

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства»
(ПГУАС)

**О.В. Гринцова, В.С. Горбунова,
С.В. Сботова, Е.Ю.Куляева**

**РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ
В ОБУЧЕНИИ
СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ**

Пенза 2013

УДК 75
ББК 85.14
Р32

Монография разработана в рамках проекта «Пензенский государственный университет архитектуры и строительства – региональный центр повышения качества подготовки высококвалифицированных кадров для строительной отрасли», выполненного по заданию Министерства образования и науки Российской Федерации (конкурс «Кадры для регионов»)

Рецензенты: главный специалист-эксперт Управления по надзору и контролю образования Пензенской области, кандидат культурологии Г.В. Сидорова;
доцент кафедры иностранных языков, кандидат филологических наук Е.Г. Стешина (ПГУАС)

Р32 **Региональный** компонент в обучении студентов-архитекторов: моногр. / О.В. Гринцова, В.С. Горбунова, С.В. Сботова, Е.Ю. Куляева. – Пенза: ПГУАС, 2013. – 288 с.

ISBN 978-5-9282-1004-5

Дан анализ творчества русских живописцев, связанных в Пензой, И.С. Горюшкина-Сорокопудова, Ф.В. Сычкова, К.А.Савицкого, Н.Ф. Петрова, А.В. Лентулова, а также художника, скульптора, архитектора В.Е. Татлина. Впервые рассмотрено творчество современных пензенских художников XIX–XXI вв. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью изучения исторического прошлого российской провинциальной культуры.

Монография подготовлена на кафедре иностранных языков и предназначена для студентов, обучающихся по направлению (бакалавриат) «Архитектура».

ISBN 978-5-9282-1004-5

© Пензенский государственный университет архитектуры и строительства, 2013
© Гринцова О.В., Горбунова В.С., Сботова С.В., Куляева Е.Ю. 2013

ВВЕДЕНИЕ

Возрождение интереса к национальным и культурным корням, к многоликости отечественного искусства обращает исследователей к российской провинции. Пенза отметила свое 350-летие в 2013 г. И необходимо вспомнить о выдающихся людях, так или иначе связанных с Пензенским краем, оставивших неизгладимый след в памяти и душах людей.

В современной отечественной науке наметилась позитивная тенденция к рассмотрению культуры провинции как составной части культурного наследия страны в целом, а также активизация изучения отдельных аспектов истории ее развития. Исследование искусства в этом отношении особенно значимо, ибо оно является «самосознанием культуры, в ней укорененным и из ее духовных недр получающим свое понимание человека и мира... осмысление истории художественно-образного человекопознания оказывается проблемой историко-культурной и должно рассматриваться в историко-культурном контексте», – подчеркивал М.С. Каган [99, 6].

«Историю отечественного искусства XX века никак нельзя сводить, хотя так нередко делается, только к деятельности отдельных гениальных личностей. В создании этого искусства... принимали участие десятки и сотни “вполне хороших”, говоря словами Маяковского, художников, наделенных иным, более скромным дарованием. Их имена и дела, их творчество и эстетические взгляды должны знать современное и будущее поколения», – пишет историк отечественного искусства А.И. Мазаев [134, 228]. К числу таких художников, о которых всегда необходимо помнить, относятся художники, связанные с пензенским краем, чрезвычайно много сделавшие для отечественной культуры – Иван Силович Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954) и Федот Васильевич Сычков (1870–1958), Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905), Николай Филиппович Петров (1872–1941), Аристарх Васильевич Лентулов (1882–1943), Владимир Евграфович Татлин (1885–1953). Нельзя было не упомянуть и современных деятелей культуры и искусства, много делающих для Пензы и Пензенской области.

Художники конца XIX в. и начала XX в. прожили долгую, полную испытаний, но плодотворную творческую жизнь, в которой было много общего: они родились в средней полосе России в небогатых семьях, в детстве и юности познали много горя, нужды, лишений, унижений и обид. Несмотря на это у них рано проявились художественная одаренность и невероятная тяга к искусству, к красоте, позволившая им приехать в столицу и поступить в самое престижное художественное учебное

заведение России – Академию художеств. Ко времени окончания Академии многие были признанными известными мастерами.

Процессы глобализации, объединение человечества в единую социокультурную целостность обостряют проблему национальной культурной самоидентификации, заставляют обратить внимание на культуру провинции, в которой накоплен значительный историко-культурный потенциал, огромный запас художественных ценностей. Россия располагает уникальными объектами культуры, представляющими ценность для всего человечества, расположенными большей частью в провинции. Конструктивное решение актуальных социокультурных проблем в регионах в немалой степени связано с научным осмыслением константных и трансформирующихся компонентов провинциальной культуры, специфики ее развития. В этой связи особую актуальность приобретает проблема роли и места художественной элиты в культуре российской провинции. Обращение к традиционным ценностям российской культуры, в том числе и художественным, многое дает и для поисков определения путей развития культуры в будущем.

В последние десятилетия происходит переоценка истории отечественной художественной культуры XX в., разрушаются ложные стереотипы официального искусствоведения 1950–1980-х гг. Л.Б. Сукина справедливо подчеркивает важность именно историко-культурного, а не искусствоведческого изучения художественной культуры в провинции: «При оценочно-эстетическом методе классического искусствознания многие художественные явления, имеющие важнейшее генетическое значение для формирования региональных культур, оказываются отброшенными на свалку истории, а процесс культурогенеза разрывается. Отношение к провинциальной художественной культуре как к процессу требует современного методологического подхода, сочетающего методы исторического и художественного анализа и философского синтеза. Только тогда станет возможно создание истории культуры каждого региона и воссоздание истории провинциальной культуры в целом, как неотъемлемой части общероссийского культурного процесса» [205, 204].

Обращение к истории российской провинции и ее культурному достоянию связано с растущей тенденцией осмысления собственного культурного и духовного наследия, с необходимостью вернуть русской культуре и истории забытые или полузабытые имена творцов ее величия. В этой связи особую актуальность приобретает проблема роли и места провинциальной художественной интеллигенции в истории культуры российской провинции.

Таким образом, тема данной монографии обусловлена: 1) растущей тенденцией осмысления российской провинцией собственного культур-

ного и духовного наследия в контексте процессов глобализации; 2) необходимостью поддержания преемственности развития ее искусства и культуры; 3) потребностью переосмысления истории отечественной культуры и искусства, освобождения ее от многих клише советского периода; 4) особой значимостью культурологического подхода к анализу художественной культуры провинции.

В центре внимания отечественной науки, как правило, оказывалась художественная жизнь Москвы и Петербурга (Ленинграда), т.к. именно здесь работали великие мастера и создавались замечательные произведения искусства. История художественной жизни провинции изучена все еще недостаточно.

Провинциальным художникам в крупных исследованиях по истории русского искусства конца XIX – первой половины XX в., как правило, уделяется скромное место, нередко они вообще не упоминаются.

В 1950-е гг. вышли в свет посвященные Ф.В. Сычкову научные монографии Е.М. Костиной [110] и М.П. Сокольниковой [195], носившие обзорно-биографический характер, написанные в духе времени, в последующие десятилетия были опубликованы художественно-публицистические книги Э.Н. Поповой [162] и Л.Т. Бабиенко [12]. Существенно пополнил источники изучения биографии и творчества Сычкова альбом «Федот Васильевич Сычков. Воспоминания. Переписка» [218], в котором опубликована часть эпистолярного наследия мастера, каталог его произведений из фондов МРМИИ им. С.Д. Эрзи, а также информация о произведениях, хранящихся в других музеях и частных коллекциях. Важным шагом на пути к научному осмыслению творчества мастера стал сборник материалов первых Сычковских чтений [213], в котором представлены статьи сотрудников МРМИИ: Л.А. Букиной [29], Е.А. Вишняковой [39], М.И. Суриной [206], Н.В. Холоповой [226] и др., а также статья Н.Ю. Лысовой в книге-альбоме о мастерах искусства, связанных с мордовским краем [132].

Первый небольшой альбом, посвященный творчеству Горюшкина (с вступительной статьей Е.М. Костиной), вышел в свет лишь спустя два года после смерти художника [85]. В 1968 г. появилась монография о нем, написанная его учеником Ю. Нехорошевым [146], к 100-летию со дня его рождения в Пензе выходит альбом [86]. Затем о мастере надолго забыли. Лишь в 2009 г. в Пензенском государственном педагогическом университете им. В.Г. Белинского была защищена диссертация Т.А. Швыревой [234].

Очевидно, что назрела необходимость проведения фундаментальных научных исследований биографии и творчества двух художников.

Исходным для данной монографии явилось понимание российской провинции как специфической культурной среды, в рамках которой, формируется неординарная творческая личность. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954), Федот Васильевич Сычков (1870–1958), Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905) – художники, жившие в провинции, в процессе творческой самореализации аккумулировали ее лучшие качественные характеристики, став носителями глубинной идентичности региона, выразителями его самобытности. Они сыграли большую роль в развитии его художественной среды и художественной жизни, способствующих активизации его культурного самосознания.

Целью данной монографии является анализ творческого пути художников российской провинции.

Авторы старались: произвести анализ базовых понятий исследования; дать определение российской провинции как феномена культуры; рассмотреть феномен художника как субъекта культуры российской провинции; раскрыть значение Академии художеств в профессиональном и личностном становлении художников российской провинции; показать вклад художников в развитие культуры Пензенского региона.

В качестве источников авторы использовали:

- художественные произведения его центральных персоналий: оригиналы, представленные в музеях Москвы, Пензы и Саранска, а также опубликованные репродукции их работ; мемуарное, эпистолярное, публицистическое наследие мастеров: автобиографические заметки, воспоминания, переписку;
- литературу, посвященную художникам (мемуарную, художественно-публицистическую, научную).

Авторы использовали также следующие методы гуманитарных наук: сравнительно-исторический (сопоставление биографии и творчества художников на фоне художественных и общекультурных процессов эпохи); интерпретации (собственная трактовка художественных произведений, эпистолярно-мемуарного материала); исторической и логической реконструкции (выявление особенностей биографии и творчества художников в различных культурно-исторических ситуациях); биографический (выявление влияния биографических факторов на художественное творчество).

Впервые был проведен сопоставительный анализ творческого пути И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, представленного в художественно-культурном контексте, выявлено общее и особенное в их судьбе и искусстве, показан их вклад в культуру российской провинции (пензенского и мордовского края). Предложена новая интерпретация их творчества, переосмысленного в соответствии с современным понима-

нием культурных процессов в российской провинции. Вскрыты основные константы художественной и культурной деятельности художников. Введены в научный оборот неизданные письма Сычкова к Горюшкину-Сорокопудову (1934–1950).

Новизна работы определяется использованием редкого архивного материала, посвященного жизни и творчеству таких деятелей искусства, как Аристарх Лентулов и Владимир Татлин, ныне почти забытых.

Полученные результаты помогут составить целостное представление о биографии, творческой деятельности И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, К.А. Савицкого, Н.Ф. Петрова, А.В. Лентулова, В.Е. Татлина, об их роли в развитии культурной среды региона, восполнив тем самым ряд пробелов в культурной истории российской провинции конца XIX – середины XX в.

Актуальность темы позволяет использовать материалы монографии в работах по истории культуры российской провинции и пензенского края, при подготовке специальных курсов по истории культуры, краеведению, искусствоведческим дисциплинам.

Глава I. ХУДОЖНИК КАК СУБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ

Российская провинция как феномен культуры

Необходимо определить понятие «*провинция*», производные от него понятия: «*провинциальная культура*» / «*культура провинции*», а также сопряженные с основным исходным понятием: «*регион*», «*периферия*», «*локус*» и соответственно производными от них «*региональная культура*», «*периферийная культура*», «*локальная культура*».

История появления и бытования слова «провинция» в России подробно рассмотрена в работе Людмилы Олеговны Зайонц [78], где прослеживается семантический ореол слова в Петровскую эпоху, при Екатерине II, Александре I, в советское время.

Слово «провинция» (от латинского «*prōvincia*»: «*pro*» – «вперед», «*vincere*» – побеги давать) несет в себе множество исторических, культурных, социальных смыслов (в обыденном сознании, в художественной литературе, в научной мысли). Возникшее в Древнем Риме I в. н. э и означавшее первоначально «побежденная страна», это понятие затем было перенесено на периферийные окраины и неиталийские регионы Римской империи, управляемые римскими наместниками. Рим (корень) держал ствол дерева (государства), давшего побеги, которые жили своей жизнью, бурно развивались или бедствовали, но не теряли связей с истоком силы, власти, обретений и потерь. В политической, правовой и административной практике древний языковой образ приземлился и конкретизировался, обретая в отдельные времена в отдельных странах статус повседневной реальности, воплощенной в границах, властных структурах, особом образе жизни и ее восприятии [91, 16].

Моисей Самойлович Каган выделяет два уровня анализа понятия «провинция»: во-первых, «общий для культурной жизни всех стран и всех эпох», во-вторых, «специфически национальный» [101, 16].

Как подчеркивает Николай Михайлович Инюшкин, «первый исторически реально-прагматический смысл слова-образа в Древнем Риме содержал в себе противопоставление центра и некоторой покоренной земли, а затем центра и просто управляемой территории страны» [91, 17]. Отношения между этими частями единого государственного целого были различны по правовой и экономической тональности: известны как периоды всепоглощающей централизации и деспотизма, так и «золотой век» Октавиана Августа (63 г. до н.э. – 14 г. н.э.), позволивший считать провинциальную жизнь самой светлой стороной императорского периода. Когда Рим возродился умственно и политически, в провинции процветали искусства и науки; отсюда выходили лучшие литераторы и пол-

ководцы. Процветание закончилось с экономическим уничтожением провинций, ликвидацией элементов местного самоуправления, а с истощением провинций пала и империя. «Древнеримский опыт указывает на то, что с первого момента появления центра и провинции их отношения неизбежно должны были нести в себе дуальную оппозицию», – подчеркивает названный автор [91, 17].

В ряде зарубежных государств (Италии, Испании и др.) провинциями называются административно-территориальные единицы. В католических странах существует и церковное понятие провинции: это объединение нескольких соседних епархий, во главе которого стоит митрополит. В одной стране может быть несколько провинций или одна провинция; известны случаи, когда провинция охватывала частично или полностью территорию нескольких стран.

В русский язык слово «провинция» пришло поначалу как географическое понятие: для обозначения наименования одной из единиц административного деления России, предпринятого Петром I в 1699 г. для упорядочения денежных сборов. В итоге поэтапных реформ областного деления в 1708 и 1719 гг. число провинций в стране достигло 45. Каждая губерния включала определенное количество провинций: Петербургская – 11, Московская – 9, Киевская – 4, Рижская – 2 и т.д. Ярославская и Тульская провинции были частями Московской губернии, Тамбовская – Воронежской, Орловская – Белгородской и т.п. Во главе провинции стоял воевода, в губернских городах – губернатор, при нем же находилась провинциальная канцелярия. Выражение «провинциальный город» означало в то время центр провинции точно так же, как «губернский город» – центр губернии. Провинции в свою очередь делились на уезды.

Ряд исследователей считает, что, хотя слово «провинция» в России вошло в обиход с Петра I, то, что им позднее обозначалось – существовало и до Петра. Провинциальная культура со всеми присущими ей особенностями начала формироваться после объединения русских княжеств под эгидой Москвы в конце XV в. (работа Людмилы Борисовны Сукиной [205]). Другой исследователь В.В. Скоробогатский настаивает на том, что «провинция возникает в XVIII в. в рамках культуры Просвещения» [189, 63].

В 1775 г. «Учреждениями для управления губерний Всероссийской империи» было положено начало преобразованию провинциального управления. В течение двух десятилетий провинции постепенно упразднялись, взамен «открывались» губернии и наместничества, а наиболее значительные провинциальные города приобретали статус губернских. В новом социокультурном контексте под «провинцией» стали подразумевать «местность, находящуюся вдалеке от столицы или крупных культурных центров, вообще – территорию страны в отличие от столиц»

[190, 279], т.е. понятие получило обобщающе-географическую трактовку как территория, находящаяся вне Санкт-Петербурга и Москвы и в таком качестве прочно вошло в обиход.

Следует подчеркнуть, что со времени Петра I в России начал складываться «бицентризм» – ситуация двух «столиц» (Москвы и Петербурга): стремительно развивающаяся «Северная Пальмира» и «Старая Москва», желающая оставаться «первопрестольной». Пальму первенства оспаривала и «мать русских городов» – Киев. Таким образом, в России – СССР до 1991 г. фактически было три столицы.

Постепенно слово «провинция» стало обретать определенный подтекст и знаковый смысл – к просто географическому указанию стала добавляться определенная качественная характеристика, чаще всего отрицательная. Владимир Иванович Даль (1801–1872) говорит, что «жить в провинции» значит, – не в столице, в губернии, уезде», а провинциал – человек, живущий не в столице, житель губернии, уезда, захолустья» [67, 65]. «Словарь русского языка» Сергея Ивановича Ожегова (1900–1964) дает значение слова «провинция» как: «территория страны в отличие от столицы, центра», в качестве же словосочетания приводит пример «глухая провинция». Образованное далее слово «провинциальный» дается в двух смыслах: 1) «производный от провинции», 2) (переносный) – «отсталый, наивный и простоватый» [150, 45].

Исходя из этих определений, Инюшкин обосновывает различие между понятиями «культура провинции», «провинциальная культура», «провинция культуры».

«Культура провинции», по его мнению, имеет «политико-административный, географический акцент» и не несет в себе «никакой оценки содержания культурных процессов». Это «в первую очередь, констатация места функционирования, фактического расположения интересующего явления» [91, 42].

В понятии «провинциальная культура», считает исследователь, «констатация специфики пространства функционирования не уходит. Однако ухо, привычное к нарицательной лексике, уловит определенный аксиологический момент, примеривание к определенной шкале ценностей» [91, 42].

Понятие «провинция культуры» несет в себе «оценку, причем ярко отрицательно-нарицательную», представляя «неким синонимом культурного иссякновения» [91,42].

Современные исследователи (например, Виталий Юрьевич Афиани [11]) указывают на то, что «провинция» – понятие многослойное, часто употреблявшееся в России в метафорическом смысле.

Различное понимание термина «провинция» попытался систематизировать И.Л. Беленький, который выделил несколько главных значений

провинции (в рамках территориального подхода): а) как предмета возможного высказывания: как одну из реальных российских провинций; б) как множество конкретных территориальных топосов, объединенных родовой принадлежностью к одному из естественно-географических и исторически сложившихся районов; в) как предельно обобщенное понимание «провинции» как территории страны в целом (за исключением общероссийского центра) [18, 14].

Наряду с территориальным подходом к определению провинции существует понимание провинции как социокультурного пространства. В этом качестве провинция представляет собой многосоставное целое, включающее в себя города, поселки городского типа, села, деревни. Провинциальные города (крупные, средние) образуют тип «большой провинции», а поселки, села, деревни относятся к типу «малой провинции».

В иерархии типов провинции особое место принадлежит городу. Провинциальный город составлял существо провинции как культурной среды, поскольку концентрировал в себе различные направления в культуре, как исконные, традиционные для данной провинции, так и пришедшие извне, например – из столиц. «С понятием «провинциальный город» связаны судьбы многих выдающихся личностей, внесших значительный вклад в отечественную и мировую науку и культуру. Для одних он означает начало биографии, для других – ее продолжение, новый виток», подчеркивает Владимир Александрович Гуркин [66, 36].

«Логос» провинции, ее самосознание творит город. От имени российской провинции именно ее города вступают в диалогические отношения с Общероссийским Центром / Столицей. Идентификатор «провинциальное / провинциальный» конституируется не деревней, а городом. Именно формат провинциального города делает его уникальной площадкой пропорционального взаимодействия того, что идет сверху, из Центра, и того, что менее ярко, заметно, но традиционно, исконно – от земли, от народной жизни. Город в провинции является основой социокультурной среды.

Реальные и вымышленные города не раз становились местом действия, художественным пространством и системой символов в произведениях русской литературы и публицистики.

Говоря о российской провинции периода петербургской империи, надо отметить одну ее особенность, которой не было на Западе: большинство населения России всегда проживало в провинции. По причине специфического характера города в России и малочисленности городского населения до революции 1917 г. основным носителем «провинциальности» как уровня культуры и образа жизни были поместья, «дво-

рянские гнезда». Этот тип является промежуточным между «большой» и «малой» провинцией.

Усадьба – неотъемлемая часть отечественного культурного наследия, один из компонентов российской социокультурной реальности. Исторически сложившиеся предпосылки возникновения и развития русской усадьбы обусловили ее роль в культуре российской провинции. По словам известного исследователя истории русской усадьбы Л.В. Ивановой, «созданная многовековой историей российского дворянства усадебная культура не ушла вместе с усадьбой, она оказалась сильнее претворностей судьбы, сохранила высокий духовный потенциал, требует осмысления, изучения и претендует на прочное место в народной памяти» [87, 150].

Поместье или усадьба – иной, более «камерный» по сравнению с городом тип провинции. Именно здесь, в «дворянских гнездах», весьма удаленных от Москвы и Петербурга, начиналась жизнь многих личностей, их путь в российскую культуру. Дворянские усадьбы появились в России на исходе екатерининской эпохи в конце XVIII в. Возникновение этого социокультурного феномена во многом связано с новыми тенденциями в общественной жизни того времени, получившими адекватное воплощение в литературе и живописи современников: крах иллюзий, обусловленный неверием в результаты какой-либо деятельности на пользу государству, породил мотивы отшельничества и как следствие – нового героя, призревшего столичную суету ради жизни в глуши. Отныне он живет с семьей в своей усадьбе в мире с природой, друзьями и любимыми крестьянами.

Об интеллектуализме обитателей дворянских гнезд свидетельствовали собрания живописи, домашние театры, хорошие библиотеки, которые в захолустье не являлись чем-то исключительным. Несмотря на свою объективную территориально-социальную замкнутость, дворянская усадьба уже в начале XIX в. символизировала в микроформах происходящие в российской культуре макропроцессы. Именно поэтому в границах поместий и усадеб в условиях согласия и противостояния формировались судьбы будущих талантов и гениев, которым предстояло созидать не только отечественную, но и мировую культуру.

Огромное значение в жизни русской провинции играла деревня. По словам Федора Александровича Абрамова (1920–1983) на VI съезде писателей России, мы должны с благодарной памятью помнить о тысячелетней истории «старой деревни», о той многовековой почве, на которой всколосилась вся наша национальная культура: ее этика и эстетика, ее фольклор и литература, ее чудо-язык. В деревне все наши истоки, наши корни, там, в каждодневных трудах на земле зарождается и складывается наш национальный характер [1, 15].

Таким образом, понятие «провинция» можно отнести к разряду культурологических понятий, которым принято обозначать духовно-нравственное пространство жизни в удаленных от столицы уголках России (губернских и уездных городах, сельских усадьбах). Провинция – социокультурный ареал, удаленный от центра (столицы), представляющий собой специфическую культурную среду, обладающую известным потенциалом для развития личности.

Усадьба или поместье, деревня и провинциальный город вместе и каждый в отдельности соответствуют понятию «малая родина». «Малая родина», являясь прообразом отечества, определяет основные критерии взаимоотношений личности и «большой родины». Будучи социокультурной средой, малая родина одновременно становится первой и основной аксиологической нишей для личности. «Малая родина» подобно компасу определяет ее ориентиры на пути к достижению идеала и нередко сама отождествляет нечто идеальное, олицетворяя собой красоту и свободу. Эта идеализация особенно ощутима в различных формах воспоминаний (мемуарах, автобиографических заметках, фрагментах романов, рассказов, произведений живописи), где малой родине соответствуют метафоры – даль, ширь, простор.

«Малая родина» во всем многообразии своих форм является источником, почвой, средой для рождения и становления личности. Город, деревня или усадьба формируют ее нравственные установки и ценностные ориентиры, а также фокусируют в своей системе координат место и время жизненного и профессионального выбора индивидуальности. Все перечисленные свойства наиболее ярко характеризуют провинцию (малую родину) как феномен культуры.

Нередко ученые, говоря о провинции, оперируют такими терминами, как «периферия», «регион», «локальный», не всегда учитывая, что эти термины несут разную смысловую нагрузку. Так, например, Ирина Владимировна Котлярова использует как взаимозаменяемые понятия «региональный», «локальный», «областной», «провинциальный»: «...современная историко-научная мысль обращает все более пристальное внимание к региональным процессам в обществе.... Воссоздание локальных явлений во всей полноте, в совокупности многообразных событий позволяет представить региональные историко-культурные процессы как целостные и оригинальные, никогда и нигде более неповторимые» [111, 8].

Одним из многозначных и распространенных в современных научных исследованиях и в публицистике является термин «регион». В работе Элеоноры Владиленовны Барковой понятия «провинция» и «регион» используются как аналогичные [13]. Подробнее понятие региона рассмотрено Галиной Алексеевной Аванесовой и Ольгой Николаевной Ас-

тафьевой [2]. Актуализация использования этого понятия связана с нарастанием процессов «суверенизации» в постсоветском государственном устройстве, в том числе и на территории России. Оно имеет несколько общепринятых трактовок, зафиксированных в справочных изданиях универсального и отраслевого характера. Можно выделить следующие подходы к интерпретации слова «регион» и производных от него слов и словосочетаний.

Понятие «региональное» встречается преимущественно в официальных документах и научных текстах, являясь нейтральным, без выраженного оценочного значения, с жестко закрепленным содержанием. Сфера употребления понятия «провинциальное» – преимущественно публицистика различных типов, и само слово «провинциальное» обычно несет в себе более или менее скрытое оценочное значение».

Можно выделить несколько подходов к интерпретации понятия «регион»:

1) экономический подход – экономисты определяют данный термин как хозяйственно-экономическую общность;

2) географический подход, согласно которому под регионом подразумевается административно-территориальная единица;

3) краеведческий подход, согласно которому регион понимается как историко-культурная область;

4) культурологический подход, при котором регион выступает как культурно-цивилизационное, духовно-нравственное пространство.

Татьяна Анатольевна Чичканова предлагает рассматривать регион как субъект исторический и как «всю остальную Россию» кроме столиц, ставя, таким образом, знак равенства между понятиями «регион» и «провинция» [233, 7]. Как синонимичные, взаимозаменяемые термины используются «провинция» и «регион» в диссертационном исследовании Бориса Сергеевича Ишкина [98]. При этом симптоматично, что автор сам указывает на «непроясненность категориального аппарата», которая обнаруживается при исследовании данной темы. Мы считаем, что в каждом регионе есть как столица, так и провинция. Но в тоже время разный уровень социально-экономического, социокультурного развития российских регионов позволяет говорить о наличии региона-периферии и региона-центра.

По определению Галины Алексеевны Аванесовой, «регион может означать географическую территорию, административную границу государственного членения, хозяйственный район, историко-культурную местность, природно-ландшафтную зону, погодно-климатическую область, некий ареал распространения чего-либо значимого для человека» [3, 187]; понятие «провинциальное» не столько подразумевает географическую закрепленность, сколько выражает некое психологическое со-

стояние, умонастроение («провинция души»). Ни о каком различии между отдельными «провинциальными» (в отличие от отдельных «региональных») обычно нет и речи, провинциальное существует как нечто единое, присущее всем, без различия исторических, географических и прочих условий. В общественном сознании существует образ некоей Единой Провинции, чье своеобразие проявляется только по отношению к Центру.

Еще один термин, который нередко употребляется как синонимичный термину «провинция», – «периферия». Согласно словарю иностранных слов, дефиниции «провинция» и «периферия» идентичны по содержанию, но различны по происхождению; так, первое – латинского происхождения, а второе – греческого (*periphēreia* – окружность; внешняя часть чего-либо, в отличие от центральной его части; часть страны, области, края, удаленная от центра) [191, 530].

Если слово «провинция» относит нас к дореволюционной России, то «периферия» больше ассоциируется с советским периодом. Понятие «провинция» употребляется обычно в том случае, когда речь идет об уникальности, неповторимости явления, наполнении его особым сакральным смыслом. Понятие «периферия», как правило, лишено такого наполнения. Оно лишь констатирует факт противоположности той или иной местности центру.

Термин «локальный» (от лат. *locus* – место) раскрывается как «местный», отнесенный к определенному месту, «как ограничение места действия, распространение какого-либо явления, процесса» [11, 27]. Он больше подчеркивает именно ограниченность распространения. В случае обозначения явления термином «локальное» подразумевается, что за пределами данной местности (нескольких деревень, регионов области) это явление больше не встречается. Например, локальный характер приобретают неповторимые художественные промыслы разных регионов (павловопосадские платки, жестовские подносы, хохломская роспись, ростовская финифть, тульские самовары и т.д.). Необходимо отметить, что термин «локальный» может употребляться как по отношению к провинции, так и к столице, обозначая сосредоточие в определенном месте специализированного культурного явления. Так, например, уникальна культура Санкт-Петербурга, которую можно определить как локальную, однако ни в коей мере не провинциальную.

Особые условия развития российской провинции сформировали определенный тип культуры — провинциальный, своеобразие которого проявляется в сравнении «столичное-провинциальное», а сущность раскрывается в следующих характеристиках: амбивалентность, приближенность культурных процессов к человеку, включенность явлений

культуры в бытие провинциального сообщества, непосредственность общения творцов культуры и ее потребителей и др.

Таким образом, «провинция» – культурологическое понятие, обозначающее духовно-нравственное пространство жизни в удаленных от столицы уголках России; социокультурный ареал, удаленный от центра (столицы), представляющий собой специфическую культурную среду, соответствующий понятию «малая родина», которая, являясь прообразом отечества, определяет основные критерии взаимоотношений личности и «большой родины», является истоком, почвой, средой для рождения и становления личности.

Понятие «провинция» следует отличать от понятий: а) «регион» (нейтральное, без выраженного оценочного значения, с жестко закрепленным значением «регионального» как своеобразного, уникальность которого базируется на специфике географического положения и связанных с ним природных и исторических условий); б) «периферия» (ассоциирующееся с советским периодом, констатирующее факт противоположности той или иной местности центру и лишенным коннотации с представлением об уникальности, неповторимости явления, наполнении его особым сакральным смыслом); в) «локус» («локальный»), которые могут употребляться как по отношению к провинции, так и к столице, обозначая сосредоточие в определенном месте специализированного культурного явления.

Поиск культурной идентичности

Рассмотрим понятия «художник», «художественная культура», «художественная среда», «художественная жизнь».

«Художник» – субъект творческой деятельности в сфере искусства.

«Художественная культура» в качестве концептуального теоретического объекта рассматривается нами как «исторически детерминированная система конкретно-чувственного образного познания и выражения в образах чувственно-эмоциональной и интеллектуальной жизни людей; закрепления его в художественных ценностях, накапливаемых в виде художественных произведений..., это область кумуляции, тиражирования, распространения художественных ценностей; система отбора и профессиональной подготовки художников, социализации публики, нацеленных на развитие у них способности к формированию образов и навыков оперирования ими» [141, 165]. Все, что создано профессионалами и любителями, включается в понятие художественной культуры. Точнее будет определить ее как мир искусства, взятый во взаимодействии с обществом и другими слоями культуры. Художественную культуру можно

определить как совокупный способ и продукт художественной деятельности людей.

Художественную культуру можно трактовать как систему трех взаимодействующих подсистем: художественного производства, художественных потребностей и социального института художественной культуры. Понятие «художественная культура» включает в себя совокупность созданных обществом художественных ценностей, а также сам процесс их создания, распространения и восприятия, усвоения обществом и конкретным человеком. Для историка культуры, в отличие от искусствоведа, особое значение приобретает построение модели художественной культуры как системы социальных институтов, обеспечивающих создание художественных ценностей, воспроизводство их творцов, воспроизводство художественных ценностей и потребление их публикой. В научной литературе уже дана схема взаимосвязанных блоков в художественной культуре. Ее составляющие таковы:

- 1) Создатели продуктов художественной деятельности;
- 2) Институты создания и тиражирования продуктов художественной культуры – творческие союзы, киностудии, издательства, фирмы звукозаписи;
- 3) Продукты художественной культуры;
- 4) Институты сохранения и распространения продуктов художественной культуры – библиотеки, архивы, музеи, выставки, театры, цирки, концертные организации, кинопрокат, клубы, книготорги;
- 5) Институты и каналы художественного образования и воспитания населения, пропаганды продуктов художественной культуры – лектории, художественная самодеятельность, реклама, информация;
- 6) Процессы освоения искусства людьми, реализуемые посредством трех видов деятельности человека: знакомства с произведениями искусства, приобретения искусствоведческих знаний, собственного художественного творчества;
- 7) Институты руководства художественной культурой, выполняющие в известной мере роль внешнего фактора.

Художественная культура является подсистемой культуры. Это совокупный способ, продукт и принцип организации художественной деятельности, которая включает в себя все процессы, протекающие вокруг искусства – создание, хранение, восприятие и т.д. – и процессы, обеспечивающие его успешное функционирование – воспитание художников, публики, критики и т.д.

Сущность художественной культуры заключается в том, что творец (профессионал, любитель, народный умелец) благодаря своим развитым чувствам образно познает и образно же моделирует какой-то фрагмент реальности, а затем передает это зрителю или слушателю в эстетически

выразительной форме. Художественная культура охватывает все население. Так, многие люди в молодости пишут стихи и музыку, рисуют, некоторые продолжают делать это на протяжении всей жизни. Но только то, что создано выдающимися мастерами своего дела в сфере художественной деятельности, хранится в веках как имеющее наивысшую ценность для общества и составляет искусство. Искусство – часть художественной культуры, ее вершина.

Художественная культура – это особая целостная культура: в ней органически соединяется материальное и духовное производство. Центральным звеном художественной культуры является искусство как совокупность деятельности в рамках художественного творчества субъекта и результатов.

Понятие «художественная жизнь» несводимо к художественному творчеству, созданию произведений профессионального и непрофессионального искусства. Оно не отождествляется и с художественной культурой.

Существует множество различных определений художественной жизни общества: процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях, живое функционирование всех подсистем художественной культуры, активное бытие художественной культуры, область общественной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания вместе с соответствующими отношениями и институтами и т.д.

Григорий Юрьевич Стернин дал следующее толкование понятия «художественная жизнь»: «Это... само искусство и его взаимоотношение со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, общественные притязания различных художественных организаций и группировок и их действительная роль в культурном быте, художественная критика и ее воздействие на творческую практику, равно как и обратное влияние, которое испытывает критическая пресса, отражая тенденции развития искусства» [202, 17]. Добавим к этому развитие художественного образования, формирование частных коллекций и создание публичных художественных музеев.

Понятие «художественная жизнь» может предусматривать не только временной, но и региональный аспект функционирования художественной культуры.

Таким образом, проблематика художественной жизни является в необходимости выявления не только особенности самого искусства, его творцов, своеобразных качеств их личности, но и того, кому это искусство предназначено.

Творческий процесс всегда предопределен этими двумя двигателями: творческой личностью и потребителем того результата художественного труда, который этой личностью произведен.

Взаимодействие этих сил чрезвычайно сложны, различны на разных этапах развития культуры и в разных историко-художественных ситуациях, но всегда важны, необходимы для выявления закономерности движения искусства. Между художником и зрителем разворачивается целая шкала опосредующих звеньев: критика, художественное образование, выставочные объединения, коллекционирование и многое другое.

Таким образом, понятие «художественная культура» поглощает понятие «художественная жизнь», которая, в свою очередь, определяет культурные связи в стране, отдельном регионе, области через какой-либо вид искусства.

Художественная жизнь – это динамичный процесс, переживающий периоды активности и спада, отражающий историческую ситуацию, особенности общественной жизни. Особый динамизм термину придает слово «жизнь», которое с философской точки зрения может пониматься как форма движения материи. Тем самым подчеркивается необходимость рассматривать художественную жизнь, с одной стороны, как изменяющуюся открытую систему, обладающую внутренними причинами развития, с другой стороны, как тесно связанное с жизнью общества явление. Именно от общественных потребностей в значительной мере зависит масштаб тех или иных форм художественной жизни, которые в свою очередь влияют на развитие общества.

Существуют различные подходы к понятию «художественная жизнь»:

- социально-исторический подход, художественная жизнь непосредственно связана с общественной, и каждой эпохе свойственна своя модель интерпретации процессов эволюции искусства;

- социально-психологический подход, взаимодействие человеческого сознания и искусства является необходимым условием формирования конструктивных отношений индивида с окружающим миром;

- аксиологический подход, художественная жизнь – главная составляющая формирования общечеловеческой системы нравственных ценностей.

В свою очередь в современной научной литературе существует две модификации социально-исторического подхода к определению понятия «художественная жизнь». В первом значении художественная жизнь определяется как область общественной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания вместе со всеми соответствующими отношениями и институтами. В процессуальном отношении деятельность в художест-

венной жизни распадается на художественное производство и художественное потребление. Во втором значении художественная жизнь понимается как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях. В специальной литературе высказывалось мнение, что художественная жизнь общества есть не что иное, как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях [198, 12], что она – «актуальное бытие художественной культуры» [22, 270]. Чаще всего художественная жизнь раскрывается через взаимодействие одновременно существующих направлений, школ, тенденций. Сюда же включают событийный ряд функционирования искусства: хронику спектаклей, выставок и публикаций, создание учреждений и ассоциаций.

Мы следуем за принципами анализа художественной жизни, сформулированными Григорием Юрьевичем Стерниным. Художественная жизнь понимается нами как сфера «диалога между современниками и пластическим творчеством, диалогом, дающим много для понимания исторического самосознания эпохи», а изобразительное искусство является «органической частью художественной культуры своего времени, ее общих духовных устремлений, ее общественного бытия, ее жизнеспособных усилий» [203, 4]. Художественная жизнь общества – это прежде всего само искусство и его взаимоотношение со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, а также различные формы общественной жизни, поскольку искусство не может развиваться изолированно от общества. Современное искусствоведение «не может не учитывать тот факт, что искусство и художественные технологии перестали восприниматься как сфера изящного, но включаются в сложные социально-культурные комплексы, в которых выполняют роль активного творческого компонента» [203, 4].

Важным для нашего исследования являются также понятия «культурная среда» и «художественная среда».

«Культурная среда» – термин, который приобрел статус самостоятельности лишь в начале 90-х гг. XX в. Культурная среда понимается нами как устойчивая совокупность личностных и вещественных элементов данной культуры, духовно-идеологических отношений и институтов. Она включает личностные, вещественные, нормативные, духовно-идеологические свойства. Культурная среда включает в себя социально-культурные объекты, связанные с созданием и распространением культурных ценностей.

«Художественная среда» – понятие, более узкое, чем «культурная среда». Его определение можно сформулировать по аналогии с предыдущим понятием как устойчивую совокупность личностных и вещественных элементов данной художественной культуры, ее отношений и

институтов. Художественная среда включает в себя социально-культурные объекты, связанные с созданием и распространением художественных ценностей.

Личность как элемент культурной среды одновременно выступает как ее творец и ее же результат. Дискуссии опознаваемости и непознанности творческого «Я» ведутся на протяжении многих лет, рождая новые взгляды на существо креативной личности и тех институтов культуры, которые эту креативность должны стимулировать и развивать.

Особая сфера изучения феномена художника связана с анализом эволюции его статуса в истории разных национальных культур; выявлением исторических вех и этапов становления его самосознания, обретения художником собственной социальной и культурной идентичности. «Проблема предназначения и смысла деятельности Художника решалась в XIX веке главным образом в социальном и искусствоведческом аспектах, в XX в. окрашивалась в политические тона, становилась объектом психологии. Зависимый от объективного (экономического) и субъективного (политического) факторов, исторических смен функциональной доминанты, статус Художника не оставался неизменным: почетный гражданин, мастеровой, творец. Центральная фигура мира человека в ряду вождей, философов, ученых ответственна за умножение красоты, рост человеческого в человеке. Традиционный атрибут Художника — честь, совесть, долг. Высокий ранг его в Европе поддерживался 200 лет», – подчеркивает Олег Александрович Кривцун [1133, 167].

Особенность личностной структуры художника – многообразие связей с миром. В его деятельности отражены общие, вечные и современные запросы и потребности людей, трансформирующие эстетический идеал. Художественный процесс мотивируется потребностью в творчестве. Но не только талант и гений движут им.

Культура в совокупности ее подсистем и срезов опосредует творчество и личность художника. В качестве факторов влияния выступают традиции культуры, в том числе художественной, ее современный уровень, включая материальный, современные потребности, вкусы, идеалы, искусство.

Художественная культура, в которой доминирует духовный, идеальный фактор, влияет на деятельность. Охранная среда художника — образовательно-воспитательная подсистема культуры (искусствознание, критика, эстетика). Они определяют самосознание художника — воли, выступающей в роли свободы, свободу творчества, и его ответственность.

На изломах веков и тысячелетий в искусстве проступают кризисные черты. Теряя почву под ногами, художник испытывает растерянность, оцепенение. В мире глобальной относительности, распространившейся

и на культуру, смысл понятия «художник», как создателя ценностей почти что утрачен. Этому противостоит все более суровое и строгое требование субъектов художественно – профессиональной среды (между художником и всей культурой, художником и массами).

Провинциальная культура, ее творцы и носители являются индикатором конструктивности взаимодействия традиционного и инновационного, местного и привнесенного, полем поиска наиболее продуктивных форм компромисса, отвечающих реальным потребностям большей – периферийной – части российского общества.

Столица предоставляет значительно больше, чем провинция, вариантов и возможностей для самореализации творческой личности, что обусловлено спецификой субкультуры провинции. В провинции выбор путей самореализации для провинциального художника не был широким. Провинциальное общество, консервативное и рациональное по своей сути, предоставляло художникам возможности самовыражения также в рамках утилитарного, практического применения своих способностей.

При выборе пути реализации художник руководствовался рациональным, практическим отношением к жизни. Творец, как правило, не мог найти иного выхода и иного пути для реализации своего образования, таланта или способностей. Рациональные мотивы его деятельности были обусловлены, прежде всего, чувством «выживания» в провинциальных условиях.

Сколь-нибудь заметный талант всегда стремился показать себя в Петербурге или в Москве с тем, чтобы получить хорошее профессиональное образование, доступ в профессиональную среду, возможность общения с корифеями своего искусства. В свое время и Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933), и Михаил Васильевич Нестеров (1862–1942), и Илья Иванович Машков (1881–1944), и Аристарх Васильевич Лентулов (1882–1943), уроженец Нижнего Ломова Пензенской области, Александр Александрович Дейнека (1899–1969), Александр Григорьевич Тышлер (1898–1980), как и десятки других, прибыли в столицу из глубинки.

Притягательность центра в глазах художников неоспорима: здесь интенсивна филиация новых художественных идей, завязываются творческие и деловые связи, складываются художественные кружки и объединения, во все времена выступавшие питательной почвой творчества. Как правило, в центр стремился тот, кто ощущал внутри себя большой потенциал, в ком клубилась недюжинная энергия. Сильное и яркое дарование, некоторая стереотипность системы столичного художественного образования не микширует, а только еще больше дает разгореться его самобытности.

Культурная избыточность центра всегда налицо: в столице непрестанно

наслаиваются старые и новые художественные практики, перемешаны узкопрофессиональные, цеховые и так называемые «массовые» критерии. В этом смысле «центральное» – являет собой всегда феномен много осевой и динамичной художественной жизни. Любой молодой талант может найти в ней для себя нишу, наиболее органичную его индивидуальности, темпераменту, взглядам на мир.

Вместе с тем, напитавшись творческими энергиями столицы, далеко не каждый мастер в дальнейшем отдает предпочтение центру как месту своей творческой работы, поэтому возникают такие культурные феномены, как Плёс (*Исаак Ильич Левитан (1860–1900)*), Абрамцево (*Антонковский Марк Матвеевич (1843–1902)*), Васнецов *Аполлинарий Михайлович (1856–1933)*, Васнецов *Виктор Михайлович (1848–1926)*, Врубель *Михаил Александрович (1856–1910)*, Коровин *Константин Алексеевич (1861–1939)*, Нестеров *Михаил Васильевич (1862–1942)*, Поленов *Василий Дмитриевич (1844–1927)*, Поленова *Елена Дмитриевна (1850–1898)*, Репин *Илья Ефимович (1844–1930)*, Серов *Валентин Александрович (1865–1911)*, Левитан *Исаак Ильич (1860–1900)*, Коктебель (*Максимилиан Александрович Волошин (1877–1932)*), Поленово (*Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927)*), Куоккала (*Илья Ефимович Репин (1844–1930)*). Имена художников оказываются неразрывно связанными с этими местами: с одной стороны, эти неповторимые ландшафты вдохновляют мастеров, питают их воображение, с другой – аура значительной творческой личности сообщает этим местам особый магнетизм, наполняет культурным смыслом. В подобных случаях актуализируются оба значения понятия «genius loci» – 1) гений места, «дух места», «связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой» (как считает Петр Львович Вайль (1949–2009) и 2) «местный гений» – личность, значение деятельности которой выходит за рамки местной культуры и которая выступает в качестве значимого представителя в национальной или мировой культуре от данного места.

Столица всегда открыта художественным экспериментам. Провинция более консервативна, устойчива, канонична. Столица выступает как средоточие художественных элит и элитарного искусства, в провинции же ценится общепонятное, доступное.

Стремясь в центр (уровень образования, возможность самореализации, материально-экономические преимущества), молодой художник становится заметным не через усвоение культурно-адаптированного, а благодаря тому, что он уже нес в себе, через то, чем уже был «заряжен» в провинции, на своей «малой родине».

