспитания ребенка»¹. Вслед за Джоном Дьюи ребенок начинает рассматриваться как «солнце, вокруг которого вращается весь педагогический процесс». Принципиальным стало требование «исходить из внутреннего мира, из внутренних потребностей ребенка, из их естественного развития»². Широко применялись методы экспериментальной педагогики и психологии: тесты, вопросники, анкеты, анализировались детские творческие работы, велись наблюдения за поведением детей на выставках и в музеях.

Характерно и то, что ребенок изучался комплексно: данные анатомии, физиологии, психологии и педагогики взаимно дополняли друг друга. Появившиеся в конце XIX – начале XX вв. педагогические теории, развивая идею «свободного воспитания», главное внимание уделяли развитию творческих способностей, инициативы, самостоятельности. Педагогика действия В.-А. Лая и «метод проектов» Д. Дьюи предполагали свободные и активные методы обучения, как правило, – «посредством делания».

Наряду с новыми типами школ сначала в Америке, а затем в Европе и России появились первые Детские музеи и специализированные детские выставки, которые существенно отличались от традиционных музейных экспозиций, иллюстрирующих историю искусств. Бруклинский детский музей, образовательный музей в Кливленде, музей в Нью-Арке были «музеями жизни», хранящими и передающими новым поколениям жизненный опыт человечества. Столь глобальная задача, вставшая перед музеями, привела к отказу от их узкой специализации и к созданию комплексных экспозиций, представляющих явления во всей полноте. Достаточно вспомнить темы первых советских детских выставок: «Для детей про зверей», «Что чем движется?», «Глина и что из нее делают люди» и др., чтобы представить богатство и разнообразие экспонирующегося на них материала.

Наиболее ярко идея всеохватности выразилась в проекте детского музея-дворца, принадлежащем архитектору и педагогу А.У. Зеленко: «Знакомство с музеем начнется для ребенка с комнат смешных вещей, детского цирка, детских игр и игрушек, приключений и диковинок, образующих специальный отдел. В следующем отделе представлены комнаты света и тьмы, вкусных вещей, звуков, шумов и музыки, любопытных запахов. После этого дети готовы к посещению отдела серьезных научных интересов: здесь они узнают о том, где и как живут люди, смогут наряжаться в костюмы различных эпох и погружаться в прошлое... Завершать музей должен отдел красоты, где будут демонстрироваться художественные коллекции детского музея»³. По своему масштабу и охвату жизненных явлений музей-дворец А.У. Зеленко соотносим, пожалуй, только с идеей музея-храма-обсерватории Н.Ф. Федорова, но ориентирован на психологию ребенка. Он соответствует особенностям восприятия детьми явлений жизни и искусства, которое является таким же недифференцированным, комплексным, целостным, как и детское творчество, синкретическое по своей природе, о чем писал в своих исследованиях Л.С. Выготский⁴.

Самостоятельной творческой деятельности ребенка придавалось большое значение во многих педагогических системах. А.В. Бакушинский считал что «свободное художественное творчество детей имеет глубокий педагогический смысл». Л.С. Выготский рассматривал творчество как «нормального и постоянного спутника детского развития»⁵. Германский педагог В.-А. Лай неизменно этап обучения ребенка называл «выражение», отдавая предпочтение различным видам изобразительной деятельности: рисованию, лепке, моделированию, т.к. момент творческого воссоздания, фиксирования виденного заложен в детях больше, чем у взрослых. В экспозиционной практике эта педагогическая идея нашла выражение в организации специальных мастерских или мест для лепки, рисования, изготовления игрушек и т.п., как это было в Музее игрушки Н.Л. Бартрамма и на выставках Комиссии по музейно-выставочной работе с детьми, образованной в 1925 г. При Институте методов внешкольной работы. В комиссию входил А.У. Зеленко, который был горячим пропагандистом так называемого «американского метода», согласно которому зритель из пассивного созерцателя музейной экспозиции превращался в ее активного участника. Вопреки старому музейному правилу «руками не трогать», здесь можно было взять в руки специально предназначенные для этого экспонаты, одеть манекен в костюм литературного героя, ответить на занятые вопросы, выполнить интересные задания, посостязаться в лепке с профессиональным скульптором, отпечатать пригласительный билет на выставку на настоящем типографском станке⁶.

Использование приемов активизации зрителей в музеях и на выставках, адресованных детям, подкреплялось данными психолого-педагогических исследований, проводимых, в частности, и А.В. Бакушинским. Согласно его выводам, «ребенок в действии, в реальном движении познает окружающее. Опыт двигательный, осязательный лежит в основе детских представлений о мире, воздействуя на опыт чисто зрительный. ...В переходный период замечается борьба двух противоположных установок детского поведения, которая заканчивается полной победой чисто зрительской установки в восприятии мира»⁷.

Внесение динамики в музейные экспозиции осуществлялось не только за счет музейных игр, объектов действия, создания условий для самостоятельного творчества. Изменения происходили в самой структуре экспозиций. Отдельные экспонаты, соединенные в музейные комплексы, демонстрировали уже не только себя, но и определенную идею, связавшую, соединившую их в данной экспозиции. По убеждению Я.П. Мексина, писателя, работавшего вместе с А.У. Зеленко в Комиссии по музейно-выставочной работе с детьми, выставка – «есть сложное художественное явление, в основе которого лежит система образов»⁸. Привлекая к созданию экспозиций самих детей, он пришел к выводу, что «дети ищут во всем драматического интереса, предпочитают функциональный принцип: надо сделать так, чтобы было позанятнее. Этот кот пускай стоит, как будто осматривает выставку. Птичка должна пить воду из тарелки»⁹.

Роль экспозиционера сближалась с ролью режиссера. Внесение в экспозицию драматургической завязки открывало новые возможности воздействия на зрителя. В 1930-е гг. идея «самоговорящих» экспозиций разрабатывалась Н.Н. Коваленской и А.А. Федоровым-Давыдовым. В Третьяковской

галерее ими были подготовлены так называемые «марксистские» экспозиции, с помощью которых решались идеологические, политпросветительские задачи. Автор подобных экспозиций должен был «обогрывать вещи старой культуры, заставляя их говорить на нашем языке нужные нам слова»¹⁰.

Параллельно проводил эксперименты в Цветковской галерее А.В. Бакушинский, считавший главной в восприятии художественного произведения эмоциональную сторону. Начав разработку методики художественно-педагогической работы по восприятию произведений искусства с «художественно-переживательных экскурсий», он пришел к необходимости новых опытов музейной экспозиции, размещая экспонаты так, что возникала возможность сложного переживания нескольких произведений как внутренне цельного и замкнутого в себе ряда. Определенная творчески-интуитивно «единая линия переживания» многократно усиливала эмоциональное воздействие экспозиции.

Новые принципы объединения экспонатов в экспериментальных экспозициях начала века не укладывались ни в один из известных типов группировки произведений. У современных исследователей подобные экспозиции получили название проблемно-дидактические¹¹. В самом определении отразилась их педагогическая ориентация. Задачи обучения, воспитания, развития, вставшие перед музейными экспозициями, привели к замене принципов искусствоведения, предполагавших историко-хронологический показ экспонируемого материала, принципами психолого-педагогическими. Это открывало перед музеями новые перспективы в экспозиционно-выставочной работе и вылилось в ряд блестящих экспозиционных экспериментов начала века.

Поскольку в России эти эксперименты не были продолжены, многие идеи так и остались на уровне разработки, не войдя в широкую практику. Современные музейные педагоги, вновь начиная строить экспозиции для детей со стадии эксперимента, убеждаются в том, что идеи начала века в этой области не утратили своей актуальности.

Примером могут служить выставки Омского областного музея изобразительных искусств «Искусство бумажного листа» (1992). Ее целью было показать бумагу всесторонне, в разных аспектах: как использует ее художник, как бумага входит в повседневную жизнь, что могут делать из нее дети. Всеохватный, комплексный подход к материалу обусловил сложную тематическую структуру выставки. Впервые, бумага предстала как плоскость для изображения. Раздел, посвященный искусству графики состоял из следующих подразделов: материалы и инструменты художника-графика; рисунок и отпечаток; линия, штрих, пятно; свет и тень; от плоскости к иллюзорному пространству; от натуралистического изображения к знаку и символу.

Письменность также неразрывно связана с бумагой. В этом разделе были показаны старинные принадлежности и бумага с водяными знаками, азбуки с картинками А. Бенуа и Е. Нарбута, иероглифы, лубок и работы современных художников, в которых изображение соединяется со словом, с текстом, книжная иллюстрация. Разносторонне была представлена область прикладной графики: почтовые открытки прошлого и начала нынешнего века, виды и планы городов, географическая карта, всевозможные упаковки, визитки, рекламные листовки, денежные знаки, плакаты.

Так как архитектурные сооружения, театральные костюмы и новые модели одежды появляются сначала на бумаге, на выставке появились разделы: архитектура, театр, мода.

Наконец, бумага была показана, как материал для создания объемных форм, как в области бумажной пластики, так и художественного конструирования.

Пространство выставки было организовано с помощью сквозных металлических перегородок так, чтобы возникало ощущение сложного мира, где за каждым поворотом зрителей ждет новая информация и новые впечатления. Ограниченные решетками отдельные экспозиционные комплексы оказывались не полностью изолированными от пространства зала, а продолжали составлять с ним единое целое. Вертикали и горизонталы перегородок, подобно линиям в графике, лишь обозначали границы пространства. П. Флоренский говорил о том, что «графика пространственность подводит к вещи», что и определило визуальный образ экспозиции.

Для активизации восприятия выставки в нее были включены экспонаты, которые стали объектами действия: планшеты с обведенной линией рукой и с отпечатками ладони в разделе «рисунок –

отпечаток», парта с чернильницей, перьевыми ручками и тетрадами, зеркало и бумажные шляпки для примерки, бумажная кукла, для которой зрители рисовали костюмы, доска объявлений и почтовый ящик для отзывов.

В зале находились столы с карандашами и бумагой для самостоятельной работы. Здесь можно было научиться делать из бумаги различные фигурки и пирамидки, основной модуль декоративных шаров и рельефов из мастерской Г.С. Лубышева, вызывавших всеобщее восхищение. Они украшали зал и создавали праздничную атмосферу.

Динамика, привнесенная в экспозицию объектами действия и возможностью самостоятельного творчества, сочеталась с принципами группировки экспонатов в отдельных комплексах, также рассчитанных на активное восприятие, на раскрытие внутренних связей, возникающих при соединении экспонируемых предметов.

В витринах, где демонстрировалась бумажная пластика, были использованы тематический и функциональный принципы. Фигурки художников находились среди инструментов художника-графика. Бумажные мышки обитали в витрине с упаковками для продуктов, где господствовала бумажная кукла-хозяйка. В парке с павильонами играли музыканты и прогуливались дамы. В соседней витрине за прекрасных дам сражались рыцари, а воинственные петушки с хвостами самой невообразимой формы оказывались в джунглях среди крокодилов и тигров.

В тематических комплексах «Почта», «География», «Театр» был использован принцип ассоциативных связей. Так, рядом со старинными открытками был помещен почтовый ящик, аппликация, изображающая похожую на почтальона девушку и живописный этюд с забором. Переходом от темы почты к теме географии служили графические виды городов. Эти города можно было отыскать на географической карте. А неподалеку был разложен пасьянс из игральных карт, который не противоречил образу Мерседес на театральном эскизе костюма для оперы Бизе «Кармен».

Коллекция денежных знаков, как дореволюционных, так и современных купонов и талонов, размещалась среди упаковок от конфет, духов, мыла, зубной пасты и прочих товаров. В этот же комплекс входили два офорта К.К. Пуустак «Овощи на весах (1980) и «Изобилие осени» (1982) и макет плаката С. Краморова (Омск) «Т-Д-Т2 (1989), в котором эта известная экономическая формула нашла визуальное выражение.

При подборе и разложении экспонатов учитывался также принцип их согласованности по цветовому и линейному ритму, образованному повтором формы круга и полукруга в карте с полушариями, архитектурных проектах, театральных эскизах, «модных» картинках. Этот формальный прием способствовал цельности экспозиции, включающей в себя столь разнородный материал.

Пространство этой выставки получалось праздничным, эмоционально и информационно насыщенным, располагающим к действию и самостоятельному творчеству. Детские рисунки, сделанные на выставке и отзывы, опущенные в почтовый ящик подтверждают это: «Так солнечно и хорошо в вашем музее. Спасибо за выставку «Искусство бумажного листа», «Здесь классно, не так ли? Все можно потрогать. Мария», «Мне кажется эта выставка очень интересная, экзотическая, занимательная. Было бы больше таких».

Обращение к теории и экспозиционно-выставочной практике начала века показывает, что многие идеи того времени еще не достаточно реализованы и требуют анализа, дальнейшей разработки и введения в музейную практику.

1. Кукашинский А.В. Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств \ \ Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 48.

2. Там же. С. 52.
3. Рашитова Р.С. Детский музей (к истории вопроса) // Музееведение. Воспитание подрастающего поколения в музее: теория, методика, практика. М., 1989. С. 73.
4. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Изд. 3-е. М., 1991. С. 58.
5. Там же. С. 32.
6. Мексин Я. Из опыта музейно-выставочной работы с детьми // Советский музей. 1932. № 2. С. 38-57.
7. Бакушинский А.В. Объяснительная записка к работе по изобразительному искусству. // Революция – искусство – дети. Материалы и документы. Ч. II, изд. 2-е. М., 1988. С. 82.
8. Мексин Я.П. Октябрьская выставка в Музее детской книги // Советский музей. 1937. № 9/10. С. 23.
9. Мексин Я. Из опыта музейно-выставочной работы с детьми. С. 50.
10. Федоров-Давыдов. Советский художественный музей. М., 1933. С. 58.
11. Асеев Ю.А., Калугина Т.П. Экспозиционные типы. Некоторые проблемы истории и теории. // Вопросы комплексного исследования художественных музеев. Л., 1986. С. 64-74.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ ОМСКА: ИСТОРИЯ и СОВРЕМЕННОСТЬ*

Использование музейных коллекций в педагогических целях имеет давнюю историю. Совпадение целей музея и школы никогда не были случайными. Господствующий тип трансляции культуры всегда накладывал отпечаток на тот и другой общественный институт.

Что происходило в области музейной педагогики в Омске в течение XX века? Какие педагогические идеи и проекты возникали? Какие были осуществлены? Несмотря на отдельные сведения, появляющиеся в публикациях, обобщающего исследования на эту тему не проводилось. Это – первая попытка дать исторический обзор педагогической деятельности художественных музеев Омска, начиная с 1920-х годов, с момента создания Сибирской художественно-промышленной школы (впоследствии – техникума им. М.А. Врубеля) и картинной галереи при Краевом музее.

Учебный музей «изящного и прикладного искусства» открылся при Художественно-промышленной школе 26 сентября 1920 г. (Государственный архив омской области. Ф.300). Преподаватель технического рисования Сергей Андреевич Пахотин собрал в музее живопись, скульптуру, образцы декоративно-прикладного и народного искусства России и зарубежных стран: «фарфоровые и фаянсовые вазы, исполненные китайскими и японскими мастерами, изделия уральских камнерезов, работы вятских кустарей, ... живопись французских, немецких итальянских художников» (Девятьярова И.Г., 1988).

* Мысливцева Г.Ю. Педагогические проекты художественных музеев Омска: история и современность // Интеллигенция и многоликость культуры российской провинции. Материалы Второй всероссийской конференции «Культура интеллигенция Росси в эпоху модернизаций (XVIII–XX вв.)». 28–30 ноября 1995 г. В двух томах. Т.1 Омск: Сиб.филиал РИК, ОмГУ, 1995. С.187-190.

Позднее в музей попали предметы из учебных этнографических экспедиций по Сибири, служащие образцами «сибирского стиля». Планировалось создать строительный отдел с образцами строительных материалов. Чертежи многих памятников мирового зодчества, выполненные С.А. Пахотиным в Одесском училище, в музее уже были, но приглашался еще и столяр-краснодеревщик для изготовления по чертежам моделей построек. Предметы декоративно-прикладного искусства использовались для изучения стилей (один из основных предметов) и в учебных постановках по рисунку и живописи. Коллекция музея отвечала задачам учебного заведения, введшего в свой Устав «принцип единого искусства, имеющего различные виды проявления в живописи, скульптуре, архитектуре художественной промышленности» и способствовавшего формированию целостного представления о жизненной среде, так необходимого художнику.

В 1924 г. при Краевом музее появилась новая картинная галерея, впоследствии ставшая Омским областным музеем изобразительных искусств. Создатель галереи Федор Васильевич Мелехин до приезда в Омск занимался преподавательской деятельностью в Самаре и печатал там статьи по вопросам самообразования. В экспозицию картинной галереи он предполагал ввести материалы и инструменты художника, чтобы «наглядно показать зрителям процесс художественного творчества», мечтал открыть при музее «показательную керамическую мастерскую: ее изделия, создаваемые на основе изучения богатого сибирского орнамента и художественных образцов... помогали бы воздействовать на массы и человека, преобразовать современный быт».

Ни один из этих проектов в те годы не был осуществлен, а музей в последующие десятилетия вынужден был решать проблемы не столько эстетического, сколько политического воспитания.

Значительные перемены произошли в музее изобразительных искусств в 1980-е годы. Появились новые педагогические программы, составленные с учетом потребностей школ и родителей: воскресные клубы, предоставляющие детям возможность самостоятельного творчества в музее, циклы занятий для разных возрастных групп, курсы повышения квалификации для педагогов, занятия в фондах. К этому времени относятся первые дидактические выставки «Помощники художника» (1988) и «Искусство бумажного листа» (1992). Они помогли ввести ребенка в мир искусства как в творческую мастерскую. Для этого были не только показаны материалы и инструменты живописца, график, скульптора, но и устроены места для самостоятельной работы, введены различные объекты действия, активизирующие восприятие. Пространство дидактической выставки давало богатые возможности для проведения занятий с детьми. Поэтому при проектировании в 1992 г. Детского центра музея, в нем были предусмотрены залы для дидактических выставок и экспозиции детских работ, а кроме того – мастерские для учебных занятий. Задачами центра было эстетическое воспитание, развитие воображения и творчества и художественное образование в мастерских и музейных залах. В полной мере осуществить проект не удалось, но в новом здании музея проектируется зал дидактических выставок.

В начале 1990-х гг. в Омске появилось несколько новых музеев. Один из них, Дом-музей старейшего омского художника К.П. Белова, сразу поставил перед собой педагогические задачи (курсы по обучению забытым ремеслам, клубы мастеров, группы развивающего обучения для школьников). Детская группа в 1993 г. переросла в Славянскую школу им. К.П. Белова, и, по мнению создавшей школу и музей В.К. Беловой, – это первые шаги по возрождению в Омске художественно-промышленного техникума. Созданный в 1994 г. «Либеров-центр» – музей, посвященный творчеству А.Н. Либерова, – открыл у себя Ассоциированную школу под эгидой ЮНЕСКО для детей 4–6 и 7–11 лет. Главная идея школы – обучение профессиональным основам реалистического и академического искусства с учетом возрастных особенностей детей.

Бесспорной образовательной и воспитательной ценностью обладают коллекции омского краеведа В.И. Селюка. Целый ряд выставок, проведенных им в разных залах, демонстрировал предметы личного быта омичей конца XIX – начала XX века, документы, книги, фотографии, канцелярские принадлежности и даже строительные материалы. Все эти старые вещи в интерпретации В.И. Селюка оживали, становились носителями духовной энергии и душевной теплоты их бывших владельцев. Будущий музей

городского быта, созданный на основе этих коллекций, осветит частную и общественную жизнь горожан разных сословий, национальностей и вероисповеданий.

Педагогические проекты Городского музея «Искусство Омска», начавшего свою деятельность в 1991 г., направлены на развитие художественного восприятия и визуального мышления. Коллекция современного искусства Омска должна способствовать этому. Выставки музея носят концептуальный, философский характер. Школа-студия. Работающая по авторским программам, будет учить видеть, мыслить и творить. Для этого в музее предусматривается цикл дидактических экспозиций: «Рождение формы – рождение смысла» и открытые творческих мастерских.

Можно отметить известную преемственность в проектах начала и конца века. Превалирующей идеей стало соединение музея и мастерских («американский метод»). В последние годы появляются проекты, стремящиеся к активизации восприятия и осмысления искусства – отсюда популярность проблемно-дидактических экспозиций, заставляющих думать и переживать. Для крупных музеев, имеющих богатые коллекции. Характерно систематическое использование их в работе со школьниками, для чего составляются специальные программы по предметам эстетического и искусствоведческого циклов. И, несмотря на то, что не все проекты в настоящее время осуществились, тенденция ко все большей интеграции музея и учебных заведений очевидна.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПА ЕДИНОЙ ЛИНИИ ВНУТРЕННЕГО ПЕРЕЖИВАНИЯ В ЭКСПОЗИЦИИ ПРОБЛЕМНОГО ТИПА

Тема рассмотрена на материале выставки «Экология. Человек в пейзаже», прошедшей в Омском музее изобразительных искусств в 1990 году. За основу взята классификация, предложенная Ю.А. Асеевым и Т.П. Калугиной, согласно которой в экспозициях проблемно-дидактического типа связующим началом является идея, проблема.

Идея в художественном произведении эмоционально окрашена, следовательно, связь произведений в экспозиции может осуществляться через «единую линию переживания, определенную не аналитически-рассудочно, а творчески-интуитивно». Термин принадлежит А.В. Бакушинскому. Его первые опыты подобных экспозиций, проводимые в Цветковской галерее в 1920-е гг. стали отправной точкой при подготовке выставки «Экология» в омском музее.

Экспозиционная идея заключалась в показе произведений разных видов и жанров, эпох, стилей, культур, не всегда по отдельности раскрывающих тему, как это бывает в тематических экспозициях, а вплетающихся в общую канву выставки. Сопоставление экологического, индустриального и русского реалистического пейзажа XIX века в одной экспозиции уже делает ее проблемной, однако задачей экспозиционеров было углубить и обострить тему, ввести в нее философский подтекст, обогатить лирическими, социальными, мифологическими отступлениями.

Экспозиция строилась на аналогиях и контрастах, скрытом и явном подтекста, использовании ассоциативно-метафорической образности, эмоциональном насыщении пространства выставки в ходе свободного развития темы отношений человека и природы.

Экспозиция состояла из отдельных комплексов-ситуаций, взаимно дополняющих и перетекающих друг в друга. Каждая ситуация развивалась вокруг одного или пары произведений, дающих толчок к переживаниям и размышлениям. Важным методологическим принципом построения данной экспозиции было развитие темы изнутри, из содержания и эмоционального воздействия отдельного художественного произведения.

В структуре экспозиции выделялись три основных комплекса-ситуации, образовавшиеся вокруг центральных произведений выставки: Г.А. Штабнов, «Земля людей» (1969), Г.А. Песис, «Страна строится» (1960-е), И.К. Айвазовский, «Остров Патмос» (1851).

Монументальное, философское и экспрессивно-динамичное полотно «Земля людей» обозначало «место действия» и пространственно совпадало с центром зала. Огромное, пустынно-гористое, изрезанное руслами рек и опрокинутое на зрителя пространство «Земли людей» органично перетекало в соседние лирико-поэтические пейзажи русских художников Н.А. Сергеева и В.К. Бялыницкого-Бирули, наполняющие жизнью, согревающие и приближающие ее к человеку.

От центра развитие темы шло в двух направлениях, в одном из которых доминировал покоряющий природу человек, а в другом господствовали стихийные силы природы. В результате своей преобразовательной деятельности человек создал искусственную среду, лишенную природы, которая в свою очередь породила нового, отчужденного от природы человека – это тема собственно «экологического пейзажа», представленного на выставке произведениями Г. Кичигина, В. Брайнина, Н. Нестеровой.

Мотив разбушевавшейся морской стихии, классически воплощенный И.К. Айвазовским, определял тональность заключительного экспозиционного комплекса, отчасти апокалипсического. В нем нашла живописно-пластическое воплощение тема стихийных бедствий, экологических катастроф, войн, происходящих на Земле. Нарастающее стихийное движение в произведениях этого комплекса достигает высшего напряжения и «замирает» в полотне Б.М. Неменского «Безымянная высота», пронизанным звенящей, безжизненной тишиной. Уничтожение природы и взаимное уничтожение человеком человека оказались в экспозиции в одной нравственной плоскости.

С другой стороны, пластическое и эмоциональное движение стихии глохло в безразличии толпы в картине Н. Нестеровой «Лестница».

Экспозиция казалась бы односторонней, если бы в ней отсутствовала тема красоты и гармонии природы, отраженная в живописи Н. Холодова, Н. Рыбакова, А. Поздеева, Н. Молодцова, графике Е. Дорохова, в произведениях из стекла и керамики. Эмоциональное напряжение создавалось в экспозиции противопоставлением, борьбой созидательных и разрушительных сил, жизни и смерти, прекрасного и безобразного, органического и механического, духовного и бездуховного.

Экспозиция произведений искусства, таким образом, строилась по законам самого искусства, в чем, нам кажется, и состоит предложенный А.В. Бакушинским принцип «единой линии внутреннего переживания».

МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ. ПОИСКИ «СМЫСЛОВОГО ЦЕЛОГО»*

Известно множество определений музейной экспозиции. В каждом из них мы находим такие понятия, как «система» (А.И. Михайловская), «синтез» (З.А. Бонами), «симбиоз» (М.В. Фармаковский), «среда» (Т.П. Калугина), «модель» (Т.П. Поляков), отражающие важнейшее ее качество – целостность. Наконец, в семиотике экспозиции рассматриваются как «особые невербальные пространственные высказывания» (Д. Камерен), которым по статусу положено иметь смысловую завершенность.

Для рассмотрения экспозиции не только как пространственного и временного, но и «смыслового целого» имеется несколько причин:

1. музейные собрания, как и отдельные предметы, никогда не были самоидентифицируемыми, они несли в себе «облака смыслов», превращавшие их из материальных предметов в предметы культуры¹;
2. способность к восприятию вещи как таковой, «излучаемой ею тонкой эманацией воспоминаний о времени, о людях, чувствах и формах, которые в ней растворены и которые будят спящие в нас образы исторически пережитого – один из существенных элементов культурного опыта современного человека²;
3. способность экспоната обозначать нечто большее, чем он сам является, создает интенциональный уровень экспозиции³.

Проявятся ли эти свойства экспонатов, целиком зависит от того, в какой экспозиционной ситуации они окажутся. В тех случаях, когда «элементы соединены только в пространстве и времени внеш-

* Мысливцева Г.Ю. *Музейная экспозиция. Поиски смыслового целого* // М.М. Бахтин и современные гуманитарные практики. Красноярск, 1995. С. 73-74.

ней связью, а не проникнуты внутренним единством смысла», мы имеем дело лишь с механическим целым (М.М. Бахтин).

При эмпирическом, фактографическом подходе к экспонируемому материалу, который пока преобладает в наших музеях, вопроса о насыщении экспозиции каким-либо дополнительным, возникающим на уровне сознания, а часто и подсознания, смыслом просто не ставится. Экспозиционная практика находится в стороне от теоретических исследований, которые ведутся в смежных областях знания – психологии, философии, культурологии.

Ряд выставок, проведенных в художественных музеях Омска в 1990–1995 гг. имел целью поиски особого языка музейной презентации, в котором новый смысл возникал бы в узлах связей между экспонатами и выявлялся в пространственной структуре экспозиции.

Выставка «Экология. Человек в пейзаже» (ООМИИ, 1990 год) отличалась от обычных тематических выставок, поскольку не была выставкой только экологического пейзажа. Экспозиция подчинялась одному режиссерскому замыслу: выделялось три основных комплекса, образованных вокруг центральных произведений. Монументальное философское полотно Г.А. Штабнова «Земля людей» (1969) обозначало «место действия» и пространственно совпадало с центром зала. От центра развитие темы шло в двух направлениях: в одном доминировал, покоряя природу, человек, а в другом – господствовали стихийные силы природы. Пластические аналогии созвучия организовывали пространство выставки, связывали между собой разные комплексы – мощная пластика движения горных пород, мотив волны, раковины, летящая птица. Перетекание живописного пространства из одной картины в другую создавало непрерывность, целостность экспозиции, что было наглядным воплощением принципа «единства психологического ряда», предложенного А.В. Бакушинским в начале века.

Выставка 1994 года «Художественное битье» (ГМИО) в большей степени отходила от традиционных форм показа. Для выражения таких идей, как «разбитые иллюзии», «ударный труд», «удары судьбы», «бить или не бить?» к живописи, графике, скульптуре и объектам добавлялись предметы реального мира – осколки, обломки, черепки, перья птиц, яичная скорлупа, мячи, теннисные ракетки, колокольчики и т.д. Все экспозиционное пространство поневоле превращалось в инсталляцию. Соединение художественного пространства экспоната с реальным зрительским пространством шло в большей степени по законам литературным, чем пластическим, и это не могло не привести к внутренним противоречиям. Умозрительность пространственных построений, буквальное выражение смысла не могли удовлетворить экспозиционера-художника.

Подобной эклектики удалось избежать в экспозиции «Ботанический проект» (ОГИК музей, 1994 год, художник – Е. Дорохов, концепция Г. Мысливцевой). Двенадцать монотипий с «Флоральными мотивами» на белых планшетах, размещенных по периметру зала, были воплощением живых человеческих эмоций. Ритмические и пластические мелодии графических листов выходили в зал, материализуясь в скульптурных объемах из картона и бумаги. Бумажный мир, сотворенный художником, белый, чистый, светоносный был выражением не только красоты, но и хрупкости, уязвимостью природы и человека.

Начав с «единой линии переживания», мы пришли к организации целостного эмоционально-насыщенного пространства, все элементы которого связаны единой концепцией. Экспозиция, стремящаяся стать инсталляцией, т.е. законченным художественным произведением, диктует совершенно определенные требования к форме как единому смысловому и пространственному целому.

1. Гнедовский М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы. //Музеи мира, сборник статей. М., 1991. С. 145.

2. Кнабе Г.С. Вещь как феномен культуры. Там же. С. 135.

3. Свецимский Е. Модернизация музейных экспозиций. М., 1989.

ДВА ПОДХОДА к ПРОЕКТИРОВАНИЮ ЭКСПОЗИЦИЙ. ПРОСТРАНСТВО или ВРЕМЯ?*

Десятилетний опыт создания проблемных и дидактических экспозиций в Омске и знакомство с выставками других российских музеев позволяют нам не только поделиться с коллегами экспозиционными находками, но и проанализировать сложившуюся в современной выставочной практике ситуацию, в которой нам видятся симптомы намечающегося кризиса.

Попытка онтологического анализа современных музейных экспозиций может быть полезна для более ясного понимания их структуры и законов формообразования. Воспользуемся для этого классическими категориями пространства и времени.

Объективно экспозиция разворачивается в пространстве, которое насыщается предметами, расположенными в определенном порядке. Субъективное восприятие экспозиции зрителем, происходящее, как правило, последовательно: от экспоната к экспонату, от комплекса к комплексу, из зала в зал – неизбежно вносит в ее понимание категорию времени.

Временное начало провоцирует появление идеи развития: «Экспозиция должна строиться по определенному научному принципу, обладать некоей логикой развития»¹. И, если первоначально возникли эволюционный ряд и историко-хронологический принцип показа, то с появлением тематических выставок к экспозиции стали применять понятия драматургии – вида искусства, объективно существующего во времени.

«Для того, чтобы развитие темы в экспозиции было целенаправленным, необходимо сюжетно организовать образную систему, добавив в нее конструктивный элемент драматургии и литературы» –

* Мысливцева Г.Ю. Два подхода к проектированию экспозиций. Пространство или время? // Выставочный аспект художественной жизни российских регионов: новые условия, участники, проблемы взаимодействия. Тверь, 1997. С.131-137.

читаем у Т.П. Поляков². По его мнению, драматургический сюжет музейной экспозиции должен включать в себя такие элементы, как «завязка», «кульминация», «развязка». Весьма показательным употреблением литературоведческих терминов в современной экспозиционной деятельности.