Носители этой провинциальной субкультуры руководствуются особыми ценностями и нормами, среди которых можно выделить: нравственное отношение к природе и неразрывную связь с ней; специфику че-

ловческих взаимоотношений, обусловленную компактным провинциальным пространством, которая проявляется, например, в жестком контроле за поведением индивида; особую временную организацию провинциальной жизни: неторопливость, несуетливость, размеренность и т.д.

Творческая личность является элитарной по своей сути и всегда прогрессивным и динамичным элементом общества. В условиях субкультуры провинции, предоставляющей немного вариантов для самореализации, проблема самовыражения творческой личности приобретает особую рельефность и остроту, и переживается, осознается, прежде всего, самим творцом.

Столица и провинция вступают в «диалог», который с незатухающей напряженностью ведется на протяжении XIX – начала XX в. (Испытание на «столичность» – традиционная в российской культуре проверка, узаконенный тест).

Таким образом, художник, живущий в провинции, выступает как важнейший культурный посредник, осуществляющий коммуникацию между провинциальной и столичной культурой.

Стремясь к творческой самореализации, именно художник делает провинцию регионом со своей специфической культурой. Он аккумулирует лучшие качественные характеристики провинции, становясь главным носителем глубинной идентичности региона, выразителем его самобытности. Являясь по своей сути элитарной личностью, возбудителем творческого начала, наиболее прогрессивным и динамичным элементом провинциальной культуры, он участвует в формировании культурной среды, способствующей активизации культурного самосознания провинции.

Глава II. ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСТВА И.С. ГОРЮШКИНА-СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Путь в искусство

«Социальная и культурная биография профессионального художника в России – чрезвычайно интересная и малоизученная область. Вхождение профессиональных живописцев, актеров, музыкантов в общественную жизнь произвело существенные сдвиги в традициях национального сознания и психологии, привнесло новые обертоны в культурные ориентиры разных сословий, то резче очерчивая их границы, то, наоборот, их размывая. С момента своего появления на русской почве, фигура художника будоражит общественное мнение...», – пишет известный специалист в области эстетики и теории художественного творчества О.А. Кривцун [113, 214].

Особенностью культурной ситуации России конца XIX в. было то, что в число профессиональных художников постепенно вливаются все больше выходцев из низших сословий. Путь в большое искусство Горюшкина-Сорокопудова и Сычкова был в этом отношении типичным для своей эпохи. Сопоставление биографии Сычкова с биографией Горюшкина и других русских художников–современников позволяет сделать вывод, что выходцы из самых низших сословий России конца XIX в., крестьяне из провинциальной глубинки, одаренные от природы, имели возможность, хотя и с большими трудностями осуществить свою мечту.

Как подчеркивает Т.А. Швырева, «основными предпосылками становления научно-педагогической и культурно-просветительской деятельности И.С. Горюшкина-Сорокопудова явились: личностные (влияние семьи, родственников и общественных деятелей (Павла Яковлевича Пясецкого (1843–1919), Павла Алексеевича Власова (1857–1935), Ильи Ефимовича Репина (1844–1930); социально-экономические (развитие промышленности страны в конце XIX – начале XX вв.; размывание сословных границ); культурологические (усиление роли художественной интеллигенции в просвещении народных масс; появление художественных объединений; рост влияния культурно-просветительских журналов на развитие художественного образования; возрастание интереса к древнерусскому искусству как истоку национальной культуры Руси); педагогические (создание средних специальных педагогических учебных заведений; потребность в высокообразованных педагогических кадрах для системы начального и среднего профессионального образования; развитие педагогической мысли и системы художественного образования в России на рубеже конца XIX – начала XX вв.) [234, 14].

Начальные этапы жизни и путь творческого самоопределения двух художников заставляет вспомнить путь в большое искусство и многих их современников: Ивана Дмитриевича Шадра (Иванова) (1887–1941), мордвина Степана Дмитриевича Эрзи (1876–1959), дружившего с Сычковым муромского художника Ивана Семеновича Куликова (1875–1941) – академика живописи (1915), чуваша Алексея Афанасьевича Кокеля (1880–1956) и др.

Иван Силыч (Силович) Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954) родился в селе Нащи Елатомского уезда Тамбовской губернии в бедной крестьянской семье. Долгое время судьба мальчика полностью соответствовала его фамилии. Он почти не помнил своих родителей: его отец – Сила Васильевич Горюшкин, солдат, затем бурлак, вскоре после рождения сына утонул в Волге; ненадолго пережила его и мать. Оставшись в три года круглым сиротой, мальчик был беспризорником, а в возрасте шести лет был причислен указом Казенной палаты к обществу саратовских мещан и отдан на воспитание мещанину Сорокопудову – своему дальнему родственнику. Так он получил «двойную» фамилию. Приемные родители не намерены были содержать его «даром»: вскоре он был устроен к купцу Кузьмину, а затем отдан в сиротский приют, где пробыл четыре года, затем работал «мальчиком при буфете» на пароходах, курсирующих от Саратова до Астрахани и вверх по Волге.

Раннее сиротство, беспризорничество, дикие нравы приюта, жизнь «в людях», голод, лишения, унижения – ничто не смогло истребить тяги впечатлительного мальчика к красоте. Жизнь в Саратове, затем в Астрахани, поездки по Волге оставили неизгладимое впечатление в его памяти, навсегда сохранили в ней неповторимый облик старинных русских городов и родной природы. В эти годы у будущего художника проявился интерес к изобразительному искусству. Каждую свободную минуту «буфетный мальчик» занимался рисованием – доставал из кармана блокнот и делал в нем беглые наброски понравившихся сценок или пейзажей. Однако о том, чтобы стать профессиональным художником, он и не смел мечтать.

В конце 1880-х гг. его рисунки, выдававшие несомненный талант, случайно увидел один из пассажиров парохода – известный путешественник, доктор медицины Павел Яковлевич Пясецкий (1843–1919). Врач по профессии, живя в Петербурге, он никогда не ограничивался интересами профессионального круга, был всесторонне одаренной личностью. Профессия способствовала широте его интересов – в качестве врача он бывал во время военных действий на Балканах, в Средней Азии, много разъезжал по свету. Везде, где бы ни оказывался Пясецкий, он делал рисунки, акварельные этюды с натуры, вел записи. Свои рассказы и рисунки Пясецкий опубликовал в популярном петербургском журнале «Ни-

ва». «Влюбленно всматривался он в берега красавицы-реки, которые то подступали обрывами к самой воде, то вдруг убегали к дальнему лесу. У борта время от времени появлялся буфетный мальчик. Он тоже пытливо вглядывался в уплывающие берега, а иногда что-то усердно чертил в маленькой карманной книжечке. Путешественник заинтересовался пареньком. Разговорились...», – так описывает эту встречу биограф Горюшкина Юрий Иванович Нехорошев [146, 10].

Встреча с Пясецким круто изменила судьбу Горюшкина. Похвала знающего человека, рассказы о Петербургской Академии художеств, совет поступить в рисовальную школу – все радовало, волновало, укрепляло давнишнее тайное стремление стать художником. Пясецкий оказал протекцию юному дарованию, и в 1900 г. помог ему поступить учиться в астраханскую художественную студию Павла Алексеевича Власова (1857–1935) – ученика известного художника-передвижника Василия Григорьевича Перова (1834–1888) и Павла Петровича Чистякова (1832–1919).

Власов был серьезным и талантливым педагогом, сумевшим в течение двух–трех лет подготовить к вступительным экзаменам в Академию художеств не только Горюшкина-Сорокопудова, но и известного в будущем художника Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927) и его родственника Александра Ивановича Вахрамеева (1874–1926). Вся эта группа астраханской молодежи, примерно в одни и те же годы обучавшаяся у Власова, получила достаточно прочные знания в области рисунка и живописи.

Власов строил занятия с учетом академических требований, прививая своим воспитанникам прочные основы художественной грамоты. Много и регулярно ученики работали с натуры – не только в мастерской, но и на пристанях, на берегах Волги, на улицах Астрахани. «Раздольные просторы речных далей, ленивая тишина деревянных городишек и деревень, спрятавшихся в дремучих лесах, толчея и гомон пестрых волжских рынков, пестрое убранство празднично украшенных домов и церквей, патриархальные нравы глухой русской провинции, красочный быт купцов и крестьян навсегда запали в память Ивана Горюшкина. Эти впечатления детства и отрочества долго будут питать его творческую фантазию, оставаясь самыми яркими, цельными, особенно близкими сердцу», – пишет Нехорошев [146, 18]. Именно это позволило юноше глубоко изучить провинциальный быт, узнать и запомнить выразительные типажи и характеры, житейскую обстановку.

Получив необходимые знания, девятнадцатилетний юноша по приглашению Пясецкого едет в Петербург. Ученый не только помог юному провинциалу устроиться в столице, но и ввел в круг своих знакомых, в частности в семью известного ученого, железнодорожного инженера,

председателя Императорского русского технического общества Николая Павловича Петрова (1836–1920). Здесь Горюшкин проводит особенно много времени. Образованные, прогрессивно мыслящие интеллигенты, собиравшиеся в доме Петровых, оказывают на него благотворное влияние. Горюшкин занимается в школе Общества поощрения художеств, экстерном сдает экзамены за гимназический курс.

9 сентября 1895 г. в канцелярию Императорской Академии художеств поступает прошение от саратовского мещанина Горюшкина-Сорокопудова. Он просит принять его в число вольнослушателей Высшего художественного училища по «отделу живописи». В 1895 г., на год раньше, чем Кустодиев и Вахрамеев, он поступает в Высшее художественное училище при Академии художеств (в качестве вольнослушателя). В 1897 г. Совет профессоров, рассмотрев выставленные им работы, зачислил его из вольнослушателей в ученики училища. Первые годы занятий были трудными, нужно было зарабатывать средства на жизнь. Большую материальную и моральную поддержку он находит в семье Петрова.

«Творческая судьба “первого и главного мордовского живописца” необычна во многом. Родившись в бедной крестьянской семье, воспитанный неграмотными родителями, Сычков получил лучшее художественное образование, возможное в России на рубеже XIX–XX веков», – пишет Надежда Юрьевна Лысова [132, 97].

Федот Васильевич Сычков был старше Горюшкина на 3 года. Он родился в 1870 г. в беднейшей крестьянской семье в селе Кочелаево Наровчатского уезда Пензенской губернии (затем Ковылкинский район Мордовской АССР, ныне Республики Мордовия). Отец будущего художника был батраком, бурлаком на Волге, служил в работниках в монастыре. В автобиографии Сычков писал: «Мои отец и мать были неграмотные, бедняки, совершенно некультурные, не имели у себя полного хозяйства. Отец молодость более провел в отходных заработках, был много лет в бурлаках. Тянул лямку с баржами, как на картине И.Е. Репина “Бурлаки”, а мать дома с детьми, которых у нас было трое: я и две дочери. Всего у нас в семье тогда было шесть человек, еще 80-летняя бабушка, которая происходила из более культурной семьи – она мать моего отца. Мой отец не обладал никаким ремеслом (поэтому ему не пришлось быть дома), всю жизнь до старости провел то в бурлаках, то в работниках у кулаков. Когда у него истощились под старость силы, он никому не был нужен. Единственное, что он мог, – починять для местных крестьян “галички”, т.е. рукавицы, на которых зарабатывал сидя у окна с утра до поздней ночи при свете лучины (шил, починял галички), от 15 до 20 копеек в день» [208, 15].

С детства Федот отличался впечатлительностью. Позже в автобиографических заметках он вспоминал, какое впечатление производили на него бабушкины старинные сказки, уносившие его «в разные далекие заморские страны», рассказы о «грамотных ученых людях и о крепостных рабах, которым жилось у помещиков хуже, чем скотине. Людей менали на собак... Слушал я, и детское мое сердце болело за тех несчастных. Думалось, что мы-то все же лучше живем...» [208, 15].

Бабушка водила внука в церковь, что не только приобщило Федота к вере, но и привило интерес к церковной живописи, вызвавшей у мальчика желание рисовать: «...внутри над алтарем был нарисован “Бог Саваоф” с ангелами, сидящими на облаках. Эти ангелочки – головки с крыльшками у шеи – так мне понравились, что я взял дома уголь из печки и начал рисовать, делая кружочки и в них три точки, сверху две точки и ниже одну, и получается впечатление детской головки, да еще прибавлял по обе стороны несколько черточек – это крылья, и готово. Напоминало херувимчика. Это меня очень забавляло, и этих херувимчиков рисовал много, без конца. Изрисовал все двери и стены в избе. Отец сидел обыкновенно у окошечка и смеялся, а мать за то, что пачкал дверь и стены, собиралась побить меня прутиком. Бабушка защищала, не давала меня в обиду и говорила: “Пусть рисует, ты посмотри, ведь это ангелочки, похожи... А вот надо его свести в училище, грамотным будет, научится читать псалтырь и писать”» [208, 15].

Эти воспоминания детства Сычкова заставляют вспомнить биографию еще одного его современника, земляка – выдающегося скульптора Степана Дмитриевича Эрзи (Нефедова, 1876–1959), родившегося в селе Баетово Алатырского уезда Симбирской губернии (ныне Ардатовский район Республики Мордовия) в крестьянской семье (его отец тоже бурлачил на Волге). С самых ранних лет к нему проявились художественные склонности и способности: он разрисовывал углем стены крестьянской избы, лепил фигурки людей и животных из речного ила, позже начал рисовать, используя краски и кисти собственного изготовления [105, 10–11].

Сычков позже вспоминал: «Мне в это время был восьмой год от рождения. У нас в селе только два года назад было выстроено небольшое здание школы, куда пока было принято 15–20 детей. Раз на улице я увидел своих сверстников, шли из школы с книжками. Они остановились со мной и спросили, почему я не хожу в школу – там весело. Показали мне книжки, которые им дал учитель, на каждой страничке картинки, и такие замечательные. Я с завистью на все это смотрел и решил идти завтра же утром в школу. Сказал об этом бабушке. Мать не хотела меня пускать, а отец молчал. Бабушка, несмотря на упорство матери, решила меня повести в школу. Нарядила в новую рубашку и новые лапти, зипун, хоть худой, но ладный... Учитель записал меня в число учеников, а че-

рез несколько дней дал мне книжку с картинками – это было “Родное слово”. Я тогда уже выучил несколько букв и мог по складам читать. Придя домой в первый раз с книжкой, я начал по складам читать нехитрые слова. Водя пальцем по буквам, читал... Бабушка и все внимательно меня слушали и удивлялись – я был первый грамотей из рода Сычковых» [208, 15–17].

Несколькими годами позже мордвин-эрзя Степан Нефедов первым из своей деревни начал посещать церковно-приходскую школу – для этого родители отправили его к родственникам в соседнее село Алтышево. На способности Степана к рисованию в школе обратил внимание учитель Алексей Иванович Михайловский и старался развивать их.

Федоту Сычкову тоже повезло с учителем начальной школы – Петр Евдокимович Дюмаев сам увлекался рисунком и живописью: «А я все без усталости рисовал только лошадок и человека..., – писал он в автобиографии. – Делал успехи. Это заметили и мои товарищи. Они при всем старании не могли так нарисовать. Бабушка на второй год купила мне цветной сине-красный карандаш. Тут уж я всех сотоварищей побил – нарисую и раскрашу. Завидовали мне, у меня уже было несколько рисунков заложено в книжке. Как-то о моем увлечении узнал учитель. Это был П.Е. Дюмаев, который сам очень неплохо рисовал и акварелью писал. В одну из перемен все ученики вышли на улицу, а я редко выходил, оставался в классе и рисовал. В это время ко мне подошел учитель, я было хотел спрятать рисунок, но он взял его, посмотрел. Я думал, что он меня за это накажет, а вышло наоборот – улыбнулся и сказал: “Сычков, ты хорошо рисуешь, после занятий зайди ко мне на квартиру, я дам тебе картинки, с которых ты будешь рисовать”. Это невероятно было: похвалил сам учитель. Это так на меня в первый раз повлияло, что я стал еще более любить рисование, более, чем все другие занятия» [208, 17].

Дюмаев, как несколькими годами позже Михайловский в случае со Степаном Нефедовым, старался всячески поощрять и развивать способности крестьянского мальчика. Сычков вспоминал: «Пришел к учителю. Первый раз в жизни увидел убранство комнаты: окна с занавесками, на стене картины-олеографии из журнала “Нива” в рамочках и за стеклом, этажерка с разными книгами и журналами, на стене висит гитара. Все это для меня ново, невиданно. Я очень был несмел, застенчив, и до сего времени у меня это есть. Учитель понял меня и ласково встретил. При этом он взял с этажерки несколько номеров журнала “Нива” и стал показывать мне репродукции с картин лучших русских художников, при этом объяснял мне и называл имена художников, о которых я впервые слышал. Нашел в одном из журналов репродукцию с картины художника Крамского “Лесник” и велел срисовать. Дал мне несколько листов чистой бумаги, карандаш, резинку и объяснил, как надо ею пользоваться»

ся, показал при этом свои рисунки карандашом. Я удивлен был, так хороши они тогда мне показались. Особенно березки, белая кора с темными пятнами и сучки, как живые. Он указал, как надо рисовать, делать тени. Отпуская меня домой, наградил монетою – 20 копеек серебром. Я шел от него, не чувствуя под собой ног от радости. Домой пришел – дома общая радость, и я немедленно начал выполнять задание учителя. Быстро в одну ночь смог нарисовать, а на другой день после занятий закончил, с нетерпением понес готовый рисунок к учителю. Ему очень понравилась моя работа» [208, 17–18].

Дюмаев посылает работу мальчика в Петербург – придворному художнику Михаилу Александровичу Зичи (1829–1906) с просьбой помочь ему учиться искусству дальше. Через некоторое время он получает ответ, что Сычков может быть принят в Художественную школу в Петербурге только при наличии средств на обучение. Ни о каких средствах в случае с Сычковым говорить не приходилось. К этому времени их семья окончательно обнищала: умер отец, и матери пришлось жить только милостыней.

Федот со старшей сестрой каждое лето ходил на заработки до Саратова и дальше на уборочные полевые работы. Батрача у помещика, за Волгой, во время обеденного отдыха Федот ухитрялся рисовать.

В российской провинции конца XIX в. для художественно одаренного подростка, юноши единственной возможностью самореализации было поступление в иконописную мастерскую. По этому пути пытался пойти и Сычков. Возвращаясь с сестрой с работы у помещика, он устраивается в Сердобске в иконописную мастерскую на подсобные работы.

Во многом его история снова напоминает детали биографии Эрьзи, который работал подмастерьем в трех иконописных мастерских Алатыря, затем поступил в иконописную мастерскую Петра Андреевича Ковалинского в Казани. Однако в Казани Эрьзе повезло гораздо больше, чем Сычкову в Сердобске – Ковалинский оказался хорошим мастером и прекрасным человеком. Увидев в Степане Нефедове талант, он сразу же перевел его в иконописцы и назначил вполне приличную для богомаза зарплату. Сычков же постоянно испытывал в мастерской иконописца унижения, его талант безжалостно эксплуатировали: «Прежде чем приступил к работе, мне пришлось вынести и смешки и издевательства от мастеров. Выполнял для подрядчика все, что он прикажет, более заставляли меня делать то, что совсем не подходило для моего учения. Через несколько дней мне дали попробовать, могу ли я что-нибудь делать по живописи. Был заготовлен трафарет орнамента и начат, часть была уже сделана. Я взял кисть и без особого труда начал писать ... работал за мастера. С этого дня ко мне стали лучше относиться, даже обедал вместе со всеми работниками. Одели меня в изношенный, запачканный разными

ми красками пиджак и на ноги худые опорки. Я не знал лучшего, думал, это так надо для первого раза, и в этом costume себя чувствовал себя как подмастерье. Я был доволен работой, старался угодить хозяину. А он взял с меня слово, чтобы я прожил у него три года, после чего отпустит, если задумаю раньше уйти, грозил судом и наказанием. Конечно, он увидел, что я ему буду полезен, как бесплатный работник. Прожил я у него два года, исполнял его заказы, использовал он меня во всем, а сам почти не работал, больше пьянствовал, ... пропивал свое имущество, издевался над женой и мной. Жить стало невозможно» [208, 18].

Федот возвращается в родную деревню. В иконописной мастерской он, благодаря своему усердию, трудолюбию, сумел приобрести профессиональные навыки, что позволило ему заняться на родине иконописью. Он получает заказы от местного духовенства и сельчан на изготовление икон, затем стали поступать заказы на изготовление светских портретов.

О талантливом художнике-самоучке узнает местный помещик – генерал Иван Андреевич Арапов (1844–1913). Происходивший из состоятельного и знатного дворянского рода, он участвовал в штурме Плевны, был награжден орденом Святого Владимира с мечами; на военной службе дослужился в 1905 г. до звания генерал-лейтенанта. В 1871 г. Арапов женился на Александре Петровне Ланской (1845–1919), дочери Наталии Николаевны Ланской-Пушкиной, писательнице. (В своем пензенском имении Воскресенская Лашма Наровчатского уезда она написала воспоминания о матери.) Его брат Николай Андреевич Арапов (1847–1883) также служил в свое время в Кавалергардском полку, в отставку вышел полковником. В 1872 г. он женился на сестре Александры Петровны – Елизавете Петровне Ланской (1848–1903). В пензенские поместья к своим сводным сестрам, зятям и племянникам приезжали дети Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837) – Мария Александровна (1832–1919) и Александр Александрович (1833–1914) со своими дочерьми Анной и Надеждой. В Андреевке воспитывалась внучка поэта Наталья Михайловна Дубельт. Арапов был самым знатным и влиятельным местным помещиком – владельцем громадного имения с лесом и пашней, конного и винокуренного заводов.

Сычков вспоминал, как впервые попал к генералу. Это было в тот период, когда строилась Московско-Казанская железная дорога – она должна была пройти по земле помещика Арапова, где у него был винный завод и строевой лес. Здесь должна была быть построена крупная железнодорожная станция Арапово (ныне Ковылкино). «Для освящения закладки ее были приглашены генералы, разные почетные гости, инженеры-строители и пр., был приглашен и наш уездный исправник, – вспоминал Сычков. – Неожиданно для меня в один из осенних дней подъехали к нашей избушке барские санки с хорошей лошадей. Чело-

век, который приехал, письмоводитель нашего пристава, вбежал в избу и по-военному крикнул: “Как те там, немедленно сию минуту одевайся, поедем к генералу Арапову. Он через полчаса ждет тебя, да оденься получше”. Надел я деревенскую поддевку летнюю, а сверху ветхий полушубок. На этот раз у меня были, хоть и поношенные, сапоги на ногах. Другого костюма у меня не было, так и поехал.... К подъезду вышли лакеи. Увидев меня так плохо одетым, сбросили верхний полушубок и в поддевке ввели в гостиную. Там я увидел нечто сказочное. Много высоких господ, генералы, инженеры и пр., дамы в нарядных костюмах, очевидно, после обильного обеда и выпивки, развалившись на мягких диванах и креслах, отдыхают. При входе моем все взоры и дамские лорнеты обратились на меня. Я никогда подобного не видел, в глазах все затуманилось, стою, сердце сжалось» [208, 19].

Генерал покупает Федоту краски и заказывает ему свой портрет: «Еще не окончен был портрет, а генерал созвал всех, кто у него был. Генеральша и даже его управляющие, а потом и вся прислуга, все хвалили и говорили, что генерал очень похож вышел, потом портрет был кончен, понравился, и все ему, т.е. генералу, советовали отвезти меня в Петербург учиться. Нашли у меня необыкновенный талант, а сам генерал при всех гостях и знакомых называл меня Рафаэлем – “наш Рафаэль”, и “глаза у него как фотографический аппарат, так все безошибочно схватывает с натуры”» [208, 20].

Генерал Арапов заказывает Сычкову картину, на которой был бы изображен момент закладки станции Арапово: «Он мне подробно все рассказал, как было, и кто из главных виновников этого торжества был, т.е. он, и строители, и попы, и пр. стечение народа из разных сел деревень. Я был там на месте, где происходило освящение места и закладка, где обстановка торжества еще была в целости, и по рассказу генерала скомплектовал эту композицию» [208, 20].

Более двух месяцев Федот работал над картиной, изобразив до 200 человеческих фигур, в том числе и себя. Картину генерал Арапов отвез в Петербург и продемонстрировал ее в школе Общества поощрения художеств, получив там согласие на обучение Сычкова: «Через некоторое время генералу нужно было отправить по железной дороге восемь лошадей с проводником, и меня помощником проводника назначили. Таким образом поехал до Петербурга, где мне временно отвели помещение в сыром подвале большого дома на Караванной улице, там жил сам генерал. На другой день генерал взял извозчика и повез меня в школу Общества поощрения художеств, где представил меня директору школы Сабанееву» [там же]. Так начался для Сычкова путь в профессиональное искусство.

Иван Семенович Куликов (1875–1941) родился в г. Муроме в семье бывших крепостных крестьян деревни Афанасово Муромского уезда. Его отец был незаурядным специалистом кровельного и малярного дела, во главе небольшой артели принимал участие в строительстве и ремонте многих городских зданий, церквей и жилых домов. Будучи учеником, сначала начального, а затем уездного училища, Куликов увлекался рисованием, делал копии с иллюстрированных журналов. Он посещал иконописные мастерские, делал попытки рисовать с натуры своих близких.

На увлечения ученика обратил внимание преподаватель рисования и черчения уездного училища Николай Иванович Товцев, умевший увлечь своим предметом учеников, занимавшихся на уроках рисованием и вычерчиванием орнаментов для обоев, копированием классических произведений, рисованием портретов своих одноклассников. Как настоящий педагог, Товцев обратил внимание родителей Куликова на необходимость получения художественного образования для их сына. В конце обучения Товцев подарил своему ученику мольберт и пожелал ему успехов на художественном поприще.

По рекомендации Товцева летом 1893 г. Куликов знакомится с известным художником, академиком живописи Александром Ивановичем Морозовым (1835–1904), автором известных картин «Выход из церкви в Пскове» (1861), «Отдых на сенокосе» (1861), «Сельская школа» (1865). Морозов иногда проводил лето в Муроме, где находил сюжеты для своих произведений. Он обратил внимание на способности юноши и рекомендовал родителям направить его в школу Общества поощрения художеств при Академии в Петербурге.

Иван Дмитриевич Шадр (настоящая фамилия Иванов (1887–1941) – выходец из беднейшей среды (в семье росло четырнадцать детей), одиннадцати лет отданный «в люди», на фабрику, он лишь чудом смог добиться зачисления в Екатеринбургскую художественно-промышленную школу (1902–1907). Его учитель, скульптор Теодор Эдуардович Залькалн (1876–1972), настоял на том, чтобы ученик продолжил обучение в Петербурге. Не поступив в Академию художеств, Шадр посещал Рисовальную школу при Обществе поощрения художеств (1907–1908), одновременно занимаясь на Высших курсах Театрального училища и в Музыкально-драматической школе и, таким образом, выбирая между профессией художника и вокально-сценической карьерой. Тяга к скульптуре победила, и в 1910–1912 гг., благодаря финансовой помощи И.Е. Репина и других деятелей русской культуры, Шадр сумел завершить образование в Париже.

Алексею Афанасьевичу Кокелю (1880–1956) путь в искусство открыли управляющие Тархановским удельным имением коллежский советник Иван Петрович Левченко и ученый-лесовод, титулярный совет-

ник Вацлав Юрьевич Раубе. «С их именами тесно связана судьба юного самобытного таланта Алеши. Можно без преувеличения сказать, что решающим событием в жизни Алеши вначале стало его знакомство и дружба с И.П. Левченко, а впоследствии и с семьей Раубе. Не будь их, не было бы и художника с мировым именем А.А. Кокеля», – подчеркивает В.А. Васильев [37, 36]. Познакомил Алешу с Левченко младший брат Григорий, окончивший тархановские сельское училище и поступивший писцом в лесничество удельного ведомства. «Юный писарь рассказал ему о своем тяжело больном брате, мечтающим стать художником... Посмотрев работы Алеши, лесной барин, так называли сельчане управляющего, был поражен ими. Иван Петрович увидел в крестьянском сыне большой талант. Решил определить и написал в иконописную школу Киево-Печерской лавры, но получил отказ» [37, 37]. Русский интеллигент приобщил чувашского подростка к чтению русской классики.

Раубе и его жена – художница-любительница также поощряли талант Кокеля, предоставив ему необходимые материалы, пособия, а затем помогли перебраться в Петербург для лечения и профессионального художественного обучения [37, 39].

Сопоставление биографий Сычкова и Горюшкина с биографиями других российских художников–современников, родившихся в провинции (И.С. Куликова, С.Д. Эрззи, А.А. Кокеля и др.) позволяет проследить некоторые закономерности. Выходцы из самых низших сословий России конца XIX – начала XX в., крестьяне из провинциальной глубинки, одаренные от природы, имели возможность осуществить свою мечту – стать профессиональными художниками – только попав в одну из столиц: Москву или Петербург. В сельской местности художественной среды не было, в небольших провинциальных городах она, в основном, ограничивалась иконописными мастерскими, в более крупных – частными художественными студиями. В крестьянской среде художественный талант, как правило, не поощрялся. Будущим художникам нередко приходилось терпеть насмешки, издевательства. Однако распространение общего начального образования способствовало выявлению художественных талантов в народе. Как правило, первым, кто поддерживал юный талант, был учитель начальной школы: провинциальный интеллигент-разночинец (П.Е. Дюмаев) или священнослужитель (А.И. Михайловский в случае с Эрззей). В дальнейшем талантливым выходцам из народа оказывали поддержку представители более высоких и материально обеспеченных слоев общества: дворянства (И.А. Арапов), образованного купечества, столичной интеллигенции (П.Я. Пясецкий, Н.П. Петров). Получив художественное образование, занимаясь профессионально искусством, они приобретали уважение и авторитет.

Таким образом, несмотря на исключительность и уникальность судеб двух художников, кроме конкретных биографических «совпадений», прослеживается определенная историческая закономерность: в конце XIX – начале XX в. выходцы из социальных низов российского общества, из глубинки при наличии таланта и целеустремленности имели возможность получить начальное, среднее и даже высшее художественное образование.

Это свидетельствует: а) о демократизации общества в целом и, в частности, системы художественного образования; б) о достаточно высоком уровне развития меценатства и спонсорства – как умонастроения, общественного движения, в которое включались представители различных социальных слоев общества – вне зависимости от уровня достатка (дворянства, купечества, разночинной интеллигенции), что, в свою очередь, говорит о достаточно высоком статусе искусства и художественного таланта в образованных кругах общества.

Роль Академии художеств в профессиональном и личностном становлении художников российской провинции

Императорская Академия художеств – высшее учебное заведение в Российской Империи в области изобразительных искусств – была основана в 1757 г. В 1764 г. здесь было открыто Воспитательное училище с целью подготовки для поступления в Академию. Во второй половине и в конце XIX в. Академия оставалась очагом высокой профессиональной подготовки, но все более перерождалась в сановно-бюрократическое учреждение.

В период обучения в Академии Горюшкина-Сорокопудова и Сычкова она переживала последствия проведенной под давлением общественности реформы 1893 г. Хотя эта реформа была половинчатой, неполной, она явилась значительным шагом вперед по пути демократизации Академии. По новому уставу, принятому в 1894 г., Академия была преобразована в высшее государственное учреждение.

Обновили в Академии и педагогический состав. Молодых художников приглашены были воспитывать Архип Иванович Куинджи (1841–1910), Владимир Егорович Маковский (1846–1920), Василий Васильевич Матэ (1856–1917), Илья Ефимович Репин (1844–1930), Иван Иванович Шишкин (1832–1898), и другие замечательные мастера отечественного искусства. Эти художники исповедовали и развивали взгляды главы и идеолога передвижничества Ивана Николаевича Крамского (1837–1887), который, в частности, писал: «Хотя и жаль и грустно расстаться с образ-

цами древних, художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен с ними расстаться и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми...».

Передвижники высоко ценили накопленный за два века существования педагогический опыт Академии, по достоинству воспринимали ее как школу высокого профессионального мастерства, которая пользовалась давним и заслуженным авторитетом и с которой долгое время были связаны передвижники в качестве ее учеников и пенсионеров. В то же время они резко критиковали догматические, консервативные стороны академической системы, от характера которой во многом зависело воспитание молодых поколений художников, а в конечном итоге – дальнейшие судьбы русского искусства.

Под контролем Академии работало и Высшее художественное училище с четырехлетним курсом обучения. Вместо старших классов создали персональные мастерские профессоров. Из научных дисциплин остались только история искусств, перспектива и анатомия. Отменили таблицу о рангах академических званий и медали за конкурсные работы, а главное, не стало общей обязательной темы для программной картины, чего и добивались «бунтовщики» – тринадцать конкурентов, покинувших Академию во главе с И.Н. Крамским еще в 1863 г.

Передвижники стремились сблизить академическую школу с жизнью, привить ученикам любовь не к отвлеченным библейским персонажам, а к образам народным. В учебных постановках натурщиков, замерших в «классических» позах, заменил характерный типаж: прачка, мастеровой, крестьянин, кухарка.

Это были люди, в своей творческой практике утверждавшие новый идеал прекрасного, понимаемый в соответствии с тезисом Николая Гавриловича Чернышевского (1828–1889) «прекрасное есть жизнь». Вершиной этого идеала понималось полное искоренение из жизни зла, а искусству в этой работе по искоренению зла отводилась роль активного борца.

Все это определяло не только принципиальность критики передвижниками академической системы, ее оторванности от жизни, от запросов современного искусства, но и ту неутомимость, с которой передвижники пропагандировали собственные взгляды на цели и задачи художественного образования. В своем представлении о воспитании молодой смены передвижники опирались на новаторскую для своего времени педагогическую программу, разработанную выдающимся русским педагогом Павлом Петровичем Чистяковым (1832–1919), многие положения которой были взяты ими на вооружение, переосмыслены на личном опыте и реализованы в преподавательской практике. Исходной посылкой педа-

гогических воззрений передвижников было принципиально новое понимание искусства как формы общественного служения народу, как важного средства его идейного и эстетического просвещения. Поэтому-то одной из главных своих целей они считали не только профессиональное обучение, но и духовное, нравственное воспитание молодого художника, становление его как личности, как человека и гражданина, формирование его мировоззрения, идейных взглядов и убеждений.

Стремление воспитать молодежь в духе критического реализма поставило во главу угла передвижнической программы, восходящий к педагогическим опытам Карла Павловича Брюллова (1799–1852), Алексея Гавриловича Венецианова (1780–1847), Сергея Константиновича Зарянка (1818–1871) и впоследствии теоретически разработанный П.П. Чистяковым метод изучения и реалистического воспроизведения природы. Последнее было, по убеждению Репина, школой высшей и верной. При этом натура понималась отнюдь не только как учебная модель. В передвижническое понимание природы вмещалась сама жизнь во всем многообразии, характерности и противоречивости фактов и проявлений. Однако последовательная ориентация на конкретное жизненное наблюдение не означала сухой регистрации, протокольного списывания, иллюзорно точного воспроизведения виденного, что грозило сделать ученика, по словам Репина, не господином, а рабом природы. Напротив, в качестве главного требования выдвигалась необходимость сознательного, творческого осмысления натурального материала, выявление в нем наиболее характерного, типического и претворение его сообразно индивидуальности учащегося, его собственному пониманию жизни и отношению к ней. Последнее должно было развивать самостоятельность художественного мышления ученика, его взгляда на окружающий мир. Все это было призвано воспитывать художника-реалиста и демократа, готовить его к идейно-воспитательной, просветительской деятельности.

Если для создания жанровой картины необходимо обстоятельное знание народной жизни, то для художника, взявшего сюжет исторический, надо изобразить его так, чтобы он был правдив и полон жизни. Необходимо знать и глубоко понимать историю, чтобы выхватывать из нее такие моменты, которые были бы полны значения и исторической типичности. Историческую типичность ситуации передвижническая критика считала главным достоинством картин «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871) Николая Николаевича Ге (1831–1894) и «Правительница Софья Алексеевна в монастыре» (1879) И. Е. Репина.

В произведениях пейзажной живописи особенно ценились подлинная, неприкрашенная красота и поэтичность русской природы, звучащие

в них социальные, гражданственные ноты, отсутствие в пейзажных работах черт идеализации, внешней отвлеченной романтики, свойственных академическому пейзажу. Передвижническая критика решительно не принимала бессодержательность, недостаточную ясность замысла картины.

Все то новое, что несла в себе передвижническая Академия, наиболее полно и ярко воплотилось в мастерской исторической живописи, руководимой Репиным. Уже с первых лет своего существования мастерская, где усилиями Репина утверждался дух демократизма и интернационализма, завоевала широкую популярность среди молодежи.

Возглавив мастерскую исторической живописи, Репин стремился строить ее работу на демократических началах, по образцу свободной мастерской-студии. По его инициативе еженедельно устраивались вечерние беседы с учениками, беседы о жизни, о задачах и проблемах искусства, о месте в нем художника. Эти беседы, которые Репин называл впоследствии одними из приятнейших в своей жизни, содействовали разъяснению и незаметной, ненавязчивой пропаганде среди молодой многонациональной аудитории передовых демократических идей, которыми должны были, по его мнению, вдохновляться учащиеся в своей самостоятельной творческой деятельности.

Главной и конечной целью разнообразных по форме репинских уроков было подвести, подготовить ученика к созданию картины. Особое внимание в программе мастерской уделялось в связи с этим писанию эскизов, являвшихся, по словам Репина, самой существенной стороной дела художника. Темам эскизов Репин придавал особенно большое значение: он требовал, чтобы эскизы непременно несли в себе общественно значимое содержание, выражали идею, давали социальное развитие темы. Такой эскиз являлся для Репина одним из подготовительных этапов, важной, порой определяющей вехой на пути к сочинению картины, научить которому он считал, как уже говорилось, главной целью и своей мастерской, и школы в целом.

Будучи убежденным реалистом, воспитывавший своих учеников в последовательно реалистическом духе, Репин, как и Куинджи, не оставался равнодушным к поискам русскими художниками средств обновления пластического языка искусства, их колористическим исканиям, интересу к пленэру, что находило отражение и в педагогической практике того и другого. Критика неоднократно отмечала живописное богатство, широту и энергичность письма работ репинских учеников, смело решавших колористические, пленэрные задачи. Репин охотно поощрял искания своих питомцев, которых призывал искать свой почерк, идти своим путем, ибо искусство, по его словам, не терпит трафарета. Все это

развивало у учащегося широту и самостоятельность художественного мышления, вселяло чувство уверенности в себе, в свои творческие силы, что было особенно важно для тех из них, кому предстояло, вернувшись в родные места, поднимать и развивать свое национальное искусство.

Научить искусству «сочинять картины» являлось главной задачей мастерской жанровой живописи, профессором-руководителем которой стал Владимир Егорович Маковский (1846–1920). Один из ветеранов передвижнического движения, видный мастер бытового жанра, Маковский оставался им и в своей преподавательской деятельности, сначала в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а затем в Академии. Даже в рабочую, учебную натуру он стремился привнести своего рода сюжетность, придать ей жанровую бытовую окраску. При этом особое внимание уделялось характерности типажа, одежды, деталей костюма. По мере усложнения задания ставились постановки с несколькими фигурами, связанными между собой несложным сюжетным действием, – своего рода живые картины, создающие иллюзию как бы зафиксированных во времени народных бытовых сценок. Этой же сюжетности, бытовой характерности, верности жизненной правде Маковский требовал и от этюдов, являвшихся у большинства учеников своего рода завершенными жанровыми картинками.

Таким образом, попав в мастерскую Маковского, учащийся уже на классной постановке получал начальный урок композиционного мастерства, учился ценить самобытную красоту народного типажа, дорожить бытовой деталью – словом, приобретал то, что требовалось ему как будущему жанристу, бытописателю своего народа. Ревниво оберегаемая Маковским сосредоточенность учащихся на национальной тематике во многом помогла сложению демократических начал в творчестве целого ряда его питомцев.

В духе передвижнических идей велось воспитание молодежи и в мастерской пейзажной живописи, руководимой Архипом Ивановичем Куинджи (1841–1910), который проповедовал в условиях новой Академии передвижнические идеи, используя для этого не только классные уроки, но и внеклассные беседы с учениками, предметом которых неизменно было Товарищество, пример деятельности которого должен был, по его убеждению, воодушевлять начинающих художников. Свой долг педагога Куинджи видел в воспитании учащихся отношения к пейзажу как серьезному виду живописи, способному нести в себе большое идейное содержание. Исходя из этого, он учил своих питомцев обобщенно, картинно мыслить, умению из отдельных конкретных наблюдений строить цельный синтетический образ природы. Его уроки в академической мастерской с классическими натурными постановками или на пле-

нэре толкали учеников на поиски образных обобщений, новых пластических средств, на поиски, которыми был занят и сам учитель. Эти искания, развивавшие у учащихся цельность восприятия мотива, чувство цвета, его декоративности, активно поддерживались и поощрялись Куинджи. Они способствовали формированию целого ряда своеобразных творческих индивидуальностей.

Нередко Куинджи вводил в задания сюжетное жанровое начало, заставлял учеников писать бытовые сценки на пленэре, добиваться внутренней эмоциональной взаимосвязи пейзажа и человека, что должно было, по его мнению, развивать у молодого художника ощущение сопричастности природы к жизни людей, к насущным проблемам современной действительности. Этим он расширял в представлении своих учеников границы и возможности пейзажного жанра, утверждал важность его роли в просвещении и духовном воспитании народа.

Демократизация системы академического обучения коснулась и мастерской батальной живописи. Еще при Богдане Павловиче Виллевальде (1818—1903), руководившим батальным классом до реформы, последний отличался относительным демократизмом. После реформы демократические традиции мастерской развиваются и последующими руководителями – учеником Виллевальде Алексеем Даниловичем Кившенко (1851–1895), Николаем Дмитриевичем Кузнецовым (1850–1929) и особенно – близким Чистякову Павлом Осиповичем Ковалевским (1843–1903).

Н. Д. Кузнецов – грек по национальности, сын крупного землевладельца Херсонской губернии. Под влиянием увлечения передвижными художественными выставками, стал упражняться в живописи и скоро поступил в ученики Императорской академии художеств (вольнотрушатель), от которой получил три серебряных медали. Начал выставлять свои произведения с 1881 г. на выставках товарищества передвижных художественных выставок, активным участником которых был продолжительное время (с 1883 г. – член общества). В 1897 г. был назначен профессором-руководителем мастерской батальной живописи, но занимал эту должность только два года. Большую часть жизни (1897–1920 гг.) художник жил в Одессе. Кузнецов часто выезжал за границу, знакомясь с современными ему европейскими художниками, и приобретал их произведения, из которых у него образовалась картинная галерея, одна из лучших на юге России. Кузнецов – один из учредителей Товарищества южнорусских художников (1887), академик Академии художеств (1895), кавалер ордена Почетного Легиона. Кузнецов – отец знаменитой оперной певицы Марии Кузнецовой-Бенуа. В 1920 г. Кузнецов эмигри-

ровал в Королевство сербов, хорватов и словенцев, умер в городе Сараево, входящего в те времена в Сербское государство.

Несмотря на то, что Кузнецов возглавлял мастерскую батальной живописи, он известен, прежде всего, как живописец бытовых сцен и портретист. Из картин художника наиболее интересны: находящиеся в Третьяковской галерее «Малороссиянка, отдыхающая на траве» (или «В праздник», 1879–1889), «Охота с борзыми», «Ключница» (1887), «Стадо свиней» (1886), а также «Прогулка в деревне», «Стадо волов», «Натаскивание собак», «Спящая девочка» (1893) и портреты: И.Е. Репина (1885), В.М. Васнецова (1891), графа М.М. Толстого (1890), П.И. Чайковского (1893), Ф.И. Шаляпина (1902) и др. Многие портреты известных деятелей культуры Кузнецов писал по заказу Павла Михайловича Третьякова (1832–1898).

Бытовые картины Кузнецова, не несущие особой обличительной нагрузки, представляют собой живописные фрагменты из жизни крестьян средней полосы России. Его пейзажи или действие на фоне природы отмечены хорошим рисунком, продуманной композицией, тщательным выполнением.

В 1897 г. Кузнецов ушел из академии. Мастерскую батальной живописи после очередных выборов возглавил живописец и рисовальщик, мастер батальных сцен Павел Осипович Ковалевский (1843–1903). Ковалевский примыкал к художникам-реалистам, однако членом Товарищества передвижников он не был.

Художник родился в Казани, воспитывался в гимназии, не окончив в ней курса, в 1862 г. перешел в Академию художеств, которую посещал сначала в качестве вольноприходящего ученика, затем академиста. Здесь наставником его по батальной живописи был Виллевальде. Получив за успешные занятия в классах академии четыре серебряные медали, Ковалевский был награжден в 1869 г. малой золотой медалью за картину «Преследование турецких фуражиров казаками, близ Карса». В 1871 г. он получил большую золотую медаль за картину «Первый день сражения под Лейпцигом, в 1813 г.» и вскоре выехал в Европу в качестве пенсионера: посетил Дрезден, Мюнхен, Вену, жил в Риме, где написал картину «Археологические раскопки в окрестностях Рима» (находится в музее Академии художеств), за которую в 1876 г. получил звание академика, в 1878 г. – золотую медаль 2-го класса на Всемирной выставке в Париже, в 1886 г. – золотую медаль на берлинской юбилейной художественной выставке. В 1876 г. Ковалевский побывал в Париже. В 1877 г. он был прикомандирован к действующей армии, находился в театре военных действий русской армии против турок и собрал там богатый запас материалов для последующих своих произведений. К числу произведе-

ний батального жанра к этому периоду относятся «Штаб 12-го корпуса, в Болгарии, в 1877 году», «12 октября 1877 года», «Перевязочный пункт» (1878) и др. В 1881 г. художник получил звание профессора.