Понимание музея как «грандиозной памятной книги человечества» не осталось только метафорой. В отношении к экспозициям эта аналогия стала с 1930-х гг. структурообразующим принципом. Так называемые «самоговорящие» экспозиции строились по законам политико-просветительной литературы и должны были «обыгрывая вещи старой культуры, заставлять их говорить на нашем языке нужные нам слова»³.

«Нам нужна экспозиция, тематически насыщенная и содержательная, целенаправленная и связанная, как книга»⁴. Как в литературе этого периода, так и в музейных экспозициях «красной нитью» шел показ социального неравенства. На выставке «Русского искусства эпохи разложения капитализма» (ГТГ, 1930)... «искусству господствующих классов противопоставлялось искусство классов эксплуатируемых», а «рядом с крестьянскими образами, созданными А.Г. Венециановым, демонстрировались подлинные документы о продаже крепостных»⁵.

Сравнение музея с книгой не исчезает и в дальнейшем. «Показываемый материал должен быть так же доходчив, как напечатанное слово»⁶ – читаем в публикациях 1960-х гг. Об экспозициях как «музейных публикациях первоисточников» говорят И. Антонова, Е. Розенблюм и другие музеееды.

Наиболее полное теоретическое обоснование подобного подхода к проектированию экспозиций дано у Й. Бенеша (Чехословакия), представившего экспозицию как «осуществленную по особому сценарию научную интерпретацию документированной реальности»⁷. Первым этапом создания экспозиции Й. Бенеш называет концепцию, выраженную в слове. Перевод концепции в зримую форму – есть сценарий, который затем находит изобразительное и архитектурное воплощение в художественной презентации – окончательном этапе проектирования. Сценарий при этом является ядром творческого процесса.

В современной семиотике экспозиции рассматриваются как «тексты, генерируемые на основе словарного запаса», музейные фонды как «словари», а предметы, соответственно, как «знаки». Подобный взгляд на музейный предмет обусловлен самой его природой. Подлинник, свидетель объективной реальности, это – своего рода «знак» культурной среды, из которой он изъят, но продолжает о ней свидетельствовать.

Информационная насыщенность музейных предметов, их способность к выражению идеальных сущностей, позволили смотреть на экспонат как на носителя определенной идеи, а на композицию как на демонстрацию не вещей как таковых, а явления и процессов, открывающихся через эти вещи.

И в этом случае доминирующей остается словесная композиция, которая затем кодируется в зрительном ряде. Не случайно к этому методу создания экспозиций тяготеют историки, этнографы, искусствоведы – гуманитарии, склонные к вербальному мышлению, а преобладает этот метод именно в музеях. При всех его несомненных преимуществах в раскрытии той или иной темы и выражении идеи, необходимо помнить о заложенном в нем противоречии между пространственным бытием экспозиции и развитием ее содержания во времени. Когда ведущая формообразующая роль принадлежит содержанию, первоначально сформулированному в слове и подчиненному законам словесных, временных искусств, существует опасность литературности и иллюстративности музейных экспозиций, а, следовательно, есть опасность снижения роли экспоната-подлинника, так как ему отводится только роль знака в тексте.

Раскрытие темы не всегда возможно на материале имеющихся в музее памятников, и в экспозицию вводятся макеты, муляжи, «изоустановки». Историческим примером может служить демонстрация на выставке «Искусство эпохи империализма» (ГРМ, 1931) «изоустановки» в виде фигуры человека в желтой кофте с одной брючиной и другой ногой из железной водосточной трубы»⁸. Подобные экспонаты, не являющиеся подлинниками, усиливают наглядность выражения идеи экспозиции и даже работают на создание ее образа, но при этом ведут к отступлению от специфики музея.

Очень интересная и информационно-насыщенная выставка Архангельского историко-краеведческого музея «След времен», рассказывающая о керамике с древнейших времен до наших дней, вклю-

чающая в себя множество дидактических моментов, занимательных текстов, объектов действия, была построена по законам последовательного раскрытия темы с расположением отдельных тематических комплексов по периметру. И содержанием выставки, и ее дидактической направленностью было оправдано введение макетов огородного пугала и соломенной куклы-бабы, на которых демонстрировалась керамическая посуда, но этот иллюстративный прием был ярким свидетельством приоритета, отданного содержанию в ущерб пространственному решению экспозиции.

На примере передвижной выставки «Мифы тайги и тундры», подготовленной томскими искусствоведами на материале Тобольского музея-заповедника, можно показать важность визуальной, пространственной организации экспозиционного зала. В омском варианте выставки (ОГИК музей, 1994) отсутствовала одна-единственная пространственная доминанта – свисающая с потолка лодка, символизирующая жизненный путь человека, – и все экспозиционные комплексы, лишённые связующего начала, распались по стенам.

Если вспомнить рассуждения Иммануила Канта о времени, определяющем отношения в существовании явлений или как последовательность, или как сосуществование, то приходится признать, что музейные экспозиционеры часто понимают его односторонне. Тем не менее, сосуществование – есть «существование явлений в одно и то же время и всестороннее взаимодействие их, как в сознании, так и в пространстве»¹⁰.

Экспозиция дает нам наглядную модель единовременного сосуществования и взаимодействия предметов в пространстве. В отличие от искусствоведов и историков, художники обычно мало заботятся о последовательности в раскрытии темы, а идею стараются выразить привычными для себя средствами организации пространства, света, цвета, фактуры, поисками оригинальных конструкций музейного оборудования. Наиболее интересные решения экспозиционного пространства можно увидеть на выставках художников поставангардистских направлений, для которых экспозиция сближается с инсталляцией. Группа «Арт-Бля» (Москва), например, на одной из выставок демонстрировала рисунки и фотографии на полосах полиэтилена, свисающих с потолка и заполняющих всю площадь зала. Экспонаты, прикрепленные к полиэтилену клейкой лентой, играли хотя и не последнюю, но подчиненную роль. Главным был не экспонируемый предмет, а пространство, в которое он помещен и с которым он составлял единое целое.

Нельзя не согласиться с мнением С. Даниэля: «Экспозиция, превращенная в зрелище сама по себе, исключает внимание к отдельному произведению»¹¹. В этом случае мы оказываемся перед другой крайностью в построении экспозиций, также противоречащей специфике музея.

Попытка использовать образность пространственного решения, не умаляя при этом значения экспоната и сохраняя тематическую структуру, была предпринята нами на выставке «Искусство бумажного листа» (Омск, ООММИ, 1992). Пространство зала было организовано с помощью сквозных металлических перегородок так, что возникало ощущение сложного мира, где за каждым поворотом зрителя ждут новая информация и новые впечатления. Ограниченные решетками отдельные экспозиционные комплексы оказывались не полностью изолированными от пространства зала, а продолжали составлять с ним единое целое. Вертикали и горизонталы перегородок, подобно линиям в графике, лишь обозначали границы. П. Флоренский говорил о том, что «графика пространственности приводит к вещи»¹², что и определило визуальный облик экспозиции.

К сожалению, российские музеи (и омские – не исключение) располагают таким бедным набором экспозиционного оборудования, что говорить о большом разнообразии пространственных решений экспозиций не приходится. Но отчасти проблема лежит даже не в отсутствии мобильных витрин и перегородок, а в традиционной недооценке музейными экспозиционерами роли экспозиционного пространства. Сложилась уже ставшая классической модель пространственной организации музейного зала с размещением экспонатов по периметру, с установкой витрин вдоль окон, иногда – в центре. В это пространство вписывается экспозиция практически любого содержания.

Однако в художественном музее вопросы пространственной организации не ограничиваются только членением пространства. Даже вышеупомянутая классическая модель может быть использована

с хорошим эффектом. Не секрет для искусствоведа наличие у подлинного художественного произведения особого, часто называемого «эмоциональным», пространства, не совпадающего с его физическими параметрами. Оно имеет разное напряжение, направленность, эмоциональную окраску. Воспользовавшись понятиями гештальтпсихологии, можно определить его как «феноменальное зрительное поле». В экспозиции поля отдельных произведений, вступая во взаимодействие, должны согласовываться и уравниваться, в конечном итоге создавая целостное общее зрительное (экспозиционное) поле.

«В состоянии равновесия поле ни в коем случае не является «мертвым». Взаимные напряжения в фазе образования поля не исчезают, когда устанавливается равновесие. Просто они (и соответствующие процессы) имеют такую интенсивность и напряжение, что взаимно уравнивают друг друга»¹³.

Подход к экспозиции как к сознательно структурированному зрительному полю мне кажется наиболее перспективным на современном этапе. Его можно противопоставить литературности и иллюстративности сценарного проектирования. В его основе лежит не словесно сформулированная концепция, а зрительный образ, что вполне соответствует онтологической природе музейной экспозиции.

1. Лазарев М. Живой организм выставки // «Творчество». 1980. № 10.
2. Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиций // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989. С. 50.
3. Федоров-Давыдов А.А. Советский художественный музей. М., 1933. С. 56.
4. Зыков И.М. О некоторых искривлениях в экспозициях технико-экономических выставок // Советский музей. 1933. № 2. С. 46.
5. Коваленская Н. О методе экспозиции произведений искусства. Опыт марксистской выставки в ГТГ // Советский музей. 1931. № 11. С. 50-59.
6. Минц Н.В. Экспозиционные приемы и новые технические средства, применяемые в зарубежных музеях. М., 1968.
7. Музейная экспозиция как средство коммуникации. Сводный реферат. Серия «Музееведение и охрана памятников. Реставрация и консервация музейных ценностей. Н.р.с., вып. 7, М., 1983.
8. Никишин Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989. С. 7-15.
9. Федоров-Давыдов А.А. Советский художественный музей. М., 1933. С. 63.
10. Кант И. Критика чистого разума. Санкт-Петербург, 1993. С. 163.
11. Выставка и художественный процесс. За круглым столом // Творчество. 1982. № 4.
12. Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство. 1982. №1. С. 25-29.
13. Келер В. Некоторые задачи гештальтпсихологии // История психологии. Период открытого кризиса (нач. 10-х – сер. 30-х гг. XX века), тексты. М., 1992. С. 170.

ИЗ ОПЫТА ВЫСТАВОЧНОЙ РАБОТЫ ОМСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ*

Временные выставки стали неотъемлемой частью жизни современного художественного музея. Даже музеи, имеющие ограниченный экспозиционный площади, находят возможность выкроить несколько выставочных залов. В Омском музее, существующем в более чем стесненных условиях, постоянно работает несколько выставок, причем основную их часть составляют экспозиции из фондов музея.

Коллекция музея приближается к 11 тысячам экспонатов, а постоянная экспозиция дает возможность показывать лишь около 500. И только временные выставки позволяют экспонировать значительную часть произведений из запасников. Размеры этих выставок невелики – один-два зала. Кроме того, мини-выставки на одну витрину, выставки-публикации, включенные в постоянную экспозицию, витрина в фойе с материалами по истории музея или выставками детских клубов.

Среди выставок Омского музея последних лет есть выставки-публикации, проблемные выставки, специализированные экспозиции для детей. Опыт создания некоторых из них мы можем поделиться с коллегами из других музеев.

Первым опытом выставки-публикации была выставка 1985 года «Западноевропейский натюр-морт. Изучение и реставрация», подготовленная гл. хранителем музея А.Е. Чернявской и реставратором В.А. Бекишевой. Небольшую коллекцию можно было показать и в качестве обычной тематической выставки, но тогда весь процесс исследовательской и реставрационной работы остался бы скрытым для зрителя. Форма выставки-публикации дала возможность удовлетворить интерес зрителя к «лаборато-

* Мысливцева Г.Ю. Из опыта выставочной работы Омского музея изобразительных искусств // Музей и зритель. Сборник статей научно-практической конференции художественных музеев РСФСР. Архангельск, 1990. С.67-71.

рии» музейной работы. Сама экспозиция настраивала на серьезное и вдумчивое восприятие. Необычным было большое количество текстового и фотографического материала, соседствующего с живописными произведениями. В экспозицию были введены витрины с книгами, в которых были показаны аналогии, помогшие исследователю определить авторство, школу или датировать произведение.

Экспозиционное оборудование – горизонтальные плоские витрины и витрины с колпаками – позволяли демонстрировать большой дополнительный материал.

Стены зала были задрапированы синей тканью, а тексты, отпечатанные и оформленные художником, размещались на стенах, рядом с произведениями. Общее цветовое решение экспозиции было основано на строгом сочетании синего и белого. В этом окружении не пропадали живописные достоинства потемневших от времени полотен старых мастеров.

Элементы выставки-публикации включаются в различные тематические выставки. Например, выставка 1988 года «Искусство старых мастеров» имела расширенные аннотации к каждому произведению. В одной из витрин демонстрировались материалы, раскрывающие ход реставрации экспонируемых произведений. Раздел, посвященный реставрации иконописи, входил в состав тематической выставки «Преданья старины глубокой...».

Эта выставка создавалась к 1000-летию принятия христианства на Руси и включала в себя иконы, оклады, прикладное искусство и работы русских художников В. Васнецова, М. Нестерова, Н. Рериха, выполненные на религиозные сюжеты. Выставка вызвала большой зрительский интерес, так как христианская культура – это огромный пласт нашей национальной культуры, оказавшийся забытым и часто непонятым большинству людей.

В экспозиции был учтен интерес к иконографии и семантике русской иконы. Частично материал группировался по иконографическому принципу. Сопоставление в одном разделе односюжетных икон, например, образов Богородицы, св. Николы, выполненных в разных иконописных школах, давало возможность их сравнительного анализа. Можно было говорить и о соотношении канона свободы в творчестве иконописцев. Был показан ряд икон, находящихся в процессе реставрации, частично освобожденных от потемневшей пленки лака, многослойных, с открытым грунтом и паволокой, показывающих технологию создания иконы.

Иконы в окладах демонстрировались в витринах на цветных фонах. Среди них зияли прорезями пустые оклады. Это был выразительный экспозиционный ход, вызывающий неоднозначное толкование, как неоднозначна роль религии в обществе.

Выставка «Преданья старины глубокой...» была не первой в нашем музее, посвященной древнерусскому искусству. В 1984 году мы проводили выставку «Древнерусские традиции в изобразительном искусстве», где было показано и прямое наследование традиций в иконописи и художественных ремеслах, и преобразование этих традиций в других видах искусства, и различные методы освоения древнерусской культуры в профессиональном искусстве XIX – начала XX века и в советском искусстве.

На выставке были сопоставлены иконы палехской школы и знаменитая палехская лаковая миниатюра; изделия русских ремесленников, хранящие секреты декоративной обработки металла и дерева, и образцы псевдорусского стиля в декоративно-прикладном искусстве середины XIX века. Шитые металлической нитью и жемчугом ткани, кружево, предметы быта, украшенные резьбой, эмалью находились рядом с их изображением на полотне К. Маковского «Боярышня у окна», выполненном в позднеакадемической живописной системе.

Проникновение в самую суть поэтики древнерусской иконописи и монументального искусства, построение на ее элементах новых образных систем демонстрировали работы Н. Рериха, В. Васнецова, Н. Гончаровой.

Произведения советских художников, свидетельствовали о том, что традиция живет и развивается. Своеобразно ее претворение в работе омича Н. Бабина «Птица Сири». Используя технику живописи по левкасу, художник доводит отделку живописной поверхности до филигранности, пользуется приемами монтажа, соединяет реальное и фантастическое, прошлое и современность.

Не просто заимствование сюжетов и форм стремились мы показать на выставке, а живую традицию, органично вошедшую в современную культуру. На выставке прошел концерт ансамбля древнерусской и фольклорной музыки под управлением Д. Покровского, отношение которого к древнерусской культуре было очень близко идее выставки.

Специально спроектированное для этой выставки экспозиционное оборудование (И. Вахитов, Омск) придавало ей единство. Красный квадрат рабочей плоскости напольных и настенных витрин был основным модулем в оформлении выставки. Цветовое решение определялось сочетаниями красного и белого – исконно русским, нарядным, красочным. Оно находило поддержку в экспонируемой на выставке иконописи и живописи.

Выставка «Древнерусские традиции в изобразительном искусстве» стала определенным этапом в выставочной работе нашего музея, как первый опыт создания «проблемной» экспозиции, давшей удовлетворительные результаты, которые можно использовать в дальнейшем.

Интересный опыт был получен при создании «дидактической» выставки «Помощники художника. Материалы и инструменты живописца, графика, скульптора» (1988). Экспозиционная идея была очень проста – показать произведение искусства и как оно сделано. Выставка была адресована детям, любознательность которых мы хотели удовлетворить. Здесь были мольберты, подрамники, холст, палитра, кисти, мастихины, краски, пастельные мелки, штихели, печатные доски, скульптурный станок и многое-многое другое, что обычно скрыто в полных удивительных и загадочных предметов мастерских.

Принцип группировки экспонатов по материалам и техникам дал возможность свети в одной экспозиции офорты Дж. Пиранези и омича А. Чермошенцева, рисунки И. Репина и В. Попкова, произведения профессиональных художников и детские рисунки.

Тема художника и его мастерской продолжалась в самих работах. На «Автопортрете» красноярского художника А. Поздеева мы видим художника-чудака, фокусника, с палитры которого сыплются как шарики жонглера, яркие краски.

Омич Г. Кичигин – приверженец тщательной, иллюзорной живописи, хитроумных пространственных построений. Он изображает себя пишущим автопортрет, как бы в двойной экспозиции. «Автопортрет» Г. Кичигина – олицетворение рационального, логического подхода к творчеству.

«Художница» на картине А. Ситникова погружена в фантастический, космический хаос красок и управляет им с помощью «волшебной палочки» – кисти.

Сюжетно-игровое начало было использовано в построении раздела выставки «Деревянная скульптура». На низком подиуме был симитирован уголок мастерской с разбросанными инструментами и начатой работой, а экспонаты – «Лежащий» Т. Соколовой и «Волчок» И. Цветкова – играли роль обитателей этой мастерской.

Мотив мастерской, проходящий через всю выставку, завершился столом для самостоятельной работы, где можно было порисовать углем, соусом, гуашью, сделать монотипию.

Примером для выставки «Помощники художника» были специализированные экспозиции зарубежных детских музеев и выставки, создававшиеся в конце 1920-х годов детским писателем Я. Мексиним в Музее детской книги в Москве – «Для детей про зверей» и «Госиздату – 10 лет», где дети играли в различные музейные игры, лепили зверей вместе со скульптором В. Ватагиным, сами печатали пригласительные билеты на выставку.

Богатый опыт советских музеев 1920-х годов и зарубежных музеев, увлекательно и изобретательно работающих с детьми, нами, еще не используется. А необходимость в создании специализированных экспозиций для детей очевидна.

Выставка «Тайны древних курганов» (1985) была адресована старшим школьникам, интересующимся историей. Она имела подзаголовок «Искусство и археология» и знакомила с этой наукой, как на классических, так и на местных образцах. Основную часть экспозиции составляли материалы раскопок, проведенных студентами и преподавателями Омского государственного педагогического института на территории Омской области. История древнего Прииртышья воплотилась в материальных памятниках,

имеющих не только историческую, но и художественную ценность. Металлопластика, керамика с оригинальной, исконно сибирской орнаментикой впервые были показаны широкому кругу зрителей.

Перед выставкой стояло несколько задач. Главная – демонстрация нового, неизвестного зрителям материала раскрытие на том материале темы «Искусство древнего Прииртышья». Дополнительная задача – дидактическая. Выставка должна была дать общее понятие об археологии как научной дисциплине, о значении материальных памятников для исторической науки, об основных археологических источниках. Раскрытию этой темы был посвящен вводный комплекс экспозиции. В экспозицию были введены планшеты с увеличенными фотографиями, сделанными во время раскопок. Они выполняли роль не только информативную, но и эмоциональную, органично включаясь в общую атмосферу выставки.

Дизайнерское решение экспозиции (художник-дизайнер К. Петров, Москва), воплощало идею, заложенную в названии выставки – «Тайны древних курганов». Разновысокие горизонтальные витрины, напоминая об археологических срезах почвы, составляли лабиринты. Цветовое решение было основано на сочетании белого и синего в оборудовании и бронзы, золота, терракоты – в экспонатах. Подсветка в витринах, приглушенное освещение усиливали ощущение проникновения в тайны древней сибирской земли.

Тему древнего искусства Прииртышья продолжила выставка «Древние сокровища Сибири» (1987), где были показаны материалы раскопок. Проведенных Омским государственным университетом. В 1986 году археологам университета посчастливилось обнаружить в д. Сидоровка Нижнеомского района неразграбленное захоронение воина, относящееся к XI – XII вв. до н.э. Предметы, найденные в этом погребении, имеют большую научную и художественную ценность. В их числе: массивная золотая гривна, золотые, инкрустированные камнями поясные пластины с изображением сцены борьбы дракона и двух кошачьих хищников, серьга, накладки, пряжки, многочисленные мелкие золотые пронизки и бляшки. Обращали на себя внимание элементы конской упряжи, в том числе серебряные фалары с изображением крылатых драконов. Ряд предметов имеет аналогии в коллекции Эрмитажа.

В качестве дополнительного материала были использованы фотографии раскопок и схема захоронения, по которой можно было узнать, где находились предметы, экспонируемые на выставке.

Памятники из захоронения воина демонстрировались в трех витринах, расположенных в глубине зала и выделенных цветом обитых малиновым бархатом щитов и фокусированной подсветкой. Пространственное построение экспозиции воплощало идею дромоса – вертикальные витрины с предметами, характеризующими Саргатскую культуру, к которой ученые университета относят найденное погребение, образовывали подобие коридора, ведущего к центральному ядру выставки.

Такое экспозиционное решение способствовало созданию особого эмоционального настроения, вносило поэтическую окраску в восприятие экспозиции. Этикетаж сопровождался стихами В. Берестова и И. Бунина.

Материал, с которым работает экспозиционер в художественном музее, сам по себе ценен и эмоционально насыщен, но это не значит, что следует отказаться от экспозиционных поисков. В контексте экспозиции выразительность отдельного произведения может подчеркиваться или снижаться, выявятся в большей мере те или иные его качества. Связь между экспонатами может определяться не аналитически-рассудочно, а, скажем, общей линией переживания, как это было в выставках, проводимых А.В. Бакушинским в 1920-е годы в Цветковской галерее. Несколько произведений различных авторов и эпох он объединял в «живописные и скульптурные оратории величайшей силы и сложности».

Принцип «единства психологического ряда» мы попытались использовать на тематической выставке «Нам нужен мир!» (1985). Одно произведение по контрасту или созвучию дополняло другое. Монументальное полотно К. Щекотова «Зоя Космодемьянская перед казнью» приобрело еще большую трагическую экспрессию в окружении светлых, лирических весенних пейзажей, рядом с картиной выпускного бала, где пышные белые, голубые, розовые платья были подобно нежным цветам. В контексте с «Зоей» все эти мотивы наполнялись новым, предостерегающим смыслом.

«Безымянная высота» Б. Неменского – картина символического звучания. Ее тема – несовместимость юности и смерти. Высокая точка зрения заставляет круглиться земную поверхность с распрос-

тертыми на ней телами убитых юношей, что придает рядовому эпизоду войны планетарный масштаб. Это ощущение космичности картины Б. Неменского усиливалось благодаря соседству с пустынным осенним пейзажем, данным с такой же высокой точки зрения.

Другие разделы выставки – «Земля», «Город», «Детство» – также строились на контрастном сопоставлении картин мира и войны.

Выставка «Нам нужен мир!» посвящалась XXII Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве. Новый подход к материалу сделал ее заостренно-выразительной, эмоционально воплотившей основную идею нашего времени – борьбу за сохранение мира на планете.

Несколько выставок, о которых здесь рассказано, – лишь небольшая часть напряженной выставочной деятельности музея изобразительных искусств в Омске. В своей работе мы стараемся использовать все новое, что появляется в выставочной практике, возродить то, что было уже найдено первыми советскими музеями в 1920-е годы, сами пробуем изобретать. Мы хотим, чтобы наши выставки будили мысль и воображение зрителей.

Конечно, фонды провинциальных музеев проигрывают при сравнении с крупнейшими собраниями музеев Москвы и Ленинграда, и большое значение, для их выставочного репертуара имеют передвижные выставки из центра. Но, может быть, как раз ограниченность фондов заставляет искать наиболее интересные экспозиционные идеи и решения?

ДЕТСКИЙ РИСУНОК В МУЗЕЕ (к ВОПРОСУ ЭКСПОНИРОВАНИЯ)*

Детский рисунок все более завоевывает себе право на присутствие в музее. Этот факт психологически настраивает ребенка на отношение к своему творчеству как к значимой деятельности, приближает его к «высокому» искусству.

Но имеет ли детский рисунок самостоятельную ценность? И если имеет, то в какой области человеческого знания он может рассматриваться? И какое отношение эта область имеет к нашему пониманию художественного музея, который, как нам хорошо известно является музеем искусствоведческого профиля. Следовательно, вопрос может быть сформулирован более конкретно: считать ли детский рисунок произведением искусства?

Действительно, с одной стороны, организовавший в 1916 г. В Москве выставку детских рисунков Я. Тугендхольд стремился показать ценность детского изобразительного творчества как особого вида «примитивного искусства», созданная в 1922 г. При Государственной академии художественных наук Комиссия по изучению примитивного искусства занималась и детским рисунком, исследования по детскому рисунку имеются у таких ученых, как Л.С. Выготский, А.В. Бакушинский, Р. Архнхейм, так или иначе обращавшихся к искусствоведению. О принадлежности детского рисунка к области искусства могло бы свидетельствовать обращение художников некоторых направлений европейского авангарда к детскому творчеству и, наконец, наличие специализированных музеев детского творчества, например, в г. Юрге и при Новосибирской картинной галерее.

Но, с другой стороны, искусствовед не может рассматривать детский рисунок как произведение искусства, в первую очередь, из-за его спонтанности, непреднамеренности – именно того качества,

* Мысливцева Г.Ю. *Детский рисунок в музее (к вопросу экспонирования)* // *Международный музейно-педагогический семинар «Здравствуй, музей!»*. Тезисы. СПб., 1995. С.84-90.

которое в нем больше всего и привлекает. Сознательное же создание художественного образа означает для ребенка вступление его на путь профессионального обучения, которое осуществляется педагогом. Следовательно, созданные в процессе обучения работы уже не являются полностью самостоятельными, а демонстрируют успехи педагогической системы, что вряд ли представляет большой интерес для художественного музея.

Таким образом, перед нами явление, находящееся у грани собственно искусства, но, тем не менее, обращающее на себя внимание искусствоведов и музейщиков. Показательно, что происходит это в тот момент, когда музеи берут на себя, помимо просветительных (в области искусства), еще и воспитательные функции, и главной задачей их педагогической деятельности становится содействие воспитанию творческой личности.

Обращение вовне, в более широкие сферы жизни выразилось в музейной практике еще и в необычном для художественных музеев интересе к изучению культуры края, особенно заметного с середины 1980-х годов, о чем свидетельствовал целый ряд научных конференций, посвященных этой теме. В сферу научных интересов сотрудников художественных музеев попала история местных обществ любителей изящных искусств, рисовальных классов, студий и других специальных учебных заведений. Таким образом в Омском областном музее изобразительных искусств появилась коллекция учебных работ студентов Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля, которая отразила дух своего времени. Взглянув на детский рисунок с этих позиций, мы должны признать, что и он принадлежит к явлениям культуры, временная дистанция особенно хорошо дает это почувствовать. Рисунки детей 20-х, 30-х годов, собранные Г.В. Лабунской и С.Д. Левиным, оказываются бесценными документами эпохи.

Педагогическая ориентация современных художественных музеев в сочетании с их обращением к культурологическим исследованиям способствуют проникновению в сферу их интересов детского рисунка. Однако, признав уместность присутствия детских работ в музее, мы оказываемся перед новой проблемой: выработанные приемы и методы экспонирования музейных ценностей не годятся для детского рисунка. В музейной практике сложились три основных способа показа детских работ:

1) Академический – каждая работа помещена в отдельную застекленную рамку, как произведение взрослого художника, что безусловно, повышает ее ценность и значимость.

2) Рисунки наклеиваются шпалерно на большие картонные плоскости, которым иногда придается силуэт какой-либо фигуры. Это – типичный образец декоративной экспозиции.

3) Становящийся все более популярным способ экспонирования детских работ основан на разработанном музейными педагогами сценарии. В экспозицию вводятся объекты действия, а экскурсии проходят в виде игры. Эти выставки с самого начала предназначаются для активного поведения на них ребенка и могут быть названы сюжетно-игровыми.

Остановимся на анализе двух выставок детского творчества, организованных нами в Омске. Первая демонстрировала работы учащихся Детской школы искусств № 3 – яркие, выразительные, выполненные во всевозможных техниках из самых разных материалов. Экспозиция под названием «Детский мир» состояла из трех больших тематических комплексов. Главный – «Космос, земля, природа», располагался в центре зала. Сверху свисал полумесяц со звездами, на рисунках, гобеленах, батиках – зимние и летние пейзажи, цветы, плоды, звери, птицы, насекомые. В витринах – композиции из сухих букетов и предметов из натюрмортного фонда. Два других комплекса раскрывали темы «Город» и «Дом». Для их оживления в «Городе» был построен дворец из кубиков, а «Дома» отдыхали на старинном диване сшитые детьми куклы. Среди детских автопортретов затерялось зеркало. Более мелкие тематические комплексы образовались в соответствии с заданиями, над которыми работали дети: музыка и музыкальные инструменты, памятники древности, народные промыслы. Все они сопровождалось музейными натюрмортами в витринах.

Выводы сделаны – недостаточно превращать детские выставки в «праздник для глаз», показывая детские работы как музейные экспонаты. Необходимо моделирование таких ситуаций, в которых детский рисунок жил бы активно в более естественной для себя среде.

Следующая экспозиция была своеобразным отрицанием предыдущей, что сказалось уже в самом отборе работ.

В экспозиции были рисунки, сделанные не только на альбомных листах, но и на плакатах, бланках, миллиметровке, календарных страничках, в тетрадях и книгах. Основой послужило несколько семейных собраний детских рисунков, относящихся не только к последнему времени, а включающих в себя работы 1960-х и 1970-х годов. Были представлены рисунки детей от 1,5 до 9 лет.

Оборудование выставки составляли обтянутые обоями и географическими картами планшеты, из которых были построены паровозик, вокзал, домики. Специально были изготовлены забор, который служил не только местом для экспонирования рисунков, но и для самостоятельного творчества, песочница. Белые картонные плоскости, произвольно оборванные по контуру с фрагментами обоев, изображали дерево и стену в комнате. Для экспонирования работ использовались также веревки с прищепками.

Из этого оборудования были построены двор с деревом и песочницей, окруженный домами и забором, паровозик и вокзал с часами и флажком на башне и детская комната с кубиками и игрушками на коврике в центре. Соответственно с тематикой комплексов были размещены рисунки: принцессы гуляли во дворе и на привокзальной улице, на дереве обитали птицы, кошки, пчелы и даже страшная рысь, в домах жили мамы, папы, бабушки и прочие знакомые, встречались, правда, мыши и тараканы. Транспортные средства расположились у вокзала. Военные действия происходили в одном из вагонов паровозика. Маленькие зрители могли играть, рисовать, строить, звонить в колокольчик, объявляя отправление поездов, словом, не только смотреть, но и активно действовать.

Экспозиция предназначалась для демонстрации спонтанного детского рисунка, линейного, легкого, скорее экспрессивного, чем декоративного. Основным цветом выставки был цвет листа бумаги. В белом окружении и на белом фоне не терялись не очень яркие карандашные рисунки. И общая атмосфера выставки также была задана белым цветом. Белизна окружающего пространства выявляла и подчеркивала эстетическое значение детского рисунка, и в то же время он мог жить в естественной для себя среде без вынужденной изоляции в застекленной раме.

Вероятно, сюжетно-игровой метод экспонирования детских работ наиболее соответствует, как природе детского рисунка, так и психологии маленького зрителя. Однако, если в жизни мир ребенка не является самодостаточным и существует только вместе с миром взрослых, то и выставки, состав которых ограничен детскими работами, обладая безусловной ценностью, имеют низкую информационную насыщенность, так необходимую ребенку. Уже на выставке «Целый мир» мы старались преодолеть эту узость введением в витрины экспонатов из фондов музея, связанных с детскими работами по смыслу.