Большое место в творчестве художника занимал бытовой жанр: «Встреча» (1876), «Объезд епархии» (1885). Лучшим работам Ковалевского присуща социально-критическая тенденция, что отличает их от работ Кузнецова.

Придя в мастерскую батальной живописи в качестве ее руководителя, новый профессор начал свою деятельность с реорганизации. Прежде всего, он добился перестройки самого помещения мастерской. «И в наши дни стоит в Ленинграде, во дворе Художественного института имени И.Е. Репина, эта необычная мастерская: с громадным, фонарем верхнего дневного освещения, со стеклянной стеной в два этажа – от земли до высокой крыши. И сегодня студенты очень любят здесь работать. Можно себе представить, как тогда, более восьмидесяти лет назад, поразило невиданное и столь щедрое новшество вернувшихся с летних каникул учеников. Подумать, только, в центре Петербурга, не выходя за стены академии, можно теперь работать на пленэре! Стеклянная стена притягивала, улавливала каждый редкий и такой драгоценный луч скупого зимнего северного солнца. И живая изменчивость, прихотливость этого освещения не позволяла упустить ни единого цветового нюанса в постановке, создавала богатую игру рефлексов, казалось расцветивавшую самый воздух! А в громадную залу свободно въезжали орудийные расчеты, не говоря уж о телегах, санях, больших толпах натурщиков, размещавшихся в любых свободных и естественных постановках. Ведь здесь учили писать баталии. Боевые схватки, сражения. Потому нередко позировали студентам даже настоящие кавалеристы: уланы, гусары, кирасиры... верхом на своих конях, красуясь выправкой и нарядной формой. Направляли их в мастерскую специально из различных петербургских конных полков. Как все это не походило на обычную обстановку академических мастерских с их изолированной от природы средой, фиксированным, “неживым” освещением!», – пишет Попова [162, 179].

Ковалевский существенно меняет реквизит, используемый для ученических постановок: «Наравне с бронзой, роскошными драпировками, торжественным античным реквизитом живут теперь в академии синие китайчатые сарафаны, что тотчас же были прозваны у студентов “ковалевскими”, кофты с белоснежными коленкоровыми рукавами – “коленкоровки”, ситцевые “чистопольские” платки, льняные и полубумажные крестьянские рубашки, армяки, кафтаны, плисовые куртки. И все – не с фабрик, не с торговых прилавков, а уже ношенное, бывшее в употреблении, прочно прижившееся в быту простого люда», – пишет Попова [там

же]. Так Ковалевский стремился воспитывать в учениках умение дорожить каждой правдивой деталью, достигать единства в передаче внутреннего состояния, общего настроения происходящего события. Каждой детали следовало включаться в это единство не ради увеличения количества примет жизни, а для усиления этого настроения.

Ковалевский рассматривал батальную живопись как своего рода синтез пейзажа, бытового и анималистического жанров, в силу чего она располагала, по его мнению, широкими возможностями для всестороннего изображения действительности. Это находило свое отражение в еще более сложных и разнообразных, чем у Виллевалде, классных постановках, имитирующих многофигурные сцены из народной, чаще всего крестьянской, жизни со всем характерным для нее антуражем и реквизитом. Посещая батальный класс, учащиеся и в нем приобщались к проблемам бытового жанра, учились «сочинению картин».

Демократические преобразования, коснувшиеся системы академического обучения, и приход в Академию передвижников при бесспорном прогрессивном значении этих факторов не оправдали в полной мере тех надежд, которые возлагала на них демократическая художественная общественность. На первых порах активно проводившиеся профессорами-передвижниками прогрессивные по своему характеру нововведения способствовали известному обновлению педагогической деятельности Академии. Но со временем эти нововведения все более и более наталкивались на сохранившиеся и после реформы консервативные бюрократические устои этого учреждения, подведомственного министерству императорского двора. Реформа не смогла восстановить и ту цельность, которая была свойственна Академии в пору ее расцвета в конце XVIII – первой трети XIX в. Уже в самом объединении передвижников и академистов, хотя и утративших определенность своих прежних позиций, была заложена разнородность устремлений, что не могло не отразиться отрицательно на педагогической системе школы, и без того лишенной методического единства.

Эта разнородность устремлений со временем перерастает в острые противоречия, ставшие причиной ухода из Академии ряда видных передвижников. В 1897 г. за критику бюрократических порядков был отстранен от преподавания А.И. Куинджи. В 1902 г. из состава действительных членов Академии выходит Григорий Григорьевич Мясоедов (1834–1911). В 1907 г. Академию покидает И.Е. Репин. Однако, несмотря на уход из Академии этих педагогов, бывших активными пропагандистами среди студенческой аудитории реализма, влияние их на молодежь не прекращается. Дух передвижничества продолжал жить в самой, хотя и сильно урезанной и регламентированной, системе и методике

преподавания, предоставлявшей и учителям, и ученикам ряд прав и свобод, способствовавших всестороннему развитию творческой личности будущего художника.

Сычков был зачислен в Рисовальную школу Общества поощрения художеств в 1892 г., окончив 4 класса за два года, был переведен в последний 5-й натурный класс под руководством Яна Францевича Ционглинского (1858–1912), затем, в 1895 г. выдержав экзамен, был принят в качестве вольнослушателя в Академию художеств. Занятия в общих начальных классах у Ивана Ивановича Творожникова (1848–1919), Клавдия Васильевича Лебедева (1852–1916), Василия Евменьевича Савинского (1859–1937), Ивана Кузьмича Федорова (1853–?), Василия Ивановича Навозова (1862–1919), лекции по анатомии, истории искусств, чтение необходимой литературы (в сохранившейся от тех лет записной книжке художника не раз помечено: прочесть сочинения Эжена Мюнца (1845–1902) о Леонардо да Винчи; Джорджо Вазари (1511–1574), Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), Эжена Фромантена (1820–1876) – о старых голландцах) – все это было жизненно-необходимой подготовкой к овладению сложным и тонким инструментом живописного мастерства. Затем он поступает в мастерскую батальной живописи – к Кузнецову, затем Ковалевскому.

Кузнецов использовал все богатейшие возможности и великолепное оборудование своей мастерской, чтобы создавать для своих учеников интереснейшие в живописном отношении бытовые постановки, прививал начинающим художникам интерес к живой реальности, максимально развивал в каждом дар и навыки живописца, умение находить яркие цветовые сочетания, эффектные детали, ввести, если нужно, ново, интересно задуманный натюрморт.

Ковалевский был баталистом по призванию и, кроме того, великолепно владел мастерством анималиста. Именно от него передалось Сычкову умение свободно изображать животных: лошадей, собак, кошек, кур, свиней и т.д. На смену экзотике, красоты привносит в батальную мастерскую П.О. Ковалевский повседневность, быт, жизнь, что заставляет молодых художников внимательнее приглядываться к реальности. Отказавшись от классической построенности картин, учитель добивается от учеников умения выхватить сцену прямо из жизни, в той неожиданности, неупорядоченности, которая создает у зрителя впечатление естественности движений, непосредственности поз, незаданности, ненадуманности изображенного в картине.

Несмотря на то, что фактически Сычков никогда непосредственно не учился у Репина, он часто пользовался его советами, заходил к нему показать свои рисунки, и каждый раз получал ценные указания.

Первая встреча Сычкова с Репиным произошла через неделю после его поступления в Школу Общества поощрения художеств, в доме у Арапова: «...ко мне в подвал, где я жил вместе с конюхом и кучерами, явился генеральский лакей, – вспоминал художник. – Он объявил, что мне было наказано явиться к генералу. В назначенный час меня ввели в генеральскую гостиную. Я был поражен роскошью обстановки, но еще больше смутился, увидев свой портрет генерала. Его рассматривал мужчина с темными волосами и небольшой бородкой. Это был, как оказалось, И.Е. Репин, которого генерал пригласил к себе, чтобы узнать, действительно ли у меня есть талант, в чем он, очевидно, сомневался. Вполне естественно было мое большое волнение, когда я узнал, кто стоит перед моим портретом. Репин посмотрел на меня и, обратившись к генералу, заявил, что, конечно, я должен посещать школу. А главное, что он мне посоветовал, – это развить в себе общую культуру, больше читать, ходить в музеи и т.д. В этом, продолжал он, мне следовало помочь, а дальнейшее будет видно» [217, 25].

Следующая их встреча произошла на экзамене в Академию художеств: «Помню, на экзамене я писал этюд с полуобнаженного натурщика-старика. Вдруг в зал входит Репин. Я почти окончил свою работу, но все еще продолжал кое-что поправлять. Подошел Репин: “А, вы, – сказал он, – я вас помню. Ну, ну, посмотрим, что вы сделали”. Он внимательно осмотрел мой этюд и сказал: “Что ж, неплохо, продолжайте в том же духе. Только у вас почему-то все сделано как-то одним приемом: и тело, и драпировка, и фон. Если, например, складки драпировки оставить так, как получилось у вас, то тело нужно писать иначе: мягко, чтоб оно чувствовалось. Фон же у вас очень лезет вперед. Надо делать так, чтобы чувствовался воздух”. Это был первый совет, услышанный мною от Репина. Он остался в моей памяти на всю жизнь. Я пользуюсь им при всякой моей работе в течение всей моей художественной жизни. Экзамен в Академию я выдержал. Начались классные занятия. Репин нередко посещал этюдные классы. Однажды он подошел ко мне, взглянул на этюд и сказал: “Хорошо. Но что это у вас за пятно?” Я ответил, что мне такими кажутся светящиеся места на теле. Он возразил: “Нет, этих пятен на теле не может быть. Тело – матовое. Посмотрите внимательно на всю фигуру, таких пятен вы не увидите”. По уходе маститого учителя я присмотрелся и действительно убедился в своей фальши. Я исправил работу» [217, 25].

Когда пришло время выбирать мастерскую профессора-руководителя, Сычков обратился к Репину. Однако его мастерская переполнена, и он посоветовал Сычкову поступить временно в мастерскую Кузнецова, а затем, при наличии свободного места, перейти к нему: «Так мне при-

шло и поступить. Я учился в мастерской Кузнецова, к которому привык и потом решил не расставаться. За год перед выходом на конкурс я занимался также у П.О. Ковалевского» [217, 25].

Сычков спустя много лет помнил все советы и замечания Репина: «В Академии художеств устраивались ежегодные ученические выставки. Я не раз участвовал в них своими летними этюдами. Помню, на одном из них были изображены деревенские ребятишки, сидящие на бревнах. Пришел Репин. Обходя залы, как всегда, еще до официального открытия выставки, он подошел к моим работам. Посмотрел на них и сказал: “Что-то Сычков нынче не в ту сторону гнет. За эту картину его следует побранить как следует, чтоб впредь так не писал. А ведь он может хорошо писать”. Однажды я принес в мастерскую Репина несколько своих работ, в том числе портрет моей матери. Я ждал, что Илья Ефимович меня похвалит, так как мне казалось, что я поработал недурно. Репин посмотрел внимательно на мою работу и сказал: “Сидящая фигура у вас без ног. Посмотрите, вместо ног у вас на табурете как будто поставлен еще один табурет, на котором лежит платье”. Только позднее я все это увидел воочию, а тогда не совсем понял, обиделся» [217, 25].

В 1900 г., окончив курс Академии художеств, Сычков, работая над выпускной картиной «Вести с войны» (1900), вновь обратился к Репину. Художник внимательно прислушивался к советам Репина и после окончания Академии.

Горюшкин-Сорокопудов поступает в Высшее художественное училище при Академии художеств на отделение живописи в 1895 г. Окончив натуральный класс, он некоторое время работал в мастерской П.О. Ковалевского. Последние два года обучения он занимался в мастерской Репина вместе с Исааком Израилевичем Бродским (1883–1939), Филиппом Андреевичем Малявиным (1869–1940), Борисом Михайловичем Кустодиевым (1878–1927), Дмитрием Николаевичем Кардовским (1866–1943), Иваном Яковлевичем Билибиным (1876–1912), Иваном Семеновичем Куликовым (1875–1941), Николеам Ивановичем Фешиным (1881–1955) и др. Влияние репинского таланта сказалось в точности и конструктивности рисунка, пластической выразительности формы, в пристрастии к портрету и сюжетно-тематической композиции. Связь с Репиным не прекращалась и позднее. Он бережно хранил и часто показывал своим ученикам репинскую фотографию с надписью: «Проникновенному искренним, глубоким чувством к родной красоте, деятельному художнику Ивану Силычу Горюшкину-Сорокопудову. Илья Репин. 1913, 30 апр.». Через всю жизнь пронес Горюшкин память о своем великом учителе.

Во время обучения в Академии художеств Сычков и Горюшкин становятся друзьями. Горюшкин покинул академические стены на два года позднее Сычкова – в 1902 г. Вскоре молодые начинающие художники, чьи имена тогда быстро приобретали известность, поселились в хорошо известном в 1900-е гг. столичной художественной среде доме № 40 по Малому проспекту Васильевского острова, где снимали квартиры и мастерские многие известные живописцы. Художники часто собирались вместе, обсуждали вечно новые и волнующие вопросы и проблемы искусства, только что открывшуюся выставку, новую работу товарища, успехи и неудачи каждого.

Таким образом, определяющую роль в творческом становлении двух художников сыграла Академия художеств, находившаяся в тот период под влиянием идей передвижников, главной целью считавших не только профессиональное обучение художника, но и становление его как личности, человека и гражданина, формирование его мировоззрения.

Под влиянием передвижничества у Горюшкина и Сычкова формируется стабильный интерес к жанровой картине, требующей знания народной жизни, реалистическому пейзажу, в котором ценится подлинная, неприкрашенная красота русской природы, у Горюшкина – также и к исторической картине.

Глава III. ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД И.С. ГОРЮШКИНА-СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА В КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПЕНЗЫ

Особенности творчества живописцев до 1917 г.

После окончания Академии художеств Ф.В. Сычков становится модным салонным портретистом Петербурга. В 1908 г. он вместе с женой Лидией Васильевной совершает поездку в Европу. Это было своего рода продолжением его художественного образования: он посещает крупнейшие музеи Италии и Франции, пишет многочисленные натурные этюды достопримечательностей Рима, Венеции, Капри, Помпеи, Неаполя и т.д. Рассматривая акварель «Венеция. Рабочий поселок» (1908), Л.Т. Бабиенко пишет: «...по ней мы и можем судить, как своеобразно сумел увидеть русский художник, вчерашний пензенский крестьянин, жемчужину городов Европы. Не с парадного только фасада (хотя и такое, конечно, было и должно было быть: дивно прекрасна Венеция!) засмотрелся он на нее, а как бы изнутри, увидев в ее неповторимой будничности, неприукрашенности, исполненной, как оказалось, не меньшего очарования, чем самые великолепные достопримечательности удивительного города. В трудной, даже капризной, не терпящей поправок, технике акварели передал художник, казалось бы, только и умевший писать, что российскую деревню, жаркую синь южного неба, натруженную, отливающую бутылочной зеленью рябь венецианских каналов, уловил особенный оттенок, который придал стенам домов влажное и теплое дыхание южного моря. Во всем мы чувствуем здесь руку мастера, которому под силу с равным успехом написать в традиционной академической манере натюрморт из сочных, янтарно-розовых южных фруктов, исполнить портрет неаполитанки в национальном уборе; построить в легких, прозрачных мазках акварели зеленовато-прохладные, будто текучее венецианское стекло, струи фонтана Треви в Риме... Но сердце Федота Сычкова неотрывно принадлежало родной деревне. И никакие красоты и чудеса, никакие яркие впечатления не могли вытеснить из его сердца эту первую и вечную любовь» [12, 144]. Каждое лето Сычковы проводят в Кочелаеве, где художник с удовольствием обращается к своей любимой тематике.

И.С. Горюшкин завершает обучение в Академии в 1902 г. К наиболее ранним произведениям молодого живописца относятся парные портреты супругов Томарсов (1897, *Пензенская картинная галерея*), академические рисунки и дипломные работы 1902 года: эскиз к картине «Угличское дело 1591 года» (*Пензенская картинная галерея*) и большая картина «На концерте в Павловске» (1902, *Пензенская картинная гале-*

рея), дошедшая до нас в плохой сохранности, а также ряд офортов. Горюшкин так же остается в Петербурге, где преподает в школе Общества взаимопомощи русских художников. В 1908 г. судьба привела его в Пензу. Известный художник-передвижник Алексей Федорович Афанасьев (1850–1920), сменивший в 1905 г. Константина Аполлоновича Савицкого на посту директора художественного училища, предложил Горюшкину место старшего преподавателя по классу живописи (1908–1930, 1932–1954). С этого времени и до конца своей жизни Горюшкин-Сорокопудов был связан с Пензой, где он с постоянным усердием трудился над созданием новых произведений, которые неизменно получали признание на самых престижных выставках в Петербурге и Москве. Позже он становится директором Пензенского художественного училища (1942–1945) и Пензенской картинной галереи (1942–1947).

Творчество Горюшкина 1908–1917 гг., складывавшееся под сильным влиянием Репина, вместе с тем, несло на себе явные черты влияния стиля модерн.

В искусстве этого времени продолжала господствовать тема народа, тема России: мрачные экспрессивные образы униженных и оскорбленных (Абрам Ефимович Архипов (1862–1930), Сергей Васильевич Иванов (1864–1910), Илья Ефимович Репин (1844–1930), Иван Николаевич Крамской (1837–1887) и др.), «почвеннические» полотна Виктора Михайловича Васнецова (1848–1926), Андрея Петровича Рябушкина (1861–1904), Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927), Николая Константиновича Рериха (1874–1947). Необыкновенно влиятельным было народно-национальное направление (исторические картины Василия Ивановича Сурикова (1848–1916), символические – Михаила Васильевича Нестерова (1862–1942). В 1890-х – 1910-х гг. появляются грандиозные многофигурные композиции, воплощающие образ «народа». В числе заметных работ этого рода — «На Руси. Душа народа» (1914–1916) М.В. Нестерова и картина Зинаиды Евгеньевны Серебряковой (1884–1967) «Беление холста» (1917).

Не остаются в стороне от исторической темы Горюшкин и Сычков. Художники, вышедшие из народа, они тяготели в своем творчестве к народной тематике. Обратившись к теме народа, России, оба художника обретают неповторимое «собственное лицо». Для них Россия – это, прежде всего, ее провинция.

Горюшкина особенно вдохновляли красочный патриархальный быт с его своеобразной неповторимостью, очарование русской природы, русского национального типа. Его увлекали зрелищность, декоративность, нарядность – все, в чем он видел проявление народного вкуса, народной эстетики. Широкую популярность принесли художнику жанровые произведения, синтетические по характеру образности, репродук-

ции с которых в начале века регулярно публиковались в журналах «Нива», «Солнце России», «Столицы и усадьбы», а также на открытках того времени. Эти пленительно яркие, самобытные полотна, наполнены радостью бытия, глубоко прочувствованными национальными чертами.

Интерес к историческому прошлому своей родины для Горюшкина не был случаен. Как и многие его собратья по искусству – С.В. Иванов, А.П. Рябушкин, Б.М. Кустодиев, А.М. Васнецов, И.Я. Билибин и другие, он стремился противопоставить душевную цельность, оптимизм русского человека, поэтику древнего искусства и архитектуры рвущемуся к власти в России классу капиталистов с его психологией стяжательства, бездушия и космополитизма. Воспевая старую Русь, ее обряды, обычаи, Горюшкин способствовал развитию интереса народа к ее истории и культуре.

В звонкой жизнерадостной красочности Горюшкин стремится найти художественный эквивалент национальному своеобразию русского быта XVII в. Им руководило желание правдиво передать богатство чистых красок, которое так характерно для материальной культуры Древней Руси. Еще учась в академии художеств, он часто бывал в Угличе, Ростове Великом и других старинных городах Центральной России, где он без устали писал монастыри, многоцветные главы соборов и церквей, звонницы с монахами. Это позволило ему накопить большой запас впечатлений и этюдов. Многие из них послужили ему в дальнейшем для создания фундаментальных произведений. К их числу относится картина «Из культа прошлого» (1930, *Пензенская картинная галерея*), ранее носившая название «Из века в век». Лучи жаркого полуденного солнца затопили старую звонницу, где мирно воркуют голуби, не пугаясь присутствия людей в черных монашеских одеждах. Неторопливо течет здесь жизнь. Зимы сменяются летами, весны – осенью. И так из века в век.

Переехав в 1908 г. из Петербурга в Пензу, Горюшкин колесил по губернским селам и городкам, внимательно присматриваясь к жизни и обычаям мордвы, татар, чувашей, изучал и зарисовывал их национальные костюмы, предметы быта. Именно в Пензе были созданы основные его произведения «Базарный день в старом городе» (1910, *Пензенская картинная галерея*), «Божий суд», «Сцены из XVII столетия», 1934, *Пензенская картинная галерея*), «Женщина времен тишайшего царя», «Уголок прошлого», «Из боярской семьи» и др.). Кисть художника воспекает «преданья старины глубокой», «Русь уходящую».

Художник подчеркивает, что русская культура – это культура-вера, ее стержнем, центром является православие («Княже у обедни», «Канун Пасхи в старину», «Раздача милостыни в святую ночь в старой Руси», «Приезд боярина в монастырь» «Игуменя на молитве» (1916), «По старой вере», «В храме» и др.). Он уделяет большое внимание архитектур-

ному пейзажу, основываясь на натуральных эскизах сохранившихся древнерусских храмов.

Горюшкин стремится к утверждению извечных народных традиций старины, выражая в искусстве свое представление о старинной жизни, воспевание ее эстетических идеалов, рожденных в народных традициях. Его интерес к бытовым, незначительным моментам в исторических картинах, в которых «событие» как таковое отсутствует и наибольшую эмоциональную нагрузку несет пейзаж, приводит к тому, что они передают лишь общий, внешний «колорит» того времени без глубоких художественных обобщений. В отдельных случаях Горюшкин-Сорокопудов не избежал известной стилизации и идеализации патриархальных сторон старого быта.

Привлекательной стороной творчества художника становятся бытовые сюжеты, наделенные одушевленностью и теплотой, в которых человек в своих действиях органично связан с природой и ее состоянием. Социально-исторические характеристики в этих ясных по замыслу композициях отступают на второй план, оставляя место живому ощущению происходящего, тонкой декоративности цветового богатства.

Однако среди них есть и такие, где очень ярко обрисован типаж, отдельные штрихи выдают мягкий юмор, с которым художник относится к изображаемому объекту. Так, в картине «Раздача милостыни в святую ночь в старой Руси» (1910) Горюшкин рисует седовласого священника в лиловой рясе, спускающегося по ступеням мимо чинно застывших тучных и степенных бояр с домочадцами, в пестрых шитых костюмах, разомлевших от душного воздуха под низкими сводами церкви. Священник торжественно кладет одно яйцо в миску, протянутую стариком из группы странников-нищих в домотканых залатанных одеждах, сбившихся в компактную небольшую кучку, нисколько не смущаясь столь мизерным даром. Тут же несколько простых женщин, одна из которых, крепко обхватив руками тарелку с куличом, бросилась в сторону от просящих подаяния. Общий теплый тон композиции от блеклого охристого и телесного до горящего малиново-красного составляет основную цветовую гамму, в которой зеленые, синие, коричневые костюмы сверкают своим чистым открытым цветом. Беспокойные тени от мерцающего света свечей и лампад на лицах и сам ритм скомпонованных фигур подчеркивают оживленность сценки. Все это представляется превосходной декорацией с характерными персонажами и обстановкой, без показной нарочитости оттеняющими бытовые моменты «святой ночи».

Эскиз к картине «Угличское дело 1591 г.» (1902, *Пензенская картинная галерея*) посвящен важному событию русской истории – убийству в Угличе царевича Дмитрия. В нем отчетливо проявляется переход от традиций передвижничества к модерну. Е.М. Костина пишет об этом

произведении: «Даже в ранних вещах трактовка драматических событий носит чисто внешний характер. ...Художник передает лишь животное чувство страха троих бегущих убийц царевича Дмитрия, только что совершивших свое злодеяние. Согбенные, следуя один за другим, они бегут в испуге с широко раскрытыми глазами и перекошенными от ужаса лицами. В глубине двора, у крыльца, около распростертого на земле царевича склонилась мамка; другая, всплеснув руками, смотрит вслед бегущим, освещенным холодным лунным светом. При всей явной трагичности изображенного момента, внутренней мотивировки поступка этих людей в картине нет. Поэтому картина приобретает иллюстративный характер» [85, 12].

Впоследствии Горюшкин вообще отказывается от драматического конфликта в историческом жанре и обращается исключительно к воспеванию поэтических черт патриархального русского быта. Ярко выраженный лирико-поэтический дар живописца, спокойное созерцание прошлого порой сообщают его работам идиллический оттенок.

Художник обращается к иллюстрированию произведений русских писателей, в которых подчеркивается самобытность Древней Руси. Так, сюжет незаконченной картины «Божий суд» (1900–1910), вероятнее всего, навеян романом Алексея Константиновича Толстого (1817–1875) «Князь Серебряный» (1863), который художник иллюстрировал в 1908–1910-х гг. Однако здесь нет прямой аналогии с текстом. Автор стремится, скорее, передать само настроение, царящее перед схваткой. Шумит и волнуется московский люд. Зеваки, пожелавшие увидеть поединок, взобрались даже на крыши домов. На затянутом красным сукном помосте восседает царь в окружении чинно сидящий бородатых бояр, торжественно замерших рынд, стрельцов. Перед государем всея Руси, сняв шапку, согнулся в поклоне плутоватый дьячок в зеленом кафтане. Судный дьяк в зеленом кафтане читает царский указ. Задумчив седобородый восседающий на коне богатырь-воевода, прибывший на ристалище. Под стать хозяину могучий пегий жеребец, опустивший долу белоснежную гриву. В стороне служилые люди держат рослого парня в распахнутой на груди кольчуге, который нетерпеливо рвется в бой. Доказывая свою правоту, обвиняемый колотит себя в грудь. Еще мгновение, и свершится «божий суд».

К этому же времени относится и работа «Поцелуй» (1910, *Пензенская картинная галерея*), также навеянная романом Толстого. Мотив поцелуя – один из ведущих в искусстве модерна. Горюшкин показывает своих героев, слившихся в страстном поцелуе, на фоне темной зелени сада, отчего еще ярче полыхают их одежды, освещенные лучами заходящего солнца. Порывистое движение влюбленных, слившихся в пылком поцелуе, как бы продолжается в контрастах света и цвета, в динамич-

ке линий, широкой живописной манере, где корпусный мазок темпераментно и уверенно лепит форму.

Художник Виктор Александрович Сидоренко (р. 1935), учившийся в Пензенском художественном училище в 1950-х гг., вспоминал: «С каким-то археологическим любопытством рассматривали мы обнаруженные нами кафтан и платье персонажей картины Горюшкина “Поцелуй”. Эта картина у нас, первокурсников, вызывала чувство запретного плода. В ней было как бы зашифровано нечто противоположенное тому, что мы слышали и читали про любовь. В книгах и в жизни в те далекие 50-е годы все как бы условилось говорить или только о какой-то почти бесплотной любви, или только о том, что называется чувственностью. Страсть на холсте Горюшкина была не похожа ни на то, ни на другое. Помню, мы даже стеснялись задерживаться перед этой, в сущности, целомудренной картиной, рассматривали ее искоса, делая вид, что заняты созерцанием чего-то совершенно иного. “Поцелуй” Горюшкина потрясал обоюдностью желания и бесстыдством чистейшей невинности. Когда я мысленно ставил себя на место молодого целующегося боярина – или кто он там, на полотне, – это доводило меня почти до обморока, до какого-то предсмертного блаженства, усиленного золотым теплом вечернего солнечного света и живописными, звучными, как удары собственного сердца, сплавами зеленого и красного, фиолетового и оранжевого» [186, 50].

Интерес к русскому характеру, стремление показать добрые отношения среди людей, искренние, светлые чувства проявились и в графике Горюшкина-Сорокопудова, в частности в его иллюстрациях (1909) к роману Павла Ивановича Мельникова-Печерского (1818–1883) «В лесах» (1871–1874).

Откровенно восхищаясь русской красотой героини – Насти, художник с любовью описывает и внешность простого токаря-умельца, показывает его робость при встрече с любимой. В характеристиках персонажей Горюшкин избежал слащавости и сентиментальности, которых не лишен роман. Свободное владение тонописью, ясность характеров привлекает в его иллюстрациях. Знание мельчайших деталей обстановки, внимательное, но без излишних частных изображений способствуют воссозданию атмосферы жизни персонажей популярного в те годы произведения.

Большое место в творчестве художника занимают работы, созданные по мотивам «Слова о полку Игореве». Это произведение становится популярным в начале века. Полотно В.М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880) – гимн храбрости и мужеству русских воинов. Художник воссоздал трагическую, но в то же время и поэтическую картину поля битвы, на котором за Русскую землю пали ее

сыновья. Декорации к первым постановкам оперы Александра Порфирьевича Бородина (1833–1887) «Князь Игорь» (1887), созданной по мотивам «Слова», писали К. Коровин, Н. Рерих. В 1909 г. в Париже в декорациях Рериха шли «Половецкие пляски» из «Князя Игоря». Это было зрелище, полное стремительного движения, музыки, красок. В 1914 г. Рерих осуществляет полную постановку оперы «Князь Игорь»: создает поэтические эскизы декораций «Путивль» (1914), «Терем Ярославны» (1908), «Половецкий стан» (1908), «Плач Ярославны» (1909), «Двор Галицкого» (1915).

Одной из первых исторических картин Горюшкина стала работа «Прощание князя Игоря с Ярославной», показанная на конкурсной выставке в 1908 г. Художник изображает момент расставания Игоря с молодой женой. Поддерживая плачущую княгиню, пристально всматривается князь в ее глаза. Рядом слепой гуслир, гудошник, спешившиеся воины. Композиция полотна не отличается большой оригинальностью, работа во многом иллюстративна, в образах воинов и музыкантов заметно влияние работ Васнецова. Однако произведение привлекало декоративностью, любовным изображением узорочья старинных кафтанов, ярких цветастых шушунов и тегилеев, убеждало исчерпывающим знанием забытых обрядов и обычаев. На конкурсе в императорском Обществе поощрения художеств за картину «Прощание князя Игоря с Ярославной» автору была присуждена вторая премия.

Тема «Слова о полку Игореве» получила настоящее поэтическое воплощение в другой работе Горюшкина-Сорокопудова – «Плач Ярославны» (1907), имевшая большой успех на выставке в Риме в 1911 г. Картина переносила зрителя в Путивль. Поэтичная по сути своего образного строя, картина выразительно передает монументальную лирику древнерусского эпоса. Именно поэтому полотно имело большой успех у современников Горюшкина-Сорокопудова.

Тема Ярославны волновала художника долгие годы. На XXIX выставке Общества русских акварелистов (1910) появилась еще одна небольшая работа Горюшкина – офорт «Плач Ярославны». В ней показывался уголок древнего города. Вдоль деревянных стен кремля вьется тропинка. Четко видны фигуры двух разговаривающих мужчин. У перил лестницы, что ведет на крепостную стену, стоит Ярославна. В отличие от картины, здесь Горюшкин показал свою героиню крупным планом, повернув лицом к зрителю. Низкий горизонт, использованный в композиции, позволил придать фигуре черты монументальности. Летящая над дальней сторожевой башней стая птиц – единственная тревожная нота в спокойном, дремотном мире, раскинувшемся за крепостным валом.

Офорт выполнен в легких тонах, без резких переходов света и тени, что совершенно нехарактерно для манеры Горюшкина-Сорокопудова.

Сонная тишина, сковавшая Путивль,— это недолгое затишье перед бурей. Все замерло, остановилось, все полно настороженного внимания. Тяжело задумалась Ярославна. Движения ее неторопливы: она словно сдерживает себя в проявлении чувств. Но слегка запрокинутая голова, стиснутые пальцы, нервно вскинутая к виску рука выдают большое внутреннее напряжение. С любовью, тщательно моделирует художник одежду Ярославны, отороченную мехом парчовую телогрею, вышитую скуфью, фату, ниспадающую на плечи, длинные нити тяжелых бус. Детально описана и окружающая ее обстановка, даже кленовые листья на дощатом настиле.

В образе Ярославны Горюшкин стремился выразить горе матерей и жен воинов земли русской, попавших в полон, навсегда оставшихся в далеких половецких степях. Это выражено напряженным колоритом и гармоничной связью фигуры с пейзажем. Былинно-эпическое содержание и ритмико-мелодический склад поэмы находят отзвук и в своеобразной деревянной архитектуре древнего города, и в необъятных просторах величественной природы. «Плач Ярославны» — одно из глубоких по решению и образной выразительности исторических полотен художника.

Обращаясь к истории, художник искал в ее эпизодах созвучия с событиями сегодняшней действительности. «Плачи» несли настроение скорби, тяжелого уныния, особенно распространенные в среде русской интеллигенции в годы нарастания трагедии новой войны.

В работах этого периода можно проследить и другую тенденцию. Так, например, в рисунке «Древний русский воин» (1908), в живописных портретах «Ярославна» (1912), «Князь Игорь» (1912), «Думский боярин» (1913), «Боярышня» (1907), «Из прошлого» (1911), «Игуменя на молитве» (1912), «Канун пасхи в старину» (1914), «По старой вере» (1916) сквозит откровенное желание художника показать, что, несмотря на суровые перипетии истории, русский человек остался таким же, каким был много веков назад, а старинные костюмы, мебель, утварь и сегодня не потеряли своей эстетической значимости. С этой целью Горюшкин иногда сочиняет сюжетные, подчеркнута красочные эскизы, решая в них интересные композиционно-колористические задачи. Это изображения современников Горюшкина, одетых в исторические костюмы, в окружении старинной утвари, икон, цветов или орнаментальных тканей. Любование щедрой красотой древнерусского быта составляет главное содержание многих работ этого периода. Художника волнует, прежде всего, живописная сторона природы — мерцание бликов на парче, колоритные сочетания разноцветных орнаментов, эффекты освещения.

Для Горюшкина культура средневековой Руси – это почва, на которой он обретает прочность душевную, откуда и черпает свое вдохновение. В мастерской Ивана Силыча хранились народные костюмы, одеяния священников, вооружение древних воинов. В них он не только обряжал натурщиков, но нередко примерял их сам. Вероятно, он делал это, чтобы точнее почувствовать стиль эпохи и самого себя в ней. Сохранилась фотография, на которой художник запечатлен, облаченным в боярский наряд. Одну из своих учениц, В.Д. Щёткину, он изобразил в образе средневековой дамы.

Горюшкина особенно вдохновляли красочный патриархальный быт с его своеобразной неповторимостью, русского национального типа. Его увлекали зрелищность, декоративность, нарядность – все, в чем он видел проявление народного вкуса, народной эстетики. Широкую популярность принесли художнику жанровые произведения, синтетические по характеру образности, репродукции с которых в начале века регулярно публиковались в журналах «Нива», «Солнце России», «Столицы и усадьбы». Эти пленительно яркие, самобытные полотна, наполненные радостью бытия, глубоко прочувствованными национальными чертами, никого не оставляют равнодушными. Воспевая старую Русь, ее обряды, обычаи, он способствовал развитию интереса народа к истории и культуре.

Романтический образ могучего воина, человека страстного темперамента, предстает перед нами в полотне «Князь Игорь» (1912, *Пензенская картинная галерея*). Его закутанная в горящий киноварью плащ фигура резко выделяется на фоне темно-изумрудной листвы, создавая мощный цветовой аккорд. В звонкой жизнерадостной красочности Горюшкин стремится найти художественный эквивалент национальному своеобразию русского быта XVII в. Им руководило желание правдиво передать богатство чистых красок, которое так характерно для культуры Древней Руси.

Своеобразие Горюшкина-Сорокопудова проявилось в первую очередь в пристрастии к темам историческим, в яркой декоративности цвета, который, не становясь самоцелью, выступает как сильнейшее средство характеристики изображаемых событий. Эта декоративность, раскрывая красоту старинного уклада, поднимала его над серостью обыденности, уводила зрителя в мир если и не идеальный, то, во всяком случае, идеализированный, торжественно-возвышенный. Изящная орнаментика, повышенное внимание к контрастно звучащим тонам, усиленная яркость больших цветковых плоскостей стали художественными средствами создания настроения праздничности, сказочности.

В таких работах, как «Обряд освящения куличей и пасох в старину» (1909), «На богомолье в обитель» (1912) художник стремился не к доку-

ментально точному воспроизведению событий. Ему важно передать представление о жизни, показать, какой она могла быть, какой представлялась порой в памяти народной, приукрашенная фольклорной условностью и вымыслом.

Особенно наглядно это стремление проявилось в картине «Базарный день в старом городе» (1910, *Пензенская картинная галерея*). Простой бытовой эпизод художник сделал поводом для красочного рассказа о старой провинции. У монастырских стен, раздвинутых широкой аркой, шумит пестрый базар. Поднимающееся солнце золотит морозную дымку. Торжественно возвышаются на сверкающем небе пронзительно-синие купола собора и зеленая, будто из малахита, массивная крепостная стена. Под навесами, густо запорошенными голубоватым снегом, на прилавках лежит красный товар. Гудит пестрая толпа, толкуются у лавок степенные мужики и говорливые бабы, шустрые приказчики. Мерцают лампы громадных монастырских икон. Словно цветник раскинулся на белом лугу: женские шали, платки, полушалки, кафтаны, шубы, армяки, тулупы, шапки, скуфьи, клобуки – все пестрит, мелькает, движется, и, кажется, медный гул плывет над монастырем, отдаваясь эхом в громадном колоколе, висящем над аркой.

Композиция картины очень проста. Но выразительные группы, четко рисующиеся на снегу, расположены не только очень изобретательно, правдиво, но еще и взаимосвязаны тонко разработанным ритмом. Он-то и создает впечатление непрерывного движения. Одно из главных выразительных средств картины – колорит. Смело взятые отношения крупных плоскостей неба, стены, снега создают динамичный фон, на котором «разыгрываются» цветовые мелодии народных костюмов. Даже темные, невзрачные армяки и тулупы мужиков для художника – богатые аккорды интенсивного цвета.

«Базарный день в старом городе» – картина типичная для творчества Горюшкина-Сорокопудова. Нужного эмоционального впечатления он достигает не вырисовыванием многочисленных деталей, которыми довольно легко заинтересовать зрителя в историческом произведении, а передачей в первую очередь общей атмосферы события, настроения данного исторического момента, показанного неожиданно, с необычной точки зрения. Высокий горизонт, довольно часто используемый художником, в данном случае позволил развернуть перспективу площади, избежать загромождения одной фигуры другой, построить группы в строгой соподчиненности, развить действие в глубину. Примечательна и еще одна черта, характерная для данной работы и для манеры Горюшкина в целом: он не стремится натуралистически точно, иллюзорно передать фактуру предметов, но всегда добивается того, чтобы ее можно было угадать в четкой цветовой характеристике. Благодаря этому ясно ощу-

щаешь и сверкающую золотым шитьем парчу, и нежную глубину бархата, и грубую шероховатую овчину, и холодную, позеленевшую от времени бронзу.

Картина «Базарный день в старом городе» по своим художественным достоинствам может быть поставлена рядом со многими работами Б.М. Кустодиева, С.В. Иванова, А.П. Рябушкина, рожденными глубокой любовью к русскому фольклору, зримо воссоздающими в художественных образах народное представление о красоте. Звонкой, многоголосной, торжественно-яркой видел Горюшкин-Сорокопудов старинную жизнь, любовался ею, восхищался и эти свои чувства полно, во весь голос воплощал в картинах.

Живя в Пензе, художник с интересом наблюдал и изучал обычаи мордовского народа, результатом чего явились работы «Рождественское моление у языческой мордвы к богине Анге-Патай» (1909) и «Рождественский молян у языческой мордвы» (1912). Яркая пестрота расшитых холщовых рубах, цветастые кафтаны, нарядные платья женщин стали основой художественного образа этих работ. Художник видел в древних религиозных обрядах своего рода театральную игру, праздничный спектакль, требующий от участников согласованного массового действия. С восхищением пишет Горюшкин на ослепительно белом снегу рыжие, черные, коричневые овчинные зипуны и полушубки, зеленые и синие армяки, почерневшие бревна строений, голубовато-розовые заснеженные крыши. Религиозный обряд становится поводом для создания цветовой симфонии, праздничного торжества красок.

В творчестве Горюшкина немалое место занимает пейзаж, хотя «чистых» пейзажей у него немного. Его пейзажи можно назвать синтетическим жанром, содержание которого строится на выразительно переданном состоянии природы и сюжета бытовой сценки из исторического прошлого.

Особенность пейзажей художника в том, что в них нет точного указания на место действия. Это, как правило, некий неназванный старинный русский город, затерянный в лесах, жители которого крепки своей верой в старинные идеалы, верны древним обычаям, против которых бессильны моды и чужеродные влияния. Мысль, вложенная в картину, всегда проста, выражена красочным языком, лишена назидательности. Художник хочет увести зрителя от жестоких противоречий жизни в мир умиротворенных желаний, тихого созерцания красоты природы.

Одна из многих подобных картин – «Вечерний звон», удостоенная премии на петербургской весенней выставке 1908 г. Художник изображает парк перед монастырем. На обочине дорожки, опершись о лопату, стоит молодой послушник, он прислушивается к далекому звону, а может быть, к таинственным шорохам просыпающейся весны. Тревожное

настроение, смутные надежды, ожидание чего-то неясного, лирическая грусть – содержание не только «Вечернего звона», но и более поздних работ: «На богомолье в обитель», «Былое» (1912), «Уголок прошлого», «В древнем ските» (1913), «Поэзия русской весны» (1914), «Начало весны. В Древней Руси в старом городе» (1918) и других.

Есть у Горюшкина и пейзажи, от которых веет былинными поверьями. Один из них – «На Москве-реке. В старой Руси. Князя встречают» – написан в 1910-х гг. Необычна его композиция: зритель видит события, находясь как бы посередине реки во время половодья. К берегу причалила лодка. Вышедшего из нее князя торжественно встречают собравшиеся. Ключья талого снега лежат на рыжем берегу, возле угрюмой деревянной стены городского кремля. По стремнине реки плывут, сталкиваясь, огромные льдины. В бурном предзакатном небе мчатся всклокоченные облака. Все наполнено тревогой, ожиданием грядущих важных событий. Щемяще-тревожное настроение пронизывает многие пейзажи художника, изображавшего бесконечно дорогие его сердцу русские деревни, околицы, покрытые соломой, покосившиеся избы.

Пейзажи мастера вызывают чувство восхищения самобытной красотой русского города, неповторимым очарованием и величием природы России. При известной декоративности цвета картины Горюшкина-Сорокопудова в большинстве случаев создают впечатление написанных с натуры. Они наделены живым ощущением природы, и в этом большая заслуга художника.

Большую эмоциональную нагрузку несет в работах художника зимний пейзаж. Русская зима преподносится им как нечто национально-своеобразное и типичное. Подобно фантастическим букетам расцветают на холстах усыпанные инеем деревья. Тонут в сугробах покосившиеся избы, а над ними возвышаются золотые и синие маковки церквей. Горюшкин очень часто вводит элементы пейзажа и в портрет. В единении человека с природой видит он одно из неперенных условий духовного богатства, полного восприятия жизни.

Полюбившиеся сюжеты художник неоднократно варьирует, возвращаясь к ним снова и снова, наполняя новым настроением. Так были написаны картины «Солнце на лето – зима на мороз» (1930, *Пензенская картинная галерея*), «Сцена из XVII столетия» (1934, *Пензенская картинная галерея*) и др. К 1930 гг. относится драматичный по своему звучанию эскиз «Упавшие колокола» (*Пензенская картинная галерея*) – своеобразный реквием уходящей в прошлое, но такой близкой сердцу художника патриархальной Руси.

К немногочисленным так называемым «чистым» пейзажам относится этюд «Зима» (1910, *Пензенская картинная галерея*). Он выполнен в Ивановке, усадьбе, которую Горюшкин приобрел под Пензой, где про-

водил большую часть свободного от преподавательской работы времени. Художник мастерски справляется с очень сложной задачей написать белое на белом. Стремясь как можно вернее передать состояние тихого морозного дня, он применяет тянувший грунт. В результате масляная живопись теряет свой специфический блеск и становится матовой, как темпера.

Горюшкин-Сорокопудов редко уделяет внимание социальной тематике, социальным противоречиям жизни. Однако нельзя сказать, что социальные мотивы были ему совершенно чужды. Их можно заметить даже в картинах на исторические темы. В рисунке «19 февраля 1861 года» (1911) Горюшкин показывает толпу покорных крестьян, которым маленький дьячок, взобравшись на высокую лестницу, читает манифест об отмене крепостной зависимости. Рисунок резко отличается от патристических картинок, показывавших идиллические сценки ликования бар и крепостных по случаю «царской милости» – картинок, в изобилии появившихся в журналах в дни пятидесятилетия освобождения крестьян.