Более радикальная интеграция детских работ в музейные экспозиции возможна на дидактических выставках. Так, на выставке «Помощники художника» (ОМИИ, 1988 г.) работы детей были помещены в витрины, где демонстрировались доступные детям графические и живописные техники с подробными инструкциями. В экспозиции выставки «искусство бумажного листа» (ОМИИ, 1992 г.) работы, выполненные детьми, находились в непосредственном соседстве с произведениями из фонда музея и мастерских художников. Идея, ставшая в построении экспозиции главной связующей нитью, диктовала введение в нее не только детских работ, но и почтовых открыток, географических карт, игральные карты, денежных знаков и упаковок, т.е. предметов, которые традиционно объектом внимания художественных музеев не являлись.

Причина этого нам видится в стремлении современных музеев играть более значительную роль в жизни общества, чем просто хранилища произведений искусства. Просветительные и воспитательные функции, которые они на себя берут, неизбежно ведут к нарушению к установленным их профилем границ, к большому разнообразию экспонируемого материала. Идея музея жизни, концепция музея Н.Ф. Федорова, захватывает все большее число музейных деятелей. При подобном культурно-историческом подходе к назначению музея в орбиту его интересов попадает и такое явление, как детский рисунок и возникают проблемы его экспонирования интеграции в музейные коллекции.

НОСТАЛЬГИЯ ПО ГОРОДУ-САДУ*

Директор и создатель нового музея в Омске искусствовед Владимир Чирков – человек беспокойный, фантазер и мечтатель – не перестает верить в дух места, в то, что каждый должен возделывать свой сад, любовно обрабатывать тот участок земли, на котором волею судьбы живет. В этом пафос и смысл существования нашего музея.

За четыре года сотрудники собрали значительную коллекцию (1500 единиц хранения), провели 20 выставок, впервые издали несколько книг об омских художниках. Но не ради парадного отчета пишется эта статья. Речь в ней пойдет о новом типе музея, появившемся в новых экономических и психологических условиях, когда сменились ориентиры, доминанты, критерии.

Оглядевшись вокруг, мы ощутили себя сегодня и здесь. Не в преддверии «счастливого будущего» и не в «грезях о прошлом». Даже погружаясь в историю и мифологию, мы делаем это ради сегодняшнего дня, потому что именно сегодня и здесь хотим ощутить почву под ногами, опереться на тот пласт культуры, который был наработан до нас.

В Омске этот пласт вобрал в себя со времен появления в Сибири отрядов Ермака драмы сражений и медленное течение однообразной жизни города-крепости, неразбериху периода «белой столицы» и энтузиазм комсомольскихстроек, оборотной стороной которых были лагеря трудившихся на них заключенных. Остался в культурной ткани города след пребывания здесь Ф. Достоевского.

Коснулся пыли омских улиц надломленным крылом врубелевский Демон. Проплыли «воздушные фрегаты» Л. Мартынова. Когда в конце XIX века через Омск прошла линия железной дороги, здесь оживились торговля, строительство, культура. Появилось свое Общество художников и любителей изящных искусств, открылись рисовальные классы, студии, Художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля...

* Мысливцева Г.Ю. *Ностальгия по городу-саду* // Мир музея. 1995. № 5. С. 6-14.

А за несколько тысячелетий до рождения на этом месте города, обитателями Прииртышских степей были полукочевые, родственные скифам племена, принадлежащие к так называемой саргатской культуре, памятники которой находят омские археологи.

Пласты городской культуры изучены омскими краеведами вдоль и поперек, отражены в публикациях и коллекциях таких крупных музеев Омска, как Областной музей изобразительных искусств (существует с 1924 года) и Государственный историко-краеведческий музей, возникший в недрах Западно-сибирского отделения Русского императорского географического общества еще в конце XIX века.

Активные историко-краеведческие исследования, захватившие омских ученых и музейщиков с середины 1980-х годов, заставили внимательнее отнестись к событиям сегодняшнего дня и позаботиться об их фиксации. Работа с историческим материалом показала, что временная дистанция неожиданно высвечивает ценность для создания общей картины духа и стиля времени таких мелочей, как вывески, этикетки, газетные страницы, фотографии, учебные работы студентов-художников и детские рисунки, традиционно в состав коллекций художественных музеев не входивших. Иногда они попадали в историко-бытовые собрания, но чаще исчезали бесследно. Ориентация на высокое искусство, свойственная музейным искусствоведам, приводила к тому, что произведение искусства теряло свой контекст, несло информацию о непреходящем, сбросив с себя временное, как шелуху.

Безусловная ценность подобных коллекций для изучения истории искусства, но для целостного представления о художественной культуре конкретного времени и места они недостаточны.

Создателям нового музея в Омске показалось недопустимым смотреть свысока на современный художественный процесс, выбирая из потока повседневности жемчужины для своей коллекции. Была поставлена задача наряду с уникальным сохранить характерное и сделать это именно сейчас, пока материала в изобилии и можно выбрать наиболее яркие образцы. Практика показала, что ни старые художественные музеи, ни новые галереи не берутся за решение этой проблемы.

Так определился профиль нового музея в Омске: художественно-культурологический, ориентированный на культуру данного места. Почему музей сознательно ограничил себя рамками одного города? В этом есть определенный смысл. Во-первых, появляется возможность глубже вникнуть в материал, не ставя перед собой нереальных по масштабам задач. Во-вторых, при всем разнообразии и противоречиях художественной культуры Омска, она все же представляет собой некую культурную ценность и ее не спутаешь с культурой Нижнего Тагила или Иркутска – сказывается тот самый неуловимый дух места. И, наконец, с середины 1980-х годов художественная жизнь Омска настолько оживилась, появилось множество интересных, творчески работающих групп и личностей, что грех было бы упустить этот момент подъема, не оставив в городе памяти о нем.

Надо отдать должное руководителям администрации города, поддержавшим эту далеко не коммерческую, требующую значительных затрат, идею. Замечательно, что директор департамента культуры В.В. Шалак, его советник Н.Н. Бревнова, сотрудники музея и художники сознают, что их усилиями прирастает культурный пласт нашего города. Это особенно важно сегодня, когда, кажется, только культура способна предотвратить кризис и распад, только она оказывается силой собирающей. Возможно, мысль романтическая. Но романтизм в Омске неистребим. Ведь было это место превращено из «чертовой переносицы» (как называли Омск из-за пыли) в город-сад. Только романтизм и спасает здесь, в этом непросто для жизни пространстве города, об экологических проблемах которого нет необходимости напоминать, а кроме них имеется весь спектр социальных и экономических проблем.

Медленно умирают старые уголки Омска, исчезают аллеи бывшего города-сада, возводятся среди запустения дорогостоящие монументы. В фантазмагорической абсурдности картин Г. Кичигина отразилось мироощущение современного человека. Кичигин – очень омский художник. Парадокс его гиперреалистических картин в том, что он смотрит на изображаемое не отстраненно, а сознавая себя неотъемлемой частью происходящего. Он – плоть от плоти своего времени и места, где живет.

Взяв на себя ответственную задачу отражения современного художественного процесса, и музей оказался не сторонним наблюдателем, а непосредственным участником событий. Жизненная реаль-

ность, в которой существуют музей и художник, ставит их в аналогичные ситуации. Для музея средством выражения стала экспозиция, которая сразу дает возможность ввести отдельное произведение в определенный контекст и представить его зрителю.

Городской музей «Искусство Омска» отдает предпочтение проблемным авторским экспозициям, представляющим собой самоценные «пространственные высказывания». Выставку художника Е. Дорохова «Ботанический проект» (концепция Г. Мысливцевой) можно рассматривать как своеобразную ностальгию по городу-саду. Растительные мотивы прослеживались в серии цветных монотипий с применением коллажа и в белых объектах из картона и мятой бумаги, заполнявших пространство зала. Ассоциативная образность полуабстрактных композиций отвечала вкусам эстетов и романтиков, а бумага – практически бросовый материал, из которого были изготовлены все эти «заросли», – напоминала о кратковременности гармонии и красоты в мире и необходимости постоянного творческого усилия для их сохранения.

Остатки культа красоты, вкрапленные в современную художественную культуру Омска, позволяют не терять надежды на то, что «красота спасет мир».

Роль музея в городе, таким образом, состоит не только в сохранении памятников современной культуры для потомков, но и в поддержании творческого импульса, в живой деятельности, в попытках проанализировать кризисное состояние наших душ и найти путь преодоления этого кризиса.

Как живая реакция на происходящее летом 1994 года появилась выставка «Художественное битье». Тема разбитых иллюзий, судеб и сердец, разрушенных памятников, ударного труда и колокольного звона прошла через всю экспозицию, чередуясь со сказочно-мифологическими сюжетами о Курочке-рябе, Икаре, Фаэтоне... Однако не следует думать, что этим «художественным произволом» ограничивается выставочная работа музея. В его небольшой истории числится уже целый ряд серьезных аналитических выставок. Одна из первых – «Христианские и языческие мотивы в творчестве омских художников» (концепция В. Чиркова) – открыла цикл «Сохраняя традиции». Первая выставка цикла – «Весна» – была посвящена традициям реализма в живописи.

Значительным событием в жизни города стала выставка-симпозиум молодых художников и искусствоведов 1980–1990-х годов. «Накануне рубежа веков» (Концепция В. Чиркова, Г. Мысливцевой), которая позволила обобщить материал и проверить правильность своих позиций. Взглянув на себя со стороны (а в данном случае со всей очевидностью выявилась включенность музея в художественный процесс), мы убедились в перспективности комплексного подхода к изучению и комплектованию материала по художественной жизни города и в то же время почувствовали опасность самоизоляции и, более того, самолюбования.

Это дало толчок к расширению наших контактов с внешним миром. Одной из форм таких контактов стал новый цикл выставок, названный «Диалоги». Одним из двух участников подобной экспозиции должен быть художник из другого города, поддерживающий дружеские и творческие связи со своим омским коллегой. Удачно прошел первый «Диалог» художников-графиков Андрея Машанова (Омск) и Юрия Ноздрина (Москва). В конце года готовится крупная региональная выставка портрета «Человек в пространстве и времени».

Если рассматривать художественную культуру города как объективно существующую целостность, то оказывается, что именно городской музей в состоянии представить своих художников не на цеховом, а на искусствоведческом уровне. И мы уже готовы к общению с подобными структурами других городов. В музее ведутся серьезные искусствоведческие и культурологические исследования современной художественной жизни Омска в контексте российской и мировой культуры, комплектуется коллекция и сопровождающий ее научный архив.

Закончить хотелось бы словами Владимира Чиркова, благодаря энтузиазму которого существует городской музей «Искусство Омска»: «Бродя по городу, я часто любовался прелестями архитектуры, особенно каменной. Кажется, еще тогда мне приоткрылся Дух здешних мест – он живет на Любинском проспекте, Гасфордовской улице, особенно вечерней порой, когда только-только сядет солнце и ровное

освещение дает почувствовать жизнь большого города, прислушаться к голосу этих каменных зданий, повидавших на своем веку многое... Когда я хожу по одноэтажным улочкам, наталкиваюсь на деревянные дома с резными наличниками и цветущими фиалками, гloxиниями и геранями на подоконниках, я, теряя всякую скромность, стою и глазею на всю эту обезоруживающую красоту-простоту: здесь другой уклад жизни людей и их предков. Согласитесь, без этой продолжительной установки на наш город, его Дух Места, сделать ничего нельзя».

ГОРОДСКОМУ МУЗЕЮ «ИСКУССТВО ОМСКА» – 15 ЛЕТ. ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА ГОРОДА?

Городской музей «Искусство Омска» возник в начале 1990-х, то есть на гребне «перестройки». Идея его создания пришла в голову искусствоведу-философу **Владимиру Чиркову**, и сегодня поражающему нас грандиозными региональными и международными проектами. Датой рождения музея считается **21 февраля 1991 года** – день принятия исполкомом Омского городского Совета народных депутатов решения о создании «Музея художественной культуры и быта г. Омска», с ноября 1992 года за ним закрепилось название Городской музей «Искусство Омска», сокращенно – ГМИО.

Предпосылкой для создания подобного музея стал невероятный подъем творческой активности молодых художников, наблюдавшийся в Омске во второй половине 1980-х годов. Начало широкому неформальному движению было положено Экспериментальным художественным объединением «ЭХО» (1987). За ним последовали «Крест», «Ученики Глазунова», «Башня», «АЛЕФ»... Из этой довольно разнородной среды вышли такие творческие личности, как **Владимир Владимиров, Сергей Тырков, Владимир Бугаев, Дамир Муратов**. Интересные процессы наблюдались не только в кругу откровенных неформалов. В полную силу работали **Георгий Кичигин, Виктор Погодин, Георгий Пилипенко**... В это время заявили о себе **Сергей Александров, Николай Молодцов, Евгений Дорохов, Александр Капралов** и многие другие. Тогда же в искусство Омска вошли **Марина Усова, Татьяна Бугаенко, Людмила Зырянова, Антон Сташевич**, окончившие местный технологический институт. Дополняли картину выпускники иногородних учебных заведений: **Татьяна Колточихина, Татьяна Дашкова, Сергей Сочивко**, а также художники без специального образования, какими были **Андрей Титов, Артур Муратов, Василий Сироткин**.

Подобно перенасыщенному раствору местная среда начала выталкивать из себя отдельных авторов. Художники уезжали из Омска – в Санкт-Петербург, Москву, Германию... Вместе с авторами покидали город их произведения. Это не могло не вызывать тревогу искусствоведов и музейных сотрудников. Ситуация осложнялась практически полным прекращением финансирования закупок в Омском

областном музее изобразительных искусств. Город же, имевший в то время хорошие налоговые поступления от нефтезавода, мог позволить себе платить за художественные произведения, являющиеся плодами свободного творческого волеизъявления их авторов. Благодаря закупкам первых лет музей владеет сейчас великолепной коллекцией искусства Омска конца 1980-х – начала 1990-х годов.

Уже первые крупные акции ГМИО (выставки-симпозиумы «Накануне рубежа веков» в 1994 году и «Война и Мир или Ад и Рай» – в 1995, региональная выставка-конференция «Человек в пространстве времени» – в 1996), на которые собирались искусствоведы, философы, культурологи из Москвы, Екатеринбурга и многих городов Сибири, показали, что новый музей тяготеет к современным научным подходам, связанным с изучением местной культуры как целостного явления. Ориентация на современное искусство уступила место исследованиям в области региональной и территориальной идентичности. Генеральной темой музея стало изучение **«Genius Loci», то есть присущего нашему городу «Духа места»**, запечатленного во множестве художественных и документальных текстов.

Сегодня в музее комплектуются коллекции **дизайна, объектного искусства, художественной и документальной фотографии, печатной продукции**. В фонде личных архивов хранятся материалы о выдающихся деятелях культуры и искусства Омска. Среди них – архив руководителя Омского русского народного хора **Георгия Пантюкова**, рисунки и рукописи поэта **Аркадия Кутилова**. **Научный архив** отражает события художественной жизни Омска в каталогах, афишах, пригласительных билетах, фотографиях, видеозаписях. А многотысячная **коллекция фотонегативов Михаила Фрумгарца** хранит виды Омска и портреты деятелей культуры, начиная с 1940-х годов.

Не менее значим фонд **«Художественное образование»**, где собраны учебные работы студентов художественно-графического факультета ОГПИ (Институт искусств ОмГПУ) и художественно-технологического факультета ОмГИ (ОГИС), а также богатейшая коллекция, представляющая творчество учащихся Детских художественных школ и студий. С 1996 года ГМИО проводит выставку-конкурс детских творческих работ «Мой город», после которой лучшие творения детей попадают в музейные фонды. Собран также небольшой **фонд детского спонтанного рисунка**.

Особое внимание музей уделяет комплектованию произведений, запечатлевших **образы города**. Омск исторический и современный, праздничный и обыденный, парадный и индустриальный, реальный и фантазмагорический отражен в произведениях профессиональных и самодеятельных художников, в художественной и репортажной фотографии, в детском творчестве.

За 15 лет изменилась многое, однако город не отказался от своего музея, отражающего и **«Genius Loci»**, и душевное состояние омичей. Тем не менее, уже с 1996 года прекратилось финансирование музейных закупок, и коллекции музея «растут», главным образом, за счет даров. Самыми щедрыми «мecenатами» выступают художники старшего поколения: **Валентин Кукуйцев и Любовь Зотикова, Анатолий Чермошенцев, Иван Желиостов, Виктор Маслов**, да и многие другие авторы.

В 1999 году музею было передано помещение бывшего городского 4-х классного училища 1908 года постройки. Этот двухэтажный краснокирпичный дом с высокими арочными окнами и небольшой парковой зоной на улице Куйбышева является памятником истории и культуры города Омска. Однако техническое состояние здания таково, что его второй этаж признан аварийным. Интерьеры и внешний вид почти столетнего здания также не радуют глаз. Хотя подобные «руинированные» площадки чрезвычайно востребованы новыми омскими неформалами, облюбовавшими городской музей для своих акций, вряд ли можно считать это положение приемлемым для учреждения культуры.

До тех пор, пока не будет отремонтировано здание, музей не имеет возможности развернуть постоянную экспозицию, которая знакомила бы горожан с произведениями омских художников 1950-х – 2000-х годов. О ее необходимости говорит тот факт, что многие учебные заведения города ввели в свои программы изучение местной культуры и искусства. Увидеть произведения омских художников интересно не только их землякам, но и гостям города, тем более, что экспозиция соединит показ творчества отдельных мастеров с воссозданием образа территории.

Пока музей обходится двумя выставочными залами, а также разворачивает свои экспозиции на разных площадках города. Тематический диапазон выставок очень широк, при этом все экспозиции отличает нетрадиционный, живой подход.

А вот об организации крупных научно-художественных форумов остается только мечтать. Интеллектуальные ресурсы музея позволили бы это сделать (его сотрудники известны и имеют публикации в столичных и сибирских городах). Большой интерес у ученых из Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева вызвали проведенные сотрудниками музея исследования визуального и вербального образа города (Г. Мысливцева) и Словарь мифологии Омска (Е. Груздов, А. Свешников). Омск был одним из первых городов, начавших исследование образа своей территории, и теперь по этой теме накоплен значительный материал.

Деятельность музея, отражающая богатство и своеобразие сложившейся в Омске культурной среды, помимо несомненной значимости для самого города повышает его статус в глазах соседей. Вот только приглашать гостей в разрушающийся дом стыдно, а ремонт требует времени, сил и капиталовложений. Скоро 6 августа – День города, а ремонт музейного здания, несмотря на принятое мэрией решение, так и не начался...

Так есть ли у музея шансы стать визитной карточкой Омска?

МУЗЕЙ как МАГНИТНАЯ ТОЧКА КУЛЬТУРЫ (модели культурного взаимодействия на примере выставочной деятельности музея)

Русский философ Николай Федоров назвал науку, искусство и музеи «силами собирающими» при непрерывно идущих в природе и обществе процессах распада. Позднее в феноменологии появилось понятие о «точках интенсивности», в которых должно осуществляться духовное усилие, необходимое для продлевания во времени (трансляции) созданной человечеством культуры. При соединении этих представлений возникает модель музея как «точки интенсивности», собирающей в себе и излучающей энергию духа. Эта модель отлична от так называемого типа «маргинального» музея, где «за полями» современности оказываются памятники прошлого. Происходит переструктурирование «поля познания», и музеи, независимо от их географического положения (в центре или в провинции), начинают осознавать себя центрами культурной жизни, вбирающими в радиус своего воздействия более или менее значительное пространство.

Таково кредо Городского музея «Искусство Омска», существующего с 1991 года и стремящегося быть «актуальным музеем» (что, может быть, противоречит традиционному представлению о музеях), решающим те же насущные вопросы познания себя в мире, что и современное искусство.

Музей создан как исследовательское учреждение, изучающее процессы, происходящие в искусстве одного города. Осознав себя в качестве индивидуальности (пусть и раздираемой противоречиями), город начинает испытывать потребность в коммуникациях с другими городами региона, России, наконец, мира, взаимодействие с которыми должно было бы осуществляться на уровне равноправного партнерства, и с центральными городами России, где традиционно скапливается информация о всех происходящих в искусстве событиях, и вырабатывается качественный критерий. Общение с центром становится необходимым условием развития искусства региона и прививкой от самодостаточности и самолюбования.

Таким образом, наряду с изучением местной культуры, городской музей выступает как организатор и стимулятор общения с другими регионами. В частности, эта программа осуществляется в выставочной деятельности. В музейной практике сложилось несколько моделей культурного взаимодействия,

связанных с проведением выставок. Все они размыкают границы местной культуры, увеличивают радиус действия музея как магнитной точки культуры.

Наиболее простой и уже дважды осуществленный вариант – выставки-симпозиумы, посвященные какой-либо теме или проблеме, решаемой в искусстве. Для обсуждения этих проблем приглашаются искусствоведы, культурологи и философы из городов России и из центра. Разговор сопровождается выставкой художников Омска, посвященной выбранной проблематике. Анализ выставки и работы художников специалистами не только из других регионов, но и из других областей знания, позволяет скорректировать свою самооценку и наметить дальнейшие перспективы творчества.

Первая Выставка-симпозиум молодых художников и искусствоведов Омска «Накануне рубежа веков» (1994), наверное, в большей степени преследовала цель такой самооценки в ситуации общения художников, искусствоведов, философов, чем возможность проанализировать проблемы изобразительного искусства в целом накануне нового века. Именно эту задачу она и выполнила. Мы посмотрели на себя со стороны, завязали контакты с искусствоведами, музейщиками из городов Сибири и из Москвы, с философами Екатеринбургской школы.

Следующая Выставка-симпозиум «Война и мир или ад и рай глазами художников послевоенных поколений» (1995) была уже менее подвержена рефлексии, а показала пример решения актуальной темы как художниками, так и философами. Музей в данном случае выступил как «сила собирающая» вместе художников и ученых, ищущих «причины небратского отношения между людьми» (Н. Федоров).

В настоящее время в музее реализуется проект региональной выставки портрета «Человек в пространстве и времени», где состав участников будет расширен, что позволит осуществить не только коммуникацию: «художник Омска – ученые России», но и, возобновляя традиции зональных выставок, объединит в одной экспозиции художников региона, тем самым включив их в поле действия музея.

Выбранная для выставки тема также предполагает объединение искусства и гуманитарных наук для ее более оптимального решения. Местом пересечения интересов науки и искусства оказывается музей, где научные теории и практика искусства предстают друг перед другом на Выставке-симпозиуме и поневоле вступают во взаимодействие.

Следующая модель коммуникации между культурами различных регионов воплотилась в выставках цикла «Диалоги». Одна из них прошла в 1995 году. Ее участники: художник-график Андрей Машанов и его коллега Юрий Ноздрин из Москвы показали свои работы на волнующие их обоих темы: древнерусская литература, эротика, каллиграфия, но решение этих тем выявляло индивидуальность каждого художника, что давало возможность для интересного диалога, полного остроумия и блестящего эрудицией.

Цикл выставок «Диалоги» должен стать постоянным. Он не настолько масштабен, как Выставки-симпозиумы, но позволяет осуществляться дружескому общению между художниками, а искусствоведам дает возможность проявить себя в области сравнительного анализа.

Наконец, музей видит свое назначение и в деле трансляции лучших образцов современной мировой культуры в городе. Это может быть не только видео-информация и печатная продукция, полученная из центров современного искусства Москвы и Санкт-Петербурга, но и передвижные выставки из музеев и частных коллекций, как, например, выставка графики «Конспект» из собрания Ю. Вайхардта (Германия, Ольденбург).

В свою очередь, музей готов представить творчество художников Омска в других регионах страны и за рубежом.

Не все из перечисленных моделей культурного взаимодействия в области выставочной деятельности на сегодняшний день реализованы Городским музеем «Искусство Омска», но необходимость всесторонних контактов между центром и провинцией, между отдельными городами представляется очевидной для дальнейшего развития культуры.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ В МАЛОМ МУЗЕЕ

«Музеи – научные и научно-просветительные учреждения, осуществляющие **комплектование, хранение, изучение и популяризацию** памятников естественной истории, материальной и духовной культуры» – говорится в энциклопедиях. Функция **общественной памяти и трансляции** от поколения к поколению выработанной человечеством **культуры** реализуется в вышеперечисленных направлениях работы музея. Все они должны осуществляться независимо от размера музея. При упразднении хотя бы одной из функций музей теряет свою специфику.

Большая часть крупных музеев начиналась как «малые», и многие малые музеи имеют все шансы вырасти в большие. Таким образом, статус «малого музея» неоднозначен и преходящ. Музей может считаться малым:

- а) по количеству единиц хранения;
- б) по штатам;
- с) по занимаемым площадям.

Однако от этих характеристик мало зависит масштаб его деятельности. Мы имеем примеры широкомасштабных акций, инициированных и осуществленных малыми музеями: Региональная выставка-конференция «Человек в пространстве времени» (1996, Омск, ГМИО) или Международный фестиваль визуального юмора «Карикатурум» (2001, Сургут, СГХМ).

В советском обществе сложилась определенная модель художественного музея, позаимствованная (или спущенная) из центра, со следующими тематическими разделами (фондами):

- зарубежное западноевропейское (реже – восточное) искусство;
- дореволюционное русское искусство (включая икону и другие памятники православной церкви);
- советское искусство (включая республики СССР);
- региональное, местное искусство, крайне редко особые экспозиции и не выделяемое из отделов советского (теперь современного) искусства.

Крупные музеи, таким образом, стремятся к широте охвата и по возможности более полному «иллюстрированию» истории мирового искусства. Музей искусствоведческого профиля в провинциальном городе является своего рода окном вовне, в пространство мировой культуры, приобщая к ней местное сообщество.

Особую группу представляют музеи развивающихся городов, например, Севера Сибири. Сургутский и Ханты-Мансийский художественные музеи изначально ориентированы на модель крупного музея, и успешно комплектуют свои фонды на всемирных аукционах.

Большинство малых музеев, тем не менее, обращены к местной культуре, внутрь своего социума. Как пример ироничной топонимической рефлексии можно назвать «Музей петуха» в Петушках и «Музей мыши» в городе Мышкине. В сферу внимания малых музеев попадает не столько общее, сколько особенное. Поэтому, если крупные музеи часто похожи друг на друга, каждый малый музей хорош или плох по-своему.

Местный художественный процесс в Омске отражают сразу несколько музеев. В ООМИИ им. М.А. Врубеля произведения омских художников включены в экспозицию искусства XX–XXI века как часть общего развития искусства страны. В то же время в главном художественном музее России – Государственной Третьяковской галерее – в экспозиции этого периода искусство Сибири отсутствует, как будто его не было. Местные музеи, как большие, так и малые, не позволяют упустить (потерять) многие художественные ценности, включая их в свои коллекции.

Малые музеи даже в большей степени работают как аккумуляторы общественной памяти на местах, обслуживая интересы своего социума (вплоть до индивида). Малый музей имеет больше возможностей сделать жизнь отдельного человека достоянием истории, способствуя росту индивидуального и регионального самосознания, что укрепляет страну в целом.

Крупные музеи предпочитают собирать шедевры, уникалы, восстанавливая, реконструируя, чаще всего по литературным источникам, художественные и историко-культурные процессы, в результате которых они создавались. Малым музеям более свойствен культурологический подход. Они наблюдают культурные процессы изнутри, фиксируя и документируя их в своих коллекциях. Вести текущую хронику художественной жизни Омска, комплектовать сопровождающий ее Научный архив и Фонд личных архивов начал с 1995 года Городской музей «Искусство Омска». В коллекциях этого музея остается гораздо больше свидетельств художественной жизни города, чем в музее, ориентированном на шедевры, а не отслеживание процессов. Материалы личных архивов ушедших из жизни омских художников с 2000 года собирает ГОХ музей «Либеров-центр». Здесь же последовательно ведется работа по изучению творчества народного художника России А.Н. Либерова и художников его круга.

Малые музеи Омска первыми обратились к междисциплинарным исследованиям явлений и процессов культурной жизни города, отозвавшись таким образом на интеграционные тенденции, наблюдаемые в мире науки. Малые музеи (во всяком случае, больших городов) часто оказываются более мобильными, склонными к экспериментам, чем громоздкие по своей структуре мегамузеи.

Особенность работы в малом музее определяется небольшим количеством сотрудников, вследствие чего отсутствует жесткое разделение труда. Каждый научный сотрудник, включая директора, универсален. Если в крупном музее можно пройти путь становления поэтапно, начиная с экскурсовода или даже со зрителя, то в малом – приходится осваивать все формы работы сразу.

Малый музей является достаточно открытой структурой. Для реализации серьезных проектов они, как правило, привлекают к сотрудничеству научные и художественные силы города, а нередко и региона. В Ученые советы и Экспертно-фондовые комиссии этих музеев входят представители вузовской науки и сотрудники крупных музеев города.

Такая организация оказывается менее бюрократизированной, более демократичной и дает, в конечном итоге, больше возможностей для творческой самореализации личности.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В КОНЦЕПЦИИ ГОРОДСКОГО МУЗЕЯ «ИСКУССТВО ОМСКА»

Созданный в 1991 году по инициативе искусствовед В.Ф. Чиркова Городской музей «Искусство Омска» вскоре заявил о себе как о музее художественно-культурологического профиля, т.е. связал себя с молодой и перспективной наукой – культурологией. Насколько мы сегодня выполняем возложенные на себя функции, стал ли музей источниковой базой для культурологов, нам и предстоит обсудить.

Концепция ГМИО сложилась не сразу. Она нащупывалась в процессе активной деятельности по комплектованию, главным образом, художественных фондов, организации крупных выставочных проектов, сопряженных с научными конференциями и симпозиумами. Как основной принцип была выдвинута междисциплинарность исследований происходящих в современной культуре событий, и в этом проявлялся культурологический подход. В первой половине 1990-х годов ГМИО играл важную роль в художественной жизни города и региона.

Авторитет, завоеванный музеем в первые годы существования, продолжает нас поддерживать.

Одновременно генеральной идеей ГМИО была заявлена идея «Духа Места», проявляющегося в местной художественной культуре через творчество художников, и как конечный результат, по мысли В.Ф. Чиркова, в музейной экспозиции должна возникнуть «микромодель города». Под девизом «Genius Locī» музей работал и продолжает работать, комплектуя коллекцию произведений, создающих образ города, проводя исследования по теме города в искусстве Омска.

Таким образом, Дух Места исследовался через художественные тексты. Мы создавали свои рефлексии по поводу рефлексий авторов произведений на тему города. Некоторая ограниченность этого метода стала очевидной в последнее время, когда интерес художников к городу, как и вообще к современной действительности, снизился. И мы должны признать, что о «микромодели города» нельзя говорить на основании одних только художественных текстов. Наивно полагаться, что наши художники в своем творчестве отразят город во всей полноте. В мире существуют музеи городов. Например, Музей Лондона или бывший Музей истории Ленинграда, но это не художественные, а исторические музеи. Очевидно, что художественные тексты должны быть дополнены текстами культуры.

В первую очередь, следует скомплектовать коллекцию карт и планов Омска, которая у нас до сих пор не собрана. Во-вторых, необходимо собрать городскую символику. В-третьих, должна быть зафиксирована меняющаяся городская среда. На сегодняшний день почти не раскрыта тема «Искусство в городской среде». Нами начата видеосъемка наружной городской рекламы и в фонд Научного архива поступили фотографии омских граффити. Но этого не достаточно, и работу в этом направлении необходимо продолжить, если мы считаем себя музеем художественно-культурологическим.

Если проанализировать наши художественные коллекции с точки зрения полноты охвата всех явлений и сфер художественной культуры нашего города, то обнаружатся существенные лакуны. Так, полностью отсутствуют произведения религиозного искусства. Плохо представлено искусство национальных культур, хотя это и дело этнографических музеев. Недостаточно отражено актуальное искусство и т.д.

Музей художественной культуры и музей художественно-культурологический не одно и то же. Первый, по определению, ориентирован на выдающиеся произведения искусства. Второй стремится к полноте отражения происходящих в культуре процессов, и попавшие в коллекцию предметы не являясь высокохудожественными, характеризуют культуру своего времени.