Ощутимо выявлен социальный момент и в иллюстрациях к рассказам Глеба Ивановича Успенского (1843–1902) «Неизлечимый» и «На постоялом дворе» (1908). На первом рисунке Горюшкина мы видим пустую старую избу, отданную под земскую школу. На полу сидят деревенские детишки, слушая чтение бледной худой учительницы. В дверях, с любопытством взирая на урок, стоит пьяненький дьякон, торопливо крепя толстое брюхо. В избе холодно, неуютно. Художник показал крайнюю нищету, передал беспросветную, тоскливую атмосферу убогой сельской школы, куда приехала работать молодая учительница.

По-новому взглянуть на жизнь Горюшкина заставила первая русская революция. В 1905 г. художник принимал активное участие в издании нелегального антиправительственного журнала «Гамаюн». События революции получили гражданский отклик в ряде живописных и графических работ художника. В серии рисунков и эскизов он показал баррикадные бои, убитых на улицах, погром барской усадьбы и привоз арестованных в тюрьму. 1906 г. им написана картина «Шлиссельбургская тюрьма» (ее вариант «Привезли арестантов» относится к 1932 г.).

В годы первой мировой войны, Горюшкин обращается к теме героизма русской женщины: пишет эскиз «Подвиг сестры милосердия» (1916) и портрет санитарки, названный им «На подвиге» (1916). Художественные достоинства этих работ незначительны, живописец лишь нащупывает пути расширения тем и сюжетов.

Война нарушает привычное течение жизни, требует жертв. От нее нельзя спрятаться даже за монастырскими стенами. Эта мысль находит воплощение в картине «В старообрядческом монастыре» (1916). Изображен цветущий монастырский сад, залитый весенним солнцем. Чер-

ными пятнами выделяются одежды монахинь. Одна из них читает молитвенник, а на траве солдаты, просматривая газету, бурно обсуждают новости. Среди монахинь дама в нарядном «мирском» платье (явное нарушение старообрядческих уставов). Одета она вызывающе броско – в синей юбке и ярко-красной шали. Ее платье звонко переливается в лучах ослепительного солнца. Пришла война, новое неотвратно врывается в привычно-старое и утверждает решительно, крепко – говорит своей картиной художник.

Другое полотно – «В монастырях далекого тыла» (1916) – показывает момент въезда в скит обоза с ранеными. Зимний солнечный день. Черными тенями выделяются на голубоватом снегу фигуры монахов. С опаской глядят они на людей, покалеченных войной. Красный платок на шее солдата, рыжая лошадь, на которую упали солнечные блики, яркие вспышки света на одежде подбежавшей женщины – все кажется тревожным, чужим в этом тихом уютном глухом уголке. Настороженно перешептываются старые монахи, наблюдая невиданное смятение жителей скита.

Тема войны нашла развитие и в картине «В провинции. Раненых встречают» (1916). Художник показал типично российский город, по улицам которого движутся розвальни с покалеченными русскими солдатами. В незавершенной картине «Пленных привезли» (1916) Горюшкин опять вернулся к той же теме, но на этот раз показал раненых и обмороженных немецких солдат. С любопытством, но без смеха и вражды смотрят горожане на непрошенных гостей. В картине нет урапатриотического торжества, залихватской удали, которые подчеркивал художник в «Старостихе Василисе» (1912). Лишь сожаление о жертвах никому не нужной войны, лишь печаль и уныние наполняют сердца и взятых в плен солдат, и жителей провинции.

Если для Горюшкина тема России и народа – это, прежде всего, тема исторического прошлого, древнерусского города, которую он воплощает в жанре историко-бытовой картины, то для Сычкова российская провинция – это, прежде всего, деревня. На протяжении всего творческого пути основными сюжетами для его произведений были сюжеты из жизни русской, а затем и мордовской деревни, ее быта, традиционных укладов. В лучших своих произведениях он показывает глубокое знание крестьянского быта, эстетические взгляды и устремления крестьян, раскрывает душевную красоту и характер простых людей из деревни.

К 1900–1910 гг. относятся первые картины Сычкова «крестьянского жанра». Уже в эти годы жанровая живопись Сычкова посвящается излюбленным героям (часто – это крестьянские ребятишки, задорные девушки, румяные сельские красавицы). Художник обращается, к темам

крестьянского труда, пишет картины «Мяльщицы льна» (1905), «Полоскальщицы» (1906).

В развитии крестьянского жанра в русском искусстве обычно выделяют два направления. Первое, «поэтическое» – связано с именем Алексея Гавриловича Венецианова (1780–1847), второе, «критическое», – с темами народного горя, представляли передвижники (Григорий Григорьевич Мясоедов (1834–1911), Василий Григорьевич Перов (1833–1882), Сергей Васильевич Иванов (1864–1910), Сергей Алексеевич Коровин (1858–1908) и др.). Сычков иногда обращался к «передвижническим» мотивам («Христославы», 1910-е гг.). Однако, в основном, его творчество, как подчеркивает Надежда Юрьевна Лысова, «принадлежит к первому, поэтически-лирическому подходу в живописной репрезентации крестьянской темы. Он продолжает развивать традиции венециановского миропонимания с его культом непритязательной красоты среднерусской природы, прелестью состояний различных времен года, неброской привлекательностью крестьянских девушек и яркостью их праздничных нарядов» [132, 97].

Исследовательница проводит параллель между двумя художниками, принадлежащими к различным эпохам, к разным периодам развития русского искусства: «Весьма показательна не только общность творческих взглядов Венецианова и Сычкова, но и сходство жизненных параллелей обоих художников. Оба открыли красоту народной повседневности, навсегда поселившись в деревне: Венецианов в Сафонкове, Сычков в Кочелаеве; обоих грела вера в «естественного человека», живущего своим трудом на лоне природы и в гармонии с ней; оба подошли к бытовому жанру через портретный период творчества. Известно, что первые серьезные произведения Сычкова, написанные им в годы академического ученичества, – это портреты сестры (1893), матери (1898), автопортреты и т.д.» [132, 97].

Русская деревня в дореволюционных полотнах Сычкова изображается как сокровищница духовной культуры страны, крестьяне – как ядро русского народа, носители нравственных основ. Художник постоянно изображал родное Кочелаево и его жителей, но реальная натура служила ему для того, чтобы творить собственный идеальный поэтический мир, чтобы создать некий жизнеутверждающий миф. Именно поэтому художник строго отбирал сюжеты и сцены, одевал героев в костюмы из собственной коллекции и выстраивал собственные приемы изображения. В его жанровых полотнах дооктябрьского периода крестьяне изображаются и в будничном и праздничном бытии: они истово трудятся в страду и усталыми возвращаются с работы; растят крепких здоровых детей; осенью несут тяжелые корзины грибов из соседнего леса, а зимой

самозабвенно катаются с гор, шумно веселятся на свадьбах под переливы гармошки и трепетно отдаются христианским обрядам.

Повседневный крестьянский труд, неразрывно связанный с природными циклами, стал темой больших многофигурных композиций «Мяльщицы льна» (1905), «Возвращение с сенокоса» (1911), «Трудный переход» (1912). В этих работах живописец стремится к достоверности художественного воплощения и образному обобщению реального мотива. Сычков достигает задуманного не посредством смелой постановки острой социальной проблемы, как это делали передвижники, а обращается к выявлению лирического начала народной жизни, поэтизируя реальную действительность. Поэтому «сычковский» мир крестьянской повседневности необычайно гармоничен и красив, наполнен добротой и достоинством, искренностью и радостью здорового земного существования.

Художник не стремится подчеркивать горестные стороны жизни, тяготы крестьянского труда. Он склонен акцентировать красивое, светлое, здоровое и романтическое начало в деревенской жизни. Именно радость бытия стала определяющей тональностью, эмоциональным настроением в жанровой живописи мастера.

Народные гуляния, катания с гор, веселые походы в лес, свадьбы, посиделки – основные сюжеты живописных композиций Сычкова на протяжении всего творческого пути. Мажорный лад, заявленный в самом круге тем, выборе конкретных мотивов, усиливается выразительными средствами индивидуальной художественной манеры. Э.Н. Попова подчеркивает: «Для Сычкова праздничность – не временное, случайное, изредка являющееся на поверхность украшение жизни, а первая и главная часть этой жизни. Такое понимание радости и счастья и зовется оптимизмом. У народа учился художник так светло смотреть на жизнь, черпая уверенность в правоте своего творческого кредо именно во врожденном, изначальном народном оптимизме. “Не люблю, когда плачут”, – так... объяснял свою творческую позицию художник...» [162, 97].

В творчестве Горюшкина и Сычкова заметное место занимает тема музыки. «Музыкальную тему» в творчестве Сычкова впервые специально рассматривает Е.А. Вишнякова. Она обращает внимание на то, что в центре многих его полотен изображен гармонист как неременный участник народных гуляний и праздников: «На гулянье» (1924), «На посиделки» (1925), «Праздничный день» (1927), «Праздничный день» (1928), «Подружки» (1930), «Выходной день в колхозе» (1936), «Праздник урожая» (1938). Рядом с ним – поющие румяные нарядные девочки на фоне заснеженного или летнего Кочелаева. Вишнякова отмечает, что художник любил народные песни. В его доме часто звучала народная музыка. Среди грамофонных и патефонных пластинок художника, сохранив-

шихся в его доме-музее в Кочелаеве (данные на апрель 2004 г.) есть пластинки с записями таких песен, как «Кукушка», «На последнюю пятерку» (в исполнении М. П. Комарова), «Красный сарафан», «Луговая», «Возле речки», плясовые «Трепак» и «Камаринская» [36]. Однако, как отмечает Вишнякова, не только народная музыка звучала в доме Сычковых. Круг музыкальных интересов Федота Васильевича и Лидии Васильевны был достаточно широк. В него входила и серьезная классическая музыка. Так, среди сохранившихся пластинок – записи арий из опер русских и зарубежных композиторов: Шарля Франсуа Гуно (1818–1893) («Фауст», 1859), Михаила Николаевича Глинки (1804–1857) («Жизнь за царя», 1836), Александра Сергеевича Даргомыжского (1813–1869) («Русалка», 1856), Руджеро Леонкавалло (1857–1919) («Паяцы», 1892), Лео Делиба (1836–1891) («Лакме», 1883), Амбруаза Тома (1811–1896) («Миньон», 1866), Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908) («Снегурочка», 1881, «Майская ночь», 1879), Петра Ильича Чайковского (1840–1893) («Пиковая дама», 1887, «Евгений Онегин», 1978), Эдуарда Францевича Направника (1893–1916) («Дубровский», 1895).

Не мог не отдать дань одной из излюбленной тем стиля модерн – теме музыки – и Горюшкин портрет украинского живописца Григория Петровича Светлицкого (1872–1948), одаренного незаурядными музыкальными способностями, он назвал «Скрипач» (1902). По выразительности и глубине психологической трактовки образа, в котором воплощены сложность и противоречивость интеллигента 1900-х гг., этот портрет может быть отнесен не только к наиболее значительным и содержательным работам Горюшкина, но и к произведениям, занимающим определенное место в развитии русского искусства этого периода. Помимо того, что всем строем портрета художник сумел передать ощущение грустной мелодии, льющейся из-под смычка музыканта, в образе самого скрипача раскрывается душевное смятение, состояние внутренне неудовлетворенного человека, стремящегося в музыке найти успокоение, ответ на наболевшие вопросы времени.

По заказу Петербургского музыкального салона Горюшкин-Сорокопудов выполнил два панно: «Древняя музыка» и «Современная музыка». Первое – это аллегория музыкальной России допетровской эпохи в образе красивой русской боярыни в парчовом одеянии, играющей на гусях. Второе панно изображает очаровательных скрипачек – современниц художника начала XX в.

Обращаясь к теме родной старины, передавая красоту старинной архитектуры древних церквей, художник пытался воссоздать звуковой мир Древней Руси, уделив большое внимание изображению звонниц: «На звоннице» (1912), «Святые главы» (1912), «Звонница в Ростове Ярославском», «Вечерний звон» (1910). Особенно примечательна в этом отно-

шении картина «Из культа прошлого. Исторический Углич» (1910). На холсте мастерски написанные колокола и стены старинной звонницы, залитые ярким солнцем. Картина отличается тонкой живописной передачей состояния весенней природы. Музыкальное, «звуковое» начало предстает у художника как тема колокола.

С музыкальной темой связано и раннее полотно Горюшкина «Концерт в Павловске» (1902, *Пензенская картинная галерея*). Музыкальный зал Павловского вокзала, открытый в 1838 г. вместе с началом движения по железнодорожной ветке, стал своеобразным центром музыкальной жизни северной столицы. Александр Николаевич Серов (1820–1871) (композитор, отец знаменитого художника) выражал в печати восхищение павловскими концертами, в которых принимали участие известные в то время дирижеры. Вместе с вальсами Иоганна Штрауса (1825–1899) здесь впервые в России прозвучали опера «Лоэнгрин» (1850) и симфоническая увертюра «Фауст» (1840, 1855) Рихарда Вагнера (1813–1883).

«Музыкальность» проявляется и в свойствах художественного языка двух художников: в стремлении к гармоничности, в чрезвычайной значимости декоративно-орнаментального фактора, в ритмичности, пластичности. Каждая работа – это целая музыкальная сюита, поэтически утверждающая чувство прекрасного.

В творчестве Горюшкина и Сычкова важную роль играет портрет. Особенностью обоих художников является то, что оба они создавали, прежде всего, портреты своих современников и, как правило, работали при этом с натуры.

Как портретист, Горюшкин изображал в основном близких себе людей. Примечательным в его портретах остается прославление красоты человека, выражение душевного состояния.

В 1897 г. Горюшкин написал парный портрет супругов Томарс, открывший обширную галерею образов его современников, создававшуюся на протяжении долгих лет жизни. Горюшкин (в отличие от Сычкова), как правило, отказывался от заказных портретов, изображая лишь тех людей, которые были ему близки, симпатичны, интересны. Круг портретируемых Горюшкина-Сорокопудова поэтому был очень ограничен: большей частью это знакомые и родственники художника.

Избегая скрупулезной бытовой достоверности, Горюшкин изображает модели в обстановке вполне реальной, но решенной декоративно. Среди этих работ встречались произведения, отмеченные чертами салонности, в которых безупречный рисунок и внешнее сходство модели сочетались с поверхностной характеристикой. Но были и такие, которые, безусловно, отличались оригинальностью замысла и мастерством его воплощения. К числу подобных ранних работ художника следует отнести и упоминавшийся выше портрет Г. Светлицкого.

В недатированном «Женском портрете» художник стремится не столько передать богатство внутреннего мира человека, сколько его состояние в момент высокого душевного напряжения. На полотне – молодая женщина в профиль, задумавшаяся над письмом, которое она держит в безжизненно опущенных руках, сложенных на коленях. Состояние грустного раздумья хорошо выражено в позе сидящей женщины, в наклоне головы, неподвижном взгляде устремленных в одну точку и, как бы, не видящих ничего, вокруг себя глаз. Бережное отношение художника к своей модели, его стремление полнее дать характеристику душевного состояния портретируемой выразились в тонкой моделировке лица, обрамленного золотом пушистых волос, в тщательной проработке фактуры темного бархатного платья и светлой вязаной, небрежно наброшенной на плечи пелерины с белой опушкой. В этом портрете настроение женщины становится доступным и понятным окружающим благодаря подробному рассказу о ней, нашедшему выражение в характере ее позы, жеста.

Те же черты характерны и для целого ряда других женских портретов, например актрисы Антонины Николаевны Соболецкиковой-Самариной (1892–1971) (1910, *Пензенская картинная галерея*), княжны Н.В. Мансыревой (1915, *Пензенская картинная галерея*), «Портрет молодой дамы на фоне ночного кафе» (1900). Яркой живописью, тонким пониманием декоративности цвета обладают «Портрет матери» (1904, *Пензенская картинная галерея*), «Портрет жены художника» (1918), «В средневековом наряде» – портрет ученицы В.Д. Щеткиной (1910, *Пензенская картинная галерея*).

Любимой и благодатной моделью Горюшкина была его жена – Клавдия Петровна. Чувством восхищения перед женской красотой веет от портрета 1904 г., на котором она изображена в светлом бальном платье на фоне цветов. Печать аристократической утонченности отвечает эстетическим устремлениям эпохи – стилистике модерна. Подойдя к креслу, легким движением сбросила она большой красный платок. Может быть, в этот момент женщину окликнули, она устало, не спеша обернулась, опершись рукой о подлокотник кресла, – в этом движении и запечатлела ее кисть живописца. Он передал свой восторг перед женской красотой, свое восхищение жизнью, которая казалась ему в те годы особенно радужной, слегка похожей на маскарад.

Обаяние портрета Мансыревой заключено в непредвзятости, простоте и одухотворенной красоте созданного художником образа, лишеного какого то бы ни было оттенка салонности и в то же время свободного от аскетизма передвижнической живописи. Облик молодой женщины, сидящей на террасе, исполнен грации. Надолго останавливает внимание ясный взгляд ее больших выразительных глаз. Горюшкин-Сорокопудов

достигает органичного сочетания обаяния миловидной девушки с жизнерадостной, сочной природой, окружающей ее. Этот портрет, исполненный в смешанной технике – пастель с гуашью, – обладает очень красивым колоритом, обилием света и воздуха. Сочетание глубокого синего тона костюма, светлой легкой блузки, белой с розами летней шляпы и прозрачной зелени террасы, сплошь увитой дикими виноградными лозами, создает звучные и вместе с тем мягкие цветовые акценты вокруг свежего и нежного девичьего лица.

К числу несомненных удач Горюшкина относится «Портрет матери» (1904, *Пензенская картинная галерея*), в котором он запечатлел мать своей жены Фёклу Ивановну Холдину. Сам рано лишившийся материнской ласки, он создает образ спокойной, умиротворенной старости. Табачно-сиреневые приглушенные тона турецкого платка на плечах гармонируют с тишиной и спокойствием наступающих сумерек. Полотно написано в теплой оранжево-фиолетовой гамме, что придает ему особую эмоциональную приподнятость. Образ сидящей в кресле пожилой женщины в темной кружевной наколке, полон внутреннего благородства. Зеленоватая книга с цветными закладками, блики на посуде, вспышки света на цветущих вьюнках – все еще наполнено жизнью, и в то же время это начало увядания. Внимательно-настороженный взгляд старушки, смотрящей поверх очков, как бы спрашивает о чем-то доброжелательно и требовательно.

В очень многих, преимущественно женских портретах художника, исполненных углем и пастелью, в качестве дополнительного цвета большую роль играет мягкая, золотистая поверхность картона или бумаги. Примером могут служить портреты «В.В. Фоминой» (1909), «Портрет А.Н. Протасовой» (1906) – жены одного из первых директоров астраханской картинной галереи, написанный художником в один из приездов в город своей юности. Ум, красота, интеллигентность этой женщины привлекали внимание художников (ее увековечил в своей работе и Б.М. Кустодиев) и многие другие. В них детальная проработка лица сочетается с живописной мягкой контурной линией, подчеркивающей формы тела, отдельные детали костюма. И только акценты белого на воротничке, розового на галстукке, черного на муфте, шляпе или темном платье обогащают монохромную гамму портретов. Художник умеет в обычных некрасивых лицах передать обаяние, женственную привлекательность.

В Пензе Горюшкин-Сорокопудов создает ряд портретов, в которых глубина раскрытия образов также достигает большой художественной выразительности. Горюшкин – автор обширной галереи образов своих друзей, товарищей по работе. Мастерство художника проявляется в умении выбора, использовании техники и материала. Применяя свобод-

ный штрих, виртуозную пластическую линию, насыщенный тон угля и итальянского карандаша, он подчеркивает то значительность фигуры и лица в «Мужском портрете» (1910, *Пензенская картинная галерея*), то изящество молодого лица в «Женском портрете» или острый взгляд погруженного в задумчивость преподавателя Пензенского художественного училища, скульптора Константина Александровича Клодта (1867–1928). Матовая поверхность темперы в сочетании с бархатистостью цветовой пастели придают многим портретам особый колористический строй, помогающий раскрыть тот или иной образ. Портрет Клодта (1912, *Пензенская картинная галерея*) нарисован углем и чуть подцвечен голубой и белой пастелью. Тонкое одухотворенное лицо с умными и внимательными глазами, белый рабочий халат и небрежно повязанный черный галстук, правая рука с папирсой, поднесенная к лицу, крепко сжатые губы – все это выражает состояние погруженного в раздумье человека с очень чуткой восприимчивой душой. Внимательный взгляд его больших темных глаз при всей их задумчивости полон беспокойства, внутреннего напряжения, свойственного нервным натурам. Художнику удалось передать значительность внутреннего мира человека, одаренного большими способностями, вечно ищущего в искусстве, как бы прервавшего свою работу для размышления, пока он, отдыхая, курит, – словом таким, каким его знали, ценили и любили ученики и товарищи по училищу. Особую теплоту и человечность портрету придает живое общение скульптора со зрителем, благодаря которому раскрывается богатое содержание натуры изображенного. Этому живому общению помогает как сама поза портретируемого (взгляд его обращен на зрителя), так и композиция в целом и несколько необычный для погрудного портрета горизонтальный формат.

Представляет также интерес «Мужской портрет», в котором тонко продумана композиция, построенная на сочетании черного, белого и серого тонов. Работа обнаруживает наблюдательный глаз художника, его умение найти наиболее типичное для модели положение, которое помогает раскрыть черты характера изображенного человека. Очень грузная фигура в широко распахнутом пиджаке с сильно выдающимся вперед животом, еще более подчеркнутым движением рук, заложенных под жилетку, высокий открытый лоб и низко нависшие густые брови, бросающие тень на глаза, несколько выступающий небольшой подбородок и крепко сжатый рот подчеркивают волевою и деятельную натуру. Темный пиджак хорошо связан с фоном, а узкая белая полоска воротничка рубашки оттеняет легкую моделировку лица.

Среди многочисленных портретов Горюшкина особое место занимают портреты, исполненные на пленэре. В этих портретах нет ни большой одухотворенности, ни глубины проникновения в образ изо-

браженных людей. Кажется, что художник взволнован той гармонией чувств и красок, которые он ощущает от слияния человека с природой. Но при этом портретируемый, у Горюшкина, не растворяется в окружающей его среде, а существует в ней как некое органичное целое. На картине «Под солнцем» художник изобразил женщину в белом английском костюме, с зонтиком, на скамейке в саду на фоне ослепительно яркой пронизанной солнцем листвы. Сила солнечного света в ясный летний день превосходно передана Горюшкиным-Сорокопудовым в общем очень скупым открытым цветом зеленых листьев и мягкими полутонами светлого костюма с белоснежными бликами и зелено-желтыми рефlekсами от листьев, падающими на почти прозрачный янтарно-золотистый зонтик, как бы сдерживающий напор солнечных лучей и бросающий тень на спокойное и приятное лицо женщины.

Человеком огромной внутренней силы предстает перед нами и сам художник в автопортрете, написанном в 1910-х гг. Цепким, изучающим взглядом из-под насупленных бровей смотрит он на зрителей, на жизнь. Два десятилетия спустя Горюшкин вновь напишет свой портрет почти на том же месте, в саду, на фоне дома. Но перед нами уже иной человек. Неумолимые годы наложили отпечаток на его лицо: глубокими морщинами покрылся высокий лоб, выбелилась борода и пышные усы, и даже взгляд из-за стекол очков стал мягче, мудрее. Крепкая рука по-прежнему уверенно держит кисть. Горюшкин не случайно ввел эту деталь в композицию. Творить для него – значило жить. Даже в самые трудные годы лишений и гонений он продолжал работать. Сохранились картины, выполненные на записанных портретах и фанере, на оборотной стороне законченных произведений, рисунки, сделанные на грубой оберточной бумаге или плохом картоне.

Задаче выражения характера натуры, ее особенностей, подчиняет Горюшкин технику и материал, умело использует и движение кисти, пластично выявляющей форму при пастозной кладке масляных красок, и тонкую лессировку, сквозь которую, мерцая, просвечивают уверенные линии рисунка, и благородную матовую поверхность темперы, придающую изображению декоративность, и бархатистость пастельных карандашей, и глубину насыщенного тона угля. Свободно владея разнообразнейшими техниками живописи и графики, Горюшкин очень придирчиво, экономно использует их художественные свойства.

В зависимости от характера модели художник строит композицию с учетом цветовых и тоновых компонентов, техники исполнения, размера произведения. Все это должно стать средством выявления внутреннего мира человека. Так, изображая задумчивого, погруженного в свои мысли скульптора Клодта, художник выбирал вытянутый в длину формат и, отбросив все, что может помешать неторопливому рассказу о сложной

артистической натуре, спокойно вводит в него изображение. Сдержанна и золотистая гамма рисунка, чуть оживленная легкими бликами цветной пастели, ударами черного карандаша.

В портретах Горюшкина заметно влияние Репина и Серова, для него характерны любовь к человеку, бережное отношение к личности. Он стремится к острой психологической характеристике модели, умеет много рассказать о душевных переживаниях человека. Уступая работам этих великих мастеров, его портреты – интересная страница русского искусства.

В портретном творчестве Сычкова с самого начала отмечаются два основных направления. Первое направление – салонный портрет. В отличие от Горюшкина, чаще всего он исполняет заказные портретные изображения. Еще до того, как он попал на учебу в Петербург, молодой художник-самоучка зарабатывает себе на жизнь, выполняя заказы на портреты. Как было уже сказано нами выше, среди портретируемых оказался и генерал Александр Николаевич Арапов (1801–1878). В Петербурге на жизнь и плату за квартиру, за учение он по-прежнему зарабатывает частными заказами на портреты (кроме того, иногда пишет иконы). Генерал Арапов рекомендовал его в качестве портретиста своим многочисленным знакомым.

Выполняя заказные портреты, Сычков вместе с тем создает портреты родных и близких. Еще до отъезда в Петербург, в 1891 г., художник создает портрет своей старшей сестры Дарьи Васильевны Сычковой, затем, будучи учеником рисовальной школы, в 1893 г. – портрет своей младшей сестры Екатерины Васильевны. В них еще много примитивного, действительно в чем-то напоминающего живопись XVIII в. Обращает на себя мрачный колорит последнего портрета, столь непохожий на то, что мы привыкли называть сегодня «сычковскими красками», темный, почти черный фон.

Среди ранних профессиональных портретов, хранящихся в Мордовском Республиканском музее изобразительных искусств имени С.Д. Эрьзи, – «Портрет матери» (1898), воплотивший стремление молодого художника как можно глубже и полнее выразить внутреннюю жизнь человека из народа, высказать, сколь трудна была жизненная дорога простой крестьянки в царской России. Работал Сычков над портретом матери по кочелаевским этюдам уже в Петербурге, в период академических занятий. Все скупое в этом портрете: сумеречное освещение; цветовая гамма – от голубовато-синих и черных тонов одежды до блекло-серого, как бы выцветшего фона; композиция – старая женщина, подперев рукою голову, глубоко задумавшись, присела у окна в уголке избы. Внимание зрителя забирает изборожденное морщинами лицо старой женщины, со скорбным ртом и навсегда затаившими в своей глуби-

не страдание глазами, узловатая, корявая, изуродованная многими годами тяжелой работы рука, положенная на колени.

«Меня отмечали как художника-портретиста, многие поражались быстроте, с которой я выполнял заказы», – вспоминал позже Сычков [65]. На сегодняшний день достоверно неизвестно, сколько именно написал Сычков до революции 1917 г. заказных портретов. Известно, что его заказчиками были светские особы, министры, важные государственные чиновники, представителей дворянских родов – Араповых, Ланских и др. Не менее пяти раз он писал дочь Натальи Николаевны Пушкиной – Ланской (1812–1863) генеральшу Александру Петровну Арапову (1845–1919).

Сохранился лишь один из заказных портретов – сына Александра Сергеевича Пушкина – Александра Александровича (1833–1914), выполненный в 1898 г, когда просвещенная Россия готовилась отметить столетие со дня рождения великого поэта. Об истории создания этого произведения сам художник рассказал в 1937 г. (когда в СССР шумно отмечалось столетие со дня смерти поэта) саранскому журналисту Р. Дмитриеву. Сычкова, который был известен среди петербургской знати как портретист, пригласили в дом генерала Николая Николаевича Шипова (1846–1911), где остановился приехавший из Москвы Александр Александрович: «В назначенный день я направился в особняк Шипова, где мне предстояло выполнить полученный заказ... Я стоял перед живым сыном поэта. Правда, у него была рыжеватая окладистая борода, которой не носил поэт. Но это мало разнило его от отца. С первого же взгляда я нашел в лице сына поэта сходство с отцом: такое же лицо, нос, брови, выразительные глаза... Меня представили и тут же пригласили приступить к работе» [там же]. Заказ был выполнен за три дня: «Портрет ему понравился. Я получил сто рублей и благодарность. Где сейчас находится этот портрет, мне, к сожалению, неизвестно...» [там же]. Ныне портрет хранится в Петербурге в филиале музея-квартиры А.С. Пушкина. Есть в этом музее еще две работы с авторской подписью Сычкова – две копии с портретов Натальи Николаевны Пушкиной-Ланской. Один – с акварели Владимира Ивановича Гау (1816–1895), выполнен Ф.В. Сычковым в этой же технике, которой он хорошо владел уже в те ученические годы, второй – с акварели работы архитектора Александра Павловича Брюллова (1798–1877) (брата знаменитого живописца), написанный маслом. В этой копии-портрете Сычков написал Наталью Николаевну не с русыми локонами, как это мы видим на оригинале А. Брюллова, а брюнеткой.

Второе и впоследствии главное направление портретного творчества Сычкова – это портреты русских крестьянок и крестьянских детей, которые он создавал как портреты-картины с элементами бытового жанра

(«Пастушка», 1913; «Подружки. Дети», 1916 и др.). Крестьянские дети – также любимые герои дооктябрьских полотен Сычкова. Он пишет их стайками, группами, они живут в коллективах, в больших семьях. Их отношения – теплые и дружеские, старшие дети всегда опекают младших. Они неподдельно добры, приветливы, и хотя в их жизни немало настоящих взрослых дел и забот, детство – пора радости. Дети в картинах живут среди природы, радуются изменениям в ней.

Как и у Горюшкина, любимой моделью Сычкова была его жена – Лидия Васильевна Анкудинова, на которой он женился в 1903 г.

Интересно, что художник изображал ее в портретах обоих направлений. Одно из первых ее изображений – «Портрет в черном. Портрет Лидии Васильевны Сычковой, жены художника» (1904), отмеченный чертами «салонности», изображающий Лидию Васильевну в интерьере гостиной и одетой по моде того времени: в платье с высоким стоячим воротником, прической, высоким валиком поднимающей волосы над лбом, золотым медальоном на длинной цепочке.

Лидия Васильевна изображена на большом холсте «Лето» (1909). Юная женщина в простом крестьянском наряде стоит, положив одну руку на березовую жердинку изгороди, а другую – уперев в бок. Рассеянный в воздухе свет только что поднявшегося над горизонтом утреннего солнца золотит нежный овал миловидного лица. Фоном для стройной фигуры служит сочная зелень высокой травы, усеянная ярко-золотистыми и алыми вспышками цветов, чуть приглушенными голубовато-прозрачными испарениями росы. Линия горизонта сильно поднята, так что лишь у самого верхнего края холста пейзаж-фон завершают, будто растворяющиеся в лазурном сиянии неба силуэты изб, стогов сена, крон деревьев и зубчатого дощатого забора. Молодостью, свежестью, цветением жизни дышит картина. И образ пышно цветущей природы неотделим в ней от облика женщины, слит с ним в гармонический аккорд. Человек должен жить на лоне природы – словно утверждает это полотно.

Основной чертой портретных изображений Сычкова является ровное и внимательное отношение художника к натуре. Доброжелательность – не только свойство самого художника, но и его подход к модели; это то свойство, которое он унаследовал от И.Е. Репина и пронес через все свое творчество.

Таким образом, сформировавшись на образцах передвижнического искусства, Горюшкин и Сычков были чутки к живописным новациям современности. В их произведениях просматриваются черты «обновленного» реализма, испытавшего влияние французской пленэрной живописи (Сычков), модерна и символизма (Горюшкин). От академистов их отличает интерес к «живой жизни»; от передвижнического реализма –

довольно редкое обращение к теме социальных противоречий, отказ от внеэстетических критериев «пользы и блага»; лиризм, эстетизм, декоративизм.

Оба художника обрели неповторимое «собственное лицо», обратившись к теме народа, России. Для них Россия – это, прежде всего, ее провинция. Для Горюшкина жизнь народа – это русская история, повседневность средневекового города; его основной жанр – историко-бытовой. Для Сычкова основной объект изображения – повседневность русской деревни, «крестьянский космос»; основной жанр – пейзажно-бытовой. Для них жизнь России и ее народа неразрывно связана с традициями православной культуры. Горюшкин обращается также и к изображению древних обрядов мордвы.

Художники успешно работали в жанре портрета, нередко соединяя его с пейзажным жанром, подчеркивая связь человека с природой.

Творчество художников в послеоктябрьский период

Сформировавшись как художники, и получив признание в сложный, противоречивый, но необыкновенно яркий и насыщенный период конца XIX – начала XX в. – Серебряного века русской культуры, И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков затем в течение четырех десятилетий жили в совершенно другой культурно-исторической ситуации – в советскую эпоху. Революция стала для обоих временем тяжелых испытаний: много потеряв, терпя притеснения новой власти, они все же сделали самый важный в жизни выбор – в отличие от многих своих коллег, друзей, знакомых, родственников, остались на родине. Оба были истинно русскими художниками, влюбленными в родную землю, в ее природу, ее культуру. Сложен и противоречив был процесс «вхождения» вполне сложившихся русских мастеров – со своей тематикой, со своей влюбленностью в «Русь уходящую» – в новую советскую культуру. В основном, они остались верны себе, продолжая и в новой культурно-исторической ситуации лучшие традиции русского реалистического искусства, чувствуя свое внутреннее одиночество, отчужденность от нового, советского.

В творческой эволюции Горюшкина и Сычкова послеоктябрьского периода выделяются следующие этапы.

Первый этап: 1918–1920-е гг. Октябрьская революция 1917 г. положила начало переходу к новой системе общественных отношений, к новому типу культуры. В начале XX в. В.И. Ленин сформулировал важнейшие принципы отношения коммунистической партии к художественно-творческой деятельности, которые легли в основу культурной по-

литики советского государства. Культура и, в частности искусство, должны были стать частью общепролетарского дела, выразить интересы пролетариата, а значит, и общества.

В первое послеоктябрьское десятилетие закладывались основы новой советской культуры. Начало этого периода (1918–1921) характеризуется разрушением и отрицанием традиционных ценностей (мораль, красота, религия, быт, право) и провозглашением новых ориентиров социокультурного развития: мировая революция, коммунистическое общество, всеобщее равенство и братство.

Идейная нетерпимость стала основой официальной политики советской власти в сфере идеологии и культуры. В сознании основной массы населения началось утверждение узкоклассового подхода к культуре. Утверждается политический монополизм в науке, искусстве, философии, во всех сферах духовной жизни общества.

Гипертрофирование задач борьбы за светлое будущее, за нового человека вело к уничтожению ценнейших явлений культуры, к репрессиям против представителей старой интеллигенции. Результатом такой политики была массовая эмиграция представителей русской культуры. За пределами России оказались известные писатели, ученые, артисты, художники, музыканты, имена которых по праву стали достоянием мировой культуры.

Горюшкин и Сычков принадлежали к той части художественной интеллигенции, которая лояльно отнеслась к революции, несмотря на то, что ее отдельные события доставили им немало разочарований: мастерская Сычкова в Петрограде была разгромлена, и в 1918 г. он вернулся в родное Кочелаево; нужда и голод заставили его обратиться к крестьянскому труду.

Однако уже к первой годовщине Октябрьской революции Сычков вместе с художником Константином Александровичем Вещиловым (1877–1945), приехавшим из Петрограда, организуют в уездном центре Наровчате общество местных художников, пишут портреты вождей революционного пролетариата, прежде всего – Ленина, создают плакаты для новых советских учреждений, оформляют первую октябрьскую демонстрацию лозунгами, плакатами, транспарантами. Сегодня документы, фотографии, хранящиеся в краеведческом музее Наровчата, рассказывают посетителям, как первые ряды этой демонстрации несли громадное полотно на библейский сюжет – «Разрушение храма Ваала», на котором Сычков и Вещилов изобразили российских пролетариев, рушащих твердыни царизма.

Сычков и Вещилов работали также над декорациями для театральных постановок в Наровчате, в Кочелаево. Известно, что в это время Сычков создает картину «В.И. Ленин освобождает из тюрьмы угнетен-

ных пролетариев всего мира». В автобиографии художник говорит о том, что председатель Наровчатского большевистского Совета В.И. Шереметьев возил эту картину-плакат в Москву, в Совет Народных Комиссаров.

Горюшкин пострадал от деятельности «левых» художников – комиссара по искусству Е.В. Равделя, представителей Наркомпроса П.Е. Соколова и А.Ф. Боевой. Руководимая Горюшкиным-Сорокопудовым живописная мастерская была закрыта. Горюшкин свидетельствовал: «Соколов явился с группой учеников, или, вернее сказать, с разнузданной бандой, которая сплеча взялась за ломку и уничтожение всего, что напоминало реализм. Так, например, в училище было довольно много слепков античных гипсовых фигур и голов, которые ставили в классах для рисования. Все эти фигуры и головы были разбиты и выброшены во двор. Был у нас кабинет пособий, где хранились всевозможные костюмы: мордовские, боярские, среднеазиатские халаты, прекрасные драпировки из бархата, плюша, шелка всевозможных цветов. Все это было расхищено до основания. Соколовские приспешники ходили наряженные в узбекские халаты, в них занимались кубистической “живописью”, вытирали свои поганые кисти о шелковые ткани... Соколовская вакханалия, к счастью, была недолгой, но в короткий срок он успел сделать много разрушений» [62, 60].

Представители Пролеткульта, так называемые «левые», в конце 20-х годов появились и в Пензе. Они мгновенно вмешались в художественную жизнь города и училища, требуя немедленной перестройки ее на новый лад.

Критикуя деятельность сторонников Пролеткульта, в числе которых подвизалось большое количество «недоучек», лишенных даже проблеска таланта, людей малограмотных, малокультурных, которым одинаково были чужды и интересы народа и подлинные ценности искусства, Горюшкин боролся за объединение художников вокруг программы Ассоциации художников революционной России (с 1928 – Ассоциации художников революции).

Естественно, это вызывало ответные действия «левых новаторов». В своих воспоминаниях Горюшкин отмечает: «... долго пролеткультовцы думали и гадали, как убрать старых педагогов, и, в конце концов решили сделать это через посредство РКИ (рабоче-крестьянской инспекции, призванной в те годы контролировать деятельность предприятий и учреждений). Конечно, предварительно они дали ложную информацию о педагогах, окрестив их вредителями. Через некоторое время во Дворце труда состоялся так называемый суд общественности над педагогами. Это было какое-то балаганное представление... Заранее были подготовлены люди, им сказали, о чем говорить и против кого. Были подобраны

ученики из числа тех, которые должны были получить дипломы... Им было предписано: если они не выступят против всех старых педагогов, то не получают дипломов. Главное, нужно было выступить против меня, имевшего большой авторитет среди учеников... вылить как можно больше грязи на мою седую голову» [62, 60].

Горюшкин создает аллегорическое полотно «Революция». В эскизе показана заснеженная равнина, по которой с красными флагами движется от заводов и фабрик бесконечный поток демонстрантов. Они идут к свету, свободе, знаниям, изображенным в виде огромной раскрытой книги и загадочного сфинкса. Во второй половине 1920-х гг. Горюшкин развивает новую тематику в реалистических полотнах: «Выступление В.И. Ленина», «Торжество революции», «Похороны В.И. Ленина». Горюшкин делает десятки вариантов, но картина так и остается незаконченной. Очевидно, шестидесятилетнему художнику не хватало в полной мере натурального материала. Зато, ему удалось передать чувство невосполнимой утраты, охватившей народ, «вселенский плач». Никогда еще он не брал столь гражданственную тему и не решал ее столь глубоко и убедительно.

Второй этап: 1930-е –1950-е гг. В 1930-е гг. культурная и художественная жизнь в Советской России обрела новое измерение. Пышным цветом расцветает социальный утопизм, происходит решительный официальный поворот культурной политики в сторону конфронтации с «капиталистическим окружением» и «построения социализма в отдельно взятой стране» на основе внутренних сил. Формируется «железный занавес», отделяющий общество не только в территориально-политическом, но и в духовном отношении от остального мира. Стержнем всей государственной политики в области культуры становится формирование «социалистической культуры», предпосылкой чего стали беспощадные репрессии по отношению к творческой интеллигенции.

Пролетарское государство относилось к интеллигенции крайне подозрительно. Шаг за шагом ликвидировались институты профессиональной автономии интеллигенции – независимые издания, творческие союзы, профсоюзные объединения. Под жесткий идеологический контроль была поставлена даже наука. Академия наук, всегда достаточно самостоятельная в России, была слита с Комакадемией, подчинена Совнаркому и превратилась в бюрократическое учреждение.

Проработки «несознательных» интеллигентов стали нормальной практикой с начала революции. С конца 1920-х гг. они сменились систематическими запугиваниями и прямым уничтожением дореволюционного поколения интеллигенции. В конечном счете, это закончилось полным разгромом старой интеллигенции России. В широких слоях общества распространилась социальная трусость, боязнь выбиться из об-

щего ряда. Сущность классового подхода к общественным явлениям была усилена культом личности Иосифа Виссарионовича Сталина (1878–1953). Принципы классовой борьбы нашли свое отражение и в художественной жизни страны.

В апреле 1934 г. открылся Первый Всесоюзный съезд советских писателей. На съезде с докладом выступил секретарь ЦК по идеологии Андрей Александрович Жданов (1896–1948), изложивший большевистское видение художественной культуры в социалистическом обществе. В августе 1934 г. был создан единый Союз писателей СССР, затем союзы художников, композиторов, архитекторов. Так были созданы творческие союзы, поставившие под жесткий контроль деятельность творческой интеллигенции страны. Исключение из союза вело не только к утрате определенных привилегий, но и к полной изоляции от потребителей искусства.

Наступил новый этап в развитии художественной культуры. С относительным плюрализмом предыдущих времен было покончено. Все деятели литературы и искусства были объединены в единые унифицированные союзы. Утвердился один-единственный художественный метод социалистического реализма. Социалистический реализм признавался раз навсегда данным, единственно верным и наиболее совершенным творческим методом. Данное определение соцреализма опиралось на сталинское определение писателей как «инженеров человеческих душ». Тем самым художественной культуре, искусству придавался инструментальный характер, то есть отводилась роль инструмента формирования «нового человека». После утверждения культа личности Сталина давление на культуру и преследование инакомыслящих усиливаются. Литература и искусство были поставлены на службу коммунистической идеологии и пропаганде. Характерными чертами искусства этого времени становятся парадность, помпезность, монументализм, прославление вождей, что отражало стремление режима к самоутверждению и самовозвеличению.

В изобразительном искусстве утверждению социалистического реализма способствовало объединение художников – рьяных противников всяких новшеств в живописи – в Ассоциацию художников революционной России (АХРР), члены которой, руководствуясь принципами «партийности», «правдивости» и «народности», разъезжались по фабрикам и заводам, проникали в кабинеты вождей и писали их портреты. Единственным средством существования и даже стимулом работы стали государственные заказы. Эти заказы были приурочены к важным политическим событиям: к юбилеям революции, памятным датам, победам на фронте или на ниве народного хозяйства. Списки лучших произведений (с позиций социалистического реализма) утверждались партийными ко-

митетами и представлялись на всесоюзные выставки, о которых газеты писали, что это «смотр наивысших художественных достижений страны». Всесоюзные художественные выставки вначале устраивались в залах Третьяковской галереи, а потом в огромном зале бывшего Манежа.

Для поощрения деятелей искусства, прославляющих в своих произведениях деятельность партии, ее вождей, показывающих трудовой энтузиазм народа и преимущества социализма перед капитализмом были учреждены в 1940 г. Сталинские премии. После смерти Сталина эти премии были переименованы в Государственные премии.

Таким образом, советская национальная культура к середине 1930-х гг. сложилась в жесткую систему со своими социокультурными ценностями: в философии, эстетике, нравственности, языке, быте, науке. Основными чертами этой системы были следующие: утверждение нормативных культурных образцов в различных видах творчества; следование догмату и манипулирование общественным сознанием; партийно-классовый подход в оценке художественного творчества; ориентация на массовое восприятие; образование номенклатурной интеллигенции; создание государственных институтов культуры (творческие союзы); подчиненность творческой деятельности социальному заказу.

Среди ценностей официальной культуры доминировали беззаветная верность делу партии и правительства, патриотизм, ненависть к классовым врагам, культовая любовь к вождям пролетариата, трудовая дисциплина, законопослушность и интернационализм. Три основных феномена тоталитарной художественной культуры: организация, идеология, террор.

К середине 1930-х гг. важнейшей проблемой нашей живописи стала проблема картины. О ней говорили и писали всюду – в газетах, журналах, на обсуждении выставок и на дискуссиях. Ее решения требовали буквально от всех – от пейзажистов, портретистов, от тех, кто мог и не мог писать жанровые, исторические и вообще так называемые тематические картины. Писали их молодые художники, часто не имея надлежащей подготовки к ним и мастерства.