И здесь возникает еще одна проблема – музей принципиально ограничил себя комплектованием произведений только омских художников, перенеся этот принцип на все фонды. В этом случае оказывается, что Омск существует изолированно от страны и мира, а искусство Омска лишается контекста. Представить же культурную среду ее существенными, наиболее характерными символами и знаками невозможно, пользуясь предметами, произведенными в одном только Омске. Если вспомнить, что в самом начале своей истории ГМИО существовал в единстве с коллекцией В.И. Селюка и носил название «Музей художественной культуры и городского быта, можно сказать, что отголоски этого первоначального единства возникают и сейчас. Взаимное притяжение очевидно.

Вещи, нагруженные смыслами эпохи, воссоздающие контекст в котором создавались и создаются художественные произведения, притягиваются музеем. Этому способствует выставочная деятельность. Такие экспозиции, как «Волшебная сила народного искусства» и «Бабушкина елка» привлекли в музей целый ряд предметов, связанных с деревенским бытом, таким привлекательным для художников, и атрибутику встречи Нового года в 1950–60-е годы. Комплексный, средовой подход делает выставки не только более привлекательными, эмоциональными, но и увеличивает их информационную ценность. Так, образ мальчика в линогравюре Б.Н. Николаева «Снегирек» (196?) был поддержан многочисленными вариациями на тему счастливого детства в новогодних открытках 1950–60-х годов.

В ГМИО подбирается коллекция политического плаката 1970–80-х годов, которая дает ярчайший образец пропаганды советских идеалов. На сопоставлении их с современной, столь же императивной, рекламой можно говорить о смене формаций в нашей стране. Но большинство из этих произведений не местного производства. Однако Дух Места без Духа Времени окажется обедненным. Культурологический подход предполагает целостное, всестороннее рассмотрение искусства как части культуры. В связи с этим, если мы основываем свою деятельность на методах культурологии, нам необходимо выработать стратегию отбора экспонатов, характеризующих культуру данного времени. Важно, в первую очередь, определить границы и критерии такого отбора, чтобы не превратить музей в забитый вещами склад.

В связи с вышесказанным, я бы представила схему комплектования коллекций ГМИО в виде пересечения вертикальной линии с направлениями вверх – «искусство Омска», вниз – «историко-культурные контексты» и горизонтальной с направлениями влево – «художественные коллекции» и вправо – «культурологические коллекции».

Эта схема дополнит первоначально представленный В.Ф. Чирковым образ музея в виде пирамиды, в вершину которой помещен Дух Места, опирающийся на природные, социокультурные и духовные основания.

ДЕТСКИЕ РИСУНКИ на ВОЕННУЮ ТЕМУ в КОЛЛЕКЦИИ ГОРОДСКОГО МУЗЕЯ «ИСКУССТВО ОМСКА» (1960-е–1990-е гг.)*

Фонд детского спонтанного рисунка (ДСР) начал комплектоваться в Городском музее «Искусство Омска» с 1994 года и насчитывает 250 единиц. Источником комплектования стали, главным образом, семьи омичей. Большой блок рисунков поступил в 1997 году из Учебно-консультационного центра «Ступени». Часть рисунков попала в фонд после ежегодных конкурсов «Мой город». Временной диапазон коллекции – от 1960-х до конца 1990-х годов, возраст авторов – от 2-х лет и старше. По социальному составу это, в первую очередь, дети из семей интеллигенции (художников, сотрудников музеев, учителей, врачей и т.п.) Лишь подборка работ из УКЦ «Ступени» представляет нарождающийся класс предпринимателей.

Войнам в человеческой истории всегда принадлежала решающая роль. Достаточно взять школьный учебник, чтобы убедиться в этом. В России предметом национальной гордости остается Великая Отечественная война. Дети узнают о ней из книг, кинофильмов, песен, телесюжетов, в исторических музеях и на выставках художественных произведений, по памятникам и монументам, из рассказов педагогов и воспитателей, наконец, от своих бабушек и дедушек. День Победы – один из самых ярких праздников, производящий на детей впечатление как салютом, так и военным парадом.

Военная тематика составляет не самый большой процент в коллекции ГМИО – около 25 работ. Анализ сюжетов позволяет выделить следующие группы:

* Мысливцева Г.Ю. *Детские рисунки на военную тему в коллекции Городского музея «Искусство Омска» (1960–1990-е гг.)* // *Сибирь: вклад в победу в Великой Отечественной войне. Сборник тезисов и докладов Всероссийской научной конференции* / Под ред. М.А. Жигуновой, В.Л. Кожевина, Н.А. Томилова. Омск, 2005. С. 167-168.

1. Герои. В народе всегда складывался и закреплялся в изобразительном искусстве образ воина, защитника отечества, носителя доблестей. В детской литературе (сказках, былинах, исторических рассказах) также традиционно создавались образы воинов-героев. В рисунках детей – это, как правило, фронтально изображенный персонаж, облаченный в воинскую амуницию и непременно с оружием. Подобное композиционное решение приближается к мотиву предстояния в парадных портретах. Типичным примером являются рисунки Сережи Плотова (1961 г.р.), в шестилетнем возрасте рисовавшего русских и золотоордынских богатырей в шлемах, кольчугах с мечами и луками со стрелами. Ему же принадлежит рисунок солдата советской армии с пятиконечными звездами на пряжке и головном уборе, с тремя медалями на груди. Антон Сташевич (1971 г.р.) в рисунках 1975 года «Герой» и «Два героя» заполняет все пространство листа пятиконечными заездами разного цвета и величины. Звезды украшают фуражки героев. Ни оружие, ни медали не играют для Антона такой важной роли, как звезды, символизирующие восторг, радость, гордость ребенка. Сюжет «Победа над Германией» аккумулирует эти эмоции. Как и в других рисунках А. Сташевича, здесь нет изображений врагов. Среди россыпи звезд нарисованы самолет, броневик, солдаты, а на небе сияют аж два солнца.

2. Поединки. Все подобные рисунки имеют историческую основу. Митя Спиринов в 7 лет изобразил «Поединок Пересвета с Челубеем», используя для обозначения «своего» и вражеского воинов символику цвета. Сережа Платов в этом же возрасте любил рисовать сражения античных воинов. Большое внимание при этом уделялось изображению красочной военной амуниции и старинного оружия.

3. Сражения. Среди этих сюжетов также часто встречаются исторические сцены, например, из Средневековья – «Битва» А. Сташевича (после 7-ти лет). В «фантастических» сражениях Мити Спирина (8 лет) акцентирована фигура военачальника, на причудливом головном уборе которого помещена стрелка, указывающая полкам направление движения. Изображения напоминают неолитические петроглифы. Если в исторических и фантастических сюжетах сражений важна фигура полководца, то в рисунках 6-летнего Паши Дорохова мы видим сражающиеся массы. На множестве тетрадных листочков однотипно обозначено пространство боя. Это – огороженная колючей проволокой территория вражеского лагеря с укрепленными дозорными вышками, танками, пулеметами и прочим оружием, маркированным фашистской свастикой. С подлетающих к вражескому лагерю краснозвездных самолетов на краснозвездных парашютах спускаются воины Красной Армии. Процесс рисования синей и красной шариковыми ручками был для ребенка захватывающей игрой: схематично изображенные фигурки спускаются на парашютах, стреляют, несут флаги, падают, самолеты подрываются и горят. Бумага могла изрисовываться до дыр. По степени аффектации «войнушки» Паши Дорохова соотносимы с современными компьютерными играми, а полководцем в них является сам создатель рисунка.

4. Военная техника. Главным образом, это самолеты и танки. Военные самолеты в рисунках детей 1960–1980-х годов, как правило, были представлены в сражении и имели на крыльях знаки своих армий – звезды или свастику. В 1996-1997-м годах на рисунках детей из УКЦ «Ступени» самолеты (Яша Мичник и Дима Деев, оба 1991 г.р.) и другая военная техника теряют знаки отличия. На рисунках Кирилла Проскурякова, Сережи Белозерова, Максима Урванцева (все 1990 г.р.), Руслана Очеренкова (1991 г.р.), Сережи Суханинского, (1992 г.р.) изображены танки. Люди чаще всего отсутствуют. Только у К. Проскурякова из люка вырастает полуфигура человека, держащего в руке стреляющее оружие. И в большинстве случаев боевая техника изображена в действии. Судя по другим сюжетам рисунков детей этой группы – «Бандиты стреляют в дом» (Антон Евтиков, 1992 г.р.), «Люди в доме, преступники на улице» (Ваня Микеев, 1991? г.р.), «Самоубийство. Взрыв» (С. Белозеров), – у них повышенный уровень тревожности, а изображение стреляющего оружия является для них одним из способов преодоления страхов.

Мы предполагаем, что детские рисунки с военными сюжетами и персонажами связаны с общественным сознанием того или иного исторического периода, они соотносятся с жизненными впечатлениями ребенка и с утверждаемыми в обществе идеалами. Таким образом, рисунки детей оказываются своеобразным документом эпохи.

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА «ЦВЕТНЫЕ МЕЛКИ ПО ИМЕНИ ПАСТЕЛЬ»

Музей «Либеров-центр», возникший в Омске в 1994 году, посвящен творчеству одного из старейших омских художников, классика сибирского пейзажа, мастера пастельной живописи, народного художника России, члена-корреспондента Академии художеств, профессора живописи Алексея Николаевича Либерова (1911–2001). Изначально в структуре музея существует Студия для одаренных детей, где преподается музыка, изобразительное искусство, актерское мастерство. Таким образом, педагогическая ориентация музейной деятельности не случайна.

Небольшая дидактическая выставка, рассказывающая о любимом художественном материале А.Н. Либерова – пастели – была создана в 1998 году. Она удачно вписалась в постоянную экспозицию произведений мастера и дала возможность дополнить рассказ о пастели показом «кухни художника».

Принципиально важным для дидактической выставки является момент интерактивности, следовательно, необходимо было предусмотреть наличие экспонатов открытого доступа и место для самостоятельной работы.

Выставка разместилась в двух витринах и на подиуме, использованном как подставка для «родового древа» пастели, на котором «росли» ее «ближайшие родственники» из семейства сухих мягких материалов (уголь, мел, сангина, соус) и как основа для образцов бумаги, картона, замши, мелкой наждачной шкурки. Их можно было трогать, ощущая шероховатость и рыхлость предназначенных для пастели поверхностей.

На полках витрин демонстрировались следующие экспозиционные комплексы:

- «Кухня»: рецепты приготовления пастели и вещества, входящие в ее состав. Готовая пастель и ее составляющие (пигменты, белая глина, декстрин, вишневая камедь, мел, гипс и прочее) размещались в игрушечном фарфоровом сервизе.

- «Классики»: открытки с репродукциями известных произведений выполненных пастелью, хранящихся в различных музеях мира. Открытки были разложены в виде детских классиков. Так же предполагалось разместить на полу планшеты для самостоятельной работы, ведь пастель немного напоминает цветные мелки для рисования на асфальте.

- «Мастер-класс»: приемы работы пастелью – растушевка, линия, штрих, пятно. Этапы создания произведения – подложка, рисунок, проработка деталей.
- «Чего боится пастель?» Рецепты закрепления пастели.
- «Контрольная работа». Какое из этих яблок нарисовано пастелью?

Завершала выставку «Мастерская» с мольбертом-треножником, наборами пастели и лаком-закрепителем.

В таком полном варианте выставка работала в течение трех месяцев. Затем «Мастерская» была свернута в связи с истощением запасов пастели, правда еще некоторое время зрителям предлагалась пастель и бумага для работы за дополнительную плату.

Два года спустя выставка была восстановлена для экспонирования в художественном музее районного поселка Таврическое Омской области. Сотрудники музея организовали ее работу с учетом всех правил дидактической выставки, специально закупив для ее проведения наборы пастели.

Посетителями дидактической выставки в Омске и в Таврическом были, главным образом, учащиеся общеобразовательных школ. Экспозиция способствовала расширению их кругозора, помогала лучше понять выставленные в музеях произведения, выполненные пастелью, почувствовать характер этого материала.

В 2001 году выставка «Цветные мелки по имени Пастель» вновь была восстановлена в «Либеров-центре», но уже с другими задачами. На этот раз она была адресована детям, занимающимся в художественных школах, и сопровождалась мастер-классом художника Владимира Долгушина, ученика А.Н. Либерова.

Под руководством мастера, в совершенстве владеющего материалом, дети выполняли композиции на тему природы. Художник раскрыл некоторые секреты своей «кухни», показав как традиционные приемы работы пастелью, так и нетрадиционное использование мела, металлического сита для получения порошка пастели, лака-закрепителя для уплотнения фактуры.

Необходимость подобного общения творчески работающих детей с профессионалом-художником, причем в стенах музея такого классика пастельной живописи, каким является А.Н. Либеров, оказалась настолько очевидной, что заявки на повторение «мастер-класса» продолжают поступать. Теперь такая форма работы станет для «Либеров-центра» традиционной. Музей, таким образом, наряду с учебным заведением, может служить механизмом передачи профессионального мастерства.

Наличие в Омске художников, работающих в редкой и непростой технике пастели, город, безусловно, обязан А.Н. Либерову. Учениками этого мастера были В.Л. Долгушин, М.И. Разумов, А.С. Макаров. К технике пастели обращаются также Л.А. Зотикова, Г.С. Катилло-Ратмиров, В.П. Белоусов, И.В. Зинкевич. Пастелью успешно работают ученики педагога О.А. Буровой в Детской художественной школе № 5. Их произведения уже вошли в коллекцию детского творчества «Либеров-центра».

Деятельность музея «Либеров-центр» по пропаганде и сохранению традиций пастельной живописи в Омске направлена, главным образом, на детей. Именно поэтому была выбрана форма дидактической выставки, занимательной и пробуждающей собственную творческую активность. Главным принципом для ее организаторов стало привлечение к работе с детьми мастеров-профессионалов. Только таким образом возможна настоящая преемственность поколений, и музей должен стать в этой цепочке важным звеном.

Литература о пастели:

Пастели XVI–XIX веков в Государственном Эрмитаже. Каталог. Составитель Т.Д. Каменская. Л., 1960
Тютюнник В.В. Материалы и техника живописи. М., 1962.

Щипанов А. Художнику любителю. М., 1970
Одноралов Н.В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве. М., 1988

Пастель – художественный материал, название которого произошло от итальянского слова «пастелло», что означает «тесто», «масса», «смесь». Это – название как материала, так и произведения, которое им выполнено. Перед экспозиционерами стояла задача рассказать об этом достаточно редком, чрезвычайно изысканном материале в доступной для детей форме.

Тематическая структура выставки

Пастель принадлежит к семейству СУХИХ МЯГКИХ МАТЕРИАЛОВ. Ее ближайшие родственники – уголь, мел, соус, сангина.

Пастель известна с 16 века. Ее использовали такие классики изобразительного искусства, как Леонардо да Винчи, Антуан Ватто, Эггар Дега, Жан-Этьен Лиотар, Валентин Серов. Пастель – это любимый материал народного художника России, члена-корреспондента Академии художеств России, лауреата Государственной премии им. И.Е.Репина

Алексея Николаевича Либерова, творчеству которого посвящен наш музей.

Пастель не выгорает, не жухнет, не нуждается в просушке, однако она удерживается на бумаге лишь механически. Поэтому работы, выполненные пастелью, следует беречь от сотрясений, прикосновений, влажного воздуха. Лучше хранить их под стеклом, которое не должно касаться поверхности листа. Иногда для закрепления пастели пользуются лаком-фиксативом.

Рисовать пастелью лучше на шероховатых поверхностях. Она любит замшу, пергамент, картон, оберточную и даже наждачную бумагу.

Техника пастели отличается особой свежестью, мягкостью и нежностью красок, тонкими тональными переходами, бархатистостью и матовостью фактуры. Ей присуще изящество и мягкая декоративность. Пастель используется как живописный и графический материал.

О ПРОЕКТЕ МУЗЕЯ «ЛИБЕРОВ-ЦЕНТР» «УЧИТЕЛЯ и УЧЕНИКИ. СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ» 2000–2001 гг.»*

Проект «Учителя и ученики. Связь поколений» посвящен 90-летию со дня рождения народного России, члена-корреспондента Академии художеств, лауреата Государственной премии им. И.Е. Репина, Почетного гражданина города Омска, профессора Алексея Николаевича Либера (1911–2001), выдающегося художника, сыгравшего роль в формировании культурного пространства Сибири, ставшего основателем художественно-графического факультета в Омском государственном педагогическом институте (ОГПИ) и воспитавшего несколько поколений учеников.

Цель проекта – изучение творчества А.Н. Либера с точки зрения преемственности художественных традиций, профессионального мастерства, мировоззренческих установок и духовных ценностей.

Открылся проект в сентябре 2000 г. выставкой произведений первого учителя А.Н. Либера – Вадима Матвеевича Мизерова (1889–1954), руководившего художественной студией в Томске, где родился и некоторое время жил А.Н. Либера. Выпускник Казанской художественной школы (архитектор и живописец, ученик Н.И. Фешина), В.М. Мизеров был и в 1920-х годах художником «серебряного века». Человек артистичный, красивый, жизнь свою «творивший» как произведение искусства, он не мог не произвести сильного впечатления на юного Алексея Либера, и в творчестве последнего обнаруживается эстетизм, изящная декоративность, артистичность духа. Вторая выставка цикла была посвящена творчеству Виктора Ивановича Уфимцева (1899–1964), у которого А.Н. Либера занимался после переезда семьи в Омск. В отличие от В.М. Мизерова, В.И. Уфимцев был «человеком сегодняшнего дня», по-

* Мысливцева Г.Ю., Хренникова П.А. О проекте музея «Либера-центр» «Учителя и ученики. Связь поколений». 2000–2001 гг. // Культурологические исследования в Сибири. № 1 (7). Омск, 2002. С. 186-189.

клонником Владимира Маяковского, «кубофутуристом». Один из организаторов творческой группы «Червонная тройка», он принадлежал к революционно настроенным «омским хулиганам», по определению Леонида Мартынова. После первых путешествий в Казахстан и Среднюю Азию В.И. Уфимцев был «пленен Востоком» и вскоре переехал в Ташкент. Его творчеству были присущи экспрессия, декоративность, повышенная выразительность формы.

Столь полярные личности, стоящие у истоков творчества А.Н. Либерова, похоже, определили его незаметную на первый взгляд сложность и многогранность.

В день открытия научно-практической конференции «Учителя и ученики. Связь поколений», проходившей в музее «Либеров-центр» 26 и 27 апреля 2001 г., развернулась дискуссия о возможных методах изучения творчества А.Н. Либерова. А.Н. Гуменюк (Омск) представила очень серьезное, строгое, академическое исследование пейзажей А.Н. Либерова семантический метод, рассмотрев несколько пейзажей в качестве «художественных тестов». Несмотря на противоположность методов, В.Ф. Чирков также пришел к выводу о высшей, едва ли не математически выверенной гармонии и уравновешенности произведений художника.

Привлечению к методам искусствоведческих исследований герменевтических идей был посвящен доклад Е.Ю. Худоноговой (Красноярск) «Визуальный образ и композиция в живописи. К проблемам перевода». По мнению А.Г. Бойко (г. Санкт-Петербург), творчество А.Н. Либерова включает в себе противоположные начала, и это причина непрекращающегося интереса к нему искусствоведов.

В рамках программы юбилейных мероприятий 26 апреля прошло заседание открытого Ученого совета Омского государственного педагогического университета (ОмГПУ), где в докладе профессора М.Е. Бударина (Омск) и во всех последующих выступлениях подчеркивалась ведущая роль А.Н. Либерова в организации художественно-графического факультета в ОмГПУ и дальнейшего развития художественного образования в регионе.

В тот же день в выставочном зале Омского отделения Союза художников России состоялся Круглый стол «Слово об учителе. Роль личности в образовании художника», в котором приняли участие Р.Ф. Черепанов – выпускник художественной студии при Омском музее изобразительных искусств в годы Великой Отечественной войны и другие ученики А.Н. Либерова – выпускники художественно-графического факультета (сейчас – это факультет изобразительных искусств (ФИИ) ОмГПУ разных лет – Г.П. Кичигин, М.И. Разумов, А.С. Макаров, В.Л. Долгушин. Эти художники – признанные мастера, каждый из которых отличается индивидуальным творческим почерком и в то же время воспринял от учителя требовательное отношение к формальному решению картины, глубокое проникновение в сущность изображаемого мотива, поэтическое восприятие действительности. Их работы были представлены на выставке «Дар учителю» в Доме художника.

Из выступлений участников «Круглого стола» вытекало, что в педагогической практике А.Н. Либерова не было давления, прессинга, насаждения своего метода. Алексей Николаевич давал право каждому ученику, если он достиг какого-то профессионального уровня, выражать свое состояние, говорить искренне. По словам заслуженного художника России Г.П. Кичигина, в 1974 г. окончившего ХГФ ОГПИ, теперь доцента кафедры живописи ФИИИ ОмГПУ, «он не любил, когда просили посмотреть чьи-то работы, он сам смотрел и делал выводы. В редких случаях он обращал внимание на какие-то недочеты, но эти слова, точно сказанные, точно выверенные, были лучше всякого рецепта».

Как отметил М.И. Разумов, окончивший ХГФ в 1965 г., а ныне – заведующий кафедрой графики ФИИ ОмГПУ: «Если бы не открытие художественно-графического факультета, то мы на несколько десятилетий отстали бы в области художественного образования и художественной культуры в целом, так как после открытия факультета стали создаваться в Омске и в Омской области детские художественные школы».

27 апреля на конференции были рассмотрены вопросы, касающиеся роли музея в образовании и эстетическом воспитании подрастающего поколения. А.Г. Бойко познакомил аудиторию с программой Государственного Русского музея «Здравствуй, музей!», которая носит универсальный характер и успешно используется в ряде городов России с обязательным привлечением «регионального компонента».

Об уникальной ситуации, сложившейся в Омске с начала 1960-х гг., говорила Т.В. Бабилова (Омск) в докладе «Омск на пересечении художественных направлений и школ». Своеобразие Омской художественной культуры состоит, по ее мнению, в том, что здесь не сложилось какой-либо одной художественной школы, а сосуществует множество методов и стилей.

Эту мысль продолжила Г.Г. Гурьянова (Омск), познакомившая слушателей с историей омского ХГФ ОмГПУ, где изначально была создана установка на ведущую роль личности педагога-художника, примером собственного творчества воспитывающего учеников. Таким педагогом был в первую очередь А.Н. Либеров, формировавший коллектив преподавателей по этому принципу.

Доклады педагогов И.Н. Тихоненко, И.В. Зинкевич, Т.М. Мазуровой и Ф.Л. Шарафутдиновой (Омск) были, главным образом, посвящены проблемам передачи духовных ценностей. О.Б. Колоколова (Омск) становилась на методах формирования эстетического идеала в системе мировоззрения студентов факультета искусств.

Конференция собрала самых заинтересованных людей, понимающих искусство как выражение высших духовных ценностей, сохранение и передача которых зависит от каждого из нас. И не случайно идея эта была связана с личностью и творчеством А.Н. Либерова, воспитавшего целую плеяду учеников-соратников.

Именно об этом говорила В.Г. Рыженко (Омск) в ключевом докладе «Проблема связи поколений как важный фактор укрепления местной культуры», написанном в соавторстве с В.Ш. Назимовой (Омск).

В проекте «Учителя и ученики. Связь поколений» участвовали многие научные образовательные и административные организации и учреждения культуры Омска: Омский государственный педагогический университет, Омский государственный университет, Омская государственная областная научная библиотека им. А.С.Пушкина, Сибирский филиал Российского института культурологии МК РФ, Государственный областной художественный музей «Либеров-центр», Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Омская областная организация ВТОО «Союз художников России», Главное управление культуры и искусств Администрации Омской области, Управление культуры и искусств Администрации г. Омска. Они же (кроме областной библиотеки) стали организаторами проведения конференции.

Вышедший в печати сборник материалов конференции с каталогами всех выставок цикла «Учителя и ученики. Связь поколений» дополнил ряд публикаций, посвященных искусству Омска, которых все еще не хватает.

РИСУНОК В КОЛЛЕКЦИЯХ ОМСКИХ МУЗЕЕВ и ЕГО ПРОПАГАНДА МУЗЕЙНЫМИ СРЕДСТВАМИ. Опыт организации дидактической выставки «Что умеет карандаш?» (ГОХМ «Либеров-центр», 2003 год)*

Рисунок – изображение, начертание на плоскости, выполняемое от руки с помощью графических средств – линии, штриха, пятна, тональных градаций. Это – основной вид графики, и в то же время – совокупность линейных элементов в картине или скульптурном рельефе.

Как в поэзии «Пушкин – наше все», так в изобразительном искусстве «Рисунок – основа всего». Сфера применения рисунка чрезвычайно обширна. Она выходит за рамки собственно искусства, захватывая разные сферы человеческой деятельности, связанные с познанием и преобразованием мира (научно-вспомогательный, технический рисунок). И для художника рисунок имеет исключительное значение как средство изучения действительности, составляя основу художественного образования (учебный рисунок).

Рисунок – древнейшая форма творчества (наскальные изображения) и самый первый вид изобразительной деятельности ребенка (детский спонтанный рисунок). Самостоятельную ценность имеет станковый рисунок, отвечающий всем критериям законченного художественного высказывания. Но и подсобный материал для художника – набросок, эскиз – часто обладает выдающимися художественными качествами. В рисунке находит выражение и темперамент, и мировоззрение художника вместе с ключевыми идеями той или иной эпохи.

Как же представлен рисунок в музейных коллекциях, призванных сегодня не только сохранять и пропагандировать лучшие достижения мастеров в разных видах изобразительного искусства, но и

* Мысливцева Г.Ю. Рисунок в коллекциях омских музеев. Опыт организации дидактической выставки «Что умеет карандаш?» // Теория и практика развития в художественных музеях Сибири. Материалы региональной научно-практической конференции (5–10 октября 2004 г.). Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2005. С. 198-203.

документировать художественный процесс? Коллекции рисунка есть во всех четырех омских художественных музеях.

В ООМ ИИ им. М.А. Врубеля она самая богатая. Здесь имеются рисунки русских, западноевропейских, советских и постсоветских мастеров, в том числе учебные студии слушателей Академии художеств XIX века и великолепный набросок И.Е. Репина. Связаны с историей художественной жизни Омска начала XX века рисунки их архива «короля писателей» А.С. Сорокина, среди которых есть работы В.К. Эттеля, называемого в свое время «русским Гойей». Не совсем традиционной для ООМ ИИ им. М.А. Врубеля, но чрезвычайно интересной, является коллекция архитектурной графики студентов Сибирского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля (Худпрома), работавшего в Омске с 1920 по 1930 годы.

В Омском музее народного художника К.П. Белова имеется коллекция его рисунков, в том числе карикатур на студентов и преподавателей Худпрома им. М.А. Врубеля, полиграфическое отделение которого художник окончил в 1928 году. В этом же музее возобновлена традиция «Рисовальных понедельников», начатая в 1900-е годы Обществом художников и любителей изящных искусств Степного края. Собравшиеся в музее профессиональные и самодеятельные художники рисуют модель, либо приглашенную, либо выбранную из своего числа. Лучшие работы остаются в музее.

В ГОХМ «Либеров-центр» формируется коллекция рисунков народного художника России, члена-корреспондента Академии художеств А.Н. Либерова, его учителя, впоследствии народного художника Узбекской ССР В.И. Уфимцева, целого ряда выпускников ХГФ ОГПИ им. А.М. Горького, учившихся у профессора А.Н. Либерова. Целенаправленно комплектуется рисунок омских художников, окончивших Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, и рисунки детей, занимающихся в Детских художественных школах города и области.

Широко и разнообразно представлен рисунок в **Городском музее «Искусство Омска»**, заявившем о себе, как о музее художественно-культурологического профиля. На примере коллекции этого музея можно проследить практически все разновидности рисунка, встречающиеся в художественном творчестве:

1. Наиболее значимую часть собрания уникальной графики здесь, как и в других музеях, представляет **станковый рисунок**. В ГМИО есть рисунки жившего в 1980-х годах в Омске В.Н. Куликова, блестящего рисовальщика, выпускника Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР (1979 г., мастерская Е.Е. Моисеенко). Виртуозны по технике исполнения «серебристые» карандашные работы А.В. Старцева, выпускника ХГФ ОГПИ им. А.М. Горького, ученика А.Н. Либерова. В числе последних поступлений – листы из серии «Документы» С.Н. Александрова и рисунок А.Е. Гуровой. Одной из самых интересных и общественно-значимых коллекций является подборка рисунков поэта-диссидента А.П. Кутилова, вместе с его архивом переданная музею его другом – литератором В.П. Великосельским.

2. **Учебный рисунок** комплектуются в ГМИО со времени учреждения фонда «Художественное образование» в 1994 году. В нем есть учебные работы омских художников Е.Д. Дорохова и Г.С. Баймуханова. На ряде рисунков имеются показы построения отдельных элементов гипсовой головы, выполненные одним из лучших педагогов ХГФ – М.И. Слободиним, художником-монументалистом, окончившим Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (1963 г., мастерская А.А. Мыльниковой). Уникальной можно назвать переданную в ГМИО Союзом художников коллекцию набросков, зарисовок, эскизов ушедшего из жизни художника А.А. Федосенко, охватывающую весь период его творчества, начиная с учебы в Ленинградском художественном училище им. В.А. Серова и в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в мастерской Е.Е. Моисеенко, и далее – огромный подготовительный материал к каждой картине мастера. От того, что в музеях Омска не осталось ни одной работы этого художника, ценность его архива только увеличивается.

3. **Наброски и зарисовки** не являются традиционным для художественных музеев видом комплектования, тем не менее, в ГМИО хранится большая коллекция портретных набросков, выполненных в 1950-х – 1980-х годах омским художником П.С. Мухиным, окончившим в 1941 году Омское художествен-

но-педагогическое училище, образовавшееся на базе Худпрома им. М.А. Врубеля. В тщательно прорисованных лицах людей советской эпохи в соответствии с идеалами социалистического реализма отразился жизнеутверждающий дух народа. Лаконичны и экспрессивны путевые зарисовки омского «шестидесятника» заслуженного художника России С.К. Белова. Недавно коллекция ГМИО пополнилась набросками заслуженного художника России Г.П. Кичигина, выполненными и с натуры, и по воображению. Они раскрывают творческий метод художника, основанный на парадоксальных соединениях реальности и фантазии.

4. Спонтанный рисунок – этот термин был применен к детским рисункам, выполненным без руководства со стороны взрослых, по собственному желанию и усмотрению. Они дают богатый материал для педагогов, историков культуры, психологов и искусствоведов, исследующих ранние формы творчества. Сейчас коллекция детского спонтанного рисунка в ГМИО насчитывает около 200 единиц и активно используется в выставочной работе. В 1997 году была организована Выставка детского спонтанного рисунка с интересным подходом к решению экспозиции по сюжетно-образному, игровому принципу. В 2001 году работы из этой коллекции участвовали в выставке ГОХМ «Либеров-центр» «Мамы, принцессы, красавицы».

Таким образом, коллекции рисунка есть во всех художественных музеях Омска, однако, нельзя сказать, что они активно используются в выставочной деятельности. Специфика хранения не позволяет долго экспонировать рисунок в светлом помещении, поэтому ООММИИ им. М.А. Врубеля нечасто показывается русский и западноевропейский рисунок, а рисунки советского и постсоветского периода не экспонировались уже много лет, хотя их коллекция значительна.

Еще реже экспонируются в Омске привозные выставки рисунка. В 1997 году в Мраморном зале Врубелевского корпуса ООММИИ им. М.А. Врубеля прошла выставка «Города и люди» из коллекции СБС, где наряду с гравюрами русских мастеров XVIII – начала XIX века были выставлены рисунки из «Итальянского альбома» К.П. Брюллова. В 1998 году в ООММИИ им. М.А. Врубеля показывались рисунки тушью ишимского художника Рудольфа Симанова. Выставка геометрически-символических рисунков томского графика В.Н. Долгова «Исследование пространств. ОмскТомск» прошла в ГОХМ «Либеров-центр» в 2004 году. Омский музей народного художника К.П. Белова ежегодно организует отчетные выставки работ участников «Рисовальных понедельников», демонстрируя сохранение в рисунках традиций реалистической школы.

Тем не менее, музеи Омска еще недостаточно используют свои коллекции и экспозиционные возможности для пропаганды искусства рисунка. Проведение в Томске триеннале «Рисунок России» заставило многих художников серьезнее относиться к этому виду искусства, а музеи – задуматься о своей просветительской роли в этом вопросе.

Идея дидактической интерактивной выставки «Что умеет карандаш?» зародилась в «Либеров-центре» еще в 2000 году (куратор Г.Ю. Мысливцева). Музей уже имел опыт создания дидактических «материаловедческих» выставок, какой была многократно восстанавливаемая экспозиция «Цветные мелки по имени Пастель» (куратор Г.Ю. Мысливцева). Задачей новой выставки было – рассказать посетителям музея (детям и взрослым) о таком привычном и знакомом каждому инструменте, как карандаш, и познакомить их с выразительными средствами карандашного рисунка. Сделать это хотелось не в назидательной, а в игровой форме с приглашением зрителей к самостоятельному творчеству.

Для того, чтобы показать насколько широка сфера применения карандашного рисунка, даже в рамках изобразительной деятельности, было решено показать станковые работы (причем, лучшие образцы, имеющиеся в мастерских омских художников и в коллекции «Либеров-центра»), наброски и зарисовки с натуры и по воображению, учебные работы студентов факультета искусств ОмГПУ по дисциплине «академический рисунок», рисунки детей (начиная с 2-х лет), выполненные как самостоятельно, так и под руководством педагога (ДХШ № 5 и ДШИ № 18). Интересно, что переводящееся с тюркского как «черный камень» (т.е. графит) слово «карандаш» впоследствии стали применять и для цветных грифелей, вставленных в деревянную трубочку. В связи с этим особое пространство на выставке было отведено рисункам, выполненным цветными карандашами.

Выставка расположилась в 3-х залах и коридоре второго этажа. Она состояла из следующих разделов: «Графит», «Рисунок», «Детская комната». В коридоре образовалась небольшая экспозиция из детских рисунков с птицами, получившая название «Птичник».

Помимо рисунков разного рода на выставке экспонировалось множество предметов, связанных с рисованием. В центре экспозиции первого зала находился чистый графит (применяемый в технике). Посетители могли убедиться в том, что он оставляет след, но при этом, царапает и рвет бумагу. В витрине находились сложенные из цветных и графитных карандашей, ластиков, точилок сюжеты с домиком, лесом, небом и дождем. Там же экспонировались пенал в форме карандаша, блокноты для записи «под карандаш», карандашницы, карандаши-великаны и автоматические карандаши. В следующем зале размещались гипсы и натюрморт из предметов разной формы и фактуры – вещей, необходимых при обучении академическому рисунку.

Дождь из цветных карандашей, подвешенных на ниточках в «Детской комнате», организовал, «держал» пространство этого зала, где также были сосредоточены иллюстрированные тексты стихов и песен о карандашах и рисунках. На одной из стен размещались написанные цветными карандашами и снабженные занимательными картинками загадки про карандаши. Например, «Он на белом-белом поле оставляет черный след», «С черным клювом, все языки Вселенной знает», «Что общего у карандаша и ботинка?»

Поиск информации о карандаше и графите в словарях (в том числе в Словаре живаго великорусского языка В. Даля), энциклопедиях, Интернете дал такой интересный материал, что его не хотелось помещать в традиционной, напечатанной на компьютере и помещенной в раме под стеклом аннотации. Кураторами было принято решение написать весь текст от руки на полосах ватмана (обязательно графитным карандашом), и поместить его «информационной полосой» вдоль стен каждого зала под экспонируемыми произведениями. Эта работа была выполнена художником Евгением Дороховым. Весь текст был (не без иронии) проиллюстрирован картинками, сканированными из журнала «Веселые картинки», где одним из персонажей был Карандаш, и других книг. Среди них были нарисованные молекулярные модели графита и его «родственника» – алмаза, фантики от конфеты «Кара-Кум», звездное небо, поскольку частички графита обнаружены в космосе, в веществе, из которого образуются звезды.

«Информационная полоса» организовала пространство двух залов. В первом – она перекликалась с помещенными на полу, на низких планшетах набросками, которые используются художниками в качестве вспомогательного материала при работе над крупными произведениями. Во втором – камертоном ей служили гипсы.

Большое значение при организации выставки имело устройство интерактивных зон. Они сосредоточились в «Детской комнате». Помимо стола и бумаги для самостоятельной работы, здесь размещалась горизонтальная полоса обоев для любителей рисовать на стенах. Новые, созданные зрителями рисунки находили себе место в экспозиции.

В коридоре сверху свисала вертикальная полоса обоев и карандаш на ниточке для ответа на вопрос: «А как еще можно использовать карандаш?». К завершению работы выставки вся она была исписана предложениями нестандартного применения карандаша, например, в качестве китайских палочек для еды или смазки дверных петель...

Работа над данной выставкой позволила выявить в нашем городе круг художников-графиков, хорошо владеющих техникой рисунка графитным карандашом. Это – Геймран Баймуханов, Оксана Воронова, Анастасия Гурова, Евгений Дорохов, Александр Капралов, Георгий Кичигин, Виктор Маслов. Из работ прошлых лет были показаны рисунки Николая Бабина (1948–1982) и Анатолия Старцева, а также томского графика Николая Коробейникова.

Выставка пользовалась популярностью у зрителей. Отдел музейной педагогики проводил на ней не только интерактивные экскурсии, но и всевозможные конкурсы, праздники карандашей. Студенты и учащиеся художественных школ в занимательной форме познакомились с искусством рисунка на высокохудожественных образцах современной графики.



ВЫС
ТАВКИ:
КОН
ЦЕПЦИИ,
АННО
ТАЦИИ,
ТЕКСТЫ
К
БУК
ЛЕТАМ

ДЕТЯМ и ВЗРОСЛЫМ о БУМАГЕ и ИСКУССТВЕ. УРОКИ ОДНОЙ ВЫСТАВКИ*

«Искусство бумажного листа, или во что превращают бумагу руки художника» – так называется выставка музея изобразительных искусств. Действительно, чего только не делают с бумагой художники: на ней рисуют и печатают гравюры, из нее вырезают ажурные аппликации и выкладывают рельефы, собирают из бумажных модулей шары и всевозможные фигуры, завораживающие красотой своих кристаллических форм.

Плоский бумажный лист легко превращается в цилиндр или конус, а уже из них появляется бумажная скульптура – петухи и рыцари в доспехах, дамы и музыканты, индейцы и крокодилы. На выставке много детских работ. Их выполнили ученики художественных школ № 1 и № 3, мастерской Г.С. Лубышева при Доме пионеров Куйбышевского района. В одних работах больше умения, в других – непосредственности, но все они прекрасно вписались в экспозицию и живут рядом с произведениями профессионалов.

На выставке есть чему поучиться, ведь она не обычная, а дидактическая. Но зритель не сразу заметит, что его хотят научить отличать рисунок от отпечатка и понимать выразительность линий и штрихов в графике, потому что сделано это весело и с игрой. Есть здесь парта и карта с полушариями, прописи и азбуки с картинками русских художников А. Бенуа и Е. Нарбута. А если парты и азбуки наскучили вам в школе, смотрите, какие открытки получали ваши прабабушки, какими перьями и на какой бумаге с диковинными водяными знаками писали в старину и каким сургучом запечатывали письма. Эти экспонаты любезно предоставил для выставки В.И. Селюк, так же, как и старинные денежные знаки, визитки, документы.

Выставка напоминает о том, как много значит бумага в нашей жизни. Куда ни глянь – билеты, талоны, справки, наконец, газета – та же бумага. Художник мог бы превратить наше повседневное окружение в произведение искусства, но далеко не всегда это происходит. Семьдесят лет назад в Омске существовал художественно-промышленный техникум им. М.А. Врубеля с полиграфическим отделением. На выставке показаны учебные работы его студентов – этикетки для конфетных коробок и папирос, обертки для мыла, в том числе выполненная народным художником К.П. Беловым в годы его учебы в техникуме, обертка для мыла с ласковым названием «Солнышко мое». Не только дух времени, но и его душа отразилась в этих пустяковых, на первый взгляд, бумажных листочках.

Среди работ студентов художественно-промышленного техникума – «Архитектурные фантазии», которые так и остались «бумажной» архитектурой. Любое задание сначала появляется на бумаге – в эскизе, проекте, макете. Среди них – детская поликлиника с детским садом и бассейном, которая уже на выставке завоевала симпатии ребят.

Не может обойтись без бумаги и модельер, и театральный художник. Поэтому на выставке представлены «модные картинки» и эскизы театральных костюмов. А девочки могут нарисовать платье для бумажной куклы или примерить перед зеркалом изящную шляпку. Еще здесь можно рисовать, складывать узоры из бумажных пирамидок, сделанных в мастерской Г.С. Лубышева, придумывать объявления и опускать отзвыы о выставке в почтовый ящик. Все сделано для того, чтобы маленьким зрителям было интересно.

Еще в начале века психологи отметили, что дети в отличие от взрослых «в действии, в реальном движении познают окружающее». В первых детских музеях, появившихся в США, были созданы все условия для самостоятельного творчества детей – мастерские, экспонаты, которые можно брать в руки, всевозможные музейные игры, развивающие воображение и интеллект. Подобные экспериментальные выставки для детей проводились в 20-е годы и в московских музеях. Их инициаторами были архитектор А.У. Зеленко и детский писатель Я.П. Мексин. Первая выставка «Для детей про зверей» размещалась в подвале музея изящных искусств (ДМИИ им. А.С. Пушкина). На ней было все: от скульптуры до пряников, но главное, что ее посетители могли рисовать, лепить, делать маски из папье-маше...

Прошло семьдесят лет, и мы вновь начинаем со стадии эксперимента. Выставка «Искусство бумажного листа» только показала возможности музея и детских экспозиций. Хочется думать, что это своеобразный анонс в целой серии выставок, которые откроются для детей в специальном зале нового здания музея. А пока повторим слова Я. Мексина, сказанные им в 1932 году: «Пройдет год-другой, и жизнь наших детей обогатится новым действенным воспитательным средством: я имею в виду детские музеи и детские выставки».

* Мысливцева Г.Ю. Аннотация выставки «Искусство бумажного листа». Дидактическая интерактивная экспозиция. ООМИИ, 1992 год.

БОТАНИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ*

Природа совершенна, но не ищите у Евгения Дорохова ее внешнего подобия. Его творчество – мир ассоциаций. Растительные формы трансформируются в пластические эквиваленты человеческих эмоций. Художник запечатлел момент превращения хаоса в космос. Непрочность этой бумажной модели мира, приведенного к гармонии творческим усилием художника, созвучна хрупкости и уязвимости природы. Белизна бумажного листа, еще хранящего родство с растением, определила главный цвет выставки – белый, чистый, светоносный, вместивший в себя (как возможность), все краски мира, весь белый свет. «Ботанический проект» Евгения Дорохова – это намеченный путь к красоте и природе из дисгармонии современного мира через возвращение к культуре красоты «чистой формы».

* Мысливцева Г.Ю. Вступительная статья // Ботанический проект. Буклет выставки. Омск, 1994.

ИЗВЛЕЧЕНИЕ СМЫСЛОВ ИЗ «БОТАНИЧЕСКОГО ПРОЕКТА» **

Художественные выставки в Историко-краеведческом музее стали обычным явлением. И найденное для них место кажется весьма примечательным.

Между отделом природы с объективной фиксацией флоры и фауны нашей области и историческими комплексами, отражающими главным образом перипетии политической борьбы, образовался проходной зал, своего рода «культурная плодородная полоска», из которой и «проросло» искусство.

Растительные ассоциации на этом не заканчиваются, потому что новая выставка, открытая здесь Евгением Дороховым, названа «Ботанический проект». Художник не только показал на ней свои последние работы – графическую серию «Флоральные мотивы», – но и сделал произведением искусства все пространство зала. Он кажется белым благодаря белизне причудливых объемов и плоскостей из картона и бумаги, заполняющих его. На этом белом фоне цветные монотипии кажутся драгоценными самоцветами.

«Утренний букет», «Букет к юбилею», «Летящий букет»... Сколько цветов подарено зрителю художником! Принять их или отвергнуть – каждый решает сам. Дело в том, что «букеты» Евгения Дорохова мало похожи на настоящие. Это – абстрактные, беспредметные работы. Но разве, слушая музыку, мы непременно требуем ее объяснения? Так же музыкальны ритмы, силуэты, сочетания цветов и оттенков в листах художника.

Излучает тепло золотистый «Вечерний букет», взрывается пурпуром «Расцвет», о красоте ледяных узоров напоминает «Зимний букет».

Язык «чистой» формы, на котором говорит художник, предполагает понимание этого языка зрителем, что происходит далеко не всегда. Но, как известно, у каждого художника свой зритель. У Евгения Дорохова это романтик, эстет, философ. С одной стороны, человек, непосредственно переживающий форму, ритм ее беспокойного движения, а с другой – интеллектуал, стремящийся извлечь смысл из увиденного, создать широкое ассоциативное поле.

«Ботанический проект» дает богатый материал для извлечения смыслов. В самом названии выставки, как и в ее экспозиции, соединились два взаимоисключающих начала: органическая свобода, непредсказуемость природной формы и жесткость, преднамеренность архитектурного (или дизайнерского) проекта.

«Порыв», «Летящий букет» и «Танец» заключены в правильные прямоугольники планшетов. Скульптурные объемы, расцветшие подобно тропическим кактусам, казалось бы, демонстрируют полную свободу художника, но жесткие ребра опорных конструкций вносят в образы свой четкий ритм. Как вопреки законам тяжести найти путь к свободе и оторваться от земли?

Художник мнет бумагу, рвет картон, клеит на лист один слой обрывков за другим и, кажется, наполняя форму движением, уже достигает желаемой свободы... Но не удается избавиться от ощущения, что это только проба сил, только «проект», который еще требует осуществления в более долговечном материале. А бумага, легко принимающая любую форму и впитывающая в себя любую краску, сегодня может быть фантастическим букетом, а завтра оказаться среди ненужного мусора...

Драматичен возвышенный порыв к красоте и гармонии, запечатленный в таком рвущемся, мнущемся, пачкающемся материале. Однако его ослепительная белизна и чистота были явлены в «Ботаническом проекте», пусть даже на время. Мысль о хрупкости и уязвимости жизни была схвачена и останется у нас.

*** Мысливцева Г.Ю. Извлечение смыслов из «Ботанического проекта». Омский вестник. 1994. 22 ноября.*

EPISTOLAE*

Письма-слова, запечатанные в конверты и отправленные от человека к человеку сквозь пространство и время, печати и штампы, страх: «дойдет – не дойдет?». Как важно, чтобы его ждали там. На другом конце коммуникации...

Письма – как лучи, протянутые между людьми. Они мерцают, отражаются, преломляются, гаснут, рвутся...

Искусство – прежде всего, коммуникация. Любое произведение – текст, который читают все, но как часто это – чужие письма, а ваши так и блуждают где-то в пространстве в поисках адресата».

* *Epistolae. Евгений Дорохов. Буклет выставки / вступ. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, 1996. Выставка произведений Евгения Дорохова. Городской музей «Искусство Омска», 1995 год.*

СЛАДКАЯ ВЫСТАВКА. ФАНТИКИ, ДЕТСКИЕ РИСУНКИ, НАТЮРМОРТЫ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ*

«Сладкая выставка» начала свою работу в Центре детского творчества на улице Ленина, 36. Ее экспонаты – конфетные фантики, детские рисунки и натюрморты омских художников Татьяны Бугаенко, Николая Молодцова, Сергея Баранова. Из рисунков и фантиков составлены композиции на самые разные темы, а соединение их с натюрмортами помогает любознательному зрителю понять, что конфетная обертка – это произведение малой графики, подобное открытке или марке. Чтобы было «сладко» не только глазам, здесь можно попробовать леденцовую карамель.

* *Мысливцева Г.Ю. Сладкая выставка. Фантики, детские рисунки, натюрморты омских художников. Орел. 1996. 20–26 марта.*

БУМАЖНЫЙ ВЕК**

Виктор Лукин и Евгений Дорохов – художники «Бумажного века», ознаменованного тем, что бумага, некогда бывшая лишь основой для изображения, вдруг обрела невиданную самостоятельность, вырвалась в пространство, захватила и подчинила его себе. Каждый из художников пришел к бумаге как самоценному художественному материалу своим путем, но в итоге она стала главным и любимым средством выражения – ломкая и пластичная, белая и впитывающая в себя любой цвет, ажурная и плотная, принимающая любую форму в руках мастера, рвущего, мнущего, режущего и сгибающего ее...

Виктор, превративший бумагу в мелкие, яркие, состоящие из цветных пересекающихся плоскостей «арт-модули», использует их во множестве в акциях и перформансах, структурируя ими пространство или камуфлируя поверхности. «Арт-модули» оживают в реальной среде, оживляя ее, подчиняются внешней и внутренней форме предметов, подчеркивая или разрушая их очертания, стелются бесконечно по поверхностям, самим своим множеством внося в мир единство.

У Евгения, напротив, каждая объемная композиция из бумаги единственна, и пространство организуется вокруг нее. Она не порывает окончательно связей со скульптурой /пусть и самой авангардистской/, сохраняя единство материала, объема и цвета. Идеально белые объекты «Ботанического проекта» построены на эффектах: тектонических и ритмических, соотношений бумажных масс, на игре света и тени в складках бумаги, на разнообразии ее фактур. Рожденная изнутри форма объектов тесно связана с эмоциональным состоянием художника, а эстетизация по существу бросового материала ухо-

дит корнями в романтические культы красоты. Прорыв к красоте и гармонии, запечатленный в послушном руке художника, но таком недолговечном материале, – акция, созвучная современному парадоксальному ощущению потерявшего устойчивость мира, вступившего в «бумажный век».

* *Выставка «Бумажный век». В. Лукин (Москва) – Е. Дорохов (Омск). Буклет выставки / вступ. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, 1997. Место проведения: Галерея современного русского искусства «ДВАЭЛ». Омск.*

ГОРОД ВОЗДУШНЫХ ФРЕГАТОВ*

*«В северной части мира я отыскал приют,
в ветренной части, где птицы, слетев со скал,
отражаются в рыбах и, падая вниз, клюют
с криком поверхность рябых зеркал.*

(Иосиф Бродский)

Реальный город и его художественный образ не всегда идентичны, но «тонкие властительные связи» между ними все же существуют. Отраженное, пережитое, обогащенное эмоциональным и интеллектуальным опытом художников и поэтов, пространство города входит в сознание людей и постепенно начинает влиять на восприятие, а впоследствии, возможно, и на формирование реального пространства. Художественный образ способствует созданию мифов, необходимых для «очеловечивания», «одушевления» города, в котором мы живем.

Омск – место рождения красивого мифа о воздушных фрегатах, сочиненного поэтом Леонидом Мартыновым в начале 1920-х годов. (По одной из научных гипотез, Западная Сибирь в древности была дном моря). Этот образ и по сей день не исчезает из сознания омских поэтов, которые вольно или невольно «рисуют» такую модель пространства, в котором небо то и дело оборачивается морем.

Данная экспозиция – попытка постижения метафизики городского пространства. В ней соединены поэтические тексты, остранивающие и мифологизирующие город, с «созвучными» им произведениями омских художников.

«Белый город» (1977) Н.Я. Третьякова – один из самых поэтичных, образов Омска. Пластическое решение фасадов зданий уподобляет их падающим струям воды. Волнообразным линиям древесных крон вторят силуэты кровель. Город – белый, золотисто-жемчужный, утопающий в зелени – напоминает прекрасную декорацию, готовую вот-вот раствориться или «уплыть с полотна».

Преображенным, неожиданно фантастическим предстает Омск в произведениях Р.П. Камкиной, И.А. Санина, Г.Г. Пилипенко, А.В. Старцева и других авторов городских пейзажей.

Литературно-поэтическим образам Омска созвучны монохромные минималистские композиции Василия Сироткина со светящимися сквозь мутную мглу далекими точками – звездами и черно-серые листы Владимира Бугаева 1990-х годов, на поверхности которых, словно в толстом слое пыли, прочерчены странные рисунки-знаки. Мир в произведениях Евгения Гурова текуч и подвижен, как отражение в быстро текущей воде.

Обращает на себя внимание любовь омских поэтов и художников к морской теме. Николай Молодцов, Татьяна Колточихина, Сергей Краморов, Евгений Заремба, Артур Муратов, Виталий Штерн с большей или меньшей долей реальности рисуют море, кораллы и раковины, морскую пучину, русалок, затонувшие корабли. Плывут фигуры в картинах Виктора Погодина.

Удивительный мир создан в мерцающих живописных композициях Валерия Заболотько. В нем живут добрые люди, вечные странники и поэты, а в небе плавают рыбы.

У Георгия Кичигина образ города фантазмагоричен, абсурден, но вместе с тем, узнаваем. Возникшая среди разрухи гигантская голова хищной рыбы на пьедестале в картине «Монумент» (1990) – великолепная антиутопия, возвращающая нас из романтических полетов над городом на самое его дно.

Но именно этот город, этот ландшафт стал питательной почвой для романтиков, не прекращающих мечтать о каких-то парусах, морях и летящих фрегатах.

*Когда воздушные фрегаты над самым городом прошли
Но в призрачном зеленом свете ваш город будто под водой
Ну да, над вами триста футов горько-соленой глубины*

*... За окном печаль, догорает море
Вверх ногами, иже, с ветрами споря,
Обалделый штурман ведет в фаворе
Самолет-кораблик.*

*Все дальше уплывает корабль.
Он уже уплывает
не в море, а в небо.*

*Плывет из детства Зеленый остров.
Весенний парус над ним высок.*

*Самолет, похожий на дельфина,
Дважды в день грохочет надо мной.*

*Здесь, в небесах вновь открытой Земли,
Нет облаков, но плывут корабли.*

Паруса забывают о том, что они – шторы.

*крылатых недоверчивое дно
выбрасывает вверх с тройною силой!*

*И моя душа летает,
Оторвавшись от Земли,
Что-то мне напоминает,
От чего-то убегает
И плывет, как Корабли,*

*И в мутном свеченье
Слились небеса и вода.*

*Но, видно, были эти паруса,
не зря же за окном алели зори,
и свежий ветер бился в тонкой шторе,*

*Земля, кружась,
Качнулась подо мной.*

*И в белой невесомости
Поплыл я...
Нет, не метель
Взметнулась за спиной,
А крылья.*

*Проплывают навстречу
Дома, фонари, переулки...*

*Да цела ли эта лодка,
Может, к солнцу
уплыла?
Лишь на гальке
два ненужных
Два весла – твоих
крыла.*

*Я видел – не было границы
его
набухшей глубине!
Но если там не тонут птицы,
чего тогда бояться мне?*

*Когда небо было морем,
Когда море было небом,
Ты была простой русалкой,
Я был просто небоведом.*

*А нам все нейметя и грезится
Какими-то парусами.*

*день выдохся и город полетел
разрушив пенопласт воображенья.*

** Мысливцева Г.Ю. Аннотация Выставки «Город воздушных фрегатов». В рамках Второй международной музейной биеннале. Красноярск, 1997 (диплом призера); Городской музей «Искусство Омска», 2001.*

ХУДГРАФ. ПОРТРЕТ с НАТУРЫ*

Несмотря на то, что экспозиция, работающая в «Либеров-центре» официально названа «Выставка творческих работ профессорско-преподавательского состава факультета изобразительного искусства», для нас это по-прежнему – худграф. Тот самый художественно-графический факультет, открытый в 1960 году в Омском педагогическом институте, благодаря которому в городе сегодня так много художников, «хороших и разных». Что же представляет собой худграф сегодня, после смены названия?

Тщательным образом подготовленная выставка подобна коллективному портрету, который свидетельствует о состоянии умов и душ, об уровне профессионального мастерства преподавателей, воспитывающих новые поколения художников.

Для учебного заведения, программы которого основаны на реалистических методах, большое значение имеет работа с натуры, гипсы, живая натура, выезды на пленер. Естественно, что большую часть экспозиции составляют выполненные с натуры произведения, преимущественно – пейзажи. Работы А.А. Шакинова, С.А. Кармадонова, Г.С. Баймуханова написаны умело и с любовью к заснеженным улочкам, дворикам, заборам, дорожкам, лужам. Изображая природу-природу, эти художники словно «прячут в тень» свою природу-характер, становясь тонкими наблюдателями, добровольно подчинившимися бесконечно разнообразно реальности.

И.В. Солодухин остается прилежным учеником природы, следуя природе и вместе с тем, – сложившемуся в московской школе живописи стереотипу ее восприятия и изображения в меру широкой кистью. Поэтизация природы, стремление к декоративности и усилению формальной выразительности свойственны Л.Г. Медведеву и Н.К. Прониной, чьи произведения располагают к созерцанию и погружению в себя, но кажутся поразительно знакомыми по художественным журналам прошлых лет.

М.И. Разумов также склонен к поэтизации природы. Нежные пастельные тона, плавные линии, размытые очертания предметов, отличающие его неброские пейзажи, кажутся очень естественными для художника с ярко выраженным лирическим восприятием мира.

Метод Г.П. Кичигина основан на парадоксальном сочетании несовместимых реальностей. Ветхие избы и вечная лужа на дороге в картине «Деревня имени Ренессанса» перестают быть предметом живописного любования. Соединенный с фрагментами парка «а ля Версаль» и пальмами в кадках вид российской деревни, наводит на грустные размышления о реальности. Г. Кичигин часто приглашает зрителя к диалогу, включает его в действие. И в монументальном полотне «Возможность» ненатурально бирюзовая лодка, обращенная носом к сверкающему морю, зовет из замкнутого пространства коридора-пещеры на свободу сквозь тернии выступающих из стен фрагментов всемирно известных скульптурных памятников. Многоплановость работ Г.П. Кичигина, многовариантность их прочтения, обращение к различным пластам истории и культуры и волнующая актуальность поднятых тем свидетельствует о том, как глубоко личность художника отразилась в его произведениях.

Качи́гинские портреты С. Дали и П. Пикассо из серии «Третий глаз» напоминают о том, что художник видит больше, чем простой смертный, и за внешней оболочкой ему открывается сущность предметов. Найти изобразительный язык для выявления этой сущности – вопрос профессионального мастерства и таланта художника. Путь для этого много.

«Домовые» и «Дворовые» Н.Г. Горбунова – персонажи народных суеверий, низшие духи места, которые, потеряв свою фольклорную окраску, становятся похожими на самого автора. «Короли» Б.К. Миронова отсылают к народной смеховой культуре с ее «перевернутыми» ситуациями. К символике образов обращаются А.А. Чермошенцев и В.И. Маслов. Выразительность пластического языка отличает произведения скульпторов А.П. Юдина, А.Н. Капралова, В.С. Воробьева. Пространство в морских пейзажах С.Н. Краморова перестает быть реальным, приобретая черты внеземного ландшафта. Обычные дворовые коты И.Ю. Левченко становятся существами зловеще-фантастическими и смешными одновременно.

Разнообразие индивидуальных творческих манер делает «портрет» факультета изобразительного искусства многогранным, многомерным и многообещающим. Придя на выставку, зритель имеет шанс открыть что-то новое в знакомых ему предметах и явлениях. В этом, видимо, заключается смысл искусства обучения искусству.

Преподавательская деятельность имеет двойственную природу: с одной стороны, педагог учит изобразительной грамоте, с другой – воспитывает художника, который сумеет прагматику подчинить творческому замыслу. Примером может служить созданный учителем-художником неповторимый мир

образов. Но педагог может и не быть выдающимся художником, отдавая все силы работе со студентами. В этом случае наградой ему будет ставший художником ученик.

* Мысливцева Г.Ю. Аннотация (?) «Выставки творческих работ профессорско-преподавательского состава факультета изобразительного искусства». Место проведения «Либеров центр», ул. Ленина, 3. 1999 (?).

ЗВЕЗДНЫЙ ДОЖДЬ*

«Звездный дождь» – выставка, созданная художником Евгением Дороховым и астрономом Владимиром Крупко при участии лектора планетария Елены Леус и искусствоведа Галины Мысливцевой. Соединение в ее пространстве научного и художественного взгляда на Вселенную не противоречат, а дополняют друг друга.

...Вселенная – мир заселенный, многонаселенный. Это и деревья, и звери, и звезды ... Но отчего человек так часто забывает о малом ради великого – ради взглядывания в ночную космическую бесконечность, где совершаются дела, далекие от земного разума?

*«На темном небе, как узор,
Деревья траурные вышиты.
Зачем же выше все и выше ты
Возводишь изумленный взор?»
(О. Мандельштам)*

Движение небес увлекает человека, как свои собственные порывы и стремления, – микрокосм и макрокосм удивительно близки, и нет ничего странного в мечтах человека о звездах. В какой бы момент жизни каждого из нас ни происходило открытие бесконечности Вселенной и своей к этой бесконечности причастности, оно всегда поражает.

Эта выставка – о галактиках, туманностях, кометах, астероидах, космических странниках – метеоритах, а в конечном итоге, о том, как художник ощущает живую пульсацию Вселенной.

Может быть, не случайно именно сейчас, на очередном рубеже, соединяющем «двух столетий позвонки» (О. Мандельштам), обостряется творческая интуиция художника, и он, в унисон с учеными, ищет свое объяснение мира. Соседство на выставке подлинников-метеоритов, принесшихся сюда и космических бездн, оптических приборов и художественных произведений вносит в экспозицию множество измерений, позиций, точек зрения. Примечательно, что Евгений Дорохов не боится скрытой в подобном соседстве «проверки на подлинность». Его картины и монотипии не иллюстративны. Их абстрактность сродни абстрактности научных формул, хотя и не поддается логическому объяснению. Это – в чистом виде явленный эмоциональный заряд, придающий неизъяснимую красоту четко сформулированному закону.

Новые графические серии Е. Дорохова, посвященные космосу, вопреки ожиданиям, более всего напоминают не о порядке и гармонии Вселенной, а о непрерывно свершающихся в ней процессах, бурях, катаклизмах. Рваные края, разметававшиеся штрихи угловатые формы далеки от идиллических представлений о «музыке небесных сфер». Это – вспышки сверхновых звезд и черные дыры, вихри и воронки, белые карлики и метеоритные потоки, тот космос, где «хаос шевелится». Художник Евгений Дорохов, как всякий Творец, «исчисляя хаос», находит в нем новые гармонии. В экспрессивных абстракциях с игольчато-льдыстыми структурами угадывается гармония динамического равновесия, и законы композиции здесь приближаются к законам гравитации. В двухчастных композициях серии «Небесный поток» отразилась идея земного притяжения. В них строго фиксировано положение верха и низа, чего обычно

в произведениях Е. Дорохова не наблюдалось. Отделившись от бесконечного целого, фрагмент падает, неся с собой жизнь, знания и вместе с ними – смерть. Действительно, метеориты, падающие на Землю, грозят ей разрушениями, но в то же время в составе некоторых из них однажды были найдены споры сине-зеленых водорослей, из которых возникает жизнь.

Вошедшие в серию «Цивилизации» работы не только не имеют четкой пространственной ориентации, но и постоянной основы. Эти сетчатые, сквозные структуры могут быть продолжены во все стороны, перевернуты, перемещены с одного фона (почвы) на другой. Не скрывается ли здесь мысль о возможности существования внеземных цивилизаций?

Евгений Дорохов – неисправимый романтик. Понимая, что он всего-навсего песчинка, художник не перестает удивляться устройству Вселенной. И несмотря на то, что через 100 триллионов лет, по прогнозам астрономов, закончится Звездная эра и все звезды погаснут, сегодня, как и много тысяч лет назад, взгляд человека прикован к одному из самых прекрасных моментов из жизни Вселенной, когда темный бархат ночных небес усыпан алмазной россыпью звезд. И даже у самого маленького человека при взгляде на вращение этой огромной божественной карусели в душе рождаются трепет и восхищение.