Художественная жизнь к 1930 – началу 1940-х гг. во многом была не похожа на художественную жизнь предшествующего периода. Не было уже группировок, ушли в прошлое многие течения в искусстве: кубизм, футуризм, другие «левые течения». Тем не менее, в 1930-е гг. идет активная борьба за унификацию всех течений в искусстве, за внедрение метода социалистического реализма. Никогда раньше борьба с формализмом и натурализмом не приобретала такого размаха, не захватывала столь широко деятелей искусства, как в 1930-е гг.

По-новому протекала теперь выставочная деятельность. Не стало выставок исчезнувших художественных группировок, но небольшие

групповые выставки родственников по своим направлениям художников изредка устраивались. Устраивались персональные и тематические выставки.

Говоря об истории развития советской культуры, нельзя не упомянуть об основании метода социалистического искусства – метода социалистического реализма. В 1934 г. было сформировано развернутое определение метода социалистического реализма – «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [95, 10]. Таким образом, метод социалистического реализма становится основным методом социалистической пропаганды. Социалистический реализм, принятый искусством 1930-х гг. в качестве основного творческого метода, свидетельствовал о победе этой тенденции, о вытеснении методом социалистического реализма всех других методов искусства. Окончательное утверждение данного метода требовало появления новых героев, новых тем, произведений.

Один из идеологов искусства соцреализма Павел Иванович Лебедев (1896–1948) (псевдоним – Валериан Полянский) уделял большое значение этой проблеме и еще в начале 1920-х гг. говорил, что «...главным героем искусства будет свободный, строящий социализм простой советский человек: рабочий, крестьянин, командир и боец Красной Армии, советская женщина – энергичные, действенные натуры, преданные идеям Октябрьской революции» [124, 7–8]. Предсказание Лебедева оказалось верным, действительно, в советском искусстве утверждался новый герой – трудящийся человек, ставший господствующей фигурой общественной жизни. Эти новые герои придавали искусству совершенно иной характер. В каждом произведении, по мнению критиков того времени, должна была быть скрыта какая-либо идея, прославляющая новое, советское общество, клеймящая пережитки прошлого. Меняется само назначение культуры, еще более по сравнению с 1920-ми гг. усиливается его социальная функция, пропагандистская роль. Основоположник метода социалистического реализма Алексей Максимович Горький (1868–1936) так писал об этом: «В основе своей искусство есть борьба за или против, равнодушного искусства нет и не может быть, ибо человек не фотографический аппарат, он не фиксирует действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает» [63, 444–445]. Такой взгляд на искусство, на его возможности и задачи являлся уже с первых лет советской эпохи не только теоретической программой, но и действительностью советского искусства.

«Социалистический реализм, – писала тогда Вера Игнатьевна Мухина (1889–1953), – рождается из честного творчества художника, проникнутого социалистическим мироощущением. Если у тебя нет социалистического мироощущения, то нет и социалистического реализма. По-

этому основой социалистического реализма является мировоззрение художника. Оно может быть выражено различными способами, но должно вызывать у зрителя переживание, созвучное нашей эпохе» [142, 177]. Мировоззрение подавляющего большинства советских деятелей искусства уже к середине 1920 г. стало соответствовать социальному заказу коммунистической партии. Полностью в контексте официальной идеологии было выполнено и большинство произведений того времени, все более начинавших носить открыто пропагандистский характер.

Для этого периода характерны противоречия в мировоззрении и творчестве Горюшкина и Сычкова, остро переживающих конфликт между «старым» и «новым», хотя обоих по-прежнему привлекает красота родного края (пейзажи) и ясное, оптимистическое отношение людей к жизни («На родине весна» (1934), «Яблони цветут» Горюшкина, «У изгороди» (1931) и «У изгороди. Лето» (1931) Сычкова).

Горюшкин в середине 1930-х гг. работает над тематическими композициями на политические темы («Провозглашение В.В. Куйбышевым Советской власти в Самаре», «Красный обоз», «Киров на областном съезде колхозников», «Похороны Кирова») и отражающими трудовые будни провинции («Фабрика «Красный Октябрь» (1934), «Студенты мордовского агропедтехникума за учебой» (1934), «Бригада на сложной молотилке», «Ударница» и др.). Однако художнику нелегко расстаться с милой его сердцу патриархальной стариной, которую безжалостно разрушает новая действительность, – красотой архитектуры древнерусских городов, красочностью икон, нарядностью костюмов. Он пишет две картины под названием «Сцена из XVII столетия», (1934, *Пензенская картинная галерея*) и «Из культа прошлого», которую сам художник назвал «Из века в век» (1930, *Пензенская картинная галерея*). Нескрываемой грустью овеяна картина «Упавшие колокола» (1930, *Пензенская картинная галерея*), настаивая на непреходящей значимости православия для русской культуры.

Сычков в эти годы разделяет свои работы как: написанные «для денег» (т.е. по государственным заказам) и «для искусства». К первым относятся «Колхозный базар», «Праздник урожая» и др., оптимистический тон которых в контексте времени звучит фальшиво (письма Сычкова свидетельствуют, что он работал над ними неохотно); ко вторым – картины, мотивы которых разработаны в начале XX в. («Трудный переход», «Молодая», «Катание с гор»), детские и женские портреты. К периоду 30-х гг. относится и вторая большая композиция «Возвращение ребят из школы» («Школьники-пионеры после уроков катаются с гор»).

Неслучайно с 1934 г. возобновляются дружеские отношения двух художников, прерванные до революции, – они испытывают потребность в общении с людьми своего поколения, представителями «старой» куль-

туры. 11 сентября Сычков пишет Горюшкину в Пензу письмо, выражая надежду на то, что они снова могут встретиться и возобновить дружеские отношения: «Живу я так близко от Вашего местослужения и всякий раз часто говорю ли, вспоминаю ли о своем родном гор. Пензе. Тут и Вы вспоминаетесь и все прошлое мое с Вашим. И как иногда хочется увидеться с Вами и Вашей супругой Клавдией Петровной и покаялать кое о чем...» [58, 2].

Судя по всему, встреча состоялась: Горюшкин нашел Сычкова в Пензе и пригласил его на несколько дней в Ивановку. В следующем письме Сычков пишет: «Вынес от Вас разных впечатлений и очень доволен, что был у Тебя, это меня так сблизило с Тобой, что я чувствую так: если еще не пришлось бы увидеться с Тобой, то было бы скучно, как в одиночестве. А теперь я не одинок – я с Тобой» [там же]. Он уже с нетерпением ждет следующей встречи – вероятно, два художника договорились, что весной или летом встретятся в Ивановке снова – на этот раз Сычков собирается приехать вместе с женой: «... жду очень, скорей бы подошла весна, лето. Я и Лида, очень хочется снова увидеться у Тебя...» [58, 2]. Встречи с другом являются для Сычкова стимулом к творчеству: «...но на этот раз, когда вновь увидимся, то надо устроить так, чтобы время, которое займет наше свидание, мы должны использовать в своих произведениях. Надо не только сделать рисунки, а что-либо интереснее и хорошее ... Относительно свидания моего с тобой надо во что бы то ни стало устроить в сентябре с.г., когда в огороде и все дела заканчиваются по хозяйству как у тебя, так и у меня. На свободе да еще никто не будет мешать. Тогда можно вместе поработать у тебя ведь совместная близость должна развить сильную энергию и подъем к работе творчеству – тут и соревнование и многое кое-что дает настроение. Это наше свидание с тобой даст я верю вместе наслаждение как художнику... Так вот, милый Иван Силович, я тоже серьезно собираюсь увидеться с тобой и вероятно осуществлю свое желание в сентябре месяце с.г. захвачу с собой красок, холст и кое-что необходимое для работы [58, 2].

Примечательно, что в середине 1930-х гг. они создают портреты друг друга, которые можно считать последним взлетом в творчестве обоих. Художники даже планируют жить рядом – семьями: «Да, вспоминал твои золотые слова ко мне как-то в бытность мою у тебя – ты сказал мне так сердечно «Приезжай ко мне, будем близко жить оба и работать». Эти твои слова и сейчас звучат у меня – неизгладимы. Для Лиды это восторг, и теперь она говорит, давай все продадим и уедем к Ивану Силовичу – хоть старость проведем, последние годы жизни поблизости с милыми людьми» [58, 2].

Осенью 1935 г. встретиться им не удастся: Сычков неожиданно тяжело заболел. 1 октября 1935 г. он сообщает, что уже месяц тяжело болен: «Вот, милый Иван Силович, что стряслось со мной за это время, а я и Лида уже близки были к тому, чтобы собраться и приехать к Вам, ведь так интересно побыть у Вас как у художника и друга, с которым сердечно можно говорить о всем пережитом за эти долгие прошедшие годы..., явилась непрощенная болезнь и все разрушила все лучшие идеи» [58, 2].

Два художника стали совершенно необходимы друг другу в сложнейших условиях советской действительности: мало с кем они могли поделиться своими мыслями не только об искусстве, но и обо всем, что происходило вокруг.

Судя по письмам Сычкова, для него очень важным в эти годы является общение по поводу искусства. Он с горечью говорит о том, что в Советском Союзе новые герои совершенно не ценят искусство. 4 мая 1936 г. он пишет: «В газете “Известия” на этих днях я прочитал статью А. Стаханова, где он, между прочим, пишет, что туда, где он живет в Донбассе, приехал какой-то художник из Москвы и хотел написать у его домика самого А. Стаханова, т.е. картину. На это А. Стаханов взглянул иначе, по-своему – что де у него нет на позирования время и при этом кого-то просит оградить его, Стаханова от подобных непрощенных гастролеров, которые ему мешают работать. Каково, а?? Правда, и это все по-стахановски. Очевидно, его отбойный молоток он ставит выше картины и всякого искусства» [58, 2].

Современное искусство Сычкову не нравится. Зимой 1938–39 гг. он пишет: «Был в Москве, где пробыл целых 8 дней, где мне пришлось увидеть немало кое-что, а в особенности новые творенья Искусства. Это выставки. 1-е я посетил и осмотрел выставку Р.К.К.А.... меня немало удивило, как нынче работают советские художники. Такая невероятная смелость. Тематика и размеры холстов, да и сама живопись бросается в глаза своей виртуозностью. Сравнительно с прошлым дореволюционным временем выставок теперь совсем другое, непохожее. По всему видно, все участники выставки из кожи лезут в угоду... Выделиться вперед – так ясно видно направление всех художников к соревнованию. Конечно, это так было и будет, но теперь в особенности. Видимо есть немалый интерес тут и заказы хорошо оплачиваемые, и премии. Все это неплохо. Искусство любит поощрение, в каком виде не проявилось бы – так и нужно. Этот двигатель поощрения уже сказался теперь на работе всех художников выставки. Что касается пошлости в изображении многих произведений, это есть, да видимо, современные художники с этим мало считаются. Лишь бы произведение его бросалось в нос на первый взгляд, а потом неважно, если вещь не оставила впечатления навсегда»

[58, 2]. Он снова подчеркивает, что мериллом в искусстве для него является Репин, поэтому о современных советских художниках он пишет: «Это не Репин, произведения которого безгранично хоть каждый день смотри – не скучно, дают вечное наслаждение зрителя, а в особенности художника. Так много у него в работах искренности, интереса, свойственно только великому Репину, а на современных выставках произведения на первый раз, правда, ошеломляют зрителя, но и только, а отойдешь или уйдешь с выставки, мало остается на душе отрадного чувства, все это деланное по заказу, кому-то в угоду. Вот этого в угоду кому-то – нет у Репина и Левитана и др. былых мастеров прежнего времени. Требования от современных художников конечно нужно, необходимо закрепить великие события в мире для истории будущего человечества. Конечно, пишут и будут писать и потом, но если без пошлостей. Наверно, появятся и другие мастера. Которые создадут вечные произведения на современные темы. Жаль, что мы, похоже, не дождемся их...» [58, 2].

В дальнейшем возрастные изменения приводят к ухудшению качества их живописи; образы повторяют друг друга. Сычков, тем не менее, продолжает работать, откликаясь, в частности, на события Великой Отечественной войны.

М.И. Сурина пишет: «Примечательно... то, что в этот период художник, отличавшийся необыкновенной трудоспособностью и плодовитостью, очень мало работает. Если в предвоенные годы им создавалось в год несколько картин, портретов, то в период войны он написал одно законченное полотно – “Ссыпной пункт” (имеющее второе название “В фонд обороны”), два портрета – “Мужской портрет”, “Портрет Героя Советского Союза летчика А. Г. Котова”, неоконченные работы “Девушки Мордовской АССР изучают военное дело”, “В фонд обороны”, акварель “Пионеры у раненых бойцов”» [206, 23].

Александр Григорьевич Котов (1918–2005) был земляком Сычкова. Он родился в соседнем селе Троицке. С 1938 г. находился в рядах Рабоче-Крестьянской Красной Армии (РККА). Накануне войны окончил военную авиашколу летчиков. К началу 1943 г. совершил 250 боевых вылетов, в 88 боях сбил 16 вражеских самолетов. С августа 1943 г. Котов находился в запасе и жил в родном селе. Сурина пишет об этом портрете: «Перед нами простой русский парень в форме военного летчика с золотой звездой и правительственными орденами на груди. Весь облик портретируемого: ладная фигура, открытое лицо с внимательными добрыми глазами – вызывают чувство глубокой симпатии. Полотно лишено напыщенной официальности парадных портретов, театрального внешнего пафоса. Выразительность образа здесь достигается светом и цветом. Общий колорит картины построен на приглушенной цветовой гамме. Высветлено только лицо. Темно-зеленая ткань гимнастерки почти сли-

вается с фоном. Лишь ордена на груди и звездочки на погонах являются ярким штрихом, который обогащает все произведение и придает ему оттенок строгой торжественности» [206, 28]. Исследовательница считает, что это одно из лучших произведений Сычкова военных лет: «Общение с моделью, рассказы А. Г. Котова о боевых эпизодах, его молодой задор и оптимизм поддерживали живописца в работе, давали ему необходимый заряд энергии» [там же]. Однако она отмечает, что в остальных произведениях этого периода ощущаются «вялость мазка, неуверенность рисунка, размытость колорита, погрешности рисунка». Это объясняется болезнью художника – сильным ухудшением зрения. В марте 1944 г. он писал алатырскому художнику Николаю Александровичу Каменьщикову (1880–1963): «А вот скоро, наверное, наша Красная Армия и наш народ одержат полную Победу над врагом. Вот тогда явятся темы великие, новые темы Победы... Надо быть большим художником и творцом, чтобы изобразить радость Победы, написать картины, достойные нашей Великой Родины. Жаль вот я теперь... почти слепой. Это Вы можете видеть – как плохо я пишу» [206, 29].

В последний раз к теме Великой Отечественной войны Сычков обратился в 1952 г., как бы подводя итог суровым военным дням, он написал картину «Встреча героя», где запечатлел радостную и волнующую сцену возвращения в родное село фронтовика. Работе над картиной предшествовало написание в 1948 г. портрета Героя Советского Союза Семёна Антоновича Полежаева (1918–1982). Образ Полежаева стал прототипом главного персонажа полотна. Место действия картины – сельская улица, на которой собралось почти все местное общество, чтобы поприветствовать героя-односельчанина.

Если Сычков в это время продолжает заниматься искусством, то у Горюшкина уже в 1939 г. наблюдается творческий кризис. После смерти Горюшкина в Пензенскую картинную галерею в числе прочих поступило и едва начатое, но так и оставшееся незавершённым полотно «Муки творчества». На нем изображена полутемная мастерская, большую часть которой занимает огромный чистый холст. Возле него в глубокой задумчивости сидит живописец. Прикрыв лицо рукой, он всматривается в самого себя, находясь под впечатлением захлестнувших его мыслей, чувств, образов.

Таким образом, оставшись после революции 1917 г. в российской провинции, с которой была непосредственно связана главная тема их творчества, Горюшкин-Сорокопудов и Сычков, идя на определенные (минимальные) компромиссы в отражении современной действительности (эпизодическое включение новой тематики и нового героя в свое искусство), так и не стали художниками «социалистического реализма». Их принципиальные мировоззренческие и художественно-эстетические

позиции не претерпели значительных изменений, творчество продолжало сохранять тесную связь с национальными традициями и православной культурой.

Роль двух художников в развитии художественной культуры региона

Роль И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова в развитии художественной культуры региона выявляется в нескольких основных направлениях.

Во-первых, участие в художественных выставках. Если в Пензе традиция их регулярного проведения установилась еще до приезда туда Горюшкина, то в Саранске художественные выставки начали регулярно проводиться лишь с середины 1930-х гг. Первая выставка была проведена в 1936 г., вторая – в начале 1937 г.

В январе 1937 г. Сычков пишет Горюшкину: «Уже устроена выставка молодых художников Мордовской Республики, где и я буду участвовать с своими картинами. Дал кое-что, хоть и немного – просили. Но я не каюсь: оказалось очень интересно. Говорят, что первая их выставка была много слабее – которую Вы видели в прошлом году. А теперь немало очень интересных вещей, и говорят, значительно превзошла в художественном отношении прошлую выставку. Ждут Бродсага, Дроздова, Чепцова, Авилова и других – всего 7 человек, которые теперь обязательно приедут 30-го января с.г. в г. Саранск, где с необыкновенным энтузиазмом готовятся к их встрече. Все и я надеются на Ваш приезд к нам в Саранск. Составили такой комитет. Торжество события. Праздник искусства ИЗО. Итак, по поручению тов. Хрымова, от имени всей организации молодых художников Мордовской республики надеемся в том, что Ты не откажешь на этот раз и приедешь к нам, чтобы разделить с нами то радостное торжество и события в Искусстве Мордовской республики. Итак, обязательно приезжайте, мы надеемся на Твой приезд в Саранск, а быть может, и захватишь с собой что-либо из своих работ для их выставки, примером которая будет служить для молодых художников» [58, 38].

Газета «Красная Мордовия» целую полосу номера от 6 февраля 1937 г. посвятила этому знаменательному и яркому событию в жизни республики. Немало строк на этой полосе было отведено горячим восторженным зрительским отзывам о работах Сычкова. На торжество открытия республиканской художественной выставки приехал из Ленинграда бывший соученик Сычкова и Горюшкина по Академии художеств – директор Всероссийской Академии художеств – в те годы шеф изобразительного искусства автономной республики Мордовии, заслуженный

деятель искусств СССР, орденосеца Исаак Израилевич Бродский (1883–1939). В своем выступлении в залах выставки он говорил о редком взаимопонимании между народом и его художником – Сычковым: «Я знаю этого талантливого художника лет тридцать. Он идет вперед, его картины выглядят все лучше и лучше, на его картины приятно смотреть, в них много настоящей радости, они вдохновляют человека, вызывают хорошие чувства, дают людям бодрость» [27].

Сычков писал в этом номере газеты «Красная Мордовия»: «Выставка картин художников Мордовии произвела на меня большое впечатление. Что особенно радует – творческий рост художников, их стремление к большему. Это проявляется в многочисленных композициях и этюдах. Особенно следует отметить работы Хрымова, Ермилова, Ануфриева. Отдельные их этюды, как, например, хрымовская «Лунная ночь», ерушевская «Счастливая мать», картмазовская картина «Жена художника Березина», представляют собой неплохие художественные произведения» [210].

Спустя месяц после выставки Президиум Центрального Исполнительного Комитета Мордовской АССР присвоил Сычкову звание заслуженного деятеля искусств МАССР.

Во-вторых, участие в работе местных творческих союзов художников. Горюшкин и Сычков принимали немалое участие в работе местных организаций Союза советских художников. Особенно важным было для молодых живописцев, организовавших в 1937 г. (вскоре после выставки) Союз художников Мордовской АССР, участие в его работе Сычкова как наиболее авторитетного в республике мастера кисти.

В-третьих, помощь молодым художникам (в виде конструктивной критики, замечаний, пожеланий, советов). Так, в частности, Сычков после выставки 1937 г. выступил в газете «Красная Мордовия» с анализом работ молодых живописцев: «Хороши по композиции этюды художника Ерушева, однако ему, как и многим другим, следует совершенствоваться в композициях и натюрмортах, настойчиво учиться живописи. Грамотными выглядят картины Картмазова, однако и у него слабо с живописью. Он представил несколько портретов женщин. У них почти один и тот же недостаток – голова женщины не связана с фигурой и фоном. Это результат того, что художник еще не овладел в совершенстве живописью» [210].

В-четвертых, пополнение коллекций провинциальных музеев собраниями своих работ. Отдельные работы Горюшкина и Сычкова украшают многие художественные музеи российской провинции. Собрания работ Горюшкина находятся в Астраханской картинной галерее (за год до смерти он принес в дар галерее города, в котором делал свои первые шаги к профессиональному искусству, 30 живописных и графических ра-

бот), а также в Пензенской областной картинной галерее им. К.А. Савицкого (около 150 работ). Ценной коллекцией Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи (который до 1976 г. назывался Мордовской Республиканской картинной галереей им. Ф.В. Сычкова) является собрание живописных произведений Сычкова, переданное в 1970 г. в дар республике вдовой художника – Лидией Васильевной Анкудиновой-Сычковой (561 ед.). Саранское собрание работ Сычкова и пензенское собрание работ Горюшкина во многом определяют «лицо» музеев, в которых они находятся, являются их своеобразными «визитными карточками».

В-пятых, участие в организации и развитии системы художественного образования в регионе и художественно-педагогическая работа. Сорок пять лет своей жизни И.С. Горюшкин-Сорокопудов отдал педагогической деятельности, из них почти сорок – работе в Пензенском художественном училище. Ему принадлежит большая заслуга в том, что училище приобрело авторитет учебного заведения, живущего и работающего в лучших традициях русской реалистической художественной школы, и сохранило свой статус художественного учебного заведения. Его деятельность оказала большое влияние на развитие искусства провинции и воспитание у молодежи уважения к национальной культуре.

Горюшкин-Сорокопудов вел в училище занятия по живописи, рисунку, офорту, организовал здесь небольшую граверную мастерскую. «От учеников И.С. Горюшкин-Сорокопудов требовал внимательного, вдумчивого отношения к жизни, часто приводил в пример своего учителя – великого художника И.Е. Репина, который никогда не расставался с альбомом, используя каждую возможность, чтобы сделать набросок или рисунок, – подчеркивают Т.А. Швырева и С.В. Сергеева. – В педагогических методах он всегда был сторонником тщательного изучения натуры и изображения ее на основе рисунка. Методика преподавания строилась на следующих принципиальных положениях:

- обучение рисунку и живописи от начала до конца должно вестись только по натуре;
- моделями являются: натюрморт (мертвая натура) и человек (голова, раздетая и одетая человеческая фигура).

Техника живописи была одной из главных позиций в преподавании И.С. Горюшкина-Сорокопудова. Он начинал работу с учениками с подробного ознакомления их с красками и изменениями цвета под влиянием различных факторов. Это было одним из важнейших подготовительных условий обучения новым колористическим принципам» [236, 96].

Названные авторы, так определяют характерные черты педагогической работы Горюшкина: «...формировал в учениках высокий профессионализм рисовальщика и живописца, являющийся стержневым эле-

ментом его художественной школы мастерства; педагогическая работа И.С. Горюшкина-Сорокопудова была системной: он остерегался развития в ученике подражательности, искажения, утраты реалистической традиции и потери творческой самостоятельности: материалистический подход к восприятию человеческой природы позволял педагогу-художнику, просветителю определить воспитание как основной фактор развития личности. Воспитывал не просто художника-мастера, а художника-творца. Целью воспитания И. С. Горюшкин-Сорокопудов считал формирование в молодых людях качеств человека-патриота, гражданина, в стержневых характеристиках которого выделял нравственное бескорыстное служение Отечеству, любовь к искусству, трудолюбие» [236, 96].

Именно в преподавательской работе видит художник выход из творческого кризиса. В годы войны Горюшкин был назначен директором училища и существовавшей при нем картинной галереи. Пять лет (1942–1947) он работал директором. В труднейших условиях военного и послевоенного времени старый художник борется за то, чтобы из стен училища выходили хорошо подготовленные молодые специалисты – учителя рисования, театральные декораторы, скульпторы, способные работать творчески, горящие желанием «преследовать цель художественного воспитания массы». В дни, когда началось широкое наступление Советской Армии на врага, взволнованный победой, Горюшкин-Сорокопудов послал командующему Западным фронтом Георгию Константиновичу Жукову (1896–1974) подарок – золотой портсигар и драгоценный мундштук вместе с письмом, где написал: «Да хранит Вас судьба и моя любовь от лихой беды...» [114]. Художники и студенты организуют мастерскую агитплаката, помогают политотделам воинских частей, общественным организациям города сделать наглядную агитацию боевой, действенной, оперативно откликающейся на события в тылу и на фронте. Весь коллектив училища работает на воскресниках, средства от которых идут во всенародную копилку.

В 1943 г. в связи с семидесятилетием со дня рождения и тридцатипятилетием педагогической деятельности Ивану Силычу присваивается звание заслуженного деятеля искусств РСФСР и вручается орден Трудового Красного Знамени. Со всех фронтов Отечественной войны, из разных городов Союза летят в Пензу письма и телеграммы: многочисленные ученики Горюшкина-Сорокопудова поздравляют своего учителя.

В последующие годы, сдав пост директора своим молодым преемникам, Иван Силыч продолжает вести большую общественную работу. В 1947 г. его избирают депутатом городского Совета; он неизменный член всех областных выставочных комитетов. Регулярно приезжает мас-

тер и в училище, обходит мастерские старшекурсников, консультирует дипломников, участвует в просмотрах отчетных выставок.

Многие его ученики стали сегодня известными художниками. Достаточно назвать имена таких художников, как народный художник Армянской ССР Габриэль Микаэлович Гюрджян (1892–1897), заслуженный деятель искусств Узбекской ССР Урал Тансыкбаевич Тансыкбаев (1904–1974) (картина «Дорога на голубые озера», 1958, *Пензенская картинная галерея*), заслуженный деятель искусств Белорусской ССР Валентин Васильевич Волков (1881–1964), астраханский художник А.В. Токарев, самарский – В.М. Татаринев, саранский – Виктор Дмитриевич Хрымов (1908–1958), пензенские – Борис Иванович Лебедев (1910–1997), Александр Спиридонович Шурчилов (р. 1915), Михаил Емельянович Валукин (1908–1975) (картины – «Озеро Хено-Ярви», «Пензенские дали», 1963, *Пензенская картинная галерея*) и многие другие. Для большинства из них он был первым учителем, которому они многим обязаны. Многочисленные его ученики, окончившие после Пензенского художественного училища художественные институты Москвы и Ленинграда, успешно работают в Пензе, Саранске, Ереване, Ташкенте, Минске и других городах нашей необъятной страны. Но даже и те, у кого судьба сложилась иначе, на всю жизнь запомнили уроки своего учителя, завещавшего быть всегда честным, искренним, правдивым, свято бороться за реализм, неустанно учиться, совершенствуя свои знания и мастерство.

В 1955 г. после смерти И.С. Горюшкина-Сорокопудова, в Пензенскую областную картинную галерею, которой в этом же году Указом Верховного Совета РСФСР было присвоено имя К.А. Савицкого, из его усадьбы поступило свыше 150 произведений, мебель, вещи, которые легли в основу мемориального музея этого талантливого художника и педагога, возглавлявшего галерею в трудные военные и первые послевоенные годы. Логически вплетенный в живую нить экспозиции, данный музей дает возможность проникнуть в святая святых художника – его мастерскую, увидеть частную жизнь, обычно скрытую от глаз зрителей, прикоснуться к истокам, питающим его творчество. Заметными явлениями в культурной жизни Пензы в последние годы стали монографические и юбилейные выставки заслуженного деятеля искусств И.С. Горюшкина-Сорокопудова.

Наиболее полное собрание произведений Горюшкина-Сорокопудова представлено в Пензенской картинной галерее. В своих полотнах он пронес любовь к русской истории, к патриархальному укладу народной жизни, яркому национальному характеру и красоте родной природы.

К наиболее ранним работам художника относятся, исполненные еще в Академии художеств, «Угличское дело 1591 года» (1902, *Пензенская картинная галерея*) и «На концерте в Павловске» (1902, *Пензенская картинная галерея*). В это время он, как и многие русские художники начала века, обратился к изображению событий прошлого. В них он стремится к утверждению извечных народных традиций старины, противопоставляя их буржуазному отказу от национальной культуры. Свое представление о старинной жизни, воспевание ее эстетических идеалов, рожденных в народных традициях, Горюшкин черпает в различных сценах из времен Ивана Грозного и Бориса Годунова. Привлекательной стороной творчества художника становятся бытовые сюжеты, наделенные одушевленностью и теплотой, в которых человек в своих действиях органично связан с природой и ее состоянием. Таковы «Базарный день в старом городе» (1910, *Пензенская картинная галерея*), «Божий суд» (1900–1910, *Пензенская картинная галерея*) или «Сцены из XVII столетия» (1934, *Пензенская картинная галерея*). Социально-исторические характеристики в этих ясных по замыслу композициях отступают на второй план, оставляя место живому ощущению происходящего, тонкой декоративности цветового богатства.

Изучая историю и быт Руси, художник совершал неоднократные поездки в Углич и Ростов. Впечатления от этих поездок отражены в многочисленных этюдах, изображающих архитектуру монастырей и церквей с одинокими фигурами монахинь и послушников. Своеобразным обобщением этих впечатлений явилась картина «Из культа прошлого» (1930, *Пензенская картинная галерея*), имевшая авторское название «Из века в век». Она привлекает живописной передачей уголка старой звонницы с колоколами, покрытыми вековой патиной, ощущением тепла и яркости солнечного света.

Работая над историко-бытовыми сюжетами, Горюшкин не мог не запечатлеть волнующие события современности. По-новому взглянуть на жизнь его заставила первая русская революция. Ее события получили гражданский отклик в ряде живописных и графических работ художника. В серии рисунков и эскизов он показал баррикадные бои, убитых на улицах, разгром барской усадьбы и привоз арестованных в тюрьму. Другие темы и сюжеты он черпает в событиях первой мировой войны – «Сестра милосердия», «Пленных привезли» (1916).

Среди графических работ Горюшкина художественным мастерством и индивидуальным почерком выделяются офорты, гравированные с собственных живописных картин «Скрипач. Мечты» (1902, *Музей искусств Узбекистана*), «Плач Ярославны» (1907, *Астраханская картинная галерея*). По выразительности живых штрихов и линий, передающих харак-

тер и внутреннее состояние персонажей, световая воздушность среды и в целом конкретность настроения, офорты «Портрет А.И. Куинджи», «Горе», «Иуда», «Баржи» стоят наряду с работами его учителя Василия Васильевича Матэ (1856–1917) и занимают видное место в офортном искусстве 900-х гг.

Поэтическую сторону творчества художника определяют пейзажи, написанные в разное время. Особенно он любил зимние и весенние мотивы, голубоватый, сверкающий серебром иней («Солнце на лето – зима на мороз», 1930, *Пензенская картинная галерея*), деревенские домики и березы, утонувшие в сугробах («Зима. Ивановка»), ручьи и проталины («На родине пробудилась весна», *Пензенская картинная галерея*), буйное и радостное возрождение природы («Цветущие яблони»).

Советский период творчества Горюшкина-Сорокопудова отмечен появлением новых тем и героев, поиском соответствующих средств для их изображения. В композиции «Революция», используя символические приемы, он стремится показать движение народных масс навстречу Свободе и Просвещению.

Много лет работал художник над образом Владимира Ильича Ленина (1870–1924). Первые эскизы также были связаны с символическим пониманием революции, когда рушится все, что связано со старым миром. Но затем в эскизах «Ленин – вождь», «Выступление Ленина» намечается более глубокая связь вождя и народа, сюжеты приобретают реальный характер. Наиболее последовательное решение эта тема находит в серии работ «Похороны В.И. Ленина» (1930-е гг., *Пензенская картинная галерея*). Особенно интересен эскиз, показывающий момент прощания с Лениным на Красной площади. Передана суровая атмосфера этого трагического события, выражено чувство всенародной скорби и пафос верности идеям революции.

В 20-е и 30-е гг. Горюшкин создает работы, созвучные времени, – «Комсомолка» («Портрет Булаевой К.В.»), «Девочка с яблоками», «Портрет художника Ф.В. Сычкова» (1934, *Пензенская картинная галерея*).

В творчестве Горюшкина, его педагогической деятельности виден замечательный путь преемственности его искусством передовых традиций русского искусства.

Сычков не занимался художественно-педагогической деятельностью институционально. Тем не менее, именно он сыграл решающую роль в открытии в Саранске художественного училища. После республиканской выставки 1937 г. в газете «Красная Мордовия» была опубликована его статья под красноречивым названием «Нужен художественный техникум». В ней Сычков писал: «Выставка картин художников Мордовии произвела на меня большое впечатление. Нельзя не отметить также воз-

росшую тягу к изобразительному искусству молодежи. Представленные на выставку десятки работ самоучек говорят о том, что у молодежи есть горячее рвение к учебе, к рисованию, желание проявить себя, стать художником. Хочется верить, что после выставки республиканские организации, в частности, Комитет по делам искусств при Совнаркомом МАССР усилят работу по подготовке творческих кадров. Уже сейчас назрел вопрос о создании в Саранске художественного техникума с таким классом, чтобы художники МАССР имели возможность совершенствовать свою квалификацию» [210]. Здесь же была помещена и заметка «Помочь мастерам кисти», подписанная И.С. Горюшкиным-Сорокопудовым, в которой также была поддержана идея открытия в Саранске художественного учебного заведения (среднего звена).

В-шестых, влияние творчества художников на региональное искусство. Мастера репинской школы, они стали звеном, связывающим живописцев следующих поколений, живущих в провинции, с лучшими традициями русского реалистического искусства. Велика заслуга обоих художников в развитии в регионе жанров пленэрной живописи (изображение родной природы в разные времена года) и портрета, в пробуждении интереса их молодых коллег к изображению представителей (чаще представительниц) мордовского народа (особенности внешнего облика, труда и быта, праздников, красочность костюмов и т.д.). Ф.В. Сычков оказал также заметное влияние на язык национальной мордовской живописи (использование ярких цветовых сочетаний – красного и желтого, подчеркивающее оптимистическое мировидение).

Многие из тех художников Пензы и Саранска, которые не застали в живых Горюшкина и Сычкова, не учились в той или иной форме у них непосредственно, тем не менее, учились на их полотнах, хранящихся в музеях этих городов. Пензенский художник В. Сидоренко пишет: «В нашей картинной галерее есть портрет с ничего не говорящей большинству фамилией Соболецкой-Самариной кисти Горюшкина-Сорокопудова. На портрете очень молодая женщина с чудесными волосами красноватого каштана. На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, – тихий восторг женщины, которая знает, что она нравится. Сорок лет назад мальчишкой с почтительным волнением я копировал этот портрет, если и думая иногда о его создателе, то лишь как о ремесленнике – надо же, как глаза нарисовал! – и только сегодня, став седым и лысым, я, кажется, по-настоящему начинаю понимать, какое достойное место в искусстве занимал и занимает Иван Силыч. В 1950-х годах картинная галерея находилась под одной крышей с художественным училищем, в нее можно было попасть, не выходя на улицу, через акто-

вый зал, который был всегда открытым и, естественно, мы, студенты-художники, проводили в пензенской “третьяковке” практически все перемены между занятиями. В ту пору в экспозиции галереи, тяготеющей к искусству прошлых веков, Горюшкин-Сорокопудов казался нам самым современным, самым близким, понятным, хотя и недостижимым» [186, 50].

Таким образом, И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков внесли огромный вклад в формирование и развитие художественной культуры региона. Они участвовали в художественных выставках, в работе местных творческих союзов художников, помогали молодым художникам, пополняли коллекции провинциальных музеев собраниями своих работ, участвовали в организации и развитии системы художественного образования в регионе. Они ориентировали региональных художников на реалистическую манеру, развивали пленэрную живопись и жанр портрета, вызывали интерес к изображению представителей мордовского народа и т.д.

Глава IV. К.А. САВИЦКИЙ И ПЕНЗЕНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧИЛИЩЕ

Заметное влияние на ход развития искусства в России в 1860–1890-х гг. оказала острейшая социальная борьба. Распространение демократических идеалов в среде русской интеллигенции привело к развитию новых эстетических взглядов. Художники включились в борьбу за справедливые социальные порядки, широкое распространение в живописи получил критический реализм.

Важную роль в художественной жизни страны этого времени играло Товарищество передвижных художественных выставок, созданное в 1870 г. по инициативе Ивана Николаевича Крамского (1837–1887) и художественного критика Владимира Васильевича Стасова (1824–1906). Идеолог и активный участник творческой жизни «Могучей кучки» и Товарищества передвижников, В.В. Стасов боролся против академизма, эстетства и рутины за реализм, национальный характер искусства, за демократизацию художественной жизни.

Порвав с академизмом, передвижники руководствовались методом критического реализма, обратились к правдивому изображению жизни и истории народа, освободительного движения России, родной природы; обличали порядки самодержавной России, пережитки крепостничества, пороки капитализма. Картины передвижников отличались психологизмом, мастерством социального обобщения.

Среди художников-реалистов, вошедших в это демократическое художественное объединение, были Василий Григорьевич Перов (1833–1882) («Сельский крестный ход на Пасхе», 1861; «Проводы покойника», 1865; «Тройка», 1866), Илья Ефимович Репин (1844–1930) («Бурлаки на Волге», 1870–1873; «Арест пропагандиста», 1880–1892; «Не ждали», 1884–1888), Василий Иванович Суриков (1848–1916) («Утро стрелецкой казни», 1881; «Меншиков в Березове», 1883; «Боярыня Морозова», 1887), Иван Иванович Шишкин (1832–1898) («Рожь», 1878; «Утро в сосновом бору», 1889), Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927) («Московский дворик», 1878; «Больная», 1886), Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897) («Дворик. Зима», 1870; «Грачи прилетели», 1871; «Повеяло весной», 1890), Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926) («После побоища», 1880; «Аленушка», 1881; «Богатыри», 1881–1898), Архип Иванович Куинджи (1841–1910) («Березовая роща», 1879; «Ночь на Днепре», 1880), Исаак Ильич Левитан (1860–1900) («Владимирка», 1892; «Март», 1895; «Озеро. Русь», 1900), Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905) («Отдых землекопов» (1873), «Ремонтные работы на железной дороге» (1874), «Встреча иконы» (1878), «На войну» (1888) и многие другие. В 1871 г. в Петербурге открылась

первая выставка передвижников, которая сразу же стала событием культурной жизни России. После этого она прошла во всех крупных городах страны – Москве, Киеве, Харькове. Передвижники, руководствуясь методом критического реализма, обратились к правдивому изображению жизни и истории народа, родной природы.

Члены товарищества ставили перед собой цель показывать картины не в столицах, а в провинциальных городах. Не миновали передвижные выставки и Пензу. В 1889 г. в здании Дворянского собрания была устроена 17-я выставка передвижников, вызвавшая восторг у пензенской публики тем, что впервые в городе показывалось 35 картин 17 знаменитых художников. Следующие выставки были проведены летом 1898 и 1901 гг. в музее Пензенского художественного училища. Передвижники стремились приблизить искусство к людям, поэтому они разъезжали вместе со своими работами по всей стране. «Из устава Товарищества передвижных художественных выставок: Товарищество имеет целию: устройство с надлежащего разрешения во всех городах империи передвижных выставок, в видах: а) доставления людям провинции возможности знакомиться с искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; в) облегчения для художников сбыта их произведений» [197, 368]. Товарищество просуществовало более полувека и распалось только в 1923 г.

Жизненный и творческий путь Константина Аполлоновича Савицкого (1844–1905) являет собой цельную и последовательную картину деятельности критического реалиста. Находясь в рядах Товарищества передвижных художественных выставок, он запечатлел противоречия и драматические стороны народной жизни, народные типы и характеры. Настоящий патриот, Савицкий писал в одном из писем Василию Дмитриевичу Поленову (1844–1927): «Что ни говори, а следует показать иностранцам жизненность и значение России, искусство же будет лучшим выражением этой интеллектуальной силы...»

Пензенское художественное училище – одно из старейших художественных учебных заведений России. Здание рисовальной школы, одно из красивейших в Пензе, было построено в центре Пензы в 1894–1897 гг. по проекту гражданского инженера Александра Павловича Максимова (1857–1917). Место выбрал душеприказчик Пензенского губернатора генерал-лейтенанта Николая Дмитриевича Селиверстова (1830–1914) известный географ и путешественник Петр Петрович Семенов-Тянь-Шанский (1827–1914). Селиверстов писал «...в память моей бытности Пензенским губернатором, завещаю г. Пензе триста тысяч рублей и всю мою коллекцию книг и картин на предмет учреждения рисовальной школы наподобие Штиглицевской...» [108].

Мало кто знает, что Семенов-Тянь-Шанский был почетным членом Академии художеств и имел богатую коллекцию картин фламандских и голландских художников XVI–XVII вв.

Н.Д. Селиверстов (Пензенский губернатор, 1867–1872) оставил заметный след в истории Пензенской губернии. Губернатор – в переводе с латинского означает «правитель». Основные функции губернатора определялись российским законодательством: «Губернаторы как непосредственные начальники вверенных им Высочайшей государя Императора волей губерний суть первые в оных блюстители неприкосновенности верховных прав самодержавия, пользы государства и повсеместного точного исполнения законов, уставов. Высочайших поведений, указов правительствующего Сената и предписаний начальства. Имея постоянное и тщательное попечение о благе жителей всех сословий управляемого ими края и вникая в истинное его положение и нужды, они обязаны действием данной им власти охранять повсюду общественное спокойствие, безопасность всех и каждого, соблюдение установленных правил порядка и благочиния. Им поручены и принятие мер для сохранения народного здоровья, обеспечение продовольствия губернии, доставление страждущим, беспомощным надлежащего призрения и высший надзор за скорым исполнением всех законных постановлений и требований» [108, 67].

Селиверстов как губернатор заслужил репутацию творца провинциальной культуры и новатора в духовной сфере. Он содействовал созданию земства. При нем в Пензе было открыто несколько образовательных учреждений: в 1867 г. – земская фельдшерская школа (ныне Пензенское медицинское училище), в 1870 г. – Первая женская гимназия, в 1871 г. – мужская гимназия (впоследствии гимназия № 2). Начал действовать механический завод Крюгера и другие предприятия, была учреждена ссудно-сберегательная касса при казенной палате и казначействе. В дореволюционных изданиях отмечалось: «Из выдающихся событий в Пензенской губернии во время его управления губернией надо упомянуть: об открытии женской гимназии, мировых учреждений, городской думы, окружного суда и общества взаимного кредита. Во время его управления, почти во всех уездных городах, по его инициативе, устроены были скверы, составляющие в настоящее время лучшее украшение уездных городов Пензенской губернии...» [215, 38] За свои заслуги перед губернией он был удостоен в 1870 г. звания Почетного гражданина Чембара, Нижнего Ломова, Керенска, Городища, а в 1871 г. – Пензы. В марте 1872 г., по состоянию здоровья, вышел в отставку и выехал за границу. По завещанию Селиверстова городу Пензе были оставлены 300 тысяч рублей для открытия рисовальной школы (ныне Пензенское художественное училище имени К.А. Савицкого), а также библиотека и

богатая коллекция картин и антиквариата, ставшая основой Пензенской картинной галереи.

Проект училища был разработан Максимовым в 1872 г. Совет императорской Академии художеств принял решение об учреждении в здании рисовального училища и музея. Школа имела целью образование живописцев, скульпторов и рисовальщиков для надобностей художественно-промышленного производства и содействия художественному развитию населения. Художественное училище было открыто 2 февраля 1898 г. как Пензенское художественное училище имени Н.Д. Селиверстова.

На должность директора указанных заведений члены совета Академии художеств рекомендовали выдающегося русского живописца, действительного члена Академии художеств Константина Аполлоновича Савицкого (1844–1905). Однако это назначение Савицкий принял не сразу, опасаясь, что административная работа оторвет его от творчества. Будучи преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, он писал по поводу этого своему другу, крупнейшему русскому пейзажисту Ивану Ивановичу Шишкину (1832–1898): «Получив предложение от Академии, я много думал и взвешивал, вникал в устав Пензенской школы, много раз перечитывал многосложные обязанности директора – жестоко ответственное положение» [139, 8]. Как художник-демократ, передовой человек своего времени, Савицкий понимал высокую миссию в развитии художественной школы, русского искусства. После многих колебаний он принял решение и приехал в Пензу в мае 1897 г.

Обучение в училище было платным по специальностям: живопись, скульптура и прикладное искусство. Обучение проходило в четырех художественных классах. Разделение по специальности начиналось с головного класса. В младший класс принимались лица обоего пола не моложе 12 лет.

Но начинания Савицкого в Пензе были очень тяжелыми. Местные власти противились его демократическим реформам. Они настаивали на превращении Пензенского училища в художественную школу с ремесленным уклоном, не разрешали совместного обучения юношей и девушек, препятствовали устройству мастерских для художников-преподавателей. Несмотря на интриги пензенских властей, писавших доносы в Академию художеств, верх одержал Савицкий, и это сильно укрепило его авторитет.

Он добился того, что в устав были внесены важные изменения. 4 октября 1897 г. «Пензенские губернские ведомости» опубликовали извлечения из положения об училище. В газете указывалось: «Пензенское училище рисования – среднее художественное учебное заведение – име-

ет целью образование живописцев, скульпторов и рисовальщиков для художественных и художественно-промышленных производств. Ввиду этого оно состоит из училища и музея, в котором сосредотачиваются образцы по художеству и художественно-промышленному производству, а равно и другим предметам для наглядно-образовательных целей» [139, 8].