* *Художественно-астрономический проект Евгения Дорохова «Звездный дождь».*
Буклет выставки / вступ. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, 2001.
Мысливцева Г.Ю. Евгений Дорохов. Художник и архаика. Звездный дождь // Артхроника.
2002. № 2. С. 130.

СТО СТОГОВ*

*На стоге сена ночью южной
 Лицом ко тверди я лежал.
 И сонм светил, живой и дружный,
 Кругом раскинувшись, дрожал»
 (А. Фет)*

*Леса пали – горы стали.
 (стога)*

Стоит только выехать за город, как в поле нашего зрения непременно попадают стога. Среди равнинного прииртышского ландшафта они наряду с редкими березовыми колками и полосками лесопосадок являются основными вертикальными акцентами. За них цепляется глаз, чтобы не улечь в бесконечность необъятных просторов нашей Родины. Думается, что стог мог бы стать символом местной природы и культуры, если бы мы умели замечать важное, значительное и чудесное в обыденном.

Выставка «Сто стогов» помогает нам это сделать. В каких только ракурсах, разворотах и освещении не представлены стога, стожки, стожища в произведениях живописцев, графиков, авторов инсталляций.

Форма стога, дошедшая до нас из глубины веков, проста, функциональна и, следовательно, совершенна. Геометрия, архитектура, пластика стога нередко становятся причиной эстетического любования этим созданием человеческих рук, столь гармонично согласованным с окружающей природой. В этюдах, написанных непосредственно с натуры, на пленэре, присутствие стога настолько естественно, что об их рукотворности даже не задумываешься.

Между тем, для сельского жителя сенокос и укладка стога – часть его жизни. Это – и работа, и праздник, и своеобразный ритуал. В стогах хранится (вот старинные консервы и «сухой корм») теплое,

ароматное лето. В течение зимы собранное сено съедается коровами, козами, овечками и прочей домашней скотинкой, которая, в конечном счете, сама кормит человека.

У стогов, помимо их практической полезности, есть своя поэзия и философия: это лучшее место для наблюдения за звездами:

*«И звездные на небе россыпи
достанешь со стогов рукой».*

(Вл. Макаров)

Очертания стога вторит небосводу. Стог представляется горой, кстати, чреватой мышами. А может быть, как сказал Владимир Макаров, – «Спит луговина, словно женщина, два стога – груди с молоком»?

Каких только воспоминаний и ассоциаций не возникает в нашем сознании в связи со стогом. А если он не один, а по меньшей мере, СТО?..

В выставке участвуют: Павел Абрамов, Сергей Александров, Геймран Баймуханов, Сергей Баранов, Василий Никитович Белан, Владимир Белоусов, Татьяна Бугаенко, Николай Горбунов, Анастасия Гурова, Владимир Гусев, Иван Иванович Желиостов, Валерий Заболотько, Владимир Долгушин, Евгений Дорохов, Георгий Сергеевич Катилло-Ратмиров, Татьяна Колточихина, Валентин Васильевич Кукуйцев, Евгений Авраамович Куприянов, Борис Николаевич Николаев, Александр Макаров, Виктор Иванович Маслов, Николай Молодцов, Михаил Иванович Разумов, Георгий Пилипенко, Игорь Санин, Алексей Борисович Сапожников, Владимир Сидоров, Лариса Симоненко, Александр Темерев, Анатолий Усенко, Марина Усова, Анатолий Алексеевич Чермошенцев, Алексей Чермошенцев, Анатолий Щикалев.

** Сто стогов. Буклет выставки / вступ. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, 2001.*

ВЛАДИМИР СЕМЕНОВ. ВОСХОЖДЕНИЕ*

Настоящая выставка в музее «Либеров-центр» составлена из работ разных лет и представляет Владимира Семенова как художника многогранного и незаурядного. Пейзажи – горные и морские, городские и сельские – соседствуют с выразительными, точными по характеристикам портретами, и условными монтажными композициями.

Владимир Григорьевич обладал редким даром – искренне восхищаться творчеством своих братьев по художественному цеху, радоваться их успехам. Он увлеченно рассказывал о любимых художниках своим ученикам, водил их по выставкам, и скромно оставался при этом в тени великих мастеров: Ван Гога, Пабло Пикассо, Виктора Попкова, и вместе с ними – Николая Брюханова, Николая Третьякова, Геннадия Штабнова...

Своим учителем Владимир Семенов – один из студентов первого выпуска Худграфа – называл народного художника России, профессора живописи Алексея Николаевича Либерова, передавшего ученикам любовь к природе, классическому искусству и поэтическое восприятие мира.

Сам Владимир Григорьевич, принадлежащий к поколению шестидесятников, был человеком, ценившим свободу выбора и выражения, испытывающим величайшую радость от творческого труда, от непрерывного поиска новых выразительных средств, тем, мотивов. И при всем разнообразии формальных решений в произведениях В.Г. Семенова есть одна общая черта – экспрессия, внутренняя сила, энергия человека, покоряющего горные вершины.

** Владимир Семенов. Восхождение. Буклет-каталог выставки / вступ. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, ГОХМ «Либеров-центр», 2002.*

КУКЛЫ под ДОЖДЕМ. ГЕОРГИЙ ПИЛИПЕНКО и АЛЛА АНАЦКО*

Алла Анацко

Родилась в Омске 3 ноября 1987 года

С раннего детства любит рисовать. Занимается музыкой, пишет стихи и сочиняет истории.

Сейчас учится в 8 классе гимназии № 115

Георгий Георгиевич Пилипенко

Родился 31 октября 1939 года в п. Семеновка Полтавской обл. УССР.

С 1957 по 1964 гг. учился в Киевском государственном художественном институте.

В 1967 году переехал в Омск.

С 1967 по 1986 гг. преподавал живопись на художественно-графическом факультете омского государственного педагогического института.

Член Союза художников с 1975 года.

Лауреат Премии администрации Омской области на заслуги в области культуры и искусства в 1999 году.

Выставка «Куклы под дождем» объединила, казалось бы, далекие друг от друга области творчества: детский рисунок и профессиональную живопись. Это – «параллельные миры, которые пересекаются» определила Алла Анацко. Нельзя не заметить, что обращение в поисках выразительности к детскому творчеству, как и к искусству примитива, свойственно многим европейским художникам 20 века. Помимо Анри Матисса, Хуано Миро и дадаистов было немало мастеров, сознательно отказавшихся от внешне «правильного», но недостаточно передающего внутреннюю суть вещей, изображения.

Для омского художника Георгия Пилипенко рисунки его крестницы Аллы Анацко также стали источником вдохновения, подарившим новые темы и неожиданные живописно-пластические решения.

Нарисованные пятилетней Аллой «Куклы под дождем» буквально повторены в одноименной картине Г.Г. Пилипенко. Для художника было важно, не внося своего, посмотреть на мир глазами ребенка, попытаться понять, как рождаются в детском сознании яркие образы, увидеть кукол живыми, бегущими под дождем, девочками.

Рисунок Аллы «Жора с трубкой» послужил толчком для создания «Ироничного автопортрета» (1998, ООМИИ им. М.А. Врубеля). Но при этом художник уже не просто видит себя глазами ребенка, но вносит в автопортрет нагружающие его глубоким философским смыслом апелляции к христианскому мотиву распятия.

В портрете Аллы с собакой «Друзья» (1999) через включенные в композицию детские рисунки отражен ее внутренний мир.

В картинах «Мама» (1996) и «Девочка с куклой» (1996) нет каких-либо очевидных указаний на связь с детскими рисунками, но знакомое нам с детства ощущение волшебства просто вошло в «священную» ткань этих произведений.

Наконец, в последнем полотне «Маэстро» (2002) Г.Г. Пилипенко вновь возвращается к идее взаимопроникновения детского и профессионального творчества, взяв за основу для композиции детский рисунок, изображающий юную художницу, выкладывающую на мольберте его мозаичный портрет. Все пространство картины населено образами детских фантазий, сегодня уже забытых повзрослевшей Аллой, но по-прежнему притягательных для художника.

* *Куклы под дождем. Георгий Пилипенко и Алла Анацко. Буклет выставки / вступит. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, ГОХМ «Либеров-центр», 2002.*

С ЛЮБОВЬЮ ГОВОРЮ...*

Природа Сибири в пейзажах М.И. Разумова настолько гармонична, светла, одухотворена, что невозможно не проникнуться любовью к этой земле. В творчестве Разумова со всей очевидностью воплотилась метафизическая идея единства сущностной основы человека и природы.

С учителями, считает Михаил Иванович, ему невероятно повезло. Николай Митрофанович и Александр Митрофанович Красноперовы – основатели известной учительской династии – преподавали физику, черчение, труды, изобразительное искусство. В школьном классе устраивались выставки репродукций с произведений русского и западноевропейского искусства, работала лавка художественных материалов. Рисование было одним из любимых занятий. Уже твердо решив стать учителем и поступать в Омский педагогический институт, Михаил Разумов сначала предполагал учиться на естественно-географическом факультете. Создание художественно-графического факультета в 1960 году определило дальнейшую судьбу Михаила Разумова.

Он был первым студентом омского худграфа, защитившим дипломную работу в технике линогравюры. Его графическая серия посвящалась спорту, руководил дипломом Анатолий Чермошенцев. И впоследствии М.И. Разумов приобрел известность и вступил в Союз художников как график. Его офорты экспонировались на престижных республиканских выставках и были приобретены Государственной Третьяковской галереей. Печатную графику М. Разумова, отличает особая мягкость, камерность, лиричность, казалось бы, противоречащая твердой металлической основе, с которой изображение отпечатывается на бумагу. Сюжеты «тихой графики» Разумова, взятые из обыденной жизни, – семья, сельский дворик, привычные пейзажные мотивы – решаются художником так, что быт приближается к бытию, а природа одухотворяется. Поэзия бытия человека и природы проникнута лирическими, тонкими интонациями. Любопытно, что даже суровый северный пейзаж не перестает в интерпретации Разумова быть теплым и добрым к человеку.

Да и сам Михаил Иванович – человек мягкий, деликатный, спокойный. Пожалуй, наиболее полно и органично личность художника выразилась даже не в печатной графике, а в технике пастели, уже по природе своей мягкой и нежной. Пастельные пейзажи М.И. Разумова, кажется, озарены внутренним светом. Очертания предметов растворяются в окружающей среде, образуя единую вибрирующую и мерцающую материю, пронизанную духом.

** Михаил Разумов. С любовью говорю... Буклет выставки / вступ. статья Г.Ю. Мысливцевой. Омск, 2002.*

ГЛОБУС ОМСКА*

Точка на карте вмещает в себя целый город. Омск – точка, стремящаяся к полноте содержания. В имени города – первозвук Ом, в индуистской традиции – источник всех вещей. Точка раздувается от важности, превращается в шар – фигуру совершенную и замкнутую на себя. Омск – «город в себе». Он создает свой глобус.

Художники Омска при всей своей непохожести друг на друга, составляют некую общность. В большинстве своем выпускники омского худграфа и ученики искусствоведа Леонида Елфимова, они не только освоили изобразительную грамоту, но и поняли, что в искусстве важно быть Личностью. Количество самостоятельно и творчески мыслящих художников на единицу территории в Омске превышает допустимые нормы. И это тоже предмет гордости омичей (наряду с мучившимся в омском каторжном остроге Ф.М. Достоевским). В сущности, каждого художника можно рассматривать как особую планету,

существующую в системе всевозможных притяжений и отталкиваний. Именно в художественных «текстах» родилась идея Глобуса Омска. Но при этом и топологическая рефлексия и ландшафтная герменевтика приобрели планетарный масштаб.

В целом искусство Омска открыто всевозможным веяниям и влияниям, охотно вбирает их в себя, и выдает некий местный, самостийный вариант, или локальную реакцию на глобальные процессы. Считая такой путь развития не только нормальным, но и перспективным, Городской музей «Искусство Омска» представил данную экспозицию в качестве «пробного шара», который покажет, можно ли говорить об искусстве современного Омска как о целостном явлении.

На выставке преобладает язык знаков и пластических символов города, вмещающего в себя: север и юг, запад и восток, высокое и низкое, прошлое, настоящее и будущее, землю-воздух, огонь, воду, и медные трубы, создание мифов и одновременное их отрицание.

* Глобус Омска. Буклет выставки / Составитель, автор статьи Г.Ю. Мысливцева / Дизайн В.И. Хруща. Омск, 2004.

Глобус Омска. Выставка произведений художников города Омска. Организаторы: Городской музей «Искусство Омска» и Омская организация Союза художников России, в рамках: Международного художественного фестиваля «Арт-Новосибирск»; место проведения: Новосибирский государственный художественный музей, 2004 год. Кураторы: Е. Груздов, Е. Дорохов и Г. Мысливцева.

«ПИВА НЕТ и не БУДЕТ» (ИСКУССТВО 30-ЛЕТНЕЙ ДАВНОСТИ)*

Обращение омичей к местному неофициальному искусству 1970-х объясняется не только желанием осмыслить процессы, происходившие тогда в искусстве, но и возрождающейся в современном обществе ностальгией по идеологическому давлению. А такие перспективы не всех радуют.

И дело здесь не в пиве, оно просто к слову пришлось. Табличка «Пива нет и не будет» была изображена выпускником художественно-графического факультета Омского пединститута Г. Александровым на одном из листов дипломной работы. Эта надпись показала партийному руководству факультета порочащей советскую действительность. Назревавший скандал удалось потушить, только исключив лист из серии.

Работы для выставки собирались из частных коллекций. Удалось найти и злосчастный лист с надписью про пиво. Он оказался на удивление жизнерадостным, лубочным, с веселым дворником и большим количеством вывесок и табличек на стене дома. Свободная игра с текстами уже в 1970-е годы предвещала наступление постмодернизма.

Творчество Г. Александрова обусловлено в прямом смысле текстами культуры: с одной стороны, смеховой, басенно-аллегорической, с другой – контркультуры. (В. Высоцкому посвящен Лист благодарности). Во всех случаях автор прибегает к метафорической образности, неожиданно интерпретирует первоисточник, часто усиливая его изначальную парадоксальность. Организация плоскости листа со свободным расположением фрагментов сюжета приближается к образу черновика с его свойством маргинальности. В стилистике преобладают экспрессия и гротеск. Часто появляются монстрообразные, тупые и агрессивные персонажи, главным органом которых оказывается открытый зубастый рот, требующий как хлеба, так и зрелищ.

Геннадий Александров ярко и художественно представил абсурд нашей доперестроечной жизни, но его графика и сегодня не теряет актуальности. А серия «Басни Ивана Андреевича Крылова» еще

раз доказывает, что несмотря на смену общественно-экономических формаций, человеческие пороки остаются...

Проект, в сущности, является тестом на возможность говорить свободно в современной России.

* Мысливцева Г.Ю. «Пива нет и не будет». Графика Геннадия Александрова // Искусство. 2004. Май–июнь. С. 102.

«Пива нет и не будет». Выставка графики Геннадия Александрова. Организатор: Городской музей «Искусство Омска», место проведения: выставочный салон «Перспектива», 17 июня–17 июля 2004 год.

БЕРЕГОВАЯ ЛИНИЯ. ИРТЫШЬ и ОБЬ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ*

*«Обь-Иртышский бассейн –
это главная улица Западной Сибири.
Через древние курганы Чиликтинской
долины, сквозь скалы Рудного Алтая,
по бескрайним просторам целины, через тундру
идет эта водная магистраль»².*

*(Михаил Бударин. На голубом меридиане
// Герои наших дней. Омск, 1961. С. 140)*

Выставка «Береговая линия» представляет образы Оби и Иртыша, созданные художниками Омска на протяжении почти полувека и запечатлевшие все разнообразие пространств, раскинувшихся по их течению. А поскольку Обь-Иртышский бассейн охватил несколько природных зон, то человеку творческого склада, путешествующему по его рекам, обеспечена постоянная смена впечатлений.

Нельзя не заметить, что в творчестве омичей северные сюжеты и мотивы преобладают, так как на Север, по течению Иртыша и Оби, во второй половине XX века отправлялись многие авторы. Среди них К.П. Белов, С.К. Белов, А.А. Чермошенцев, Р.Ф. Черепанов, М.И. Разумов, В.И. Бичевой. Туристскими маршрутами доходил до Заполярья В.Л. Долгушин. С 1970 по 1975 годы в регионе работала творческая группа «Нефть и газ Сибири», руководителем которой был А.Н. Либеров. В этих поездках, имеющих солидную государственную поддержку, побывали А.А. Чермошенцев, Г.А. Штабнов, В.Л. Долгушин. В 1975 году В.Н. Белан работал в творческой группе художников-акварелистов СССР «На тюменском меридиане», в маршрут которой был включен речной путь от Салехарда до Тобольска.

В эти же годы в Правлении Союза художников СССР действовала секция по культурному шефству над морским и речным флотом. В рамках всесоюзного фестиваля «Художники – флоту» она организовывала поездки по рекам страны и художественные выставки. В девятом по счету маршруте (1979 год), охватившем Обь-Иртышский бассейн, участвовали художники из Москвы, Ленинграда, целого ряда союзных республик, а также омичи И.И. Желиостов и С.К. Белов. Тогда же в Омске прошла выставка «Художники – флоту», где были показаны этюды, наброски, зарисовки, зафиксировавшие впечатления художников от северной природы и общения с речниками. По командировке министерства речного и морского флота в 1979 году маршрутом до Салехарда прошли В.И. Маслов и А.И. Голубецкий. Заключительная выставка фестиваля «Художники – флоту», названная «Голубые дороги Родины», была представлена в 1979 и в 1980 годах в Москве и Ленинграде. В ней участвовал также И.А. Санин. Его акварель «Бакены на Севере» репродуцирована в альбоме, изданном по материалам выставки.

И.А. Санин, как и многие другие художники Омска, побывал на Севере с агиттеплоходом. Омские речники поддерживали самые тесные отношения с художниками. Во время навигаций по Обь-Иртышскому бассейну курсировали агиттеплоходы «Ленинец» и «Макаренко», одна каюта в которых отдавалась художникам. В организованных таким образом путешествиях побывали: Г.С. Катилло-Ратмиров, А.С. Макаров, А.А. Темерев, А.А. Шакенов, В.Л. Долгушин, В.М. Сидоров, Г.П. Кичигин, А.Старцев и многие другие авторы. Главным образом на материале этих поездок в 1977 году в Доме художника проходила выставка «Иртыш – река сибирская». Среди речников имелись свои художники-любители, в их числе капитаны А.Д. Сургутсков и П.А. Тышкевич, чьи произведения включались в отчетные выставки профессионалов. Кроме того, Министерство речного и морского флота СССР ежегодно проводило всесоюзные выставки самодеятельного творчества моряков и речников, на которых омские авторы нередко награждались дипломами и грамотами.

Эстетическое освоение сибирской природы с ее небывалым пространственным размахом и величественной суровой красотой осуществлялось параллельно с промышленным преобразованием края во многом благодаря творческой активности художников. Сегодня можно сказать, что ими создан многомерный, волнующий, запоминающийся образ территории, и реки являются в нем одним из центральных мотивов.

Река занимает главное место в пейзажах народного художника России К.П. Белова. Она, как правило, уходит за горизонт, отражая в своих водах облачное небо. Целый ряд работ посвятил рекам народный художник России А.Н. Либеров. В пастелях из серии «О севере Сибири» (1960-е) он создал образ суровой, хмурой природы и при этом не перестал развивать тему света, рассеянного в тяжелых серых облаках, проникающего в верхние слои плотной водной массы, мягко моделирующего корпуса кораблей. Заслуженный художник России А.А. Чермошнцев остался верен выработанному в 1960-е годы обобщенно-символическому подходу к пейзажу. Его картина «Ишимские дали» воспринимается как символ не такой уж «малой» Родины, опоясанной лентами рек.

Закономерно то, что на выставке, в определенной мере подводящей итог развитию темы реки в творчестве омских художников, преобладающим оказался пейзажный жанр. Омичам в значительной степени свойствен пейзажный подход к окружающей действительности. Пейзажи панорамные и камерные, эпические и овеянные романтическим пафосом, проникновенно лирические и созерцательно-философские дополняют друг друга, создавая некую общую картину мира, центральной осью которого остается река. На нее «нанизаны» города и поселки, причалы, мосты, промышленные объекты, маяки, бакены, приткнувшиеся к берегу лодки... Естественно вписывается в речные пейзажи всевозможный водный транспорт, воспринятый художниками как необходимая часть природного ландшафта.

Природа дает столько ярких впечатлений и переживаний художнику-реалисту, что он стремится запечатлеть увиденное с предельной достоверностью. При этом важен не только сам пейзажный мотив, но и состояние окружающей среды, зависящее от времени года и суток, характера освещения, движения воздуха, степени влажности и многих других моментов, умение передать которые вносит в произведение искусства ощущение непосредственного прикосновения к жизни. Ученики А.Н. Либерова А.Б. Сапожников и М.И. Разумов пошли по пути выявления метафизики простого пейзажного мотива. Передача вибрации свето-воздушной среды позволила им сделать зримым внутреннее «дыхание» природы.

Люди, если они присутствуют в пейзаже, чаще всего играют второстепенную или стаффажную роль. В сюжетах с портовыми кранами, пристанями и судоремонтными верфями часто используется прием противопоставления маленьких человеческих фигур и сооруженных их силами громад-кораблей. В тех случаях, когда происходит смена приоритетов, обращает на себя внимание, что часто на первый план выходит фигура ребенка. Здесь есть как фактический план – летом на реке всегда много детей, так и символический – дети ближе к природе, не вступают с ней в противоречие. На другом полюсе оказываются люди, работающие на реке, занятые не просто рыбалкой, а рыболовным промыслом. В этом случае их образы монументализированы, они доминируют в композиции и противопоставлены пейзажу. В ряду портретов речников, созданных А.С. Макаровым, Г.С. Катилло-Ратмировым, В.И. Масловым,

их герои представлены как люди, овеянные романтикой дальних странствий, уверенные в себе и в важности своего дела.

У художников, работающих в жанре натюрморта, тематически связанного с рекой, наибольшим вниманием пользуются рыбы. Они рассматриваются как интересная в живописно-пластическом и декоративном отношении природная форма. А.И. Галковский вписывает окуней в единую кружевную композицию с деревянной архитектурой.

Тема реки дает богатый материал авторам, не придерживающимся реалистического метода. Реальные мотивы в композициях Е.Д. Дорохова и Т.Ф. Бугаенко преобразованы под влиянием цветовых и пластических камертонов. Предметы скорее угадываются в текучих или дробных формах, чем открыто являют себя зрителю. Это напоминает отражение в быстро текущей воде. Фантазии на тему «взлетающих» омских мостов в литографиях А.В. Старцева отсылают как к изысканно-грациозной пластике модерна, так и к поэтизирующим технику конструкциям футуристов.

Река издавна рассматривается как символ течения времени. К моменту основания Омска отсылает наше воображение М.Г. Пахотин. Волна, набежавшая на кромку берега в районе нынешнего Речного вокзала, на его фотографии, сделанной в 1996 году, возможно, не отличается от той, что была свидетельницей высадки здесь остатков отряда Ивана Бухолца. Апеллирующие к архаике работы С.Н. Александрова, А.Н. Капралова, Т.У. Колточихиной с мамонтами и шаманами, солнечными ладьями и «палеорыбами» также вносят в экспозицию дополнительное, временное, измерение вместе со свободным, постмодернистским, отношением к историческим фактам. С укоренившимися в среде омской творческой интеллигенции мифами работает С.Е. Сочивко. «Воздушные фрегаты» «материализованы» им в манере занимательной народной картинки на полотне «Омск – город Леонида Мартынова». Вполне соответствующая научным концепциям мифологема дна тропического моря на месте нынешнего Омска перекликается с современными экологическими прогнозами в картине заслуженного художника России Г.П. Кичигина «Время глобального потепления. Вид на часовню». И совсем уж сюрреалистические картины рисуются Кичигиным в «Полете мыльного пузыря» и С.Н. Краморовым в «Вылете метляка на Иртыше»...

Таким образом, представленные на выставке произведения раскрывают тему реки с разных точек зрения, касаются разных аспектов взаимодействия человека и природы. На языке художественных образов они говорят о важных социокультурных процессах, о ценностных приоритетах, в конечном итоге, определяющих перспективы развития общества.

Не случайно выставка проходит в связке с междисциплинарной научной конференцией, подготовленной музеем «Либеров-центр» под патронажем Сибирского филиала Российского института культурологии (директор – доктор исторических наук, профессор Н.А. Томилов). В Омске сотрудничество творческих, просветительских и научно-исследовательских организаций давно стало доброй традицией. Выставка «Береговая линия», являющаяся частью проекта «Реки Сибири и их образы в динамике природно-культурного ландшафта», не только определяет проблемное поле для дискуссий, но и приближает их участников к предмету разговора через созданные художниками выразительные, эмоционально окрашенные образы рек.

* Мысливцева Г.Ю. (Вступительная статья) Береговая линия. Иртыш и Обь в художественных образах // Реки Сибири и их образы в выставочных проектах «Ворота Азии: Иртыш Черный и белый» и «Береговая линия. Иртыш и Обь в художественных образах»: Каталог. Сост. и авт. текстов И.В. Октябрьская, Г.Ю. Мысливцева / Науч. Ред. В.Г. Рыженко. Омск: Изд. Дом «ЛЕО», 2005. С. 28-33, 54-71 (каталог).

Выставка произведений художников города Омска. Организаторы: Государственный областной художественный музей «Либеров-центр», Омская организация Союза художников России, Городской музей «Искусство Омска», Омский музей Кондратия Белова; место проведения: Выставочный зал Омской организации Союза художников России, 20 сентября – 10 октября 2005 года. Кураторы: Г.Ю. Мысливцева, Д.Ф. Торик, Я.Р. Черепанова, Н.А. Шугаева.

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
ЕВГЕНИЯ ДОРОХОВА и ГАЛИНЫ МЫСЛИВЦЕВОЙ
«ЗВЕЗДЫ за ОКОЛИЦЕЙ».*
Серия объектов «Цивилизации»
и живописный цикл «Заборы»

«Цивилизация началась с возведения оград» (Жан-Жак Руссо), а продолжилась благодаря стремлению вырваться за их пределы. Вот и принадлежащий современной, всесторонне ограниченной урбанистической культуре, художник Евгений Дорохов уезжает за границы города – в деревню, чтобы там, на свободе, смотреть в небо, *«шевелившееся звездами» (П.Н. Ребрин)*, и думать о существовании внеземных цивилизаций. Родившийся в результате проект соединил реалистическую, фактурную живопись с деревенскими изгородями и абстрактно-объектную серию «Цивилизации».

Первые «Цивилизации» появились у Е. Дорохова в 2000 году в ходе работы над художественно-астрономическим проектом «Звездный дождь». Они не имели четкой пространственной ориентации и постоянной основы. Сетчатые, сквозные структуры из рваной бумаги могли быть продолжены во все стороны, перевернуты, перемещены с одного фона (почвы) на другой. Ризоматичность потенциально бесконечных «Цивилизаций» отвечала теориям постмодернистов, и в то же время проникающие одна в другую сотовые структуры являлись, по утверждению автора, образным выражением новейших научных теорий о строении Вселенной.

Впоследствии мотивы бумажных «Цивилизаций» нашли продолжение в объектах из пенопласта, с применением коллажа из рваных монотипий, бумаги ручного литья с оттисками деталей часовых механизмов, обрывков репродукций, почтовых марок, алюминиевой фольги и тому подобных продуктов современной цивилизации. Новые материалы придали произведениям осязательную вещьность. Вместо тонкой гибкой сетки, появилась жесткая решетчатая конструкция с полукружиями дуг и встроенными в узловые точки объемами-звездами.

«Цивилизациям» с их крайне отвлеченным образным языком и космическим масштабом в экспозиции противопоставлены приближенные к человеку «Заборы», реально существующие в деревне Гурово Муромцевского района Омской области. Собственно, это не те ровные и глухие заборы из струганных досок, разделяющие людей и пространства, а «на живую нитку» собранные из жердей и прутьев изгороди, *«городьба вокруг селенья» (В.И. Даль)* – околица. Деревенские ограды покорили художника своей органичной вписанностью в природу, живописной фактурностью и причудливостью конструктивных соединений, осуществляемых подручными средствами. Это – сквозные конструкции, за которыми видны небо и окружающий ландшафт. Не с таких ли оград началась наша цивилизация..?

Помещенные в горизонтально вытянутые форматы «Заборы» стыкуются друг с другом и могут быть продолжены до бесконечности. Подчеркнутая фронтальность композиций, тщательная выписанность деталей усиливают ощущение реальности изображенного предмета, а очевидная фрагментарность делает каждую картину подобной элементу конструктора, которым можно манипулировать по своему усмотрению. По тем же законам строятся у Дорохова «Цивилизации». В итоге, остается впечатление, что и «Цивилизации», и «Заборы», и сам художник, и пришедшие на выставку зрители – есть по недоразумению разъятые, но стремящиеся друг к другу части некоего ограниченно-безграничного целого.

* Выставочный проект Е. Дорохова и Г. Мысливцевой «Звезды за околицей». Буклет / Текст Г.Ю. Мысливцевой / Дизайн А.С. Лелякина. Омск, 2005. Место проведения: Арт-галерея «Квадрат».

СИБИРСКИЙ ХАРАКТЕР*

Выставка «Сибирский характер» представляет произведения омских художников на тему сибирской деревни 1960–1980-х годов. Именно в это время писал свои деревенские очерки Петр Ребрин, 90-летию со дня рождения которого посвящена данная экспозиция. Ее задача – найти точки соприкосновения между литературным и художественным творчеством, исходным материалом для которого послужила сибирская природа и жизнь сельских тружеников.

Большая часть представленных на выставке пейзажей созданы в южных и северных районах Омской области, территория которой включила в себя три географические зоны – степь, лесостепь и лес (южную тайгу). Лишь эпический пейзаж народного художника России **Кондрата Петровича Белова** (1900–1988) «На Томи» (1965) посвящен природе Притомья, где в селе Пача родился художник. Густо покрытое облаками небо над рекой играет важную композиционную роль в этой и многих других картинах патриарха сибирского пейзажа. Непременное присутствие неба и его большая роль в создании пейзажного образа стало отличительной чертой омского искусства. Покрытое тучами тяжелое небо в напряженно-драматическом «Северном пейзаже» (1970-е) **Юрия Гавриловича Давыдова** (1932–1996) составляет единое колористическое целое с изображенной деревней и ее жителями. Мастерская драматургия цвета и тона придает пейзажу внутреннюю динамику и энергию. Небольшая акварель выпускника омского художественно-педагогического училища **Ивана Яковлевича Сивохина** (1920–1991). «Осень – старый кедр» (1977) богата яркими осенними красками. Ее вертикальный формат и композиция с неглубоким замкнутым пространством – не самые типичные для омских авторов, более склонных к изображению «далей».

Бескрайние просторы открываются за струящимися кверху тонкими деревцами в картине заслуженного художника России **Валентина Васильевича Кукуйцева** (1922 г.р.) «Весенняя нежность» (1984). Полупрозрачная листва деревьев, земля, покрытая одуванчиками, уходящие вдаль луга и нежно-голубое небо образуют единую пропитанную воздухом вибрирующую поверхность. В картине передано пронзительное состояние на грани радости и печали, возникающее при проникновении в метафизику привычного ландшафта. На философский лад настраивает и пустынный сумеречный пейзаж **Алексея Борисовича Сапожникова** (1922–1988) «Стога», (1985). В этой простой композиции доминируют горизонталы, а глубина пространства создается, главным образом, за счет воздушной перспективы. Может быть, как писал П. Ребрин, в таких местах и «находит выход печаль природы»? Красной нитью сквозь его творчество прошла мысль о влиянии природы на формирование человеческих характеров. Многие пейзажные композиции омских художников в определенной мере продиктованы преобладающим в Прииртышье «горизонтальным» ландшафтом.

С южными районами Омской области связана история начатого в 1950-х годах освоения целинных земель. Линогравюра **Бориса Николаевича Николаева** (1924 г.р.) «В степи целинной» (1963) представляет обновленный пейзаж Барабинской степи с уходящей в даль вереницей машин и поднимающейся в облака металлической опорой ЛЭП. Особое внимание художник уделил изображению низкого неба, заполненного стремительно летящими скрученными в жгуты тучами. Бескрайнее скошенное поле под низким, покрытым тяжелыми тучами небом изобразил **Станислав Кондратьевич Белов** (1937–1989) в горизонтально вытянутой композиции «Русское поле» (1975). Слегка круглящаяся линия горизонта придает пейзажу планетарный масштаб. Открытое и ровное панорамное пространство характеризует работу **Евгения Авраамовича Куприянова** (1928–1994) «Сибирский пейзаж» (1983). Несмотря на небольшой формат, она монументальна. Основной пафос этих произведений состоит в том, что земля в них представлена, в первую очередь, как объект сельскохозяйственной индустрии, отсюда их пространственный размах. Более детальный и повествовательный подход к теме отразился в этюдах **Василия Никитовича Белана** (1932–2002) «На току» (1960) и «Так начинался совхоз «Целинный» (1960). Однако и здесь на первом плане – горы зерна.

Образ сибирской деревни запечатлен многими художниками-графиками Омска. В 1960-х годах получает распространение техника линогравюры, позволяющая передать и экспрессию, и декоративность изображенного мотива. Заслуженный художник России **Анатолий Алексеевич Чермошенцев** (1937 г.р.) в линогравюре «Зима» (1967) с данными крупно лицами женщины девочки на переднем плане, отдает предпочтение белому цвету, что усиливает эффект свечения и ощущение снежности. Насыщен деталями пейзаж **Георгия Сергеевича Катилло-Ратмирова** (1937 г.р.) «Райцентр» (1967), выполненный в той же технике. Автобусы на центральной площади поселка образуют круговую центрическую композицию. **Иван Иванович Желиостов** (1936 г.р.) в линогравюре «Субботний день» (1978) использует разнообразные варианты нанесения штриха, усиливающие светоносность листа, в композиции которого важную роль играет солнце.

Важной частью экспозиции являются портреты сибиряков. К наиболее раннему периоду относятся портретные этюды выпускника Омского художественно-педагогического училища **Петра Степановича Мухина** (1919–1996). «Мужской портрет» (1957) написан художником в ходе работы над картиной «На новые земли», посвященной освоению целины (1957, ООМИИ им. М.А. Врубеля). «Портрет мужчины в папаче» (1950-е) представляет характерный тип руководящего работника. «Мужичок в полушубке» (1961) **Алексея Егоровича Оськина** (1916–1979). написан с глубоким проникновением в психологию личности. В нем прослеживаются традиции реалистического портрета художников-передвижников, поддерживаемые в Омском художественно-педагогическом училище, которое окончил А.Е. Оськин.

Омская область в советское время считалась преимущественно сельскохозяйственной. Земледельческая и животноводческая темы были приоритетными как для журналистов, так и для художников, которые по согласованию с партийными комитетами направлялись в сельские районы писать портреты передовиков производства. По-разному подходили они к изображению своих героев, оставаясь верными своему творческому видению. Монументальные тенденции прослеживаются во всех представленных на выставке работах **Николая Михайловича Брюханова** (1928–1979). Энергичная целеустремленность – основная черта образа агронома в картине «Хлебороб» (1962). Суровая экспрессия ее живописно-пластического решения отвечает поэтике «сурового стиля», отдающего предпочтение индустриальной тематике, что подчеркивает промышленный размах «производства» хлеба в масштабах страны. Картина «Северянка» (1973) – более декоративна и статична. Погрудный портрет женщины с азиатскими чертами лица, данный крупным планом на фоне зимнего сельского пейзажа с высоко поднятой линией горизонта, утверждает особую духовную красоту и силу сибирячки. В «Портрете сына» (1975) Н.М. Брюханов представляет образ человека-мастера: портрет молодого парня в красной рубашке со стриженными под горшок золотистыми волосами в окружении предметов из свежеструганного дерева и бересты является своеобразной стилизацией под древнерусское искусство. В экспозиции выставки он отражает как связь сибиряков с российскими традициями, так и нарядную, праздничную сторону сельского быта, хотя не лишен театрализации.

В «Портрете механизатора В.М. Калинина» (1970-е) **Владимир Андреевич Босенко** (1925–1985) показал занятого делом человека, смотрящего на мир с некоторым превосходством. **Любовь Алексеевна Зотикова** (1924 г.р.) в образах сельских женщин подчеркивает их открытость, приветливость, исходящий от них душевный свет – «Портрет передовой доярки М.И. Чернявской» (1979) и «На поле-вом стане» (1983). **Юрий Алексеевич Овчинников** (1929–2000) в этюде «Сибирячка» (1960-е) подчеркивает молодость, задор и естественную красоту своей героини. Несколько шаржированным кажется женский образ в его «Портрете свинарки» (1970-е), написанном в традициях примитива и утверждающего идеал суровой добротности, «сбитости» как в фигуре хозяйки свинарника, так и в ее питомцах.

Художники последующего поколения отходят от производственного уклона в сельской тематике. Их произведения носят более камерный и частный характер. Дерущиеся на переднем плане петухи и молодые люди с гитарами – герои литографии «Артынские петухи» (1974) **Владимира Леонидовича Долгушина** (1943 г.р.). Пространство в ней замкнуто и стремительно уходит вверх вместе с «улицей-стрелой», знакомой нам по очеркам П. Ребрина. **Геннадий Николаевич Канунников** (1949 г.р.) в картине «Сени» (1985). показывает интерьер с предметами сельского быта и множеством банок с заготов-

ленными на зиму соленьями и вареньями. Лист «Пихтовая ванна» **Владимира Константиновича Кудряшова** (1944–2003) из серии линогравюр «Сибирские натюрморты» (1980) представляет атрибуты сибирской бани с пихтовыми вениками, графинчиком и стопочкой.

Все произведения хранятся в фондах Городского музея «Искусство Омска».

* Мысливцева Г.Ю. Аннотация выставки «Сибирский характер». Деревня 1960–1980-х годов в портретах и пейзажах из фондов ГМИО. К 90-летию писателя П.Н. Ребрина. Городской музей «Искусство Омска», 2005.

ВЫСТАВКА «ENTER-МУЗЕЙ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВХОДА и ВЫХОДА». Омск. 14–25 марта 2006 года. Городской музей «Искусство Омска»*

С театром все понятно, он «начинается с вешалки», а с чего начинается музей? Сотрудники Городского музея «Искусство Омска» решили поискать свой вариант ответа на этот вопрос и остановились на идее **входа**. Если иметь в виду, что Городской музей «Искусство Омска» – художественный, даже художественно-культурологический, то понятно, что речь идет не столько о реальном входе, сколько о метафоре, ведь в любом художественном музее формируется **коллекция образов**, а человек, открывший дверь в музей, попадает в иное, насыщенное образами и смыслами пространство. Выставка «Enter-музей». Феноменология входа и выхода» стала своеобразным **«введением в музей»**, в мир созданных художниками образов, которые могут, как двери, открыться перед заинтересованным зрителем или так и остаться закрытыми.

Диапазон образов получился достаточно широким. Это были крепостные ворота, некогда ведшие в город, и арочные конструкции центрального входа в Парк культуры и отдыха, сфотографированные в 1957 году омским фотолетописцем Михаилом Фрумгарцем, закрытые «ворота в Рай» в графическом листе Сергея Белова и распахнутые ворота посреди водной глади в пейзаже Владимира Долгушина, микроскопически выписанная, красивая даже в своей дряхлости «Старая дверь» Анатолия Садчикова и далекий мир свободы, маячащий в глубине бункера подводной лодки, в гравюре Евгения Колоколова. «Провинция» Геймрана Баймуханова манила из-за забора золотыми главами реставрируемых храмов, в то время как Георгий Кичигин «выглядывал» во внешний мир из узкой щели-амбразуры наглухо запертой «Калитки», декларируя свое понимание провинциальности...

Имеющиеся в музейном собрании изображения дверей и ворот, объекты, в которых использованы дверные детали, коллекция скобяных изделий, в том числе дверных ручек, давали богатый материал для построения экспозиции на тему входа/выхода.

Название выставки родилось благодаря созвучию слов «Интер» и «Enter». Это – Всероссийский фестиваль **Интемузей**, ежегодно проходящий в Москве, и компьютерная клавиша, означающая **ввод/вход**.

Заменяя одну букву в названии выставки Городской музей «Искусство Омска» декларирует свою позицию в «музейном вопросе»: музей – это открытое для общения и диалога пространство, и богат он, прежде всего, своими коллекциями и интеллектуальными ресурсами. Ну а необходимое для участия во Всероссийском фестивале Интемузей, материальное благосостояние, увы, пока для многих музеев оказывается только мечтой. Поэтому наша маленькая выставка об открытых и закрытых дверях – своеобразный «привет из Омска» большому Интемузею.

* Мысливцева Г.Ю. Enter-музей. Феноменология входа и выхода // Искусство. 2006. № 2. С. 101.

КОНЦЕПЦИЯ ВЫСТАВКИ «ХУДОЖНИК В ПОИСКАХ ИДЕАЛА»*

В мировоззрении идеал (образец, совершенство, высшая цель стремлений) кажется нам тем «святым местом», что «пусто не бывает», тем не менее, в «кусташем» от идеологического давления постсоветском обществе об идеалах долгое время не говорилось. Так, в «Словаре культуры XX века» В.П. Руднева, вышедшем в 1997 году, среди «ключевых понятий и текстов» статьи «Идеал» нет¹. Кризис коммунистической идеологии, неопределенность или отсутствие идеалов на уровне государственной политики, двойные стандарты, переполненная рекламой роскоши и удовольствий городская среда не способствуют формированию общественно значимых норм, целей, образцов. Каким образом в такой ситуации работает «нравственный закон внутри» человека?

Средством объективации идеала с древнейших времен служило искусство. В России, где поэт всегда был «больше, чем поэт», произведения литературы и искусства нередко оказывались выражением «совести нации». Художник по природе своей чуток к изменениям, происходящим в общественном сознании и, более того, наличие базовых ценностей, на которые можно опереться, является для него одним из условий творчества, а художественный образ обладает способностью в яркой форме выразить самую суть вещей.

Тема художественной выставки определилась в связи с проблематикой IV Всероссийской научно-практической конференции: «Культура и интеллигенция меняющихся регионов: Россия и Казахстан от XX века к XXI». Экспозиция произведений художников Омска может составить один из сегментов проблемного поля данного научного форума.

Переходная эпоха не может обойтись без пересмотра и смены идеологических основ, базирующихся на существующих в обществе (сформулированных или неосознанных) идеалах. Принципиальным является то, что организаторы выставки интересуют не только эстетический, но и общественный идеал, так или иначе претворенный в произведениях искусства. Кураторам также хотелось бы избежать субъективизма в оценке «несимпатичных» с их точки зрения ценностей общества потребления и подчеркнуть позитивные стороны всех представленных, в том числе и диаметрально противоположных, идеалов. Для этого «слово» предоставляется художникам, в чьем творчестве идеалы обретают «плоть» и получают «презумпцию» как глубоко личностного, так и общественно значимого явления.

Имеющийся в Городском музее «Искусство Омска» материал позволяет начать экспозицию с искусства 1960-х годов, так как в эпоху «оттепели» были выработаны идеи, на которые и сегодня хочется опереться. «Это искусство правдиво отражало жизнь в ее социальном качестве, оно было наделено суровым, непредвзятым взглядом на действительность. Оно несло свой особый морально-этический идеал, требующий внимания к человеку. Оно понимало значение этого человека, призывало к любви к родине, к социальным и национальным истокам нравственности»². Личная ответственность за общее дело, мужественность и благородство, верность в любви и дружбе, установка на созидание, культ науки и вера в технический прогресс, неприятие фальши, гуманизм, открытость не только мировому сообществу, но, потенциально, и целой вселенной – представления, которые нашли отражение в произведениях искусства.

Период «развитого социализма» (1970-е – 1980-е гг.), принесший разочарование в гуманности коллективистской идеологии и разумности советского общественного устройства, выдвинул в качестве идеала новый тип человека и иные жизненные ценности. Это – неприятие официоза, приоритет индивидуального и интеллектуального, умение играть формами, положениями и смыслами (театрализация и карнавализация жизни), освоение мирового культурного наследия и осознание своей причастности, отсюда – интертекстуальность художественных произведений, ироническое отношение к себе и к социуму.

Перестройка (к. 1980-х – н. 1990-х гг.) продекларировала (ненадолго) демократические идеалы – свободу, либерализм, толерантность. Ценность и социальная защищенность человеческой лично-

сти как идеал гражданского общества предполагали перенос акцента с общественного на частное – дом, семью, увлечения, отдых, уют, комфорт. Однако наша страна оказалась настолько далека от реализации подобной общественной модели, что до сих пор дискутируется вопрос о готовности россиян к демократии, а наиболее радикальные политики объявляют демократические ценности чуждыми нашему народу. Тем более интересно проследить, являются ли они важными для художников и в какие образы претворяются.

Начало капиталистических преобразований показало, как важна в жизни предприимчивость, готовность к самостоятельному принятию решений и риску, моральная и физическая сила, успех. Уловить формирующиеся в чрезвычайно сложной психологической, социальной и политической обстановке конструктивные ценностные модели, преодолевающие такие идеологические штампы, «происки загнивающего Запада» или «гримасы капитализма», кажется наиболее сложной задачей экспозиции.

Следует отметить, что художник имеет возможность не только отражать окружающую его действительность, но и уходить в мир собственных фантазий, создавать идеальные, то есть вымышленные, пространства. Это характерно для романтического типа творчества и получило сегодня широкое распространение во многих видах искусства.

В экспозиции предполагается хронологический показ произведений как станковых (живопись, графика, скульптура, объект), так и прикладных (монументальное и оформительское, плакат, дизайн) видов искусства. Тематика разделов определит выбор жанров, наиболее полно раскрывающих представления и предпочтения художников – тематическая картина, портрет, пейзаж, натюрморт. Ориентировочные темы внутри историко-хронологических комплексов:

1. Человек: а) мужчина; б) женщина; в) ребенок.
2. Деятельность: а) труд; б) творчество; в) отдых.
3. Образ жизни: а) работа; б) семья; в) общение; г) игра.
4. Среда обитания, идеальные пространства: а) город; б) деревня; в) понятие Родины; г) за-граница; д) воображаемые миры.
5. Ценности: а) духовные; б) нравственные; в) материальные.

В идеале, выставка должна продемонстрировать динамику представлений о ценностях, выработанных в разных слоях общества.

* Мысливцева Г.Ю. *Художник в поисках идеала. ГОХМ «Либеров-центр», 2006.*

1. Руднев В.П. *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: АГРАФ, 1997.*
2. Манин В.С. *О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание-79. Выпуск второй / ред. Л.А. Бажанов. М.: Советский художник, 1980. С. 37.*

ХУДОЖНИКИ ПОЛИТЕХА*

Идея выставки «Художники политеха» появилась много лет назад, когда стало очевидным, что Омский политехнический институт (ОмПИ), готовящий в своих стенах высококвалифицированных специалистов технического профиля, дал «путевку в жизнь» целому отряду художников, сыгравших в искусстве Омска значительную роль.

На рубеже 1960-х – 1970-х годов – в эпоху безусловного научно-технического прогресса – популярные прежде споры «физиков» и «клириков» уже не были столь актуальными. Идея всесторонне и гармонически развитой личности завоевывала свои права, и студенческая жизнь позволяла каждому

реализовать себя в любом виде творчества. Ежегодно проводимый городской администрацией фестиваль «Студенческая весна» вовлекал в свою орбиту вузы всех профилей. Проходивший в три этапа отбор лучших представителей и произведений на городской конкурс исключал проявление откровенной самодеятельности и способствовал профессиональному росту в каждом из направлений: театр, классическая и эстрадная музыка, авторская песня, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, фотография, стенная печать... Внутри института проходили конкурсы на лучшую стенную газету. Сергей Тырков, с первого курса включившийся в работу редколлегии, вместе с Владимиром Шевырновым и Алексеем Декельбаумом выпускал многополосные (на 12 листов) газеты «Орбита», а затем – «Факториал», занимавшие всю стену в институтском коридоре. В дальнейшем в создании стенных газет участвовали Сергей Козача и Андрей Машанов, который также публиковал свои рисунки в институтской малотиражной газете «Политехник».

Возможно, студенческий опыт определил дальнейшую судьбу многих выпускников политеха. Среди представленных на настоящей выставке авторов немало бывших активных участников студенческих творческих коллективов. В организации художественных выставок непосредственное участие принимал Геннадий Павлов, фотовыставками занимался Владимир Шевырнов. Сергей Козача был солистом рок-группы «Особое мнение», Сергей Баранов командовал стройотрядом, а Марк Фрумгарц играл в команде КВН. На Факультете общественных профессий (ФОП) занимался изобразительным искусством Андрей Машанов.

В городе ОмПИ славился оркестром скрипачей, имевшим статус народного (рук. заслуженный работник культуры М.Г. Мирон, Г. Хабенский, А.С. Першукевич), хоровой капеллой (рук. заслуженный работник культуры В.Н. Попова), ВИА «Альтаир» (композитор В. Березинский), студенческим театром эстрадных миниатюр СТЭМ (реж. В.Л. Погодаев), джаз-оркестром (рук. Е.А. Шабанов), политтеатром (рук. А.П. Болштянский), одной из первых в стране командой КВН. Таким образом, вся атмосфера вузовской жизни не только не исключала эмоциональную сторону, но и всячески способствовала развитию творчески одаренных личностей.

Кроме того, инженерная специальность в те годы была не только востребована обществом, но по-прежнему считалась элитной, как, например, «оператор ЭВМ». Среди институтских педагогов были яркие личности, с широким кругом интересов. Среди них профессор Владислав Владимирович Кондашевский – ученый с мировым именем, специалист по метрологии, создатель единственной в СССР стереолаборатории. Благодаря тому, что лаборатория выпускала стереоаппаратуру, он много путешествовал по миру, а затем читал студентам лекции с использованием стереоизображений о тех странах, в которых побывал. Преподаватель высшей математики – Ирина Алексеевна Воробьева, бывшая блокадница, рассказывала о Ленинграде-Петербурге, об изобразительном искусстве, также демонстрируя стереослайды. Можно назвать еще многих преподавателей оказавших существенное влияние на формирование мировоззрения своих воспитанников. Такие качества, как свобода и творческий характер мышления, конструктивность суждений, широкий кругозор, умение видеть красоту в логически совершенной, рациональной формуле и форме, острый ум и ироничность, характеризовали преподававших в ОмПИ представителей технической интеллигенции.

Возможно, что настраивали студентов на творческий лад и такие значимые для организации городского пространства произведения монументального искусства, как мозаика М.И. Слободина и рельефы А.А. Цымбала на фасадах политехнического.

Непосредственно связанной с изобразительным искусством технической специальностью в ОмПИ была полиграфия. Ныне существующая специализация по дизайну и рекламе закономерно возникла на базе полиграфического факультета. Однако обращает на себя внимание то, что среди представленных на выставке «Художники политеха» авторов нет выпускников факультета полиграфии. Видимо, художник – это не столько профессия, сколько состояние души.

* Мысливцева Г.Ю. Аннотация выставки произведений выпускников ОмПИ. Организаторы: Городской музей «Искусство Омска», место проведения музей ОмГТУ, 2007.



БИО
ГРА
ФИЯ,
ВЫС
ТАВКО
ГРАФИЯ,
БИБЛИО
ГРА
ФИЯ

БИОГРАФИЯ

Мысливцева Галина Юрьевна, искусствовед, куратор художественных выставок.

Сфера научных и творческих интересов – художественная жизнь и архитектура Омска; экспозиции художественных выставок; музейная педагогика (дидактические выставки).

Родилась 27 ноября 1954 года в г. Омске

1967–1972 – занималась в изостудии ДК «Нефтяник» (руководитель Г.С. Катилло)

1972–1977 – училась на Художественно-графическом факультете Омского государственного педагогического института им. А.М. Горького (педагоги: Л.П. Елфимов, Г.П. Кучук, В.Л. Долгушин, Г.В. Намеровский, А.А. Шакенов). Дипломная работа: «Архитектура Омска 1920–30-х годов» (руководитель Л.П. Елфимов)

1977–1978 – ассистент кафедры живописи ХГФ НГПИ

1979–1994 – методист в Омском областном музее изобразительных искусств

1994–1998 – зам. директора по научной и выставочной работе в Городском музее «Искусство Омска»

1998–2001 – зав. отделом музейной педагогики в Государственном областном художественном музее «Либеров-центр».

2000–2001 – председатель искусствоведческой секции ООО ВТОО «Союз художников России»

2000 – вступила в «Союз художников России»

2001–2008 – зам. директора по научной работе в Государственном областном художественном музее «Либеров-центр»

2001–2008 – зам. директора по научной работе в Городском музее «Искусство Омска»

Умерла 9 декабря 2008 года в г. Омске, похоронена на Северо-Восточном кладбище.

Награды:

Диплом призера Первой Международной красноярской музейной биеннале, 1995;

Диплом победителя Второй международной красноярской музейной биеннале, 1997;

Диплом призера Выставки-конкурса на лучшее произведение 2000–2002 гг. к 70-летию Омской организации Союза художников России (номинация искусствоведение), 2002.

ВЫСТАВКОГРАФИЯ

Автор/куратор художественных выставок:

1988

Помощники художника. Материалы и инструменты живописца, графика, скульптора. Дидактическая интерактивная экспозиция. *ООММИ.*

1990

Пространство и время Николая Бабина. *ООММИ.*
Экология. Человек в пейзаже. *ООММИ.*

1992

Искусство бумажного листа. Дидактическая интерактивная выставка. *ООММИ.*

1993

Встречное движение. Основные направления в современном искусстве Омска. *ООММИ.*

1994

Ботанический проект. Евгений Дорохов. *ГМИО; зал ОГИК музея.*
Художественное битье. *ГМИО.*

1995

Диалоги. А. Машанов (Омск) – Ю. Ноздрин (Москва). *ГМИО; зал ОГИК музея.*
Epistolae. Евгений Дорохов. *ГМИО; Первая международная музейная биеннале. Красноярск; Новосибирск, НКГ.*

1997

Бумажный век. В. Лукин (Москва) – Е. Дорохов (Омск). *Омск, галерея «ДВАЭЛ».*
Город воздушных фрегатов. *Вторая международная музейная биеннале, Красноярск.*
Сладкая выставка. *ГМИО; Зеленогорский художественный музей.*
Художник в знаковом поле архаики. Древнее искусство Прииртышья (керамика) – современная живопись Омска (Е. Дорохов). *ГМИО, зал ОГИК музея.*

1998

«Говорите тише...». Николай Бабин (1948–1982). *ГОХМ «Либеров-центр»* (совместно с Т.В. Бабиковой).
Здесь и там. Омск и дальше зарубежье в творчестве омских художников. *ГОХМ «Либеров-центр».*
Игра в куклы для детей и взрослых. Куклы и декорации Омского областного театра куклы, актера и маски «Арлекин». *ГОХМ «Либеров-центр».*
Солнечная живопись Татьяны Бугаенко. *ГОХМ «Либеров-центр».*

2000

Город нашего детства. Омск 1950-60-х годов в творчестве омских художников. *ГОХМ «Либеров-центр».*
Сибирский пейзаж: пространство мифов. *ГОХМ «Либеров-центр», Дом художника.*

2000–2001

Цикл выставок **«Учителя и ученики. Связь поколений»**, *ГОХМ «Либеров-центр»*, (соавтор – Н.А. Шугаева):
Первый учитель (произведения В.М. Мизерова из фондов ТОХМ); **Омские художники – ученики А.Н. Либерова; Виктор Уфимцев** (из музеев и частных собраний); **Владимир Белов – Владимир Долгушин; Михаил Разумов; Ростислав Черепанов; Алексей Сапожников; Александр Темерев; Александр Макаров; Анатолий Старцев; Георгий Кичигин.**

2001

Город воздушных фрегатов. *ГМИО.*
Сто стогов. *Дом художника.*

Волшебная сила народного искусства. ГМИО.

2002

Куклы под дождем. Георгий Пилипенко и Алла Анацко. ГОХМ «Либеров-центр».
Сибирский сад – территория мечты. Омск–Новокузнецк. ГОХМ «Либеров-центр», Дом художника;
 Новокузнецкий художественный музей.

2003

Академия художеств: освоение Сибири. Выпускники ИНЖСА им. И.Е. Репина в Омске. ГОХМ «Либеров-центр».
 (Соавтор Н.А. Шугаева).
Окно в Сибирь. Александр Попов. Живопись. (Новокузнецк). ГОХМ «Либеров-центр».
Что умеет карандаш? Выставка – урок рисования для детей и взрослых. ГОХМ «Либеров-центр».

2004

Глобус Омска. В рамках Международного художественного фестиваля «Арт-Новосибирск»
 (куратор В.О. Назанский). Новосибирск, НГХМ (совместно с Е.В. Груздовым и Е.Д. Дороховым).
Окно в Сибирь. Валентин Долгов. Исследования пространств. ОмскТомск. ГОХМ «Либеров-центр».
Пива нет и не будет. Геннадий Александров (искусство 30-летней давности). ГМИО, Выставочный салон
 «Перспектива».
Сибирский характер. Деревня 1960–1980-х годов в портретах и пейзажах из фондов ГМИО.
 К 90-летию писателя П.Н. Ребрина. ГМИО.
Сны старого дома. Татьяна Дашкова. ГОХМ «Либеров-центр».
Этноархаика в творчестве омских художников. ООММИИ им. М.А. Врубеля.
 (совместно с С.М. Барановым и Л.К. Богомоловой).

2005

Береговая линия. Иртыш и Омь в художественных образах. ГОХМ «Либеров-центр», Дом художника.
Божественный Эрос. ГМИО.
«Вот кончится война и наступит Эра милосердия...» Выставка в рамках Всероссийской научной
 конференции «Сибирь: вклад в победу в Великой Отечественной войне 1941–1965 гг.».
 ГМИО, ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, СФ РИК; ГМИО. (совместно с А.В. Бородавкиным и Е.В. Груздовым).
Звезды за околицей. Евгений Дорохов. Арт-галерея «Квадрат».
 Цикл выставок к 45-летию ХГФ ОГПИ. **Так начиналась легенда...** Художники-педагоги омского Худграфа
 первого десятилетия 1960–1970 гг.; **Унесенные ветром...** Выпускники худграфа в других городах и странах;
«Елфимов. Так, ага...» Портреты учителя (преподавателя истории искусств ХГФ ОГПИ Л.П. Елфимова). ГМИО.

2006

Омская пастель. Выставка, посвященная 95-летию со дня рождения народного художника России
 А.Н. Либерова. Произведения из фондов ГМИО и мастерских художников. ГМИО, Дом художника.
Преображенные миры. Выставка из цикла «Сохраняя традиции». Посвящение М.А. Врубелю. ГМИО.
Художник в поисках идеала. Омск. 1960-е–2000-е годы. ГМИО.
ENTER-музей. Феноменология входа и выхода. К 15-летию ГМИО. ГМИО, Дом художника.

2007

Вид из окна. Омскому Дому художника 50 лет. Живопись, графика, ДПИ. Произведения из фондов ГМИО,
 Музея «Либеров-центр», администрации г. Омска и мастерских художников. ГМИО, Дом художника.
Мобилизация молодых. Региональная молодежная выставка. Новокузнецкий художественный музей
 (омская составляющая экспозиции).
Пражская соната Геннадия Александрова. ГМИО, Органный зал (совместно с Е.В. Груздовым).
Рисуем гипсы. К 250-летию Российской Академии художеств. При участии Факультета искусств
 ОмГПУ и ГМИО. ГОХМ «Либеров центр».
Сопrotивление времени. Николай Бабин (1948–1982). ГМИО, ГОХМ «Либеров-центр»
 (совместно с Т.В. Бабиковой, Е.В. Груздовым).
Художники Политеха. ГМИО, Музей ОмГТУ.

2008

Сто букетов любимым. *Дом художника.*

«ЭХО» восьмидесятых. Посвящается первому неформальному художественному объединению г. Омска. *ООМИИ им. М.А. Врубеля. Генерал-губернаторский дворец.* Кураторы: Н. Муратова, С. Черноок, Г. Мысливцева.

Омск – Дортмунд. В. Калистратов. *ГМИО, Музей ОмГТУ.*

Неземная связь. Персональная выставка Е. Дорохова. *ООМИИ им. М.А. Врубеля.*

Куратор проектов и со-куратор
региональных проектов по городу Омску:

2000

Сибирский пейзаж – пространство мифов. Региональный проект. Выставка (*Дом художника*), научно-практический семинар, сборник материалов (зам. отв. ред.). *Омск, ГОХМ «Либеров-центр», СФ РИК.*

2001

Всероссийская триеннале «Рисунок России». Куратор Т.Н. Микуцкая. *Томск.*

2000 – 2001

Учителя и ученики. Связь поколений. К 90-летию народного художника России А.Н. Либерова. Цикл выставок и научно-практический семинар. *Омск, ГОХМ «Либеров-центр».*

2002

Сибирский сад – территория мечты. Региональный научно-художественный проект. Выставка (*Дом художника*), конференция, сборник материалов (ред.-сост.). *Омск–Новокузнецк, ГОХМ «Либеров-центр», СФ РИК.*

100 художников Сибири. Куратор О.М. Галыгина. *Новокузнецк.*

2003

Межрегиональная выставка миниатюрной и малоформатной графики «Сибирь – Дальний Восток». Куратор Н. Жуков. *Новосибирск.*

2004

Сибирский миф. Этноархаика в творчестве омских художников. *ООМИИ им. М.А. Врубеля – ГМИО* (совместно с А.Н. Гуменюк, Л.К. Богомоловой, С.М. Барановым) в рамках проекта *ГРМ (Санкт-Петербург)*. **«Прорастая Сибирью».** *ООМИИ им. М.А. Врубеля.*

Выставка и Круглый стол «Сибирский характер». Деревня 1960–1980-х годов в портретах и пейзажах из фондов ГМИО. К 90-летию писателя П.Н. Ребрина.

Всероссийская триеннале «Рисунок России». Куратор Т.Н. Микуцкая. *Томск.*

Международный художественный фестиваль «Арт-Новосибирск». Куратор В. Назанский. *Новосибирск, НГХМ. Проект «Глобус Омска»* (совместно с Е. Груздовым и Е. Дороховым).

2005

Сибирский миф. Голоса территорий. *Барнаул, Горно-Алтайск, Новосибирск, Омск, Тюмень.* *ООМИИ им. М.А. Врубеля – ГМИО* (совместно с С.М. Барановым, Л.К. Богомоловой, Ф.М. Буревой). Куратор по Омску.

Реки Сибири в их образы в динамике природного и культурного ландшафта. Выставка (*Дом художника*), конференция, каталог выставки, сборник материалов (ред.-сост.). *ГОХМ «Либеров-центр», СФ РИК.*

2007

Мобилизация молодых. Региональная выставка молодых художников Сибири. Куратор Высоцкая Т.М. *Новокузнецкий художественный музей.*

БИБЛИОГРАФИЯ

Публикации в омских газетах – с 1979.
Основные публикации:

1988

Неожиданный Репин // Заветная нить поиска. Омск, 1988. С.60-65.

1990

Из опыта выставочной работы Омского музея изобразительных искусств // Музей и зритель. Сборник статей научно-практической конференции художественных музеев РСФСР. Архангельск, 1990. С.67-71.

1991

Архитектурное отделение Омского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля // Музей и художественная культура Урала. Сборник докладов на научно-практической конференции. Челябинск, 1991. С. 87-95.

1992

«Принцип единого искусства» в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Русский вопрос: история и современность. Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. Ч. 1. Омск, 1992. С. 64-66.

Дом-общежитие на улице Красный путь // Памятники истории и культуры города Омска. Омск, 1992. С. 114-120.