Савицкий проделал огромную подготовительную и организационную работу. Он внес ряд изменений в планировку и конструкции здания, отдал много сил оснащению училища необходимым оборудованием и пособиями, заложив основы «учебного заведения нового типа». Училище очень скоро приобрело широкую известность как одно из лучших художественных учебных заведений, привлекая в свои стены молодежь со всей страны.

Осуществлять задуманное Савицкий пригласил из Москвы живописцев Петра Ивановича Коровина (1857–1919), Николая Карловича Грандковского (1864–1907), скульптора Константина Александровича Клодта (1867–1928), из Санкт-Петербурга – прикладников Константина Николаевича Жукова (1874–1940), О.М. Кайзера, учителей местных гимназий для преподавания общеобразовательных предметов. Савицкий писал о них: «Работают не покладая рук. Ребята чудесные... всей душой преданные делу» [139, 9].

П.И. Коровин преподавал в Пензенском художественном училище 18 лет (1899–1917). Здесь им созданы пейзажи: «В лесу», «Пруд», «Лесной пейзаж с охотником», жанровые картины «Ссора», «Охотник», «Рыбаки», «Отставной николаевский солдат», портреты жены и дочери. Многие работы Коровина раскупались при жизни и до нашего времени не дошли, не позволяя тем самым создать цельное представление о живописце.

В становление училища, в развитие отечественной художественной школы значительный вклад внесли кроме вышеназванных педагогов преподаватели специальных дисциплин Александр Иванович Вахрамеев (1874–1926), Александр Иванович Штурман (1869–1944) и др. Вахрамеев написал также великолепный «Портрет И.С. Горюшкина-Сорокопудова» (1900, *Пензенская картинная галерея*). Традиции Савицкого на посту директора продолжили Алексей Федорович Афанасьев (1850–1920) (директор – 1905–1909) и Николай Филиппович Петров (1872–1941) (директор – 1910–1918). В 1955 г. училищу было присвоено имя К.А. Савицкого и установлена мемориальная доска, посвященная выдающемуся живописцу.

Наряду с училищными заботами Савицкий придавал большое значение организации музея. В первую очередь он стремился представить в

выставочных залах высокохудожественные произведения лучших мастеров живописи, графики и прикладного искусства.

Основой создания музея явилась коллекция картин, унаследованная от бывших пензенских губернаторов Николая Дмитриевича Селиверстова (1830–1890, губернатор 1867–1872) и Александра Александровича Татищева (1823–1895, губернатор 1872–1886).

21 мая 1897 г. в «Пензенских губернских ведомостях» указывалось, что музей помещался в школе Швецова. В первом отчете училища за 1898 г. сообщалось: «При рассмотрении этого собрания картин оказалось много вещей, имеющих большие художественные достоинства. Из них-то и составлен музей, разделенный на три отдела: первый – оригиналы и копии с картин старых мастеров голландской, фламандской и итальянской школ; второй – вообще иностранных художников как старых, так и позднейшего времени, и, наконец, третий – специально русский отдел. Что касается до устранения картин, не имеющих художественных достоинств и не соответствующих музею, то директор ходатайствовал перед собранием императорской Академии художеств о назначении комиссии для просмотра этих произведений, на что сенатор П.П. Семенов (Тян-Шанский) с готовностью изъявил свое согласие приехать в Пензу для окончательного решения этого вопроса. Из всего собрания в музее пока имеется 224 номера художественных произведений (картин, гравюр, акварелей и рисунков)... Кроме того, принесены в дар музею картины членов Товарищества передвижных выставок...» [139, 9].

В сентябре 1898 г. Савицкий писал Васнецову: «Дорогой Виктор Михайлович! Давно ноет душа моя по тебе, или, вернее, ближе сказать, по твоим вещам. Не могу помириться с тем, что в Пензенском художественном училище Виктора Васнецова нет. Это так нетерпимо...» [139, 10]. Далее в письме указывалось, что русский отдел музея растет и умножается, приобретает физиономию определенную. Здесь есть уже И.И. Шишкин («представлен богато»), В.Е. Маковский, К.Е. Маковский, Г.Г. Мясоедов, М.П. Клодт («Казначейша»), И.Н. Крамской, В.В. Верещагин, А.И. Корзухин, П.О. Ковалевский и многие другие жанристы; по пейзажу – Н.Н. Дубовской, С.И. Светославский (чудный), А.П. Боголюбов (в изобилии), В.Д. Поленов. Из стариков – М.И. Песков, К.Д. Флавицкий (оригинал «Княжна Тараканова»), Н.Е. Сверчков, П.Ф. Соколов и пр. В конце письма Савицкий свидетельствовал: «Дело мое идет – школа живет... Картинная галерея стала приобретать лицо так называемого музея... публика пошла... и все дивятся, восхищаются... Насчитывают таких посетителей до ста пятидесяти и больше в день» [139, 10].

В Пензенской картинной галерее выставлены полотна Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898) – «Сосновый лес» (1885), «В Крыму», «Этюд» «Пруд» (1881), «Лес-осинник» (1896); Константина Егоровича

Маковского (1839–1915) – «Девочка с кувшином» (1880); Григория Григорьевича Мясоедова (1835–1911) – «Портрет художника И.И. Шишкина» (1891); Михаила Петровича Клодта – «Казначейша» (1862); Ивана Николаевича Крамского (1837–1887) – «Голова старика крестьянина» (1875); Василия Ввасильевича Верещагина (1842–1904) – «В Туркестане» (1870); Василия Дмитриевича Поленова (1844–1927) – «Приволжский поселок» (1897); Василия Ивановича Сурикова (1848–1916) – «Убиение язычниками первых христиан на Руси», «Сибиряк» (1890); Ильи Ефимовича Репина (1844–1930) – «Портрет священника Г.С. Петрова. Проповедник» (1908), «Странник» (1881), этюд к картине «Явленная икона»; Алексея Кондратьевича Саврасова (1830–1897) – «Берег реки» (1879), этюд к картине «Грачи прилетели» (1871); Василия Григорьевича Перова (1833–1882) – «Этюд лежащего мальчика к картине Суд Пугачева» (1880); Исаака Ильича Левитана (1860–1900) – «Озеро» (1898); Архипа Ивановича Куинджи (1841–1910) – «Море»; Константина Алексеевича Коровина (1861–1939) – «На юге» (1906), «Париж» (1907), «Восточная фантазия»; Павла Петровича Чистякова (1832–1919) – «Портрет девушки», «Римский нищий» (1879).

После открытия училища и общедоступного художественного музея в Пензе стали устраиваться ежегодные выставки, на которых показывались первые успехи учеников. Вместе с ними экспонировали свои произведения и преподаватели. На выставке, организованной в мае 1898 г., демонстрировались работы самого Савицкого, выполненные им в Пензе: «Спор на меже» (1897), «В ожидании приговора суда» (1895, *Государственная Третьяковская галерея*), «Полдень» (1895), «Христова милостыня», «Инок» (1897, *Пензенская картинная галерея*).

Благодаря усилиям Савицкого и отзывчивости передовых представителей русской интеллигенции картинная галерея быстро и заметно пополнялась. Отвечая на призыв Савицкого и, следуя его примеру, художники принесли в дар галерее около 20 своих картин. Здесь были работы Алексея Петровича Боголюбова (1824–1896) («*Монастырь*», 1860; «*Прибой*» 2-я пол. XIX в.), Федора Андреевича Бронникова (1827–1902), Сергея Васильевича Иванова (1864–1910) («*Переселенцы*», 1888; «*Арестант*», 1906; «*Семья*», 1907), Александра Александровича Киселева (1838–1911), Кирилла Викентьевича Лемоха (1841–1910), Владимира Егоровича Маковского (1846–1920) («*Портрет С.Н. Худякова*», 1890), Василия Максимовича Максимова (1844–1911), Василия Дмитриевича Поленова (1844–1927) («*Грешница*»), Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898) («*Лес-осинник*», 1896) и многих других.

С целью пополнения музея новыми экспонатами, разыскания предметов древнерусского искусства, хранившихся в церквях и монастырях, Савицкий предпринимал поездки по губернии. Вместе с хранителем му-

зья В.М. Терехиным добывал экспонаты прикладного искусства, а также предметы религиозного культа мордвы из раскопок курганов, окружавших Пензу.

В 1900-х гг. интерес к картинной галерее, как и музею национального искусства, возрастает. Целый ряд ценных произведений изобразительного искусства приносят в дар императорская Академия художеств, общество имени А.И. Куинджи и отдельные коллекционеры-меценаты.

Особенно крупные поступления были от генерала Андрея Андреевича Боголюбова (1841–1909). Первое – в 1906 г., когда он при жизни подарил 44 картины, старинное оружие, посуду и другие предметы прикладного искусства. Второе – в 1910–1911 гг., по завещанию, в количестве 192 единиц живописи, акварелей и рисунков. Среди них были работы скульптора Ивана Петровича Мартоса (1754–1835), Ивана Николаевича Крамского (1837–1887) (*«Голова крестьянина»*, 1875), Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898), Ильи Ефимовича Репина (1844–1930) (*«Портрет священника Г.С. Петрова»*, 1908), Ивана Ивановича Ендогурова (1861–1898) (*«Море»*, 1890; *«Дубки»*, *«Норвежский фиорд»*), Александра Дмитриевича Литовченко (1835–1890) (*«Грановитая палата. Этюд для картины «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею»*, 1873), Руфина Гавриловича Судковского (1850–1885), Николая Александровича Ярошенко (1846–1898), Франца Алексеевича Рубо (1856–1928), Александра Николаевича Бенуа (1870–1960).

Особый раздел экспозиции в художественной картинной галерее занимает мемориальный музей К.А. Савицкого, созданный в 1980-х гг. Музей разделен на две части. В эркере воссоздан кабинет, где на полках стоят гипсовые слепки антиков, расположены книги, альбомы с образцами для копирования, подшивки журналов тех лет. На письменном столе лежит положение о Пензенском художественном училище. На стенах фотографии, изображающие Константина Аполлоновича в кругу семьи, за работой над картиной, в мастерской среди преподавателей училища, среди друзей-передвижников и т.д. Кабинету предшествует экспозиционный зал, где на мольберте стоит портрет К.А. Савицкого, написанный в Пензе в 1902 г. его другом, преподавателем Пензенского художественного училища (1897–1907) Н.К. Грандковским, приехавшим в Пензу в числе московских художников по приглашению К.А. Савицкого. *«Портрет художника К.А. Савицкого»* (1902) кисти Н. Грандковского находится сейчас в Государственной Третьяковской галерее. В настоящее время в Пензенской картинной галерее хранится копия этого портрета кисти Шалаева Алексея Васильевича (р.1954), выпускника Пензенского художественного училища (1975–1979), написанная им в 1986 г.

Хотелось бы сказать несколько слов о Грандковском и его связях с Пензой. Выставка его произведений состоялась в Пензе в 1907 г. На выставке экспонировались такие картины, как «Купаться» (1898), «Домой» (1898), «Похороны» (1901) и др. Сейчас в Пензенской картинной галерее хранятся его картины «Вдали от родины» (1896) и «Мужской портрет» (1904).

Вернемся к Савицкому. В Пензенской картинной галерее размещено около двадцати портретов, жанровых композиций, пейзажей, этюдов, рисунков. Значительная часть из них относится к пензенскому периоду. Во многих своих картинах он сумел правдиво изобразить сцены народной жизни. Примечательно то, что в них он акцентирует внимание на образах сильной человеческой личности. Чертами независимости и свободолюбия наделяет крестьянина у телеги в картине «На войну», грузчика в рисунке «Крючник». Яркие социальные типы постоянно привлекали внимание Савицкого.

К сожалению, многие произведения, личные вещи, документы, эпистолярное наследие художника погибли во время пожара, происшедшего в 1906 г., через год после его смерти, на пензенской квартире, где жила вдова Савицкого с маленькими детьми. Спасти ничего не удалось. Огонь уничтожил и работы, подаренные Константину Аполлоновичу его друзьями. Тем значительнее представляется сохранный материал. Собранный буквально по крупицам и практически почти неизвестный широкому зрителю, он расширяет наше представление о выдающемся мастере и педагоге.

В 1944 г. в галерею поступил написанный в Париже этюд к картине «Путешественники в Оверни» (1875). Его подарила вдова художника в честь 100-летия со дня рождения Савицкого. В 1957 г. Министерство культуры СССР передало в картинную галерею две работы, написанные в Пензе, – этюд «Окрестности Пензы» (1900) и этюд к картине «Крутой спуск» (1900). Сюжет последней картины довольно прост и незатейлив и взят художником из быта пензенских помещиков. Жаркое полуденное солнце освещает неприглядный деревенский пейзаж с покосившейся хатой – развалюхой и остовами срубленных берез у обочины. С крутой горы спускается бричка, нагруженная плетеными корзинами. Сидящий в ней разомлевший от солнца, располневший помещик меланхолично взирает окрест. Его сын, реалист, с трудом сдерживает горячую молодую лошадь. Храпя, она косит глазом на тучную помещицу, властной рукой взявшую под уздцы. Вся картина была явно подсмотрена художником в натуре, вероятно в имении Челюскина, где он гостил летом 1903 г. В галерее экспонируется этюд к картине, написанный с хранителя музея В.М. Терехина. Савицкий никогда не писал по памяти. Любая, самая не-

значительная, деталь его картин ложилась на холст только после строгой проверки по натуре.

Здесь также представлен сухой по живописи холст «У себя на хуторе» (1890), где автор продолжает разрабатывать тему деревенского быта, начатую им в 1870-е гг. Интересен этюд «На мельнице» (1902, *Пензенская картинная галерея*), написанный на едином дыхании.

Погруженный с головой в дела училища, отягощенный заботами о многолюдном семействе, Савицкий с трудом находил время для творчества. Он уже почти не берется за многофигурные картины, ограничиваясь жанровыми композициями и этюдами. Еще до вступления на должность директора Константин Аполлонович неоднократно бывал в Пензенской губернии, где гостил в имении Татищевых, Протасове. Из села Протасова он писал В.Д. Поленову: «Набираюсь всяких богатых впечатлений, долженствующих когда-то... воскреснуть предо мной и насытить меня, когда будет голодно... Здешний край благодатный смешением всяких национальностей, что ни деревня, то новые типы, костюмы, обычаи». Будучи жанровым живописцем, Савицкий часто обращался к пейзажу, в котором он тонко чувствовал состояние природы и передавал ее красочное богатство. Здесь были задуманы и написаны многие произведения: «Уборка ржи помочью», «Спор на меже» (*Музей Революции, Москва*, 1897), хранящиеся в музеях Москвы.

Необходимо здесь сказать несколько слов о нашем земляке – Татищеве Александре Александровиче (1823–1895), пензенском губернаторе (1872–1886). Меценатство пензенского губернатора Н.Д. Селиверстова продолжил действительный статский советник А.А. Татищев. В годы губернаторства А.А. Татищева в Пензе была учреждена женская ремесленная школа на деньги его супруги Лидии Арсентьевны (урожденной Жеребцовой), были открыты учительская семинария, несколько начальных мужских и женских училищ, классы и отделение Русского музыкального общества (1881), реальное училище, ремесленная школа им. Ф.Е. Швецова (1884). Л.А. Татищева организовала общество вспомоществования при женской гимназии в 1878 г. Она организовывала благотворительные вечера и балы, в 1881—1884 гг. возглавляла Пензенское отделение музыкального общества. Л.А. Татищева много сделала для культурного развития Пензенской губернии. Столь пристальное внимание к проблемам культурной жизни российской глубинки исходило, прежде всего, из высокой художественной подготовки самого Татищева. Он частным образом получал уроки живописи в школе Н.Е. Сверчкова в Царском Селе, увлекался анимализмом: рисовал животных и сцены из зимней охоты. Татищев дружил с художниками Николаем Дмитриевичем Дмитриевым-Оренбургским (наст. фамилия Дмитриев (1837–1898)) и К.А. Савицким, которые приезжали в его пензенское имение Протасо-

во, длительное время общался с И.Е. Репиным. По инициативе А.А. Татищева «Пензенские губернские ведомости» впервые в России иллюстрировались рисунками Н.Д. Дмитриева-Оренбургского. Усилиями губернатора при уездных училищах были открыты мастерские для обучения ремеслу. К концу 1886 г. ремесленные курсы существовали в Пензенском, Инсарском, Краснослободском, Мокшанском, Наровчатском, Нижне-Ломовском, Чембарском уездах. В 1874 г. А.А. Татищев был избран почетным гражданином Пензы, Саранска, Н. Ломова и других городов губернии. В период губернаторства А.А. Татищева началось движение по Сызранско-Вяземской железной дороге, были открыты Пензенская учительская семинария, землемерное, реальное, железнодорожное училища, клуб благородного собрания.

Федор Егорович Швецов (1838—1882) – пензенский благотворитель, городской голова, купец 1-й гильдии, завещал после своей смерти открыть в купленной им усадьбе (соврем. – Пенза, ул. Красная / Карла Маркса, 60/8) ремесленную школу для обучения мальчиков из бедных семей столярному, токарному, слесарному, резному, сапожному, башмачному, портняжному делу. Его усилиями в Пензе были открыты 5-е начальное мужское и 2-е начальное женское училище, аукционная камера. Портрет Швецова работы И.К. Савинова хранится в Пензенском областном краеведческом музее.

Одна из лучших работ Савицкого «В полдень» или «Стадо на реке» (1895, *Пензенская картинная галерея*) пронизана солнечным светом, теплотой летнего дня. Свободно написаны коровы, стоящие в реке, их отражения в воде, прозрачность далей и высокого неба. Долгое время считавшееся утраченным, полотно было приобретено в 1969 г. в Ленинграде у Л.Н. Яхонтовой. С той же любовью к окружающей среде написана картина «На мельнице» (1902, *Пензенская картинная галерея*). Изображая лошадей на солнце и в тени под навесом, передавая тонкую игру живописных пятен, художник не нарушает цельного впечатления от типичного деревенского быта.

Этой же теме в пензенский период своего творчества Савицкий посвятил и другие полотна. Среди них выделяется картина «Гурт». Максим Горький (1868–1936), посетивший Пензу 12 января 1904 г. и побывавший в гостях у Савицкого в Пензенском художественном училище (в память об этом на здании установлена мемориальная доска), очень заинтересовался этой работой и хотел приобрести ее. В этом же году в Пензе была открыта выставка в пользу Красного Креста в связи с русско-японской войной. Савицкий экспонировал на ней часть картин под названием «Эпопея вола», где был большой холст «Гурт». Немного найдется в современной Савицкому живописи вещей, как эта. Впечатляет движущийся лес рогов и мощных тел животных. Картина дошла до нас в

плохом состоянии, случайно уцелевшая после пожара в 1906 г. в доме, где жила вдова художника.

Значение собранного наследия Савицкого трудно переоценить. Оно представляет научно-художественный интерес, связанный с расширением представлений о мастерстве художника-гражданина, каким был Савицкий. Самая первая и лучшая картина Савицкого, появившаяся в Пензенской картинной галерее, – «Инок» (1897), где изображен молодой, красивый мужчина, которому явно тесно в мрачных, пропахших ладаном стенах кельи. В сильной, полной жизни фигуре нет обычного монашеского религиозного смирения, в нем виден характер, в котором скрыт бунтарский дух. Его душа рвется наружу, туда, откуда веет весенней свежестью, где жизнь и солнце, но тело остается здесь, возле тускло горящей свечи, освещающей серебро окладов. Не случайно моделью служил ученик художника Васильев, революционно настроенный, впоследствии стрелявший в начальника пензенского жандармского управления в 1905 г. Для выражения душевного состояния, внутренней борьбы Савицкий использует живописные контрасты светлого лица и черной монашеской одежды, яркого света из окна и мерцающего огонька свечи, весенней свежести распустившихся верб и мрачной атмосферы прокопченной кельи. Показать раздумья человека о своей судьбе, о своем пути и месте в жизни – такова идея картины. Написанная в период усилившейся реакции, она была созвучна эпохе и потому сразу же нашла отклик в сердцах зрителей.

Последнее полотно К.А. Савицкого (в неполном виде) поступило в галерею в 1976 г. от сына художника. На нем изображена молодая женщина, держащая на коленях годовалого ребенка. Горестно подперев голову рукой, она даже не пытается скрыть слезы, что блестят на ее ресницах, текут по щекам. Сохранившаяся часть картины «Не сошлись характерами» (1890, *Пензенская картинная галерея*) написана под впечатлением наделавшего много шума в обществе развода близкого друга Савицкого И.Е. Репина с женой. Это одна из лучших живописных работ, пленяющая тонким колоритом и мягкостью световых отношений. Полотно написано весьма тщательно. С большим мастерством передана материальность предметов: атлас и бархат платья, металл браслета, кружева. Известно, что моделью автору служили его жена и маленький сын Георгий, будущий известный советский живописец Георгий Константинович Савицкий (1887–1949). На другой, правой части холста, согласно фотографиям был изображен отвернувшийся от жены хмурый мужчина с папироской в руке. Его Савицкий писал с себя. Однако впоследствии, чтобы избежать ненужных толков и домыслов, он разрезал картину на две части. Ее левая сторона осталась в Москве, в доме родителей Валерии Ипполитовны, и потому сохранилась. Судьба правой части полотна

неизвестна. Горячо влюбленный в свою молодую жену, художник неоднократно изображал ее в своих произведениях. В Пензенской галерее хранится большой незавершенный портрет В.И. Савицкой-Дюмулен, стоящей среди цветущего луга с ребенком на руках.

Савицкий был известен и как талантливый график, о чем свидетельствуют лист «Погром» и большой акварельный пейзаж «Косино» (1880, *Пензенская картинная галерея*).

К.А. Савицкий умер внезапно. После напряженного дня он проводил вечерний рисунок со старшекурсниками, а когда поднимался по лестнице в свою квартиру при училище, почувствовал себя плохо. Сердце не выдержало. Художника похоронили в Пензе, на Митрофаньевском кладбище. Его имя носят Пензенское художественное училище, областная картинная галерея и одна из улиц города Пензы.

Глава V. Н.Ф. ПЕТРОВ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО, СВЯЗАННОЕ С ПЕНЗОЙ

Свыше четверти века посвятил становлению и развитию пензенской художественной школы академик живописи, талантливый педагог и акварелист Николай Филиппович Петров (1872–1941). Петров родился 28 февраля 1872 г. в селе Бекетово Воронежской губернии. В 1892–1901 гг. Петров учился в Петербургской Академии Художеств у И.Е. Репина. Его дипломная работа «Вечер в деревне» (1901). Начиная с 1896 г. Петров участвует в различных выставках Академии Художеств, «Нового общества художников», одним из организаторов которого он был, «Мир искусства», «Союза русских художников». Его работы удостоивались наград на международных выставках. В 1909 г. в Мюнхене он был награжден золотой медалью за акварель «Зал в Ракше». В 1911 г. Петров участвует в международной выставке в Риме. О его работах высоко отзывались И.Е. Репин и Дмитрий Николаевич Кардовский (1866–1943). Учитывая заслуги Петрова в изобразительном искусстве и в педагогической деятельности, ему в 1916 г. было присвоено звание академика.

В 1910 г. он возглавил училище и галерею, став продолжателем деятельности К.А. Савицкого, последователем лучших традиций русского реализма. Большое влияние на становление его творчества оказали годы учебы в мастерской И.Е. Репина в Академии художеств (1896–1901).

В Пензенской картинной галерее находятся 50 графических и живописных работ Петрова: «Сумерки» (1898), «Берег Черного моря» (1913), «Три дамы» (1916), «Ярмарка в Воронежской губернии» (1925), «Натюрморт с фарфоровой кружкой» (1930), «Натюрморт с засохшей рябиной» (1939) и др.

В галерее хранится одна из первых картин Петрова «Сумерки» (1898), где проявился его интерес к жанровым сценам. Передавая особенности освещения комнаты, изображая двух молодых людей, художник выражает состояние глубокого раздумья, не лишённого драматизма и внутренней напряженности. После экспонирования на весенней академической выставке 1899 г. она была приобретена музеем Академии художеств, а два года спустя по просьбе Савицкого передана в Пензу.

Свободой композиции, верным чувством характера отличаются его многочисленные портретные зарисовки. Мягкостью и точностью рисунка обращает на себя внимание выполненный в 1910 г. гуашью и пастелью портрет художника Николая Михайловича Фокина (1869–1908) «У окна» (*Пензенская картинная галерея*).

Увлеченный акварельной живописью, Петров, перенимая опыт акварелистов начала XIX в., вырабатывает своеобразную манеру письма.

Пользуясь интенсивным прозрачным цветом, мелкими штрихами и точками, он набирает тончайшую красочную мозаику. Написанный в 1913 г. пейзаж «Берег Черного моря» (*Пензенская картинная галерея*) обладает свежестью и звучностью цвета, обилием света и воздуха.

Двадцать шесть лет жизни посвятил Петров Пензенскому художественному училищу, десять лет из них (1910–1920) на посту директора. В 1936 г., переехав в Ленинград, он возглавил кафедру живописи во Всероссийской Академии художеств. Однако он никогда не оставлял своего искусства. Именно в это время Петров создает свои лучшие акварели, поражающие зрителей своей красочностью и светом – приходящие в упадок старинные усадьбы, богато обставленные интерьеры. Художник с большим мастерством пишет старинную мебель, передает ворсистость ковров, сложный покроем платьев дам, блестящую поверхность стеклянного расписного стакана или фарфоровой вазы, фактуру засохшей ветки рябины. Среди всего этого изображения люди воспринимаются как неотъемлемая часть интерьера гостиной. Вслед за своими друзьями по «Союзу» автор стремится освободить живопись от тусклых коричневых тонов, вернуть ей красочность и воздушность. Цвет для него становится одним из главных средств смысловой выразительности. Очень характерна в этом отношении акварель «Три дамы» (1916, *Пензенская картинная галерея*).

В советское время Петров занимался организаторской деятельностью в налаживании художественного образования, и вместе с тем его волновала новая тема в творчестве. Замысел создания многофигурной композиции ему удалось осуществить в «Ярмарке в Воронежской губернии» (1925, *Пензенская картинная галерея*). Оставаясь верным реалистическим приемам своего мастерства, художник показал многоликую крестьянскую массу, придал картине мажорное звучание яркими красками летнего солнечного дня.

Работы Петрова находятся во многих музеях страны: «Тихо!» (1896, *Государственная Третьяковская галерея*), «На балконе» (1909, *Государственная Третьяковская галерея*), «Визит» (1912, *Государственный Русский музей*), «Гостиная» (1912, *Государственный Русский музей*) и др.

Творческое наследие Петрова, его опыт – один из источников в освоении традиций реалистической школы. И поныне жива в Пензе добрая память о талантливом художнике и замечательном педагоге. О том свидетельствует и мемориальная доска, установленная на здании Пензенского художественного училищ

Глава VI. ИСТОКИ АВАНГАРДИЗМА А.В. ЛЕНТУЛОВА

«Пришельцем из Пензы, кряжистым русаком, крупным, плечистым, с раскатистым голосом и широким жестом, с воспитанием семинариста-бурсака и манерами волжского ушкуйника» вошел в искусство XX столетия известный русский и советский художник Аристарх Васильевич Лентулов (1882–1943). Режиссер Александр Яковлевич Таиров (1885–1950) писал о своем друге Аристархе: «Он работал, как жил, и жил, как работал.. Я помню Аристарха молодым, красивым, буйным, непримиримым, горячим, бунтующим, каким по существу, он оставался всю жизнь». Дерзок и горяч он был не только характером, но и в живописи – работал в разных направлениях: *кубизм* (направление в изобразительном искусстве, характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы), *фовизм* (от фр. *fauve* – дикий, экзальтация цвета, «дикая» выразительность красок), *орфизм* (живопись, основанная на эффектах движения, возникающих при ярких цветовых сочетаниях), *футуризм* (энергические композиции, раздробленные на фрагменты и пересекающиеся острыми углами, где преобладают мелькающие формы, зигзаги, спирали, скошенные конусы, где движение передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение).

Лентулов родился 16 января 1882 г. в селе Черная Пятина Нижнеломовского уезда Пензенской губернии, в семье бедного сельского священника. Он почти не помнил своего отца, потому что в два года остался сиротой. Вскоре после смерти старшего сына, Бориса, Анна Степановна Лентулова (урожденная Тихомирова) вместе с семейством переезжает в Пензу, где с большим трудом пристраивает Аристарха в духовное училище. Но когда в 1898 г. в городе открывается Рисовальная школа, юноша сбегает туда вместе со своим младшим братом Николаем, чтобы стать художником.

«Эта школа сыграла большую роль в моей судьбе, – вспоминал впоследствии Лентулов. – Я смело могу сказать, что если бы она не открылась, меня не существовало бы как художника... Конечно, тому, чтобы стать художником, предшествует целый ряд сложных и случайных обстоятельств. И мало ли у нас на Руси гибло талантов, не имевших возможности развиваться и проявляться. И мы не знаем, какие бы еще могли быть у нас художники, если бы побольше было таких школ, как пензенская, одесская, киевская и другие» [180, 71–72].

Впрочем, в Пензенском училище Лентулов задержался сравнительно недолго. Он присоединился к группе старших учеников, недовольных академическими, по их мнению, методами преподавания, и уехал в Ки-

ев, где учился в Киевском художественном училище (1901–1905). Но одной из главных причин отъезда, как свидетельствовала дочь художника Марианна Аристарховна Лентулова (1913–1997), было бедственное положение семьи Лентуловых и невозможность платить за обучение. К.А. Савицкий не проявил обиды на «беглецов». Напротив, он снабдил их рекомендательным письмом к своему другу Александру Александровичу Мурашко (1875–1919).

Учеба в Киевском училище способствовала развитию живописного дарования молодого художника. Однако в 1905 г. он вновь возвращается в Пензенское училище, чтобы подготовиться к поступлению в Академию художеств. Возможно его отъезд из Киева связан с участием в массовых революционных выступлениях, столкновениях с полицией и черносотенцами. В Пензе Лентулов посещал дом местной меценатки Л.Н. Цеге. Ее портрет он экспонировал на Первой Пензенской учебной выставке в 1906 г. «Портрет Лидии Цеге», получивший разгромный отзыв в местной газете, не сохранился. Зато сохранились и представлены в экспозиции Пензенской художественной галереи работы, написанные Лентуловым в период обучения в частной студии Дмитрия Николаевича Кардовского (1866–1943) в Петербурге (1906–1907), во время летних приездов в Пензу.

Среди них «Купальщицы на Суре» (1907–1908, *Пензенская картинная галерея*) – большое импрессионистическое по манере исполнения полотно, для которого ему позировала молодая жена, дочь зажиточного новгородского купца, Мария Петровна Лентулова (Рукина). К ним заходили Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930) и Игорь Северянин (1887–1941), Алексей Николаевич Толстой (1883–1945), братья Бурлюки – Давид Давидович (1882–1967) и Николай Давидович (1890–1920), Василий Васильевич Каменский (1884–1961) и друзья-художники. В 1910 г. Лентулов становится одним из организаторов художественного объединения «Бубновый валет» (1910–1917). Зимой 1911 г. Лентулов уезжает в Париж, где занимается живописью в академии Ла Палетт (1911–1912). Там работают теоретики кубизма Анри Виктор Габриель Ле Фоконье (1881–1946), Альбер Глез (1881–1953) и Жан Метценже (1883–1956). Лентулов общается с Робером Делоне (1885–1941) и Фернаном Леже (1881–1955). В январе 1912 г. Лентулов переезжает на несколько месяцев в Италию. Вернувшись в Россию, некоторое время живет в Коктебеле (Украина), где становится членом компании, объединившейся вокруг Максимилиана Александровича Волошина (1877–1932).

Сегодня произведения Лентулова имеют мировую известность, украшая экспозиции крупнейших музеев нашей страны, а также Америки,

Франции, Германии и Англии. Однако долго они считались «декадентскими вывертами», эпатажирующими публику.

Вместе со своими друзьями и единомышленниками Петром Петровичем Кончаловским (1876–1956), Робертом Рафаиловичем Фальком (1886–1958), Ильем Ивановичем Машковым (1881–1944), Александром Васильевичем Куприным (1880–1960), исходя из достижений живописной школы французских постимпрессионистов, Лентулов искал и находил свои способы претворения в искусстве национальных, исконно русских художественных традиций. В его работах было много молодого задора, свободного экспериментирования в области цвета и рисунка, в частности использование коллажа. Все это во многом шло от русского примитива и народной живописи, лубка, расписных подносов и бакалейных вывесок, иконописи, т.е. от неосвоенных искусством традиций, которые умышленно оставлялись без внимания представителями традиционного и академического направлений.

С предреволюционных времен активно сотрудничает с театром, оформляет спектакли в Камерном театре («Виндзорские проказницы» У. Шекспира, 1915, режиссеры А.Я. Таиров и А.П. Зонов), в новом театре «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1918, режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский), в театре имени Моссовета «Демон» А.Г. Рубинштейна (1919, режиссер А.Я. Таиров, диплом на международной выставке в Париже в 1925), в Большом театре «Прометей» А.Н. Скрябина (1919), в филиале ГАБТа «Степан Разин» П.Н. Триодина (1925–1926, режиссер А.Д. Дикий), во 2-м МХАТе «Испанский священник» Д. Флетчера (1934, режиссер С.Г. Бирман, 1-я премия Международного фестиваля театрального искусства в Москве) и др.

Во время Первой Мировой войны Лентулов начинает сотрудничать с издательством «Сегодняшний лубок». Где одновременно с ним работают Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930), Илья Иванович Машков (1881–1944), Казимир Северинович Малевич (1879–1935).

После революции 1917 г. Лентулов принимает участие в деятельности комиссии по охране памятников Москвы. С октября 1918 г. Лентулов работает руководителем живописной мастерской во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские), затем профессором в Строгановском училище, является членом коллегии ИЗО Наркомпроса.

В 1925 г. Лентулов принимает участие в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже, на которой получает диплом за декорации к спектаклю «Демон».

В 1928 г. Лентулов входит в состав Общества московских художников (ОМХ) и становится его председателем (общество объединило многих участников группы «Бубновый валет»). В Декларации ОМХ записано, что художники отвергают «натуралистический бытовизм, поверхно-

стный и статистический протоколизм, как средства негодные для разрешения громадных задач изоискусства» [180, 74].

Помимо занятий живописью Лентулов много преподает. С 1919 г. он – профессор Вхутемаса, затем Вхутеина (Высшего художественно-технического института), с 1937 г. – профессор Московского художественного института имени В.И. Сурикова.

В Пензенской картинной галерее находится около сорока работ Лентулова, выполненных им в разные годы, в разных техниках и манерах. Собранные воедино в мемориальном музее художника (1986), дополненные документальными и фотографическими материалами, личными вещами, они позволяют донести до современного зрителя образ этого выдающегося живописца – «художника солнца», как называли его почитатели. «Моя страсть к солнцу и яркому свету сопутствовала мне, что называется, со дня моего рождения», – писал Лентулов. Это прекрасно подтверждают его работы: «Портрет Н.А. Соловьева» (1908, *Пензенская картинная галерея*), «Портрет К.П. Рукиной» (1914, *Пензенская картинная галерея*), «Город» и др.

Наиболее значительным произведением раннего Лентулова можно назвать декоративно выразительный, тонкий и музыкальный по живописи «Портрет Н.А. Соловьева» (1908), где художник изобразил своего пензенского приятеля на пленэре во время загородной прогулки. С подчеркнутой простотой и непринужденностью решена композиция портрета. Молодой элегантный мужчина в светлом летнем костюме и белой шляпе-панаме изображен на фоне гуляющей в роще публики. Широкими мазками автор едва намечает фигуры дам в модных туалетах, стволы и кроны деревьев, концентрируя все внимание на выразительном лице модели, передавая тонкие нюансы рефлексов на загорелой коже. Особую просветленность, праздничность работе придает колорит, построенный на близких по тональности сочетаниях горячих и холодных цветов на свету и в тени, образующих звучный декоративный аккорд.

Знаменитый художник и критик Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) писал в 1909 г.: «Лентулов – прекрасный красочный дар. Нужно ценить и лелеять его ясный и радостный талант, его бодрое отношение к делу. Картины его поют и веселят душу». Композиционный и живописный дар молодого художника весьма высоко оценил в свое время и корифей русской живописи Василий Иванович Суриков (1848–1916).

Получив хорошую реалистическую закваску у Александра Александровича Мурашко (1875–1919), Алексея Федоровича Афанасьева (1850–1920), Дмитрия Николаевича Кардовского (1866–1943), внимательно изучив и переосмыслив лучшие достижения мировой живописи, в частности венецианской, Лентулов в своих работах никогда не утрачивал доверительного отношения к натуре. стихийного стремления к отражению правды и красоты окружающего мира во всей его щедрости и кон-

кретной чувственности. Это происходит даже тогда, когда художник под влиянием поставленных задач стремится к абсолютизации «материальности», к «кинетичности», к разложению натуры на кубы и плоскости. Именно в такой футуристической манере выполнен «Женский портрет» (1919), поступивший в Пензенскую картинную галерею до 1927 г. Долгое время он не покидал запасника и считался утраченным. Сегодня этот портрет украшает экспозицию и стоит, по мнению исследователей, в ряду его лучших произведений, таких, как «Звон» (1915, *Государственная Третьяковская галерея*), «Василий Блаженный» (1913, *Государственная Третьяковская галерея*), «Автопортрет со скрипкой» (1919, *Государственная Третьяковская галерея*), «Портрет Корензиной» (*Государственная Третьяковская галерея*).

«Портрет актрисы О.В. Гзовской» (1918–1920) находится в Пензенской картинной галерее. На портрете изображена выдающаяся русская актриса Ольга Владимировна Гзовская (1883–1962). По воспоминаниям дочери художника М.А. Лентуловой, портрет написан на их московской квартире, незадолго до отъезда артистов Гзовской и Владимира Георгиевича Гайдарова (1893–1976) за границу для участия в кино съемках. Художник пренебрегает портретным сходством, считая, что «портрет нужно писать так, чтобы зритель, глядя на него, не столько думал о том человеке, который изображен на нем, сколько воспринимал его художественный образ. Ибо после того как портрет написан, он начинает жить своей собственной жизнью – жизнью произведения искусства» [180, 74].

На портрете изображена молодая красивая женщина, устало сидящая в высоком зеленом кресле. Ее фигура почти целиком заполняет большой вертикальный холст. Во всем облике женщины, напоминающем прекрасную подбитую птицу, есть что-то трагическое: печальный взгляд выразительных глаз, безвольно поникшие плечи и, словно сломанные крылья. Опущенные на колени скрещенные руки. Ощущение неустойчивости усугубляет кубистическая манера письма, и холодный колорит, построенный на сочетании синих, зеленоватых и розовых оттенков удивительно чистого по тембру цвета.

Находящиеся в экспозиции другие живописные и графические работы Лентулова 1920–1940-х гг. позволяют наглядно проследить путь автора от экспериментаторства и формотворчества к реалистической трактовке действительности. Монументально-декоративный по живописи, бравурный по звучанию «Городской пейзаж» (1920–1922, *Пензенская картинная галерея*) впечатляет четким, нарастающим ритмом устремленных вверх конструктивных объемов старой и новой архитектуры, красотой плотных, густых цветов земли, строений, темно-синего неба. Исполненный несколько лет спустя пейзаж «Перед грозой» поражает мягкой сложной живописью, передающей тончайшие нюансы цвета зелени деревьев, травы, тяжелых грозовых туч и сияющего золотом купола собора.

Бесконечным многообразием реальных форм живой природы, красотой живописи привлекают написанный на пленэре «Натюрморт», большие станковые акварели «Портовый кран в Новороссийске» (1931), «На пляже» (1928), «Новодевичий монастырь» и др.

Лентулов был убежден, что «живопись – не созерцание, не статическое «повторение» быта, не пассивно-натуралистическое отображение действительности и не средство только познания этой действительности, а мощное орудие для творческого воздействия на мир, орудие активной перестройки жизни».

В 1927 г. Лентулов задумывает написать большой групповой портрет членов Общества московских художников. Был выполнен большой эскиз («Московские художники», 1928), где изображены сидящие за праздничным столом, под огромным абажуром художники Сергей Васильевич Герасимов (1885–1964), Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), Александр Васильевич Куприн (1880–1960), Александр Александрович Осмеркин (1892–1953) и другие, а сам автор – председатель ОМХ – провозглашает здравицу.

Большую ценность представляет один из последних «Автопортретов» (1943) подаренный галерее его дочерью. Автор изобразил себя в полный рост, в своей мастерской. На нем свободного покроя рабочая блуза, в правой руке кисть. На заднем плане законченные картины и прислоненные к стене холсты, открытый рояль с нотами. «Автопортрет» написан свободной кистью, но очень реалистично, с большой любовью к деталям. От всей уравновешенной композиции холста, мягкой охристо-зеленоватой гаммы и от самого облика художника веет спокойствием, уверенностью и оптимизмом.

Лентулов страстно любил музыку. Во время работы или просмотра незаконченных полотен он часто заставлял жену, дочь, друзей играть на рояле Петра Ильича Чайковского (1840–1893), Людвига ван Бетховена (1770–1827), Джузеппе Верди (1813–1901), а иногда и сам садился за инструмент. «Обладая прекрасным слухом, он осмеливался даже петь в компании с Ф.И. Шаляпиным и Г.С. Пироговым, – вспоминает дочь художника. – Когда отец ставил «Демона», он пел всю оперу наизусть. Почти наизусть знал свои постановки: «Сильву» и «Сказки Гофмана».

Во время Великой Отечественной войны был начальником эшелона, в котором осенью 1941 г. ехали в эвакуацию работники культуры. В дороге он заболел, и ему пришлось сойти с поезда на ближайшей станции – в Ульяновске. В этом городе художник прожил с семьей около года, работал и даже оформил один из спектаклей местного драматического театра. Осенью 1942 г. он возвращается в Москву.

Лентулов скончался в Москве в результате болезни 15 апреля 1943 г. и похоронен на Ваганьковском кладбище.

Произведения Лентулова хранятся во многих музеях страны.

Глава VII. РЕТРОСПЕКТИВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В.Е. ТАТЛИНА

Революционная эпоха (1917–1932) занимает особое место в истории русского искусства. Тотальные преобразования социальной, экономической и политической жизни способствовали выходу на арену художественной жизни самых радикальных направлений искусства. Многочисленные группы и отдельные мастера сделали главным принципом своего творчества эксперимент. Это искусство впоследствии получило название «русский авангард».

В первые годы Советской власти государство не только не сдерживало развитие авангардного искусства, но зачастую и способствовало ему. Это объясняется как «левыми» взглядами большинства русских художников-модернистов, так и распространенное мнение, что после социальной революции вместе со старым государственным строем будут уничтожены старые, традиционные формы искусства.

В архитектуре в первое послереволюционное пятнадцатилетие складывается конструктивизм. В формах творчества конструктивистов нашли отражение самые передовые идеи современной архитектуры. Наряду с этим в России продолжали работать мастера, преданные идее сохранения классического наследия.

Однако многообразие направлений и концепций в архитектуре и искусстве противоречило целям формировавшегося в то время тоталитарного режима. К началу 1930-х гг. власть установила жесткий контроль над искусством и архитектурой. Разнообразные тенденции русского авангарда были искусственно прерваны и не получили дальнейшего развития в официальном искусстве Советской России.

В первые годы Советской власти архитекторы отказались от классического наследия и стали проповедовать формализм. Они создавали гигантские планы строительства невиданных ранее городов будущего, технически неосуществимых. Большое влияние на архитекторов в эти годы оказал конструктивизм. «Советский энциклопедический словарь» определяет конструктивизм как «направление в советском искусстве 1920-х гг., выдвинувшее задачу конструирования материальной среды, окружающей человека. Конструктивизм стремился использовать новую технику для создания простых, логичных, функционально оправданных форм, целесообразных конструкций» [193, 629].

«Большой энциклопедический словарь Britannica» описывает конструктивизм, как движение в русском искусстве и архитектуре, начало которому в 1914 г. положили абстрактные геометрические конструкции В. Татлина [25, 499].

Владимир Евграфович Татлин (1885–1953) принадлежит к числу признанных «отцов» художественного авангарда – тех, чье творчество в начале XX в. обозначало поворот к «современному искусству» и наметило одну из его главных линий.

Основами своего искусства Татлин провозгласил «материал, объем и конструкцию» и стал в 1913–1914 гг. одним из зачинателей абстракционизма – его особого направления, оформившегося под именем «конструктивизма».

Татлин предложил новые пути синтеза методов и средств живописи, скульптуры и архитектуры, сначала монтируя объемные формы на плоскости традиционной прямоугольной «картины» («живописные рельефы», 1914), затем – вынеся их в реальное пространство («контррельефы повышенного типа», 1915), в итоге создав комплексные произведения новой проектной архитектуры (проект «Памятника III Интернационала», или Башня Татлина, 1919–1920) и сценографию (постановка спектакля «Зангези», 1923).

Ассимилируя идею коллажа, Татлин объявил, что «ставит глаз под контроль осязания» и едва ли не первым стал использовать дерево, металлы, стекло, картон, проволоку, веревки и т.д. в качестве «живописных» материалов.