Жилой комбинат на улице Кузнечной // Памятники истории и культуры города Омска. Омск, 1992. С.108-113.

Омские конструктивисты (из истории архитектуры Омска 1920-х годов) // Научная конференция памяти Н.М. Ядринцева. Секция: опыт, традиции, проблемы развития. Омск, 1992. С. 67-69.

Плакатисты Омска // Художник. 1992, № 2. С. 23-26.

1994

Ботанический проект. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 1994.

Друзья и годы. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 1994.

Понятие «сибирского стиля» и методы его изучения в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Новосибирск, 1994. С. 26-27.

1995

Детский рисунок в музее. (К вопросу экспонирования) // Международный музейно-педагогический семинар «Здравствуй, музей!». Сборник материалов. Санкт-Петербург, 1995. С. 84-90.

Из истории «самоговорящих» экспозиций (по материалам журнала «Советский музей». 1931–1940) // Музей и зритель. Вып. 2. Архангельск, 1995. С. 30-39.

Музейная экспозиция. Поиски смыслового целого // М.М. Бахтин и современные гуманитарные практики. Красноярск, 1995. С. 73-74.

Ностальгия по городу-саду // Мир музея. 1995. № 5. С. 6-14.

Остатки «культы красоты» и современное искусство // Война и Мир или Ад и Рай: интерналии человеческого. Тезисы докладов научно-теоретического симпозиума. Омск, 1995. С. 30-32.

Педагогические проекты художественных музеев Омска: история и современность // Интеллигенция и многоликость культуры российской провинции. Материалы Второй всероссийской конференции «Культура интеллигенции России в эпоху модернизаций (XVIII–XX вв.)». 28–30 ноября 1995 г. В двух томах. Т.1 Омск: Сиб.филиал РИК, ОмГУ, 1995. С.187-190.
Путешествие с чародеем // Альманах «Иртыш». 1995. № 11. С. 200-207.

1996

Евгений Гуров. Живопись, графика. Каталог. Омск, 1996.
Идеи начала века в современной музейно-выставочной работе с детьми (на примере выставки ООМИИ «Искусство бумажного листа») // Проблемы художественного образования и просвещения. Материалы научной конференции. Омск, 1996. С. 9-12.
Летающие букеты Евгения Дорохова // Город. 1996. № 4. С. 54-55.
Река и город. О формировании художественного образа Омска в изобразительном искусстве. 1960–1990-е гг. // Первые омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1996/97. С. 26-28.
Рецензия на кн.: В. Чирков. Георгий Кичигин. Живопись. Омск, 1994 // Первые омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1996/ 97. С.45-46.
СКИТ-96. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 1996.
Epistolae. Евгений Дорохов. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 1996.

1997

Бумажный век. В. Лукин (Москва) – Е. Дорохов (Омск). Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 1997.
Город воздушных фрегатов. Концепция Г. Мысливцевой, экспозиция Е. Дорохова. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 1997.
«Принцип единого искусства» в художественно-промышленном техникуме им. М.А. Врубеля // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. Врубеля. Омск, 1997. С.131-139.
«Себя-Познающий-Ландшафт» Омска // Вестник ассоциации «Открытый музей». Красноярск. 1997. № 3-4. С. 42-43.
Два подхода к проектированию экспозиций. Пространство или время? // Выставочный аспект художественной жизни российских регионов: новые условия, участники, проблемы взаимодействия. Тверь, 1997. С.131-137.

1998

«Себя-Познающий-Ландшафт» Омска // Вторые омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1998. С. 67-69.
Художник в знаковом поле архаики // Вестник ассоциации «Открытый музей». Красноярск. 1998. № 1. С. .26-27.
Храм, школа, музей как институты трансляции // Локальные культурно-исторические исследования: Теория и практика, Под ред. В.П. Корзун. Омск: Омск. гос. ун-т, 1998. С. 58-66.

1999

Арт-галерея «Квадрат». Буклет / вступ. статья. Омск, 1999.
Из истории «самоговорящих» экспозиций (по материалам журнала «Советский музей». 1931–1940) // Сборник научных трудов Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Омск, 1999. С. 36-40
Императив Г.А. Штабнова // Третьи омские искусствоведческие чтения. Сборник материалов. Омск, 1999. С. 55-58.

Художник и город. К проблеме социального заказа (Монументально-декоративное искусство в Омске. 1960–70-е гг.) // Культурологические исследования в Сибири. Альманах. Вып.2. Омск, 1999. С. 108-115.

2000

Идея города-сада в Омске 1920-х годов // Омская муза – 2000. Монологи о культуре. Омск, 2000. С. 144-149.

Индустриальные пейзажи Г.А. Штабнова (Соавтор – А.Б. Мысливцева) // Сибирский пейзаж: пространство мифов. Сборник материалов научно-практического семинара-выставки. Омск, 2000. С. 51-55.

Музей «Либеров-центр» в культурном пространстве Омска // Культура и интеллигенция России: Интеллектуальное пространство (Провинция и Центр): XX век. Материалы Четвертой Всероссийской научной конференции. Том 2. Мир ученого в XX веке: корпоративные ценности и интеллектуальная среда. Омск, 2000. С. 132-135.

Новые омские музеи. Тенденции образования и развития. (Соавтор – Н.А. Шугаева) // Провинциальный музей: Новые формы работы. Материалы научно-практической конференции, посвященной 30-летию Кемеровского областного музея изобразительных искусств. Кемерово, 2000. С. 37-40.

Творческое объединение «Друзья и годы». Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2000.
«Три в Квадрате». В. Аппель, Е. Дорохов, В. Хрущ. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2000.

2001

Мир образов Александра Темерева // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.В. Мелехина. Омск, 2001. С. 44-46.

Монументально-декоративное искусство в Омске: судьба произведений (1960–1970-е годы) // Городская культура Сибири: динамика культурно-исторических процессов. Сборник научных трудов. Омск, 2001. С. 63-66.

Сто стогов. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2001.

Художественно-астрономический проект Евгения Дорохова «Звездный дождь». Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2001.

2002

Владимир Семенов. Восхождение. Буклет-каталог выставки / вступ. статья. Омск, ГОХМ «Либеров-центр», 2002.

Волшебная сила народного искусства // Ассоциированные школы ЮНЕСКО в Сибири. 2002. № 3 (5). С. 18-19.

Воспоминания музейного сотрудника о выставке «Город-дорог» // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Материалы Международного научного семинара. Омск, 2002. С. 59-60.

Евгений Дорохов. Художник и архаика. Звездный дождь // АртХроника. 2002. № 2. С. 130.

Земля и небо в творчестве Г. Штабнова // Художественная жизнь Сибири. XX век. Сборник материалов научной конференции к 100-летию со дня рождения К.П. Белова. Омск, 2002. С. 56-59.

«Корабль творчества». О поездках омских художников по маршруту «Омск–Салехард» // Четвертые омские искусствоведческие (культурологические) чтения. Местная культура. Методология, история, практика. Сборник материалов. Омск, 2002. С. 83-85.

Куклы под дождем. Георгий Пилипенко и Алла Анацко. Буклет выставки. Омск, ГОХМ «Либеров-центр», 2002.

«Куклы под дождем»? О выставке Г. Пилипенко и А. Анацко // Ассоциированные школы ЮНЕСКО в Сибири. 2002. № 2 (4). С. 14-15.

Михаил Разумов. С любовью говорю... Буклет выставки / вступ. Статья. Омск, 2002

О природе знака в архаическом цикле Евгения Дорохов // Поздеевские чтения. Материалы конференции. Зеленогорск, 28–30 марта 2002 г. С. 20-25.

О проекте музея «Либеров-центр» «Учителя и ученики. Связь поколений». 2000–2001 гг. (соавтор П.А. Хренникова) // Культурологические исследования в Сибири. № 1 (7). Омск, 2002. С. 186-189.

Под одним небом. К 75-летию Г.А. Штабнова. Буклет выставки / составитель, автор статьи, редактор. Омск, 2002.

Омск: искусство без рынка // АртХроника. 2002. № 1. С. 110-113.

Художник в знаковом поле архаики // Сибирские древности. Памятники археологии и художественное творчество. Материалы осеннего коллоквиума. Омск: ООМНИИ им. М.А. Врубеля, 2002. С. 63-64.

2003

Вдали от шума городского. Николай Кальницкий. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2003.

Научно-художественный проект «Сибирский сад – территория мечты» // Культурологические исследования в Сибири. № 2 (10). Омск, 2003. С. 186-188.

Окно в Сибирь. Александр Попов. Живопись. Новокузнецк. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2003.

Омск: время активных контактов // Культура: вести, проблемы, судьбы. Июль-август 2003. № 7-8. С.13.

Омский дом-легенда XX века // Омский домовый. № 37-39. Октябрь 2003. С. 9, 12.

Романтика Севера в творчестве Владимира Долгушина. Параллели с Рокуэллом Кентом // XX век. Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Материалы международного научного семинара-секции V Всероссийской научной конференции, посвященной 10-летию Сибирского филиала Российского института культурологии МК РФ (Омск, 23-26 июня 2003 года). Омск, 2003. С. 16-25.

Художник в стенах театра. Эссе о творчестве Сергея Федоричева // Декабрьские диалоги. Материалы научной конференции памяти Ф.М. Мелехина. Омск, 2003. С. 134-13.

Что умеет карандаш? Буклет выставки / Составитель / Дизайн П.Е. Дорохова. Омск, 2003.

2004

Выставка «Новая флора Сибири». Каталог // Сибирский сад – территория мечты. Сборник материалов регионального научно-художественного проекта. Омск–Новокузнецк. 2002 год. Омск, 2004. С. 191-193.

Выставка «Сибирский сад – территория мечты». Художники Омска. Каталог // Сибирский сад – территория мечты. Сборник материалов регионального научно-художественного проекта. Омск – Новокузнецк. 2002 год. Омск, 2004. С. 184-187.

Глобус Омска. Буклет выставки / Составитель / Дизайн В.И. Хруща. Омск, 2004.

Искусство на службе государства. К истории создания Союза советских художников в Омске (1930-е годы) // Декабрьские диалоги. Выпуск 6. Материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелехина 16–18 декабря 2002 года. Омск, 2004. С. 7-13.

К истории создания Союза советских художников в Омске. Художники Омска в годы Великой Отечественной войны. Омская организация Союза художников в к. 1940–1950-е гг. // Омский Союз художников: Альбом-справочник / Авторы-сост. Л.К. Богомолова, Г.Ю. Мысливцева, В.Ф. Чирков. Омск, 2004. С. 7-14.

На все руки мастер. Георгий Бабаев. Буклет выставки / вступ. статья. Омск, 2004.

Наука о древности и современное искусство Сибири (на примере творчества Евгения Дорохова, Валентина Долгова и Сергея Баранова) // Памятники археологии и художественное творчество. Материалы осеннего коллоквиума (с международным участием). Омск, 2004. С. 86-89.

Не-статья о Валентине Долгове // Валентин Долгов. Исследования пространств.

Комментарии художника. ОмскТомск. Томск, 2004. С. 6-9.

Омск. Растительная составляющая образа города // Сибирский сад – территория мечты.

Сборник материалов регионального научно-художественного проекта. Омск – Новокузнецк.

2002 год. Омск, 2004. С. 167-171.

«Пива нет и не будет». Графика Геннадия Александрова // Искусство. 2004. Май-июнь. С. 102.

Себя-Познающий-Ландшафт. Опыт интерпретации визуальных и вербальных текстов //

Складчина. Литературная газета (Омск). – 2003. № 3(9). – С. 42-44; Складчина-4. Сборник /

Редактор-составитель А.Э. Лейфер / Редакторы А.В. Лизунов, М.П. Малиновский.

Омск: ООО «Издательский дом «Наука», 2004. С. 513-519.

Сотрудничество Омского государственного университета с художественными музеями города.

Проект музея-лаборатории // Университеты как регионообразующие научно-образовательные

комплексы. Тезисы докладов региональной научной конференции, посв. 30-летию ОмГУ

им. Ф.М. Достоевского. Часть 3. Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. С.272-276.

Татьяна Колточихина. О доме, о мире и единстве противоположностей // Омский

домовой. № 13 (148) 02.04 –09.04.2004. С. 14; продолжение – № 14 (149) 09.04–16.04.2004. С. 2.

2005

Архаизированный образ животного в творчестве омских художников 1990-х гг. //

Памятники археологии и художественное творчество: материалы осеннего коллоквиума.

Вып. 3 / Науч. ред. Б.А. Конилов. Омск: ООО «Издательский дом «Наука», 2005. С.62-66.

Архаические мотивы в творчестве современных художников: топос и космос

(по материалам выставки «Сибирский миф. Голоса территорий» // Архаика и современное

искусство. Голоса территорий: Сборник материалов открытой дискуссионной кафедры

(Омск, 29 апреля 2005 года) / Науч. ред. Ф.М. Буреева. Омск: ООО «Издательский дом «Наука»,

2005. С. 22-26.

Береговая линия. Иртыш и Обь в художественных образах // Реки Сибири и их образы

в выставочных проектах «Ворота Азии: Иртыш Черный и белый» и «Береговая линия. Иртыш и Обь

в художественных образах»: Каталог Сост. И авт текстов И.В. Октябрьская, Г.Ю. Мысливцева /

Науч. Ред. В.Г. Рыженко. Омск: Издательский Дом «ЛЕО», 2005. С. 28-33, 54-71 (каталог).

Выставочный проект Е. Дорохова и Г. Мысливцевой «Звезды за околицей» / Текст. /

Дизайн А. Лелякина. Омск, 2005.

Детские рисунки на военную тему в коллекции Городского музея «Искусство Омска»

(1960–1990-е гг.) // Сибирь: вклад в победу в Великой Отечественной войне. Сборник тезисов

и докладов Всероссийской научной конференции / Под ред. М.А. Жигуновой, В.Л. Кожевина,

Н.А. Томилова. Омск, 2005. С. 167-168.

Звезды за околицей: Выставочный проект Галины Мысливцевой и Евгения Дорохова.

Буклет. Омск: Типография Ютон, 2005

Культуры коренных народов Сибири и сибирская архаика в творчестве художников Омска

(1920-е–2000-е годы) // Сибирский миф. Архаика и современное искусство. Голоса территорий:

Материалы открытой дискуссионной кафедры. Омск, 2005. С. 8-16.

Музей Сибирского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля

в публикациях и материалах // История народного образования Западной Сибири. Сборник

научных статей и материалов 5-й областной научно-практической конференции, посв. 60-летию

Победы в Великой Отечественной войне. Омск, 27–28 октября 2004 г. Омск: Изд-во «Амфора»,

2005. С. 156-161.

Омск: космос архаики // Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических

культур в современном творчестве. Омск, Барнаул, Горно-Алтайск, Новосибирск, Барнаул:

Живопись, графика, скульптура, прикладное искусство, объект, инсталляция, медиа-арт / Альбом-каталог. Омск, 2005. С. 6-11.

Рисунок в коллекциях омских музеев. Опыт организации дидактической выставки «Что умеет карандаш?» // Теория и практика развития в художественных музеях Сибири. Материалы региональной научно-практической конференции (5–10 октября 2004 г.). Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2005. С. 198-203.

Участие омских художников в региональных выставочных проектах. 1998–2003 годы // Декабрьские диалоги. Выпуск 7. Материалы Всероссийской научной конференции памяти В.Ф. Мелехина, 16-18 декабря 2003 г. / Науч. ред. А.Н. Гуменюк. Омск: ООО «Издательский дом «Наука»», 2005. С. 34-38.

Хроника художественной жизни Омска. Выставки. Конференции. Презентации. 2000 год // Пятые омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие». 19–20 апреля 2005 года. Материалы республиканской научной конференции. Омск, 2005. С. 144-152. (совместно с Шороховой Л.Г.)

Художники Омска в годы Великой Отечественной войны // Сибирские огни. 2005. № 5. С. 218-220.

2006

Изображение и текст в графике Геннадия Александрова // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Вып. 3-4 / ООММИ им. М.А. Врубеля / Ред. Ф. Буреева. Науч.ред. А. Гуменюк. Омск: ООО «Издательский дом «Наука»», 2006. С. 25-30.

Отражение социокультурных воззрений раннего социализма в практике архитекторов-преподавателей Сибирского художественно-промышленного техникума имени М.А. Врубеля // XX век: Художник. Творчество. Эпоха. Диалог культур. Вып. 3-4 / ООММИ им. М.А. Врубеля / Ред. Ф. Буреева. Науч. Ред. А. Гуменюк. Омск: ООО «Издательский дом «Наука»», 2006. С. 100-112.

Представления художников Омска об идеальных географических пространствах. 1990–2000-е годы // История и культура городов России: от традиции к модернизации. Материалы Всероссийского научного конгресса, посвященного 290-летию города Омска (Омск, 12–14 октября 2006 г.) / Отв.ред. Д.А. Алисов, Ю.Р. Горелова, Н.А. Томилов. Омск: ООО «Издательский дом «Наука»», 2006. С. 175-178.

Сибирский пейзаж в коллекции музея «Либеров-центр» // Сибирский пейзаж в творчестве народного художника России Алексея Либерова и в коллекции музея «Либеров-центр». Альбом-каталог / Авторы – А.Н. Гуменюк, Г.Ю. Мысливцева, Н.А. Шугаева / Ред. Л.П. Трубицина. Омск: Издательский Дом «ЛЕО», 2006. С. 57-63.

Феномен высокого берега в изобразительном искусстве Омска и сибирской литературе // Реки Сибири и их образы в динамике природного и культурного ландшафта. Сборник материалов научно-практической конференции с участием регионов Сибири и Казахстана. Омск, 20–22 сентября 2006 г. / Ред.-сост. Г.Ю. Мысливцева / Науч. ред. В.Г. Рыженко. Омск: Издательский Дом «ЛЕО», 2006. С. 105-109.

Художник в поисках идеала: к концепции выставки // Культура и интеллигенция меняющихся Регионов России: XX век. Интеллектуальные диалоги: XXI век. Россия–Сибирь–Казахстан». Материалы VI Всероссийской научной и научно-практической конференции с международным участием (Омск. 3–5 октября 2006 г.). Омск, 2006. С. 176-180.

Enter-музей. Феноменология входа и выхода // Искусство. 2006. № 2. С. 101.

2007

Междисциплинарная научно-практическая конференция «Реки Сибири и их образы в динамике природного и культурного ландшафта» (Омск, сентябрь 2005) // Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах / Сост., отв. ред. Д.Н. Замятин. Вып. 4. М.: Институт Наследия, 2007. С. 454-456.

Музейная практика и университетская наука: омский опыт взаимодействия // Музей и вопросы региональной культуры. Сибирь – Урал. 45-летию Новокузнецкого художественного музея: Материалы региональной научно-практической конференции (Новокузнецк, 23-24 октября 2006 г.) / сост. Т.М. Высоцкая. Новокузнецк, 2007. С. 56-63.

Поверхности и бездны сибирской неоархаики (о выставке «След III» в Омске) //

Памятники археологии и художественное творчество: Материалы осеннего коллоквиума.

Выпуск 4 / Науч. ред. Б.А. Конилов. Омск: ООО «Издательский дом «Наука»», 2007. С. 56-60.

«Себя-Познающий-Ландшафт» Омска. Опыт интерпретации визуальных и вербальных текстов //

Гуманитарная география: Научный и культурно-просветительский альманах / Сост., отв. ред.

Д.Н. Замятин. Вып. 4. М.: Институт Наследия, 2007. С. 208-215.

Союз художников: начало // Омское наследие. 2007. № 2. С. 80-85.

Тетрадь № 1 Апрельских детских искусствоведческих чтений, посвященных народному

художнику России А.Н. Либерову. 2002–2006 годы / Редактор-составитель Г.Ю. Мысливцева.

Омск: Издательский Дом «ЛЕО», 2007.

2008

Выставочный проект «Учителя и ученики» // Учителя и ученики. Областная передвижная выставка:

Большеречье, Горьковское, Исилькуль, Марьяновка, Муромцево, Называевск, Шербакуль / Вступ. статья

Г.Ю. Мысливцевой. Омск: Издательский Дом «ЛЕО», 2008. С. 7-10.

Образы территории в произведениях Геннадия Штабнова на зональных выставках «Сибирь

социалистическая» // Шестые сибирские искусствоведческие чтения «Современное искусство

Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины – начала века».

19–20 сентября 2008 года. Материалы республиканской научной конференции / науч.ред. П.Д. Муратов /

Отв. ред. В.Ф. Чирков / НРО ВТОО «Союз художников России». Новосибирск: Новосибирское

книжное изд-во, 2008. С. 98-100.

Омский Союз художников в 1980–2000-е годы // Художники Омского Прииртышья: альбом-каталог,

посвященный 75-летию Омской организации Союза художников России / Авторы статей Т.В. Бабилова,

Л.К. Богомолова, Г.Ю. Мысливцева, С.В. Черноок / Редактор Г.Ю. Мысливцева.

Омск: ООО «Омскбланкиздат», 2008. С. 52-63.

Человек на земле. А.А. Чермошенцев: Буклет выставки / Статья Г.Ю. Мысливцевой.

Омск: ООХ РФ, 2008.

«ЭХО» восьмидесятых. Посвящается первому неформальному художественному

объединению г. Омска. Каталог выставки / Статьи Н. Муратовой, С. Черноок, Г. Мысливцевой,

А. Никитиной / Редакторы Ф. Буреева, Г. Севостьянова. Омск: ООМПИ им. М.А. Врубеля, 2008. С. 4-5.

Список сокращений:

Всекохудожник – Всероссийский кооператив художников.
АХР – Ассоциация художников революции.
АХРР – Ассоциация художников революционной России.
ВЛКСМ – Всесоюзный Ленинский Коммунистический Союз Молодежи.
ГАОО – Государственный архив Омской области.
Главпрофобр – Главное управление профессионально-технического образования
ГМИО – Городской музей «Искусство Омска».
ГОХМ «Либеров-центр» – Государственный областной художественный музей «Либеров-центр».
ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).
ДХШ – Детская художественная школа.
ЗСОИРГО – Западно-Сибирский Отдел Императорского Русского Географического общества.
ИНЖСА – Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской Академии художеств.
МГУ – Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.
Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения.
НГПИ – Новосибирский государственный педагогический институт
НКГ – Новосибирская картинная галерея
Обком – областной комитет.
ОГИК музей – Омский государственный историко-краеведческий музей.
ОГИС – Омский государственный институт сервиса.
ОГПИ – Омский государственный педагогический институт им. А.М. Горького (с 1996 – ОмГПУ).
ОмГПУ – Омский государственный педагогический университет.
ОмГУ – Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского.
ОмГТУ – Омский государственный технический университет
ОмПИ – Омский политехнический институт (позднее ОмГТУ).
ООМИИ – Омский областной музей изобразительных искусств, с 1996 – им. М.А. Врубеля.
ООО ВТОО – Омская областная организация Всероссийского творческого общественного объединения «Союз художников России»
РККА – Рабоче-крестьянская красная армия.
РНИИ – Российский научно-исследовательский институт
род. – родился
СБС – Столичный банк сбережений
ССХ – Союз советских художников
СФ РИК – Сибирский филиал Российского института культурологи
ТГУ – Томский государственный университет
ТОХМ – Томский областной художественный музей
ТЮЗ – театр юного зрителя
УрГУ – Уральский государственный университет
ХГФ – Художественно-графический факультет
Худграф – художественно-графический факультет ОГПИ
Худпром – художественно-промышленный техникум
ЦДНИОО – Центр документации новейшей истории Омской области
ЦК ВКП (б) – Центральный комитет Всероссийской коммунистической партии (большевиков)

СОДЕРЖАНИЕ

Галина Мысливцева – человек искусства	5
Город: его образ и интерпретация	7
Омские конструктивисты (из истории архитектуры Омска 1920 годов)	10
Красный дом» на Красном пути	12
Художник и город. К проблеме социального заказа	
(Монументально-декоративное искусство в Омске. 1960–1970-е годы)	14
Монументально-декоративное искусство в Омске: судьба произведений (1960–70-е гг.)	20
Идея Города-сада в Омске 1920-х годов	23
Река и город. О формировании художественного образа Омска	
в изобразительном искусстве	27
«Себя-познающий-ландшафт» Омска. Опыт интерпритации	
визуальных и вербальных текстов	30
Омск. Растительная составляющая образа города	35
Феномен «высокого берега» в изобразительном искусстве Омска	
и сибирской литературе	40
Смысл «извлечения» мифов из потока современной жизни	45
История: художественная жизнь	
Омска / Сибири первой половины XX в.	48
Принцип единого искусства в Сибирском художественно-промышленном	
техникуме им. М.А. Врубеля	49
Архитектурное отделение омского художественно-промышленного	
техникума им. М.А. Врубеля	53
Отражение социокультурных воззрений раннего социализма в практике	
архитекторов – преподавателей Сибирского художественно-промышленного	
техникума им. М.А. Врубеля	59
«Сибирский стиль» в программах и учебной деятельности	
Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля (Омск, 1920-е годы)	65
Музей Сибирского Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля	
(Омск) в публикациях и материалах	69
Искусство на службе государства. К истории создания	
Союза советских художников в Омске (1930-е годы)	73
К истории создания Союза советских художников в Омске	
Союз художников: начало	79
Художники Омска в годы Великой Отечественной войны	85
Омская организация Союза художников в конце 1940-х–1950-е годы	87
Жизнь: художественная жизнь	
Омска/Сибири второй половины XX в.	92
Обзоры	
Плакатисты Омска	93
Художники Омска в зеркале симпозиума	96
Остатки «культы красоты» в процессе «развеществления» искусства	98
Человек в пространстве и времени. О региональной выставке портрета	100

Себя, как в зеркале, я вижу..? Метаморфозы автопортрета в искусстве Омска 90-х гг.	104
Учителя и ученики – связь поколений	106
Омская пастель	109
Художественная среда Омска	112
Статья для журнала Артхроника	115
«Корабль творчества». О поездках омских художников по маршруту «Омск–Салехард»	118
Омск: Искусство без рынка	
Оазис искусства	122
Рынок	123
Перспективы	123
Арт-бизнес в Омске	124
Омские художники на выставке миниатюрной и малоформатной графики	126
К IX региональной выставке «Сибирь». Иркутск. Омские художники. Внешние контакты	130
Участие омских художников в региональных выставочных проектах. 1998–2003	136
Представления художников Омска об идеальных географических пространствах.	
1990-е – 2000-е годы	141
Омский Союз художников. 1980–2000-е годы	145
«ЭХО» восьмидесятых	156
Монографии	
Изображения и текст в графике Геннадия Александрова	158
Пространство и время Николая Бабина	161
Не-статья о Валентине Долгове	163
Романтика Севера в творчестве Владимира Долгушина.	
Параллели с Рокуэллом Кентом	167
Звездное небо над головой Евгения Дорохова	171
Летающие букеты Евгения Дорохова	175
Два крыла на фоне храма (Евгений Дорохов и Александр Капралов)	177
Татьяна Колточихина. О доме, о мире и единстве противоположностей	179
Параллельные миры Александра Темерева (1948–1996)	184
Художник и ландшафт: горы в жизни и творчестве Николая Третьякова	186
Художник в стенах театра (эссе о творчестве Сергея Федоричева)	190
Образ Родины в творчестве А.А. Чермошенцева	195
Образы пространства в эстампах Анатолия Чермошенцева	198
Человек на земле. Образы пространства в эстампах	
Заслуженного художника России Анатолия Чермошенцева	204
Императив Г.А. Штабнова	209
Индустриальные пейзажи Г.А. Штабнова	213
Земля и небо в творчестве омского художника Геннадия Штабнова (1927–1989)	216
Образы территории в произведениях Геннадия Штабнова на Зональных выставках	
«Сибирь Социалистическая»	219
Услышать музыку Вселенной (Игорь и Надежда Щетинины)	225
Анатолий Щикалев	227
Рецензии, хроника	
Рецензия. В. Чирков. Георгий Кичигин. Живопись. Омск, 1994. 207 с., илл.	230
«Нам надо на кого-нибудь молиться...»	232
Неоархаика	234
Культура коренных народов Сибири и Сибирская архаика в творчестве художников Омска. (1920–2000-е годы)	235

Архаические мотивы в творчестве современных омских художников: топос и космос. (по материалам выставки «Сибирский миф. Голоса территорий») О природе знака в Архаическом цикле Евгения Дорохова	240
О Поздееве и его поколении	244
Знаковая живопись омских художников и омский архео-арт	245
Архаический цикл Евгения Дорохова	246
Наука о древности и современное искусство Сибири (на примере творчества Евгения Дорохова, Валентина Долгова и Сергея Баранова)	248
Архаизированный образ животного в творчестве омских художников 1990-х годов	251
Омск: Космос архаики	255
Поверхности и бездны Сибирской неархаики (о выставке «След III» в Омске)	261
Музей: теория и практика музееведения	265
Храм, школа, музей как институты трансляции культуры	266
Сотрудничество Омского государственного университета с художественными музеями города. Проект музея-лаборатории	271
Музейная практика и университетская наука: омский опыт взаимодействия	274
Вопросы экспозиционно-выставочной работы на страницах журнала «Советский музей» (1931–1940)	279
Из истории «самоговорящих» экспозиций	286
Идеи начала века в современной музейно-выставочной работе с детьми	293
Педагогические проекты художественных музеев Омска: история и современность	298
Использование принципа единой линии внутреннего переживания в экспозиции проблемного типа	301
Музейная экспозиция. Поиски «смыслового целого»	303
Два подхода к проектированию экспозиций. Пространство или время?	305
Из опыта выставочной работы Омского музея изобразительных искусств	309
Детский рисунок в музее (к вопросу экспонирования)	314
Ностальгия по городу-саду	317
Городскому музею «Искусство Омска» – 15 лет	321
Музей как магнитная точка культуры (модели культурного взаимодействия на примере выставочной деятельности музея)	324
Особенности работы в малом музее	326
Культурологическая составляющая в концепции Городского музея «Искусство Омска»	328
Детские рисунки на военную тему в коллекции Городского музея «Искусство Омска» (1960-е–1990-е годы)	330
Дидактическая выставка «ЦВЕТНЫЕ МЕЛКИ по имени ПАСТЕЛЬ»	332
О проекте музея «Либеров-центр» «Учителя и ученики. Связь поколений» 2000–2001 гг.»	335
Рисунок в коллекциях омских музеев и его пропаганда музейными средствами. Опыт организации дидактической выставки «Что умеет карандаш?» (ГОХМ «Либеров-центр», 2003 год)	336
Выставки: концепции, аннотации, тексты к буклетам	342
Детям и взрослым о бумаге и искусстве. Уроки одной выставки	343
Ботанический проект	344
Epistolae	344
Сладкая выставка. Фантики, детские рисунки, натюрморты омских художников	345
Бумажный век	346

Город воздушных фрегатов	347
Худграф. Портрет с натуры	349
Звездный дождь	351
Сто стогов	352
Владимир Семенов. Восхождение	353
Куклы под дождем. Георгий Пилипенко и Алла Анацко	354
С любовью говорю... (персональная выставка М.И. Разумова)	355
Глобус Омска	355
«Пива нет и не будет» (искусство 30-летней давности)	356
Береговая линия. Иртыш и Обь в художественных образах	357
Выставочный проект Евгения Дорохова и Галины Мысливцевой «Звезды за околицей»	360
Сибирский характер	361
Выставка «Enter-музей. Феноменология входа и выхода». Омск. 14-25 марта 2006 года.	
Городской музей «Искусство Омска»	363
Концепция выставки «Художник в поисках идеала»	364
Художники политеха	365
Биография, выставкография, библиография	367
Биография	368
Выставкография	369
Библиография	372
Список сокращений	379

ТЕРРИТОРИЯ МЕЧТЫ

СБОРНИК ТРУДОВ Г.Ю. МЫСЛИВЦЕВОЙ

Составители: Е. Дорохов, А. Мысливцева, Е. Груздов, Г. Гурьянова
Дизайн, верстка: А. Леякин

Сдано в набор 21.09.10. Подписано в печать 21.12.10
Формат 60x90 ¹/₈. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 48. Тираж 300 экз. Заказ

Отпечатано в типографии «Омскбланкиздат»