Татлин был художником уникального диапазона для своего времени. Он отвергал иерархическое деление искусства на низшие и высшие виды, считая самые разные сферы жизни и жизнедеятельности открытыми для приложения творческого труда художника. Татлин работал в области станковой живописи и графики, абстрактного искусства, архитектуры, сценографии и режиссуры, дизайна, искусства книги, оформления выставок и т.д. Его подход к привычному всегда отличался новизной. Он генерировал оригинальные идеи, которые оказали длительное и многообразное воздействие на многих художников и искусство XX в. в целом.

Искусство Татлина не всегда воспринимали, чаще всего отрицали и критиковали. В то же время признание его в качестве художественного лидера сложилось и укрепилось очень рано. Даже когда он в 1930–1950-х гг. был насильно вытолкнут на периферию художественной жизни, его профессиональный и человеческий авторитет в глазах многих художников и интеллигентов разных профессий не поколебался.

Судьба художника и его наследия сложилась парадоксально: за Татлиным бесспорно сохраняется место одного из главных пионеров авангарда, но его работы мало присутствуют в современной художественной жизни.

Произведений Татлина относительно немного, и они большей частью сосредоточены в государственных собраниях России, почти отсут-

ствуют в западных музеях и коллекциях. По трагичному стечению обстоятельств, большинство произведений, составляющих специфическую часть личного вклада Татлина в искусство XX в., утрачено: неизвестен цикл работ 1913–1914 гг., которые автор считал началом своего «аналитического искусства», пропали почти все «живописные рельефы» и «контр-рельефы» 1914–1916 гг.; погибли разные версии наиболее знаменитого произведения – модели «Памятника III Интернационала» (1919–1920, 1925) и два из трех летательных аппаратов «Летатлин» (1929–1932). Проектные материалы по Башне и «Летатлину», большое число театральных макетов, дизайнерские работы 1920–1930-х гг. известны только по журнальным репродукциям.

С другой стороны, значительное число поздних произведений (1935–1953), главным образом, сценографических и станковых, почти незнакомо современному зрителю и в этом смысле как бы тоже не существуют. Существующие суждения, что это произведения «художника, умершего за двадцать лет до своей физической смерти», кажутся поспешными и категоричными, не учитывающими контекстов развития ни русского, ни мирового искусства в те годы. Без произведений Татлина неизбежны лакуны в истории искусства XX в.

Потребность увидеть его работы привела к попыткам воссоздать модель Башни, некоторые рельефы, театральный макет, костюмы, бутафорию, модели посуды, одежды, стула, книги и даже – летательный аппарат «Летатлин».

Трагичная судьба произведений Татлина, как и его личная судьба, были predeterminedены отрицанием его «формалистического» искусства. Многие критики (А. Эфрос, Я. Тугендхольд, Н. Радлов и др.) считали искусство Татлина опасным, требующим запрета.

Борьба с Татлиным началась статьями 1914 г. и продолжилась в многочисленных отрицательных рецензиях на Башню, в книге Н.Н. Пунина (1888–1953) «Татлин» (1921) и набрала угрожающую силу к переломным для советского искусства 1932–1933 гг. (сразу после единственной прижизненной выставки Татлина).

С этого времени и до конца жизни Татлин расценивается как олицетворение формализма предреволюционной и революционной русской культуры.

Татлина наказали официальным забвением. Ставили ему в вину «послереволюционный формализм в архитектуре», обвиняли его сценографические работы в «антинародном характере», радующих театральных критиков из числа «безродных космополитов». Одни авторы упоминали про ««черный квадрат» Татлина», другие утверждали, что он умер в эмиграции.

Деятельность Татлина постоянно встречала сопротивление: не было проекта, который бы ему дали довести до конца, сценографии, которую бы не урезали и не исказили в постановке; ни разу ему не предоставили необходимых производственных условий; режиссерскую постановку отменяли, переносили, не давали отрепетировать, доработать после первых спектаклей; летные испытания «Летатлина» не провели, а аппарат сломали; оригиналы иллюстраций к книгам пропали в издательствах; просьбы о творческих командировках в США и Францию отклонялись по экономическим мотивам. Модели Башни, три «Летатлина», контррельефы были потеряны в музеях. Эти акции проводились теми, кому было «непонятно» искусство Татлина.

Татлин всегда сдержанно относился к участию в художественных выставках. Он рассматривал свое творчество как ряд экспериментов, содержание и значение которых не может быть достаточно осмыслено в обстановке выставочного салона.

Татлин разрывался между стремлением показать свои работы и спрятать их от посторонних глаз. Всю жизнь он бедствовал материально, но очень неохотно продавал произведения, большинство из них так и не вышло из стен его мастерской.

Татлин предпочитал показывать работы в своем присутствии и поэтому любил оформлять такой показ как «творческий вечер», «доклад», «лекцию», как тематическую выставку.

За сорок лет он устроил только три выставки. Первая состоялась в мастерской художника 10–14 мая 1914 г. Там демонстрировались «живописные рельефы», для того чтобы утвердить приоритет нового типа произведения и «запатентовать» его «выставочным сезоном 1913–1914 гг.». На второй, 8–30 ноября 1920 г., была экспонирована модель «Памятника III Интернационала». Эта выставка проходила в помещении учебной «Мастерской материала, объема и конструкций», которой руководил Татлин. Третья «Выставка работ заслуженного деятеля искусств В.Е. Татлина» была открыта 15–30 мая 1932 г. в Музее изящных искусств, но была посвящена в основном «Летатлину». После 1916 г., когда Татлин организовал «футуристическую выставку «Магазин»», он редко выставлял свои работы, а станковую живопись и графику никогда. Отсутствие художника в выставочных залах и каталогах выставок способствовало его забвению, непониманию, недооценке.

Посмертные выставки Татлина прошли в Москве в 1962 и 1966 гг. Первая была организована историком литературы и искусства Николаем Ивановичем Харджиевым (1903–1996), использовавшим факт сотрудничества Татлина и Казимира Севериновича Малевича (1879–1935) с Владимиром Владимировичем Маяковским (1893–1930) для показа их работ в Библиотеке-музее В.В. Маяковского (экспонировались эскизы к спек-

таклям «Комик XVII столетия» и «Дело»). Позднее Харджиев вспоминал: «На меня наибольшее влияние оказывали художники... Больше всего в понимании искусства я обязан Малевичу. С Татлиным я тоже очень дружил, причем скрывал это от Малевича. Они были врагами, и мне приходилось скрывать от каждого из них то, что я общаюсь с другим. К счастью, один из них жил в Москве, а другой в Ленинграде» [44].

Вторая выставка была организована в 1966 г. А.А. Стригальевым. Выставка была приурочена к 80-летию Татлина. На выставке экспонировались произведения из собраний коллекционера русского авангарда Георгия Дионисовича Костаки (1913–1990), художницы Сарры Дмитриевны Лебедевой (1892–1967), различные издания и документы.

Первая широкая, но не обладавшая подлинниками выставка была организована в Швеции в 1968 г. Организаторами выставки были П. Хультен и Т. Андерсен. При вынужденной замене подлинников фоторепродукциями и реконструкциями (Башня, контр-рельефы и др.), выставка, тем не менее, очень полно показала Татлина-авангардиста.

На выставке, организованной в 1977 г. в московском Доме литераторов, Татлин был представлен подлинными произведениями разных периодов и жанров, большим числом документов.

Живопись и графика В.Е. Татлина

Цель настоящей главы – осветить искусство Татлина и способствовать появлению обоснованных суждений о его месте в истории искусства XX в.

Под «художником» в начале века подразумевали живописца. Татлин за 6–7 лет (1908–1914) превратился в одного из ведущих живописцев русского авангарда, но затем прекратил заниматься станковой живописью, решив, что «картина» перестала быть актуальной для переживавшегося времени. [169, 11–12].

Татлин дебютировал пейзажами и натюрмортами, близкими импрессионизму в его русском, хронологически запоздалом, но содержащем элементы новой стилистики. Ранние работы Татлина лиричны, «нервные», остры по пространственной и цветовой композиции в отличие от распространенных тогда «этюдов с натуры». Необходимость в те годы завершать образование в Пензенском художественном училище наложила отпечаток на другие полотна, близкие по времени, но менее личностные, иногда с реминисценциями сходявшего со сцены стиля «модерн».

В 1908 г. Татлин познакомился с Михаилом Федоровичем Ларионовым (1881–1964) – лидером русского авангарда. Ларионов был всего на несколько лет старше его, но уже имел богатый опыт живописи и ог-

ромный авторитет в молодежной среде. Вскоре Татлин становится знаменитым участником кружка Ларионова, его отношения с Ларионовым переходят в доверительную дружбу.

С 1910-х гг. русские авангардисты начинают увлекаться «примитивизмом» – направлением, синтезировавшим черты живописи фовизма (от фр. *fauve* – *дикий*, направление во французской живописи конца XIX в. – начала XX в., лидеры направления Анри Матисс (1869–1954) и Андре Дерен (1880–1954)) и экспрессионизма и элементы разнообразных «примитивных» художественных систем. Тенденция примитивизма концептуально поддерживалась кружком Ларионова в качестве национальной версии современного искусства. Тяга к примитивизму подкреплялась пристрастием авангардистов к изображению антиэстетичных и дисгармоничных реалий жизни, бытовых предметов. Татлин был увлечен наблюдениями за средой, в которой вращался: бытом и обликом заполнявших Одессу матросов, рыбаков, торговцев, люмпенов.

Экспрессивность и синтетизм – компоненты примитивизма XX в. – вошли в полотна и графику Татлина. У него сложился совершенно индивидуальный художественный почерк. Еще на стадии импрессионизма Татлин оценил значение в живописи рисунка, штриха, беглого. Но точно обозначенного контура (красочного или оставленного светлым холстом, как фон бумаги в акварели), формирующими структуру живописного пространства, в которое вписывается изображаемый мотив. Характеристики, силуэты, движения фигур даны предельно синтетично, детали обобщены. Деформация, свидетельствующая о знакомстве автора с новейшей западноевропейской живописью, использована очень сдержанно как средство заострения образных характеристик.

Отличительной особенностью Татлина по сравнению с другими художниками русского авангарда была его ограниченная связь с древней русской художественной традицией, закрепленной в иконах и фресках. Близкая ему по ряду причин, эта традиция утвердилась в его художественном самосознании благодаря талантливому художнику и пензенскому педагогу, знатоку русского искусства Алексею Федоровичу Афанасьеву (1850–1920) [244,10].

Именно внедренность в древнерусскую традицию сделала Татлина не восприимчивым к формальному языку новейшего искусства. Он стал одним из лидеров авангардизма, поэтому от него ждали какого-то собственного вклада в новейшее искусство, т.к. его товарищи стали «футуристами», «кубистами», «лучистами». Но он продолжал рисовать на свой лад: своеобразный синтетизм с коррекцией на современность.

Возможно, на этом этапе на него сильно воздействовали докубистические работы Пабло Пикассо (1881–1973), находившиеся в галерее Сергея Ивановича Щукина (1854–1936) («Любительница абсента», 1901;

«Странствующие гимнасты», 1901; «Портрет поэта Сабартеса», 1901), и Анри Матисс (1869–1954), другой любимый художник этого коллекционера. Интерес Татлина к искусству Поля Сезанна (1839–1906), Матисса, Пикассо, кубистов был постоянен и интенсивен, но, прежде всего, имел характер глубинного переживания, внутреннего постижения и осмысления.

В искусстве Татлина начала 1910-х гг. ощущается цельность, волевая уверенность. Его эволюция за 5–6 лет была молниеносной, но всегда сознательной, контролируемой внутренним ощущением того, что ему нужно, и поэтому его стилистически разные циклы представлены малым числом работ.

Во второй половине 1912 г. Татлин пишет небольшую группу полотен, в которых проверяет для себя живописную систему Сезанна. Вероятно, этот художник оставил неизгладимый след в его жизни.

Весной 1912 г., после знаменитой выставки ларионовского кружка «Ослиный хвост» (где Татлин выставил 52 работы – больше, чем когда-либо, и превзошел числом произведений всех экспонентов, кроме Н.С. Гончаровой (1881–1962)) внезапно нарушилась его дружба с М. Ларионовым, к концу года произошел очень тяжелый для Татлина разрыв. Наивный и мстительный, он испугался, что с отходом от Ларионова он вообще окажется в изоляции. Этот психологический кризис был, возможно, самым сильным в жизни Татлина и отразился на складе его характера.

Татлин был подавлен, но выходил из кризиса мужественно. В середине 1912 г. он организовал собственную мастерскую (Остоженка, 37) и собрал молодых друзей-художников: братьев Виктора Александровича (1882–1950) и Александра Александровича (1883–1959) Весниных, Алексея Алексеевича Моргунова (1884–1935), Валентину Михайловну Ходасевич (1894–1970), Николая Ефимовича Роговина (1891–1957); позднее трех последних сменили Любовь Сергеевна Попова (1889–1924), Алексей Васильевич Грищенко (1883–1977), Надежда Андреевна Удальцова (1886–1961), иногда появлялся Казимир Северинович Малевич (1879–1935). Началась полоса интенсивной работы над обнаженной натурой и композиционных исканий.

Направленность его искусства не изменилась, ушла только внутренняя веселость, сменившаяся иронией. Потеряв кружок Ларионова, он укрепляет контакты с петербургским обществом «Союз молодежи» (основанное по инициативе Михаила Васильевича Матюшина (1861–1934) и Елены Генриховны Гуро (1877–1913), существовало с перерывами, 1909–1919) и группой поэтов «Гилея» (вожак группы – Велемир Хлебников (настоящее имя Виктор Владимирович Хлебников (1885–1922), организатор Давид Давидович Бурлюк (1882–1967), группа существова-

ла в 1910-е гг.), договаривается с рядом обществ («Бубновый валет» (1910–1917), «Мир искусства» (художественное объединение, существовало 1898–1924, основатель Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) и театральный деятель Сергей Павлович Дягилев (1872–1929), вновь созданное объединение московских художников «Свободное творчество» (1911–1918)) об участии в их выставках. В связи со своим коротким сближением с «московскими сезаннистами» из «Бубнового валета» Татлину захотелось сделать «сезаннистские» натюрморты.

В 1913 г. наступила очередь кубизма. Настало время, когда Татлин должен был выразить свое отношение к господствовавшей в авангарде художественной системе. Вернувшись из Парижа Л. Попова и Н. Удальцова, adeптки кубизма, организовали в мастерской на Остоженке «кубистический кружок». А. Веснин, дипломированный архитектор, блестяще владевший навыками стилизации, писал кубистическую натурщицу. По его свидетельству, в мастерскую приходил рисовать К. Малевич.

Н.И. Харджиев рассказывал о кубистическом рисунке Татлина, на котором Малевич сделал надпись: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К. М.» Малевич вспоминал, что сделав первый контр-рельеф, Татлин известил его, что он перестал быть его учеником [244, 88].

В 1920 г. Татлин объединился с братьями А. Певзнером и Наумом Габо. Их «Реалистический манифест» (1920), направляющий последователей «конструировать искусство», дал имя движению. К группе вскоре присоединились Александр Михайлович Родченко и Эль Лисицкий, создававшие абстрактные полотна, воспроизводившие современную механизацию и технологию, используя пластик, стекло и другие промышленные материалы. Применяя те же принципы в архитектуре, они распространили идеалы движения по всей Европе и США после того, как давление советских властей привело к распаду группы.

Н. Габо (1890–1977) (настоящее имя Наум Певзнер) делал абстрактные работы из таких непривычных материалов, как стекло, пластик и проволока, для того, чтобы достигнуть ощущения движения. После нескольких лет в Европе осел в США в 1946 г. и преподавал в архитектурной школе Гарварда. Получил много наград и общественных заказов. Пионер конструктивистского движения, один из первых художников, экспериментировавших с кинетической скульптурой.

А. М. Родченко (1891–1956), под влиянием В. Татлина, в 1919 г. начал делать висящие трехмерные конструкции, представляющие собой фактически мобили. Как лидер крыла конструктивизма, стремившегося делать предметы, пригодные для обывденной жизни рабочих, отказался от мольбертной живописи и занялся фотографией, книгой, мебелью и дизайном. Его световые новации в фотографии, фотомонтаже оказали влияние на С. Эйзенштейна. Родченко является одним из зачинателей

советской рекламы. Он вернулся к мольбертной живописи только в 1930-х гг.

Э. Лисицкий (1890–1941) (настоящее имя Лазарь Маркович Лисицкий) создал ряд абстрактных картин, явившихся его главным вкладом в конструктивизм. В 1922 г., после того как советское правительство выступило против современного искусства, уехал в Германию. Вернувшись в Россию в 1925 г. посвятил себя созданию новых приемов печати, методов художественного конструирования книги («Хорошо» В.В. Маяковского, 1927), фотомонтажа и архитектуры (разрабатывал проекты высотных домов), трансформируемой мебели.

Башня – должна была быть огромной конструкцией, вокруг наклонной оси которой вращались стеклянные помещения. Совершенно справедливо замечено исследователями, что, хотя идея Татлина и не воплотилась реально, она не была фантастической: в той или иной степени современные архитекторы используют ее если не в архитектуре, то в сфере того, что теперь называется современным индустриальным дизайном.

В 1931 г. Татлин В.Е. получил звание заслуженный деятель искусств РСФСР. Он был одним из основоположников советского художественного конструирования, проектировал массовые бытовые вещи.

Глава VIII. ХУДОЖНИКИ И СКУЛЬПТОРЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕНЗЫ

История формирования и развития пензенской художественной школы начинается со времени открытия в Пензе художественного училища в 1898 г. Многие выпускники этого учебного заведения, и ныне занимающего одно из первых мест в системе российского художественного образования, стали крупными мастерами, чье творчество известно в России и за рубежом.

Необходимо сказать несколько слов о здании, в котором сегодня располагается Пензенская картинная галерея имени К.А. Савицкого. Здание в стиле модерн было построено по проекту известного петербургского архитектора А.И. фон Гогена в 1912 г. Но галерея обосновалась здесь только в 1986 г. Залы галереи не столь велики, чтобы показать все богатство, накопленное за столетие. Хороша живопись европейских художников, изящная пластика мейсенского фарфора, иконопись многих поколений русских живописцев. Пензенская картинная галерея – это разнообразная коллекция прекрасных творений видных отечественных мастеров, таких как Д. Левицкий, И Репин, В. Суриков, И. Шишкин, И. Левитан, К. Коровин, Н. Гончарова, Р. Фальк, а также выдающихся пензенских живописцев.

К старшему поколению пензенских художников, пришедших в искусство в конце 1920-х гг., относятся А. Постнов, Н. Краснов, А. Вавилин.

Алексей Григорьевич Вавилин (1903–1978) окончил Пензенское художественное училище в 1926 г., ВХУТЕИН в 1930 г. Учился у И.С. Горюшкина-Сорокопудова, Н.Ф. Петрова, А.А. Рылова. Вавилин – участник выставок с 1928 г. Автор картин «А.М. Горький в Пензенском художественном училище в 1904 г.» (1948, *Пензенская картинная галерея*), портрета И.С. Горюшкина-Сорокопудова (1945, *Пензенская картинная галерея*), который получил диплом 1-й степени на выставке «Художники РСФСР». Вавилин написал портрет И.И. Спрыгина (*Пензенский краеведческий музей*), Героя Социалистического труда П.В. Шаббаева, председателя колхоза им. Кирова В.И. аношина, дирижера Ф.П. Вазерского и др. В 1941–1942 гг. Вавилин сотрудничал в «Агитокнах». Преподавал в Пензенском художественном училище (1930–1954), в пензенском педагогическом училище (с 1960). Вавилин возглавлял пензенскую областную организацию Союза художников (1942, 1953–1954). Был директором Пензенской картинной галереи (1957–1958).

В 60-е гг. в Пензе начинается активизация художественной жизни. В это время здесь собирается талантливая молодежь. Среди них графики – А.А. Оя, Н.М. Сидоров, А.С. Король, Ю.К. Бельдюсов, И. Куликов; живописцы – В.В. Непьянов, Ю. Ромашков; скульпторы – А. Фомин,

В. Курдов, Г. Малов; художник театра – Г. Епишин. Многие из них выпускники Пензенского художественного училища, завершившие свое образование в Московском и Харьковском художественных институтах.

Альфред Альфредович Оя (1924–2000) – участник всесоюзных, республиканских и зональных выставок – Брюссель (1959, бронзовая медаль), Вена (1959, диплом), США, Мексика, Голландия, Дания, Швеция и др. Работы Оя находятся в крупнейших музеях страны. Оя – член Союза художников СССР (1954), заслуженный художник РСФСР (1961), член-корреспондент Петровской академии науки и искусств (1997). А.А. Оя учился в Пензенском художественном училище. Высшее образование получил во ВГИКе (1948–1954) на художественном факультете. После окончания института Оя работал на студии «Союзмультфильм» (1954–1955). Оя выполнил эскизы к кинофильмам «Сампо» (1956, режиссер А.Л. Птушко «Мосфильм»), «Свет далекой звезды» (1964, режиссер И.В. Пырьев «Мосфильм»), к диафильму «Сын Калева» (1961). Также Оя создал графические серии: «Калекипоэг», «Живые и мертвые» (1961), «Нет» (1966), «Солдаты не умирают» (1973), «Слово о полку Игореве» (1977–1982).

Николай Михайлович Сидоров (1922–2009) – народный художник РСФСР, участник Великой Отечественной войны. После демобилизации Сидоров поступает в Пензенское художественное училище, где два года учится у И.С. Горюшкина-Сорокопудова. В 1948 г. Сидоров поступает в Харьковский художественный институт и заканчивает его в 1954 г. С 1956 г. он является членом Союза художников СССР. Сидоров – кавалер орденов Красной Звезды, Отечественной войны II степени, ордена Почета, Заслуженный художник РСФСР (1973), народный художник РСФСР (1989). Сидоров избирался председателем правления Пензенской организации Союза художников (1956–1961), был членом ревизионной комиссии Союза художников РСФСР (1960–1968), почетный гражданин Пензы (1995). Произведения Сидорова хранятся во многих музеях страны.

Анна Степановна Король (Сидорова-Король) (р. 1926) – член Союза художников СССР (1958), заслуженный художник РСФСР (1973), народный художник (1989). А. Король награждена орденом Почета в 1998 г. Почетный гражданин города Пензы (1995). А. Король родилась в 1926 г. в селе Должик Золочевского района Харьковской области. После освобождения Харькова в 1943 г. поступает в Харьковское художественное училище. После его окончания поступает в Харьковский художественный институт (1948–1954), где знакомится со своим будущим супругом Н.М. Сидоровым и переезжает с ним в Пензу в 1954 г.

В каждом городе есть художники, чье творчество помогает полнее представить тот край, где они живут и работают, людей, их окружаю-

щих. Так, для многих любителей искусства и профессиональных критиков образ города на Сура чаще всего ассоциируется с произведениями Н.М. Сидорова и А.С. Король. Почти 30 лет Николай Михайлович и Анна Степановна неустанно работали над сериями графических произведений о Пензе и Пензенском крае, создав за это время большие серии цветных офортов. Это графические серии «Пейзажи Пензы» (1957), «Пенза индустриальная» (1959), «Пенза и пензенцы» (1965–1986), «Пенза строится» (1980–1995), «Деятели культуры и искусства» (1968–1991), живописные пейзажи и портреты. Сидоров и Король последовательно, год за годом, создавали художественную летопись города, с большой любовью подмечая все новое, что рождается в его облике.

Вглядываясь в произведения Сидорова и Король, мы можем проследить, как менялся облик города на Сура, как превращался он в крупный промышленный центр. Причем графикам удалось запечатлеть не только появление новых кварталов и фабрик, но и становление характера нового человека-строителя, созидателя.

Большинство графических листов Сидорова и Король выполнены в цветном офорте с применением акватинты – техники, дающей живописный эффект, обладающей чрезвычайно богатыми выразительными возможностями, особой изысканностью. Именно эта, казалось бы, камерная техника позволила авторам во всей полноте воссоздать кипучую атмосферу напряженного труда, передать красоту пензенских весен и зим, очарование бегущих по небу облаков, пушистых хлопьев снега или серебристого инея на ветвях деревьев. Стремясь придать листам большую эмоциональность, художники активно применяют цвет. Для этого используют старинный, хотя и трудоемкий способ – раскраску от руки самой цинковой доски. Такая работа требует большого опыта, практических знаний, для получения хорошего оттиска краску каждый раз надо класть заново, но сложная техника позволяет достичь исключительного богатства оттенков цвета. Вот почему многие офорты, например «Западная поляна», «У памятника борцам революции», «Весна», нежностью и прозрачностью тона напоминают акварели.

Одна из характерных особенностей городских пейзажей Сидорова и Король – органичное сочетание жесткого урбанизма и тонкой лирики. Эти две противоборствующие темы для авторов – единое целое. Дома, заводские корпуса и весеннее половодье, подъемные краны, мачты электропередач и могучие деревья komponуются как равноценные элементы, не противостоящие друг другу, а составляющие единый образный мир. Вглядитесь внимательнее в офорты «Ранний снег», «Крылатые хлеборобы», «Уголок старой Пензы», «Набережная Суры» – и почувствуете напряженный ритм современной жизни.

Смотря на город из окон многоэтажных домов, художники стремятся показать его многопланово, уделяя большое внимание характерным моментам. С интересом наблюдают они за игрой детворы во дворе («Будет новоселье»), за тем, как гоняют шайбу на льду реки подростки, как упрямо сидят возле лунок любители подледного лова, окруженные болельщиками («Вечер на Суре») и др.

Пейзажные образы Сидорова и Король со свойственной им панорамностью, вбирающей в себя множество подробностей, близки зрителю, созвучны его чувствам. И происходит это благодаря тому, что городские пейзажи художников согреты глубоким чувством любви к родному краю.

Сложное и торжественное состояние природы раскрыто в офорте «Закат на Суре». Словно огненные стрелы, прорываются сквозь облака феерические лучи закатного солнца. Тёмной громадой высится на противоположном берегу реки здание ТЭЦ. И мы вместе с мальчишками, сидящими в лодке, замороженно наблюдаем за необыкновенным по красоте зрелищем. Выполненный в 1957 г. офорт принес заслуженное признание молодым авторам. Он был приобретен для графического кабинета Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

Памятник борцам революции – святое место для пензенцев. У подножия его круглый год лежат цветы. Офорт решен внешне очень скромно, лаконично, как жанровая сценка. Но вглядываясь в строгую, ясную его композицию, видишь, что вдохновляла художников сама жизнь, глубокое чувство благодарности к памяти павших героев.

Особой законченностью, выразительностью образа отличается офорт «После дождя». Авторы создают пейзаж, буквально пронизанный энергией и бурным движением. Несутся по небу низкие облака, сгибаются под напором ветра ветви деревьев. Сдержанная гамма сближенных серовато-бурых и зеленовато-фиолетовых тонов усиливает динамику разыгравшейся стихии, создают настроение неуютного осеннего дня.

«Боевая гора» – этот поэтический уголок старой Пензы, хранящий память о жестоких, кровопролитных схватках немногочисленного отряда красногвардейцев с белочехами в мае 1918 г., хорошо знаком Сидорову и Король. Много лет прожили они здесь в небольшом деревянном домике, поднимались по крутой заснеженной улочке к старинному парку, носящему имя В.Г. Белинского. Сколько раз наблюдали они здесь удивительное состояние природы, когда на город опускаются ранние сумерки, зажигаются огни, мягко мерцает первозданной чистотой снег, на фоне которого четкими силуэтами выделяются стволы деревьев, стены домов.

Анализируя творческий путь Сидорова и Король, отдавая должное их увлеченной работе над пензенской темой, было бы несправедливо

ограничиться рассказом лишь об этой стороне их деятельности. Круг интересов графиков значительно шире. Ими созданы запоминающиеся серии офортов «В Одесском порту» (1953–1979), «Новороссийск – город-порт» (1961–1979), которые с успехом экспонировались на Всесоюзных выставках маринистов.

Виктор Васильевич Непьянов (1929–1998) родился в Кемеровской области. В 1956 г. Непьянов окончил Пензенское художественное училище. С 1964 г. – член Союза художников РСФСР, заслуженный художник России. Непьянов участвовал в зональных, региональных, всесоюзных и международных выставках. Активно осваивал садово-парковую тематику («Летний вечер в Тарханах», 1974). Работы Непьянова хранятся в Пензенской картинной галерее – «Домой», «Васильки и брусника» (1989). В 2000 г. в Пензе состоялась юбилейная выставка Непьянова к 70-летию со дня рождения. В 2008 г. в Центральном Доме художника в Москве состоялась выставка произведений Непьянова к 80-летию со дня рождения.

1970–1980 гг. – время особенно интенсивной выставочной деятельности. В это время было осуществлено много монументальных, декоративно-оформительских проектов. Одним из самых интересных явлений стала консолидация пензенских художников, которые сформировали группу «Плакат» в 1979 г. из выпускников Пензенского художественного училища. Возглавлял работу группы А.Ф. Меркушев. В ее состав входили: А.Ф. Меркушев, Л.М. Клевицкий, Н.М. Мордовин, Н.Н. Волохо, А.Ю. Заикин, С.А. Уваров, А.А. Жучков, А.К. Сошников, С.Г. Пучков, Р.Ш. Ибрагимов. Члены группы успешно участвовали в разнообразных конкурсах плаката, завоевывая престижные награды на всесоюзных и международных выставках в Польше, на Кубе, в Австрии, Финляндии, Венгрии, Германии. Большинство членов группы вступили в Союз художников. Группа «Плакат» стала основой секции плаката в Пензенской организации художников. Своеобразным свидетельством признания пензенской школы стало проведение в нашем городе в 1987 г. VII Всесоюзной выставки плаката.

Очень большую творческую работу вели, приехавшие в Пензу в 1968 г. после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной Э.С. Иодынис и Л.Н. Скоробогатова.

Эдуард Станиславович Иодынис (1928–1992) окончил Сумское артиллерийское училище (1947), служил офицером (1947–1956). Затем учился в Свердловском художественном училище (1956–1960). После окончания училища Иодынис поступил в Ленинградский высший художественно-промышленный институт имени В.И. Мухиной (1962–1967). Иодынис работал художником-архитектором в Ленинграде (1965–1968)

и главным художником Пензы (1968–1969). Основные произведения Иодыниса – проекты интерьеров музея-читальни И.Н. Ульянова (1970, Пенза), туристической гостиницы «Ласточка» (1973), Дома Культуры железнодорожников (1976, Пермь), санатория «Березовая роща» (1982, Пенза) и др. В соавторстве с Л.Н. Скоробогатовой выполнил мозаичное панно «В.И. Ленин» на проспекте Победы (1972, Пенза), «Пензенский политехнический» (1977, Пенза), «Детство» для детского сада №136 (1982, Пенза), «Искусство» для фасада училища культуры и искусств (1987, Пенза) и др.; витражи для интерьеров туристической гостиницы «Ласточка» (1973, Пенза), санатория «Березовая роща» (1984, Пенза), детского сада №134 (1985, Пенза), административного здания автобазы №5 (1988, Пенза); памятный знак пребывания Е. Пугачева в Пензе на углу улиц К. Маркса и Московской «Е. Пугачев» (1982, Пенза).

Э. Иодынис является автором картин: «Ноев Ковчег» (1977, *Пензенская картинная галерея*), «Мистерия БУМ» (1982, *Пензенская картинная галерея*), «Светлое будущее» (1984, *Пензенская картинная галерея*), «У озера» (1984, *Пензенская картинная галерея*), портретов, пейзажей. Иодынис участвовал в областных, зональных и республиканских выставках. Иодынис является членом Союза художников РСФСР с 1971 г. Он также преподавал в Пензенском художественном училище (1968–1975, 1992).

Лидия Николаевна Скоробогатова (1937–2005) – член Союза художников РСФСР (1970), заслуженный художник РСФСР (1988), член международной ассоциации изобразительных искусств при Юнеско. Скоробогатова училась в Свердловском художественном училище (1955–1960), затем в Ленинградском высшем художественно-промышленном институте имени В.И. Мухиной (1962–1967). Дипломная работа – декоративный витраж для салона красоты в Ленинграде. С 1965 г. Скоробогатова участвует в областных, зональных и республиканских выставках. Основные произведения Скоробогатовой, кроме выше перечисленных в соавторстве с Иодынисом, – скульптурно-декоративная композиция «Сурские зори» (1974, *Пензенская картинная галерея*), «Калинка» (1977, *Пензенская картинная галерея*), «Премьера» (1977, *Пензенская картинная галерея*), «Когда цветет сакура» (1979, *Пензенская картинная галерея*), «Лесная сказка» (1980, *Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства*), «Осенний каравай» (1984, *Пензенская картинная галерея*), «Вихри враждебные», 1988, *Министерство Культуры Российской Федерации*), «Осенний букет» (1985, *Пензенская картинная галерея*), «Ветер» (1989, *Пензенская картинная галерея*), «Ночной разговор» (1989, *Пензенская картинная галерея*), «Семья» (1993, *Пензенская картинная галерея*), «Невеста» (1993, *Пензенская картинная галерея*) и др. Скоробогатова была председателем правления Пензенской организа-

ции Союза художников РСФСР (1980–1986), преподавала в Пензенском художественном училище (1967–1977, с 1992).

В эти же годы многие из молодых художников Пензы стали серьезно заниматься декоративной керамикой, бати́ком, экспонируя свои произведения на выставках, включая их в оформление общественных и частных интерьеров. Во многом увлечение новыми для Пензы формами декоративного искусства связано с педагогической деятельностью Э. Иодыниса и Л. Скоробогатовой, умевших увлечь за собой молодежь. В конце 90-х, сначала на местных, а потом на столичных выставках активнее стали выступать пензенские скульпторы. Произведения Б.В. Качеровского, А. Бе́ма, Ю. Ткаченко, Н.М. Мордовина, В.Ю. Кузнецова, И.Г. Зейналова порой невелики по размерам, но емки по смыслу, поэтичны и несут на себе печать подлинного мастерства.

Борис Вениаминович Качеровский родился в 1942 г. в Казани. В 1970 г. окончил Пензенское художественное училище. Член Союза художников с 1988 г. Качеровский является участником областных, зональных, республиканских, всероссийских и международных выставок. Качеровский работает в различных материалах. Его работы находятся в Пензенской картинной галерее, в Венгрии (картинная галерея г. Бекешчаба) и многих частных коллекциях России и зарубежных стран. Некоторые скульптурные работы установлены в городах России и Украины. В последние годы Качеровский провел ряд выставок совместно с Александром Роганиным в разных городах России: Нижнем Новгороде, Уфе, Миассе, Челябинске и др.

Александр Бем – заслуженный скульптор России, автор мемориального комплекса «Афганские ворота» (2010), посвященный уроженцам Пензенской области, погибшим на войне в Афганистане. Общая площадь – 3500м. Сам стилобат, гранитная стела и вечный огонь занимают 800м, высота арки достигает 8м. На гранитном стилобате расположены 8 бронзовых барельефов, каждый весом около тонны. На бронзовых барельефах изображены сцены из ратной жизни, а на одной необычная арабская вязь и цифры 1358–1367, обозначающие годы войны в Афганистане по восточному лунному календарю. По бокам вечного огня – 6 постаментов с плитами, на которые занесены фамилии 128 погибших и 6 пропавших без вести пензенцев. Завершает композицию малая стела, напоминающая своими очертаниями характерные для территории Афганистана надгробные памятники. На строительство комплекса ушло 300 кубометров бетона и 110 тонн гранита. В его отделке применялись различные материалы: песчаник из Ростовской области, черный гранит «габра» из Карелии, капустинский гранит красного цвета с Украины. Отливка барельефов производилась на Смоленском комбинате художественных изделий.

В боевых действиях в Афганистане участвовали 5197 земляков. 116 воинов погибли, 6 пропали без вести, более 300 вернулись с войны с тяжелыми ранениями и контузиями, свыше 100 бойцов скончались от ран уже в мирное время. Два пензенца удостоены высших наград – Звезды Героя СССР и ордена Ленина. Более 800 человек награждены боевыми орденами, медалями «За отвагу» и «За боевые заслуги»

Юрий Ткаченко родился в 1956 г. в г. Моршанске Тамбовской области. Ткаченко учился в Пензенском художественном училище (1972–1976), в Харьковском художественно-промышленном институте (1979–1986). Затем преподавал в Пензенском художественном училище (1986–1990). С 1990 г. работает в Пензенском государственном университете архитектуры и строительства на кафедре рисунка, живописи и скульптуры. Ткаченко принимает участие в различных выставках с 1976 г. Член Союза художников с 1991 г. Персональные выставки – «Бронзовая миниатюра» (1991, Харьков, Дом Учителя), «Один + Один» (1995, выставочный зал ПГУАС), «Поток времени» (1996, Центральный Дом Искусств), «Тела» (1997, Москва, Издательский Дом «Коммерсант»), «Знак и лицо. Территория молчания» (1998, Пензенская картинная галерея), «Апрель. Шествие черепах» (1999, Самара, галерея «Меридиан»). Ткаченко принимал участие в выставках – «Апрель» (1999, Музей сценического искусства им. В.Э. Мейерхольда, Пенза), «Уместное сочетание несуществующей реальности» (1999, Музей сценического искусства им. В.Э. Мейерхольда, Пенза), «Похищение Европы» (1999, Варна, Болгария, Отель «Акация и Гладиола»), «Контрасты и импровизации» (1999, Варна, Болгария, галерея «Navil-Art»), «Скульптура Юрия Ткаченко» (2000, Москва, клуб «Петрович»), «Так уж случилось» (2000, Харьков, Муниципальная галерея), «Стихии» (2000, Самара, галерея «Меридиан»). Ткаченко имеет награды – поощрительная премия выставки «Бронзовая миниатюра – I» (1993, Пенза), первая премия выставки «Бронзовая миниатюра – II» (1994, Пенза), первая премия по разделу скульптура на 10-й Международной выставке миниатюрного искусства (1995, Del Bello Gallery, Торонто, Канада), диплом Секретариата Союза художников России (1998). Ткаченко также участвовал в различных российских и международных выставках (Канада, США, Югославия, Италия).

Николай Михайлович Мордовин (р.1946) – график, скульптор, монументалист, лауреат премии Пензенского комсомола. В 1963 г. окончил художественную школу №1 при Пензенском художественном училище (преподаватель Захарова З.А.). Затем служил в армии. После армии учился в Пензенском художественном училище (преподаватели Л.Н. Скоробогатова, Э.С. Иодынис, Жаков Г.В.), в Харьковском художественно-промышленном институте (с 1972 г.). Участвовал во всео-

юзных и международных выставках. Графические и плакатные работы Мордовина печатались в журналах, в издательстве «Плакат» (Москва). После окончания института живет в Пензе и работает в художественном фонде. В 1983 г. Мордовин был принят в Союз художников СССР. Мордовин является участником зональных, областных, всесоюзных, республиканских и международных выставок. Его работы находятся в Пензенской картинной галерее имени К.А. Савицкого, закуплены Министерством культуры России, а также в частных коллекциях зарубежных стран.

Валерий Ювенальевич Кузнецов – советский и российский художник-скульптор, родился в Пензе в 1958 г. Кузнецов – заслуженный художник Российской Федерации (2009), член Союза художников России (1998). Кузнецов окончил Пензенское художественное училище в 1981 г. Является участником выставок с 1991 г. Кузнецов создал различные памятники – Памятник Николаю и Елене Рерихам (1999, Москва), Парковая скульптура «Шкатулка «Молодая дама» (2008, Зеленоград), Парковая скульптура «Дама с собачкой» (2008, Пенза), Памятник В.О. Ключевскому (2008, Пенза), Скульптурная композиция «Лисий мостик» (2009, Саранск, Республика Мордовия), Скульптурная композиция «Шкатулка «Русские народные пословицы» (2010, Пенза), Памятник «Ребенок в капусте» (2010, Саранск, Республика Мордовия).

Игорь Гамлетович Зейналов – скульптор, член Союза художников России, родился в Пензе в 1959 г. Зейналов занимался рисунком и живописью в ИЗО кружке под руководством П.А. Кириллова. В 1978 г. окончил пензенское художественное училище. С 1980 г. Зейналов работает художником-оформителем. С 1988 г. принимает активное участие в выставках, публикует серию графических работ по военной униформе в журнале «Военные звания», публикует ряд иллюстраций военно-исторического костюма в английских журналах “Military Hobbies” и “Military Modelling”. В 1993 г. выставляет несколько акварелей пензенских казаков и ополченцев в Люксембургском Королевском музее военной истории. С 1996 г. Зейналов работает в малой скульптурной форме. В 1996 г. на выставке «Петербургский ювелир-96», посвященной 150-летию Карла Фаберже получает диплом II степени в номинации «Украшение интерьера». С 1997 г. работы Зейналова находятся в экспозициях Московских артгалерей, в Музее реконструкции Москвы, подарочном фонде Госдумы Российской Федерации, в галерее “Artium” (Карловы Вары, Чехия), в художественных салонах Санкт-Петербурга. В 2002 г. состоялись персональные выставки скульптур «Люди-человеки» в Пензе и Самаре. В 2002 г. бронзовая миниатюра «Правша» выбрана призом для конкурса «Лучшее предприятие Самары».

Оригинальные художественные образы создают в стекле художники А. Фокин, Е. Дубская, Н. Прилепкин. Большим успехом на различных выставках пользуются великолепные гобелены И.Ф. Косыревой.

Гравированное стекло **Александра Фокина** хорошо известно в России и за рубежом. Пейзажные и жанровые композиции, портреты стали классикой, а его имя специалисты связывают с возрождением традиционного. Едва ли не самого утонченного, рафинированного вида искусства, расцвет которого в Западной Европе и России пришелся на XVII–XVIII вв. Работы Фокина находятся в известных российских музейных и частных собраниях, зарубежных коллекциях. Художник постоянный участник и лауреат 2005 г. Международного симпозиума в г. Каменички Шенов (Чехия).

Фокин окончил Пензенское художественное училище, затем продолжил образование в Государственной художественно-промышленной Академии имени Штиглица (1983–1987) (бывший ЛВХПУ им. В.И. Мухиной). После ее окончания Фокин работал главным художником стекольного завода в г. Никольске (1987–1997). Интерес к технике гравирования зародился и укреплялся в результате встречи Фокина на Никольском заводе со старыми мастерами-граверами Ф.С. Ковылевым, А.М. Бурматкиным, а также Петербургским художником А. Ивановым, ставшим его учителем и наставником. В дальнейшем работа в собственной мастерской, свобода от производственных условий, позволили создавать уникальные произведения, в первую очередь, в жанре портрета. Мастерство рисовальщика, способность замечать, улавливать характерные черты помогло художнику воплотить в своих произведениях точные выразительные образы. Дар портретиста, виртуозная техника, оригинальные композиционные приемы, умелое использование контрастов прозрачного и матового, штриха и пятна, пластическая моделировка, тщательная проработка деталей, подняли его искусство на самый высокий уровень. Фокин создал десятки портретов художников (Б. Смирнов, Ф. Ибрагимов, А. Иванов, У. Меркер, И. Гарцуба), писателей (М.Ю. Лермонтов, В.Г. Белинский), своих близких – жены, детей, друзей, знакомых; серии портретов мастеров-граверов, историческую серию портретов губернаторов Пензенского края и др.

В более сложных по композиции произведениях, пейзажных работах ярко раскрылось лирико-поэтическое дарование А. Фокина («Сон поэта», «Птицелов», «Ночной парк», «Волна», «Призыв», «Большое дерево», «Затерявшаяся луна»). С наибольшей полнотой они воплощают соединение красоты оптического стекла как материала и изобретательности. Философское мироощущение художника не могло не привести его к библейской тематике («Тайная вечеря», образы апостола Петра, святителя Николая Чудотворца), ставшей вершиной его творчества.

Елена Васильевна Дубская – художник по стеклу, член Союза художников Российской Федерации (1984), дипломант Академии художеств России, родилась в Кемерово в 1954 г. Любимым материалом художника Дубской является стекло, техникой работы с которым мастер владеет виртуозно. В списке отечественных художников, работающих со стеклом, имя Дубской значится в десятке лучших. Начало творческого пути лежит в Никольске, куда Дубская приехала по распределению после окончания Петербургского художественного института имени В.И. Мухиной. Первая же выставка молодой художницы с завода «Красный гигант» произвела фурор. Это было новое слово в художественном стеклоделии. Особенно поражали работы, выполненные в гутной технике. Ей нравится прозрачность и густота цвета стекла, пластика формы и четкость линий. Дубская удивляет зрителя бесконечностью образных импровизаций и экспериментов. Она использует все возможности стекла, соединяя разные техники и приемы обработки и создавая из этого удивительного материала люстры, колонны, фонтаны, витражи. Работы Дубской удостоены дипломов самых престижных российских и международных выставок. Ее работы приобретены Русским музеем, Третьяковской картинной галереей, Эрмитажем. В 2005 г. Дубская была представлена к званию «Заслуженный художник Российской Федерации».

Николай Иванович Прилепкин – художник по стеклу, член Союза художников (1983), родился в Самаре в 1947 г. В 1972 г. окончил Пензенское художественное училище. Дипломной работой Прилепкина была карта Железнодорожного района, выполненная в технике маркетри с чеканкой. После окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной, был приглашен на работу художником по стеклу на Никольский завод, где он проработал 9 лет. За это время Прилепкин создал около 50 образцов изделий для массового производства, а также большое количество оригинальных выставочных произведений в технике «алмазной грани». Большое место в творчестве художника занимает пластика в оптическом стекле. Эти работы отличает лаконизм и выразительность силуэта в сочетании с изящным и динамичным решением деталей.

С 80-х гг. XX в. Прилепкин работает в области монументального искусства, создавая витражи и люстры для общественных интерьеров. Наиболее сложной и оригинальной по художественному и техническому уровню является люстра, созданная для Дома Советской науки и культуры в Варшаве. Чрезвычайно интересны и решения крупномасштабных люстр, созданных художником в 1994 г. для здания «Кредо-банка» в Москве, «Ренессанс-Отеля» в Самаре. В эти же годы Прилепкин создает витражи для двух церквей Пензы.

Прилепки́н живет в Пензе с 1990 г. Участвует в зональных, областных, региональных, международных выставках. Произведения Прилепки́на хранятся в музеях Пензы, Москвы, Никольска, Загорска, Варшавы, в частных коллекциях США, Англии, Германии, Польши, Венгрии. Много произведений художник создал в живописи, графике, керамике.

В числе лучших живописцев пензенского края можно назвать Г. Карпова, А. Шалаева, В. Филатова, В. Пентюха. Последнее десятилетие местную организацию Союза художников возглавляет В. Шабанов, который работает в области монументального искусства и станковой живописи.

Герман Трифо́нович Карпов родился в Пензе в 1940 г. Окончил Пензенское художественное училище в 1969 г. Главное в творчестве – пейзаж, хотя он нередко обращается к портрету и натюрморту. Именно в натюрмортах с особой убедительностью выражено его живописное мастерство. Его работы находятся в пензенской картинной галерее, Неверкинской галерее, Музее-читальне И.Н. Ульянова (Пенза), Краеведческом музее (Заречный), Художественном музее (Бекешчаба, Венгрия), в частных коллекциях России, Венгрии, Германии, Англии, Польши. В 1999 г. Карпову присвоено почетное звание «Заслуженный художник России».

Алексей Васи́льевич Шалаев родился в 1954 г. в Республике Мордовия. Учился в пензенском художественном училище (1975–1979), преподавал там же (1979–2000). В 1995 г. становится членом Союза художников России. В 1997 г. Шалаеву присвоено звание заслуженного деятеля искусств Приднестровской Молдавской республики, в 1999 г. – присвоено звание заслуженного художника Российской Федерации. Участвовал в различных выставках. Самые известные полотна – «Девушка в голубом сарафане», «Портрет матери Назарии», «Дворик Пензенского художественного училища», «Материнства тихий свет» и др. Шалаев также пишет портреты знаменитых людей как местного, так и российского масштаба.

Владимир Викторо́вич Филатов родился в 1952 г. в Пензе. Филатов – заслуженный художник России, член Союза художников России, один из лучших пензенских живописцев. После окончания Пензенского художественного училища в 1971 г. активно участвует в различных выставках. Полнее всего талант художника раскрылся в портретах наших современников, выполненных на высоком профессиональном уровне. Среди них особое место занимают образы известного представителя пензенской художественной школы В. Непьянова (*Пензенская картинная галерея*) и пензенского писателя, краеведа О. Савина. Художник стремился создать образы людей, сыгравших большую роль в развитии культуры пензенского края. Портрет Савина в 1997 г. экспонировался на VIII Региональной выставке центральных областей России в Москве, за

участие в которой Филатов был награжден Дипломом Секретариата правления Союза художников Российской Федерации. Филатов создал серию портретов пензенских архиереев (2000), которые находятся сейчас в Пензенской епархии, серию из 17 портретов главных военных прокуроров России (2000), цикл этих портретов также включал в себя образы исторических деятелей, стоящих у истоков государства Российского и наших современников. Эти портреты вошли в экспозицию музея Главной военной прокуратуры. В 1999 г. Филатов был награжден Дипломом Союза художников Российской Федерации за участие в IX Всероссийской художественной выставке (Москва). В 2001 г. Филатов становится лауреатом Губернской премии за достижения в области изобразительного искусства, в 2006 г. ему присвоено звание «Заслуженный художник Российской Федерации». Произведения Филатова хранятся в различных музеях страны и в частных собраниях.

Виктор Валентинович Шабанов – художник-монументалист, живописец, член Союза художников России (1983). В 1975 г. Шабанов окончил Пензенское художественное училище, в 1980 г. Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). После окончания института по направлению работал в художественно-производственных мастерских г. Кургана, где им были выполнены монументальные произведения – мозаика во Дворце пионеров, росписи «Времена года» в Доме декабриста Розена, в областной библиотеке им. А.С. Пушкина, в городской библиотеке им. Куликова. В 1984 г. Шабанов избран председателем художественного совета Курганского Союза художников РСФСР. С 1986 г. живет и работает в Пензе. Высокую оценку специалистов получило его мозаичное панно в плавательном бассейне г. Кузнецка и роспись в столовой совхоза «Панкратовский» Пензенской области. В 1994 г. Шабанов расписал купол храма «Вознесение Господня» в г. Твери. С 1998 г. является главным художником храма Христа Спасителя в г. Пензе. Шабанов активно участвует в различных выставках. С 1995 г. по настоящее время является председателем правления Пензенской организации. В 2002 г. Шабанову присвоено звание «Заслуженный художник России». Автор проекта художественного оформления интерьеров здания Представительства Правительства Пензенской области при правительстве Российской Федерации в Москве.

Владимир Викторович Пентюх – заслуженный художник российской федерации, член Союза художников России (1996), родился в 1965 г. в Чернигове. Окончил Пензенское художественное училище в 1989 г., в 1995 г. – Харьковский художественно-промышленный институт. Пентюх живет и работает в Пензе. С 1998 г. является членом правления Пензенского регионального отделения Союза художников России. Художник работает в традициях русского реалистического пейзажа.

На картине «Весенняя дорога» (1995) все пространство занимает непроходимая проселочная дорога с рытвинами и озерцами талой воды, отражающими голубое небо. Вдали маячит женская фигурка в красном платке. В работах 1990-х гг. художник ограничивается отдельно стоящими объектами, изучает пластические возможности избранного мотива, сопоставляет и противопоставляет предметы друг другу – «Заборы и амбары», «Тепло вечера» (1994), «Вечер в северной деревне», «Сени сохнут» (1999). С конца 1990-х появляется ряд более сложных по решению работ, в которых множество мелких, как бы мелькающих деталей вписываются в общий живописный пасьянс, создается впечатление единой набухшей, пронизанной влагой вещественной стихии. Ее «плоть» составляют дрова в поленницах, заборы, стожки, провисшие серые тучи – все это замешано чуть ли не в той консистенции, что и дорожная грязь с тающим снегом на весенней дороге, представляя собой почти однородную материю. Глядя на эти картины, мы словно ощущаем запах влаги, свежих дров, травы («Утро северного дома», 1997, «Деревенский мотив», «Дождь прошел» (2001). Из наиболее интересных работ такого плана – холст «Свежие бревна» (2003), где телесная плоть раскинувшихся на переднем плане бревен почти кричит, запрокинутая в холодное безмолвие северной зимы.

В работах Пентюха тонко передана особая светлость северного колорита, которая характерна для белых ночей, когда серое дерево изб как бы растворяется в светлой голубизне неба («Теплый вечер», 1997, «Тихий вечер», 1997). Очень хороши пейзажи – «К осени» (2004), «В деревне вечером» (2004), «В северной деревне» (2005) и др.

Пензенская школа воспитала много замечательных художников, чьи произведения экспонируются на больших российских выставках и за рубежом, хранятся в музеях и частных коллекциях, стали неотъемлемой частью отечественного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Судьба художника в Российской провинции – особая судьба. Информацией о художественных процессах, происходящих в современном им мире, периферийные художники улавливали скорее чувственно, интуитивно. И законы творчества они открывали здесь для себя большей частью самостоятельно, художественно переживая и анализируя особенности природы, жизненного уклада, судьбы народа, среди которого жили. Своим творчеством, личностью, поступками они смогли сильно повлиять на формирование вокруг них художественной жизни, среди немногих и разрозненных художественных сил они были первопроходцами в становлении и развитии живописи, пластических искусств у себя на родине.

Выходцы из глубин народной жизни наиболее естественно выражают в своих творениях общенародные интересы, изображая жизнь народа, его идеалы. Это в свою очередь невозможно без широкого использования художественных ценностей, самобытного творчества обыкновенных людей, богатства его языка. В работе художественной интеллигенции российской провинции отчетливо прослеживается основополагающий традиционный, народный характер. Художественная интеллигенция через свои произведения выражала критическое отношение к происходящему в обществе. Произведения социалистического реализма здесь имели успех лишь в том случае, когда изображение советской действительности соответствовало истинным народным ценностям.

Единое интеллектуальное, духовное и культурное пространство выстраивается трудами многих, а не только представителями, по условно отличительным правилам, сформированным в столичной элите. Живущие в провинции творческие люди создавали нечто важное, незаменимое, исходящее из «почвы» в виде «родников», истоков. Творческие порывы определялись принятием революции, любовью к родине, всечеловеческим интернациональным пафосом, культом трудовой нравственности, кровной связью с природой, желанием родному миру красоты и гармонии, сознанием личной причастности к преобразованиям – такие главные устои морально-психологического и социального свойства объединяли этих творцов. Они видели своей основной целью не служение конкретному моменту, а создание, сохранение и приумножение духовных ценностей русской культуры. Ставили проблемы нравственного самосовершенствования человека, любви к Родине и природе.

Представители художественной интеллигенции были самыми образованными и грамотными в провинции. Для провинциальной интеллигенции были характерны: крах сложившихся представлений и ориентаций, с одной стороны, а с другой – вера в радостное, яркое, жизнеутверждающее и романтическое будущее. Все это отражалось в создаваемых художественных образах.

Сформировавшись как художники, и получив признание в сложный, противоречивый, но необыкновенно яркий и насыщенный период русской культуры, они затем в течение последующих десятилетий жили в совершенно другой культурно-исторической ситуации – в советскую эпоху. Революция стала для многих временем тяжелых испытаний: много потеряв, терпя притеснения новой власти, они все же сделали самый важный в жизни выбор – в отличие от многих своих коллег, друзей, знакомых, родственников, остались на родине. Они были истинно русскими художниками, влюбленными в родную землю, в ее природу, ее культуру. Сложен и противоречив был процесс «вхождения» вполне сложившихся русских мастеров – со своей тематикой, со своей влюбленностью в «Русь уходящую» – в новую культуру. В основном, они остались верны себе, продолжая и в новой культурно-исторической ситуации лучшие традиции русского реалистического искусства. Чувствуя свое внутреннее одиночество, «отчужденность» от «нового», «советского».

Жизненная сила традиции русской реалистической живописи оказалась настолько велика, что ее не смогли уничтожить ни соблазны беспредметного искусства начала века; ни прокрустово ложе социального заказа, который в советское время превратился в идеологический приказ.

Источник этой силы любовь русских художников к России, к её прекрасной природе. Качественная живопись всегда индивидуальна. Оставаясь в русле традиции, свободно владея всем богатством накопленных ею художественных средств, настоящий мастер всегда предельно открыт в своём творчестве – его живопись неизбежно выражает главные черты его личности, имеет своё лицо, отличить которое от маски, приёма не составляет труда.

Признаком высокого качества живописного произведения является его целостность и художественность: та волшебная легкость и убедительность, с которой художнику удается передать условными пластическими средствами присутствие жизни.

В творчестве провинциальных художников, отмеченном высоким уровнем профессионального мастерства, приобретенным в столице, вместе с тем отчетливо прослеживается основополагающий традиционный, народный характер: их художнические порывы определялись любовью к родине, культом трудовой нравственности, кровной связью с природой, желанием родному миру красоты и гармонии. С одной стороны, творчество этих художников, развиваясь в диалоге с родным краем, по-своему выражает, воплощает «дух места», в котором они жили, с другой, – общечеловеческое, национальное содержание их произведений, выполненных на местном, региональном материале, включает его в широкий контекст общенациональной и мировой культуры. Таким образом, искусство выдающихся русских живописцев и скульпторов является значимым элементом не только художественной культуры Пензенского региона, но и его глубинной идентичности в целом.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамов, Ф.А. О хлебе насущном и хлебе духовном: выступление на VI съезде писателей СССР [Текст]: Собр. соч. В 6 т. Т. 5. / Ф.А. Абрамов. – СПб.: Худ. литература, 1993. – С. 12–17.
2. Аванесова, Г.А. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика [Текст] / Г.А. Аванесова, О.Н. Астафьева; Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 2004. – 418 с.
3. Аванесова, Г.А. Ядро – периферия и процессы регионализации культуры [Текст] / Г.А. Аванесова // Сравнительное изучение цивилизаций. – М., 1999. – С. 187–200.
4. Александров, В.Н. История русского искусства [Текст]. – Минск, Харвест, 2007. – С. 421, 569–570.
5. Аленов, М.М. Русское искусство X – начала XX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика [Текст] / М.Н. Аленов, О.С. Евангулова, Л.И. Лившиц. – М.: Искусство, 1989. – 479, [1] с.
6. Алпатов, М.В. Немеркнувшее наследие [Текст]: Изобразит. искусство и архитектура / М.В. Алпатов; авт. предисл. И.Е. Данилова. – М.: Просвещение, 1990 – 302, [1] с.
7. Антонова, В.Б. Современная художественная жизнь Муром: тенденции, творчество, институции [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В.Б. Антонова. – СПб., 2010. – 23 с.
8. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь [Текст] / под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
9. Арбитман, Э. Изобразительное искусство в художественном мире Саратова на рубеже XIX и XX веков [Текст] / Э. Арбитман // Мир русской провинции и провинциальная культура. – СПб., 1997. – С. 105–125.
10. Асафьев, Б.В. Русская живопись. Мысли и думы [Текст] / Б.В. Асафьев; [вступ. статья, подгот. текста и коммент. М. Эткинда]. – М.: Искусство, 1966. – 244 с.
11. Афиани, В.Ю. Провинция: пространство и культурное взаимодействие Кн. 1. Российская провинция XVIII–XX веков: реалии культурной жизни [Текст] // материалы III Всерос. науч. конф., Пенза, 25–29 июня 1995 г. – Пенза, 1996. – С. 25–37.
12. Бабиенко, Л.Т. Трудный переход: Воспоминания о Сычкове [Текст] / Л.Т. Бабиенко // Восхождение: лит.-худ. сб. – Саранск, 1993. – С. 221–262.
13. Баркова, Э.В. Пространственно-временной континуум в онтологии культуры [Текст] / Э.В. Баркова. – Волгоград: Изд-во Волгоград. унта, 2002. – 212 с.

14. Басин, Е.Я. К определению жанра портрета (На материале советского живописного портрета 1960–1970-х годов [Текст] / Е.Я. Басин // Советское искусствознание. – Вып. 20. – М.: Сов. художник, 1986. – С. 175–195.
15. Басин, Е.Я. Портрет и личность (об эволюции портрета в западно-европейской живописи конца XIX – начала XX вв.) [Текст] / Е.Я. Басин // Филос. науки. – 2004. – № 5.– С. 5–26.
16. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1985. – 543 с.
17. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
18. Беленький, И.Л. «Провинция» как предмет знания и переживания [Текст] / И.Л. Беленький // Российская провинция XVIII–XX веков: реалии культурной жизни: материалы III Всерос. науч. конф., Пенза, 25–29 июня 1995 г. Кн. 1. – Пенза, 1996. – С. 13–14.
19. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке [Текст] / А.Н. Бенуа; сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
20. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания (в пяти книгах). – М.: Наука, 1993. Т.1. – 711 с.
21. Бенуа, А.Н. Русская школа живописи [Текст] / А.Н. Бенуа. – М.: АРТ-РОДНИК, 1997. – 336 с.
22. Бернштейн, Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры [Текст] / Б.М. Бернштейн // Советское искусствознание-76. – М., 1976. – С. 270–278.
23. Болотина, И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. (Изображение вещи в живописи XVIII–XX веков) [Текст]: исследования и статьи / И.С. Болотина; сост. А.В. Щербаков; худож. А.А. Зубченко. – М.: Сов. художник, 1989. – 191 с. (Малая библиотека искусствознания).
24. Большая Советская Энциклопедия [Текст]. – 3-е изд. – Т. 21. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – 1056 с.
25. Большой энциклопедический словарь Britannica [Текст]. – М.: Астрель, 2009. – 1257 с.
26. Борисова, Е.А. Русский модерн [Альбом] / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Галарт, АСТ-ЛТД, 1998. – 360 с.
27. Бродский, И.[И.] О художнике Сычкове [Текст] / И. Бродский // Красная Мордовия. – 1937. – 14 марта.
28. Бродский, И.И. Репин-педагог [Текст] / И.И. Бродский. – М.: Изд-во АХ СССР, 1960. – С. 43–47.
29. Букина, Л.А. Коллекция произведений Ф.В. Сычкова в собрании МРМИИ им. С.Д. Эрьзи как презентация личности художника [Текст] /

Л.А. Букина // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 5–14.

30. Букина, Л.А. Поговорим о «Школьнице-отличнице» (О картине Ф.В. Сычкова «Школьница-отличница» [Текст] / Л.А. Букина // Изв. Мордовии. – 2001. – 19 июня.

31. Букина Л.А. Художник и время [Текст] / Л.А. Букина // Странник. – 1995. – № 4. – С. 160–161.

32. Бурлина, Е.Я. Мифы о провинциальной культуре [Текст] / Е.Я. Бурлина // Российская провинция. – 1994. – №1. – С. 48–51.

33. Вавилин, А. Талант, отданный народу / А. Вавилин // Художник. – 1960. – № 6. – С. 40–41.

34. Вайль, П. Гений места [Текст] / П. Вайль. – М.: Астрель; CORPUS, 2010. – 448 с.

35. Ванслов В.В. Искусство и красота [Текст] / В.В. Ванслов. – М.: Знание, 2006. – 288 с.

36. Ванслов, В.В. Эстетика и изобразительное искусство: статьи о произведениях и художниках [Текст] / В.В. Ванслов. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 344 с.

37. Васильев, В.А. Алексей Афанасьевич Кокель. 1880–1956. Жизнь и творчество [Текст]. – Чебоксары: Издательский дом «Пегас», 2009. – 2-е изд., испр. и доп. – 336 с.

38. Вебер М. Избранное. Образ общества [Текст] / М. Вебер. – М.: Республика, 1994. – 385 с.

39. Вишнякова, Е.А. Музыка в жизни и творчестве Ф.В. Сычкова [Текст] / Е.А. Вишнякова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф. Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 55–58.

40. Владимир Татлин. Ретроспектива [Текст] / А. Стригалева, Хартен Юрген. – Кельн: Дюмон, 1994. – 409 с.

41. Воронин, И.Д. Достопримечательности Мордовии [Текст] / И.Д. Воронин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1967. – 382 с.

42. Воронина, Н.И. Лики провинциальной культуры [Текст] / Н.И. Воронина. – Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2005. – 231, [1] с.

43. Воронина, О. 25 тыс. евро за Сычкова [Текст] / О. Воронина // Столица С. – 2005. – 15 марта.

44. Врубель-Голубкина, И. Н.И. Харджиев: будущее уже настало – интервью (январь, 1991, Москва) [Текст] // Зеркало – лит.-худ. журнал. – Тель-Авив, май, 2011.

45. Всеобщая история искусств [Текст]: в 6 т. Т. 6. Кн. 2: Искусство XX века / под общ. ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского / АХ СССР; Ин-т теории и истории изобраз. искусств. – М.: Искусство, 1966. – 848 с.

46. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР и Мордовской АССР Федота Васильевича Сычкова [Текст]: каталог / предисл. Е.М. Костиной; сост. Ю.В. Лобанова. – 1952. – 60 с.
47. Выступление гостя конференции коллекционера А.А. Пель-Дмитриева [Текст] // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 71–72.
48. Ганн, Н.С. Два счастливых года [Текст] / Н.С. Ганн // О.А. Савин Пензенское художественное... Страницы истории старейшего учебного заведения России. – Пенза, 2005. – С. 34–37.
49. Гастев, А. Живописец родного края [Текст] / А. Гастев // Огонек. – 1957. – № 22. – С. 24.
50. Герасимов, В. Выставка работ Ф.В. Сычкова [Текст] / В. Герасимов // Известия. – 1952. – 3 сент.
51. Герчук Ю.Я. Живые вещи [Текст] / Ю.Я. Герчук. – М.: Сов. художник, 1977. – 144 с.
52. Глазычев, В.Л. Культурный потенциал городской среды [Текст]: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения / В.Л. Глазычев; Академия наук СССР. НИИ культуры. – М., 1991. – 44 с.
53. Головченко, Н.Н. Эрзя в алатырском Присурье [Текст] / Н.Н. Головченко // В.П. Кирсанов, Н.Н. Головченко. Ахматово. – Алатырь: Б. и., 2001. – С. 19–44.
54. Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство [Текст] / И.Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 294, [1] с.
55. Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники [Текст] / Э.П. Гомберг-Вержбинская. – 2-е изд., перераб. и доп. – Л.: Искусство, 1970. – 235 с. – (Рассказы об искусстве).
56. Горбунов, А. Выставка картин художников Мордовии [Текст] / А. Горбунов // Красная Мордовия. – 1937. – 2 февр.
57. Горбунов К. о Ф. Сычкове [Текст] / К. Горбунов // Новый мир. – 1954. – № 12. – С. 106.
58. Горюшкин-Сорокопудов Иван Силович [Текст]: личный фонд. Государственный архив Пензенской области. Ф.р-2149, 1 оп., 106 д.
59. Горюшкин-Сорокопудов, И.С. Художник – сын своего народа [Текст] // И.С. Горюшкин-Сорокопудов // Художник. – 1963. – № 10. – С. 63.
60. Горюшкин-Сорокопудов, И.С. Готовлю мастеров кисти [Текст] / И.С. Горюшкин-Сорокопудов // Волжская коммуна. – 1936. – 12 нояб.
61. Горюшкин-Сорокопудов И.С. Годы учения у Репина [Текст] / И.С. Горюшкин-Сорокопудов // Художественное наследство. Репин. Т. 2. – М.–Л., 1949. – С. 233–235.
62. Горюшкин-Сорокопудов, И.С. За реализм – под суд [Текст] / И.С. Горюшкин-Сорокопудов // Художник. – 1963. – № 10. – С. 59–62.

63. Горький, А.М. Об искусстве [Текст] // А.М. Горький. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 27. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 444–445.

64. Григорьян, И.И. Русская жанровая живопись [Текст] / И.И. Григорьян. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, Образование, 2005. – 96 с.

65. Гундырева, Т.В. К истории творческих взаимоотношений [Текст] / Т.В. Гундырева Ф.В. Сычков; Е.А. Ноздрин. // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 31–38.

66. Гуркин, В.А. Становление локальных исследований российской провинции: на материалах Среднего Поволжья [Текст]: автореф. дис. ... д-ра культурологии / В.А. Гуркин; Рос. ин-т культурологии. – М., 2006. – 49 с.

67. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. Т. 4. Репр. воспроизведение изд. 1903–1909 гг. / под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртенэ. – М.: ТЕРРА-Кн. клуб, 1998. – 1619 с.

68. Данилов, А.А. Интеллигенция провинции в истории и культуре России [Текст] // А.А. Данилов, В.С. Меметов. – Иваново: ИвГУ, 1997. – 175 с.

69. Деготь, Е. Русское искусство XX века [Текст] / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.

70. Дмитриев, Р. Памятные встречи (Воспоминания Ф.В. Сычкова) [Текст] / Р. Дмитриев // Красная Мордовия, 1937. – 14 марта.

71. Дунаева, О.В. Пензенское художественное училище им. К.А. Савицкого [Текст] // Очерки истории народного образования Пензенского края. – Пенза, 1997.

72. Езерская, Н.А. Передвижники и национальные художественные школы народов России [Текст] / Н.А. Езерская. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 288 с.

73. Елисеева, Т.В. Хранители вечного (К истории создания Дома-музея Ф.В. Сычкова в селе Кочелаеве) [Текст] / Т.В. Елисеева // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 47–53.

74. Ельшевская, Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете [Текст] / Г.В. Ельшевская. – М.: Советский художник, 1984. – 216 с.

75. Ермилов, Б. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов [Текст] / Б. Ермилов // Петербургский художник. – 2006. – № 2 (3). – С. 34–37.

76. Ермилов, Б. Мастер кисти, педагог [Текст] / Б. Ермилов // Пензенская правда. – 1964. – 4 февр.

77. Ефремов, А. По закону ясности [Текст] / А. Ефремов // Многоцветие радуги. – Йошкар-Ола, 1987. – С. 100–107.

78. Зайонц, Л.О. «Провинция» как термин [Текст] / Л.О. Зайонц // Русская провинция: миф – текст – реальность. – М., СПб., 2000. – С.12–20.
79. Зезина, М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–1960-е годы [Текст] / М.Р. Зезина. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – С. 174–179.
80. Зингер, Л.С. Очерки теории и истории портрета [Текст] / Л.С. Зингер. – М.: Изобр. искусство, 1986. – 328 с.
81. Злотникова, Т.С. Социокультурный портрет провинции глазами будущих культурологов [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2002. – № 3. – С. 8–15.
82. Злотникова, Т.С. Человек – хронотоп – культура [Текст] / Т.С. Злотникова. – Ярославль, 2003. – 172 с.
83. Зотов А.И. Народные основы русского искусства. Т.2: Русское искусство второй половины девятнадцатого века [Текст] / А.И. Зотов. – М.: Изд-во АХ СССР, 1963. – 271 с.
84. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов [Текст]: каталог выставки / авт. текста Б. Молчанов; Союз художников РСФСР. – М., 1964. – 14 с.+ илл.
85. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов [Текст] / авт. текста Е. Костина. – М.: Сов. художник, 1956. – 28 с.
86. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов. К 100-летию со дня рождения [Текст]: каталог юбилейной выставки. – Пенза, 1973. – 80 с.
87. Иванова Л.В. Дворянская усадьба – исторический и культурный феномен [Текст] // Дворянское собрание: Ист.-публицист. и лит.-худож. альманах. – М., 1994. – № 1. – С. 149–165.
88. Иванчикова, О.А., Сазонов В.П. Очерки истории русского искусства 2-й пол. 19 в. [Текст] / О.А. Иванчикова, В.П. Сазонов. – М., 1971.
89. Изобразительное искусство Мордовии: Живопись. Графика. Скульптура [Текст]: кат. выст. Посвящается 500-летию добр. вхождения мордов. народа в состав Рос. государства / [сост. О.Г. Беломоева; авт. вступ. ст. А.А. Косинец, М.М. Сурина]. – М.: Сов. художник, 1985. – 39 с.
90. Иллюстрированный словарь по искусству и архитектуре [Текст] / сост. Р.П. Андреева. – СПб.: Издательский Дом «Литера», 2003. – 448 с.
91. Инюшкин Н.М. Провинциальная культура: взгляд изнутри [Текст] / Н.М. Инюшкин. – Пенза: ОАО ИПК Пензенская правда, 2004.- 439,[1] с.
92. Исаак Бродский [Текст] / авт. текста В. Бялик. – М.: Белый город, 2002. – 48 с. (Мастера живописи).
93. Исаак Израилевич Бродский [Текст] / И.И. Бродский; [худож. Ю.Л. Коннов]. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 416 с.
94. История Древнего мира. Древний Рим [Текст]. – Минск: Харвест, 1998. – 342 с.

95. История искусства народов СССР [Текст] в 9 т. Т. 7 / под ред. Л.С. Зингера и М.А. Орловой. – М.: Изобр. искусство, 1972. – 438 с.

96. История русского искусства [Текст] Т. 10, кн. 1: Русское искусство конца XIX – начала XX века / АН СССР Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, А.А. Сидорова, О.А. Швидковского. – М.: Изд-во АН СССР, 1968. – 511 с.

97. История русского искусства [Текст]: Т. 10, кн. 2: Русское искусство конца XIX – начала XX века / АН СССР Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, А.А. Сидорова, О.А. Швидковского. – М.: Изд-во АН СССР, 1969. – 559 с.

98. Ишкин, Б.С. Представления о провинциальном городе в российской культуре XIX – начала XX в. [Текст]: автореф. дис. ... канд. культурологии / Б.С. Ишкин. – Челябинск, 2006. – 18 с.

99. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства [Текст] / М.С. Каган. – Ч. I, II, III. – Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1972. – 440 с.

100. Каган, М.С. «Проблемы провинциальной культуры» [Текст] // Мифы провинциальной культуры. – Самара, 1992. – С. 70–71.

101. Каган М.С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства [Текст] – СПб.: Изд-во «Logus», 2003. – 342 с.

102. Киященко, Н.И. Культурная провинция и провинциализм культуры [Текст] // Российская провинция и глобальная культура. Тезисы докладов. – Ярославль, 1993. – С. 45–57.

103. Ключева И.В. Миф художника в творчестве С.Д. Эрзи [Текст] / И.В. Ключева // Антропологические конфигурации в современной философии. Материалы науч. конф. 3–4 дек. 2004 г. – М.: Современные тетради, 2004. – С. 103–105.

104. Ключева, И.В. Особенности женского портрета в изобразительном искусстве эпохи модерна [Текст] / И.В. Ключева, М.М. Патрикеева // Антропологические конфигурации в современной философии: материалы науч. конф. 3–4 дек. 2004 г. – М.: Современные тетради, 2004. – С. 105–108.

105. Ключева, И.В. Художественно-педагогическая деятельность Степана [Текст] / И.В. Ключева. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 212 с.

106. Козляков, В.Н. Культурная среда провинциального города [Текст] // В.Н. Козляков, А.Н. Севастьянова // Очерки русской культуры XIX в. – М., 1998. – С. 125–202.

107. Корзун, В.П. Культурные гнезда и традиции ситуационной историографии [Текст] / В.П. Корзун // Мифы провинциальной культуры. – Самара, 1992. – С. 66–68.

108. Корниенко С.П. Золотая летопись Пензенского края [Текст] / С.П. Корниенко. – Минск, 2007. – 400 с.
109. Костина, Е.М. Изобразительное искусство Советской Мордовии [Текст] / Е.М. Костина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1958. – 204 с.
110. Костина, Е.М. Федот Васильевич Сычков, старейший русский живописец [Текст] / Е.М. Костина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1954. – 79 с.
111. Котлярова, И.В. Формирование и развитие музеев Воронежского края в региональном культурном контексте (вторая половина XIX – первая треть XX вв.) [Текст]: автореф. дис. ... канд. историч. наук / И.В. Котлярова. – М., 2006. – 18 с.
112. Крестьянский мир в русском искусстве [Текст] / Гос. Рус. музей; авт. ст. Ю. Алексеев, И. Богуславская, В. Головин [и др.]. – СПб.: Palace Editions, 2005. – 280 с.
113. Кривцун, О.А. Творческое сознание художника [Текст] / О.А. Кривцун. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.
114. Кривцун, О.А. Эволюция художественных форм: культурол. анализ [Текст] / О.А. Кривцун; Рос. акад. наук., ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1992. – 300 с.
115. Крыштановская, О.В. Формирование региональной элиты: принципы и механизмы [Текст] / О.В. Крыштановская // Социологические исследования. – 2003. – № 11. – С. 3–13.
116. Кто есть кто в мире [Текст]. – М.: Эксмо, 2007. – 1263 с.
117. Кудрявцев, О.В. Эллинические провинции Балканского полуострова во втором веке нашей эры [Текст] / О.В. Кудрявцев. – М.: Гослитиздат, 1954. – 362 с.
118. Культура российской провинции: век XX–XXI веку [Текст]: Материалы всерос. науч.-практ. конф. / ред. кол.: Т.Н. Кандаурова [и др.] – Калуга: Эйдос, 2000. – 297 с.
119. Культура, человек, картина мира [Текст]: сб. ст. / отв. ред. А.А. Арнольдов. – М.: Наука, 1987. – 375 с.
120. Лаптева, В. Сопrotивляясь времени и судьбе [Текст] / В. Лаптева Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2002. – Ноябрь. – дек. – С. 23.
121. Лапшин, В.П. Художественная жизнь Москвы и Петербурга в 1917 году [Текст] / В.П. Лапшин. – М.: Сов. художник, 1983. – 496 с.
122. Лапшин, В. Художественный рынок в России конца XIX – начала XX века [Текст] / В. Лапшин // Вопросы искусствознания: журнал по истории и теории искусства. – 1996. – № 8 (1/96). – С. 562–568.
123. Лебедев, А. Художник – полководцу [Текст] / А. Лебедев // Сурские просторы. – 2000. – 22 апр.

124. Лебедев, П.И. Из истории борьбы за реализм в советском искусстве (1921–1932) [Текст] / П.И. Лебедев // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х гг. Материалы, документы, воспоминания. – М., 1962. – С. 5–21.

125. Летина, Н.Н. Культурная антропология провинциальной «творческой элиты» России рубежей веков [Текст] / Н.Н. Летина // Обсерватория культуры. – 2009. – № 2. – С. 96–100.

126. Летина, Н.Н. Ойкумена русской провинциальной культуры [Текст] / Н.Н. Летина // Вопросы культурологии. – 2009. – №2. – С. 20–23.

127. Летина, Н.Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве [Текст] / Н.Н. Летина // Регионоведение. – 2008. – №3 (64) – С. 295–302.

128. Лихачев, Д.С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет [Текст] / Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 608 с.

129. Лихачев, Д.С. Письма о добром и прекрасном [Текст] / Д.С. Лихачев. – М.: Дет. лит., 1989. – 238 с.

130. Лотман, Ю.М. Культура и текст как генераторы смысла [Текст] / Ю.М. Лотман // Кибернетическая лингвистика. – М., 1983. – С. 23–30.

131. Лотман, Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» [Текст] / Ю.М. Лотман // Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ. – Budapest, 1982. – С. 218–229.

132. Лысова, Н.Ю. Ф.В. Сычков // Великие мастера земли мордовской [Текст]: живопись, скульптура, графика / И.К. Макаров, Ф.В. Сычков, С.Д. Эрзя, В.Д. Фалилеев. – Саранск, 2007. – С. 97–100.

133. Лясковская, О.А. Пленер в русской живописи XIX века [Текст] / О.А. Лясковская; [худож. И.С. Клейнард]. – М.: Искусство, 1966. – 316 с.

134. Мазаев, А.И. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.) Проблемно-тематические очерки и портреты [Текст] / А.И. Мазаев / вступ. ст. Н.А. Хренова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 320 с.

135. Маковский, С.К. Силуэты русских художников [Текст] / С.К. Маковский. – М.: Республика, 1999. – 384 с.

136. Манин, В.С. Русский пейзаж: Более 1000 картин художников XVIII–XX веков [Альбом] / В.С. Манин. – М.: Белый город, 2000. – 632 с.

137. Мастера русской живописи. – М.: Белый город, 2007. – 383 с.

138. Мириманов, В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века: Другая парадигма вечности [Текст] / В.Б. Мириманов; РГГУ. ИВГИ. – М., 1995. – 64 с.

139. Молчанов, Б.Н. Картинная галерея им. К.А. Савицкого. [Текст] – Саратов, Приволжское книжное изд-во, 1979.

140. Молчанов, В. Звонкие краски (О юбилейной выставке Ф.В. Сычкова на Кузнецком мосту) [Текст] // Правда. – 1970. – 27 июля.

141. Морфология культуры. Структура и динамика [Текст]: учеб. пособие для вузов / Г.А. Аванесова, В.Г. Бабаков, Э.В. Быкова [и др.]. – М.: Наука, 1994. – 414 с.
142. Мухина, В.И. Литературно-критическое наследие [Текст]: в 2-х т. Т.1 / В.И. Мухина. – М.: Искусство, 1959. – 364 с.
143. Наровчатская выставка картин [Текст] // Плуг и молот [Наровчат]. [Еженедельный орган Наровчатского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов], 1919. – 20 июля.
144. Народный художник [Текст] // Моск. журнал. – 1994. – № 4. – С. 33.
145. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство русских художников XIX века [Текст] / М.Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 564 с.
146. Нехорошев, Ю. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов [Текст] / Ю. Нехорошев. – Л.: Художник РСФСР, 1968. – 82 с.
147. Нехорошев, Ю. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов (1873–1945); [Творческий портрет художника] [Текст] / Ю. Нехорошев // Юный художник. – 2000. – № 8. – С. 37–41.
148. Нехорошев, Ю. На переднем крае борьбы 20-х годов [Текст] / Ю. Нехорошев // Художник. – 1963. – № 10. – С. 58–59.
149. Ноздрин, Е. Самобытный художник [Текст] // Штрихи к портретам: сб. – Саранск, 1990. – С. 100–112.
150. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Русские словари, 1993. – 956 с.
151. Островский, Д. В даль заглянувший человек [Текст] / Д. Островский // Лит. Россия. – 1970. – 22 июля.
152. Отставнова, И.В. Пространство российской провинции: «жизнесмыслы» [Текст]: автореф. дис. ... канд. культурологии / И.В. Отставнова; Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2006. – 17 с.
153. Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века [Текст] / под ред. Н.Г. Машковцева и Н.И. Соколовой. – М.: Искусство, 1964. – 472 с.
154. Панин, А.В. Ивановка. Ноябрь 1954-го [Текст] / А.В. Панин // Савин О.А. Пензенское художественное... Страницы истории старейшего учебного заведения России. – Пенза, 2005. – С. 45–48.
155. Пейзаж в русской живописи от классицизма до символизма: альбом [Текст] / ред. С.И. Козлова; науч. ред., авт. текста, авт. вступ. ст. В.Э. Маркова. – М.: Арт-Родник, 1999. – 192 с.
156. Петербург: Художественная жизнь 1900–1916 = St. Peterburg: Artistic Life 1900—1916: Фотолетопись [Текст] / худож. В.Д. Бертельс; сост. аннотаций А.А. Головина, Л.А. Процай, М.Ю. Гусева, Е.В. Дзюба, Е.Э. Дробязко; вступ. ст. С.М. Даниэль. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – 215 с.

157. Петров-Стромский, В.Ф. Тысяча лет русского искусства: история, эстетика, культурология [Текст] / В.Ф. Петров-Стромский; ред. И. Опимах. – М.: ТЕРРА, 1999. – 352 с.
158. Петровичева, Н.П. Истинно народный художник (Из воспоминаний) [Текст] // Московский художник. – 1970. – 30 июля.
159. Плотников С.Н. Проблемы социологии художественной культуры [Текст] / С.Н. Плотников. – М.: Знание, 1980. – 80 с.
160. Полевой, В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира [Текст] / В.М. Полевой. – М.: Сов. художник, 1989. – 452 с.
161. Полевой, В.М. Искусство XX века. 1901–1945 [Текст] / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1991. – 304 с. – (Малая история искусств).
162. Попова, Э.Н. Федот Васильевич Сычков: очерк жизни и творчества [Текст] / Э.Н. Попова. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1970. – 188 с., + илл.
163. Популярная история русской живописи [Текст] / авт.-сост. Е.А. Конькова. – М.: Вече, 2002. – 512 с.
164. Портрет в России. XX век: Из собрания Государственного Русского музея [Текст] – СПб.: Palace Editions, 2001. – 408 с.
165. Портрет жены художника [Текст] / Гос. Рус. музей, Галерея Моск. Центра искусств. – СПб.: Palace Editions, 2002. – 60 с.
166. Пospelов, Г.Г. Русское искусство XIX века: Вопросы понимания времени [Текст]: очерки / Г.Г. Пospelов. – М.: Искусство, 1997. – 287 с.
167. Пospelов, Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России [Текст] / Г.Г. Пospelов. – М.: Наука, 1999. – 128 с.
168. Простые лики красоты. Образ мордовской женщины в изобразительном искусстве [Альбом] / сост. Н.И. Шибаков, Л.Б. Федосеенко. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1985. – 128 с.
169. Пунин, Н. Революция и искусство [Текст] / Н. Пунин // Искусство Ленинграда. – 1989. – № 5. – С. 11–12.
170. Революция 1905–1906 годов и изобразительное искусство [Альбом]: вып. 2: Москва и российская провинция [Текст] / под ред. В.В. Шлеева; авт.-сост. С.Н. Рошупкин, Б.В. Павловский, В.А. Черепов; худож. Ю.А. Боярский. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 120 с.
171. Рогинская, Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки [Текст] / Ф.С. Рогинская. – М.: Искусство, 1989. – 430 с.
172. Ромах, О.В. Провинциальная культурная среда как фактор формирования досуга молодежи [Текст]: дис. ... д-ра философ. наук / О.В. Ромах. – М., 1997. – 320 с.

173. Русакова, А.А. Символизм в русской живописи [Текст] / А.А. Русакова – М.: Белый город, 1995. – 327 с.
174. Русская жанровая живопись XIX – начала XX века [Текст]: Очерки / АХ СССР. НИИ теории и истории изобраз. искусств; под общ. ред. Т.Н. Гориной; худож. В.М. Добер. – М.: Искусство, 1964. – 384 с.
175. Русская провинция. Культура XVIII–XX вв. [Текст]: сб. стат. – М., 1992. – 136 с.
176. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895–1907). Кн. 2: Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство [Текст] / ред. колл.: А.Д. Алексеев, Ю.С. Калашников, В.С. Кружков, А.А. Сидоров, Г. Ю. Стернин; худож. Б.И. Астафьева. – М.: Наука, 1969. – 403 с.
177. Русское искусство XIX – начала XX века [Текст] / Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств; авт. текста Л.С. Алешина, М.М. Ракова, Т.Н. Горина. – М.: Искусство, 1972. – 101 с. – (Памятники мирового искусства. Вып. 5; Первая серия).
178. Савин О.А. Пензенское художественное... Страницы истории старейшего учебного заведения России [Текст] – Пенза: Пензенское кн. изд-во, 2005. – 600 с.
179. Савицкая Т.А. В поисках правды и красоты: Очерк о художниках-передвижниках [Текст] / Т.А. Савицкая; худож. В.В. Савченко. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 144 с.
180. Сазонов В.П. Картинная галерея имени К.А. Савицкого [Текст] / В.П. Сазонов. – Саратов: Приволжское книжное издательство (Пензенское отделение), 1987. – 144 с.
181. Сайко, Е.А. Российская провинция как социокультурный феномен [Текст] автореф. дисс. ... на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Е.А. Сайко. – М., 1997. – 18 с.
182. Самойлов, Е. Первые публикации портретов В.И. Ленина в Пензенской печати [Текст] // Земля родная [Пенза]. – 1963. – № 2. – С. 64–65.
183. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века [Текст] / Д.В. Сарабьянов. – М.: Галарт: АСТ-ПРЕСС, 2001. – 304 с.
184. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов [Текст]: очерки / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1971. – 144 с.
185. Сергеева И.С. Традиции и инновации в русском портретном искусстве первой трети XX века [Текст]: автореф. дис. ... канд. философ. наук [Текст] / И.С. Сергеева; ГАСБУ. Спец. ин-т соц.-культ. сервиса и приклад. искусства. – М.: [Б.и.], 1996. – 18 с.

186. Сидоренко, В.А. Этюд о вечном [Текст] / Сидоренко В.А. // Ветви столетнего дерева: Рассказы о художниках: Прилож. К журналу «Сура». – Пенза, 1998. – С. 42–57.
187. Сидоров, Н.М., Король А.С. Пейзажисты Пензы [Текст] – М., Изобразительное искусство, 1986.
188. Сидоров, Н.М. Народные художники РСФСР [Текст] / Н.М. Сидоров, А.С. Король. – Пенза, 1990.
189. Скоробогатский, В.В. Провинция как проблема: Исходные определения и модель исследования [Текст] / В.В. Скоробогатский // Россия на рубеже времен: новые пути и старые вехи. – Екатеринбург, 1997. – С. 63–73.
190. Словарь архаизмов [Текст] / сост. И. Смирнов, М. Глобачев. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 424 с.
191. Словарь иностранных слов [Текст]. – М.: Русский язык, 1991. – 612 с.
192. Смирнова В.Б. О дружбе художников Ф. Сычкова и А. Мухина (по материалам переписки) [Текст] / В.Б. Смирнова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 39–46.
193. Советский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1603 с.
194. Сокольников М.П. В родном краю [Текст] / М.П. Сокольников // Советская культура. – 1956. – 15 нояб.
195. Сокольников М.П. Певец народной жизни: очерк о жизни и творчестве художника Ф.В. Сычкова [Текст] / М.П. Сокольников. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1962. – 47 с.
196. Сокольников М.П. Федот Васильевич Сычков [Текст] / М.П. Сокольников. – М.: Советский художник, 1954. – 87 с.
197. Соловьев, В. Золотая книга русской культуры [Текст] – М.: Белый город, 2007. – 560 с.
198. Сохор, А.Н. Социология и музыкальная культура [Текст] М.: Наука, 1975. – С. 12
199. Соцреалистический канон [Текст] / Гюнтер Х. – Спб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.
200. Союзу художников Мордовии – 60 лет [Текст]: каталог / М-во культуры Респ. Мордовия и др.; [авт. вступ. ст. Азоркина Т.А. и др.]. – Саранск: [Б. и.], 1998. – 63 с.
201. Степанян, Н.С. Искусство России XX века: развитие путем метаморфозы [Текст] / Н.С. Степанян. – М.: Собеседник, 2004. – 315 с.
202. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века [Текст] / Г.Ю. Стернин; вступ. Сарабьянова

Д.В., худож. Зубченко А.А. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с. – (Б-ка искусствознания).

203. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов [Текст] / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.

204. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков [Текст] / Г.Ю. Стернин; Ин-т истории искусств МК СССР; худож. А. Ясинский. – М.: Искусство, 1970. – 295 с.

205. Сукина, Л.Б. Художественная культура русской провинции: проблемы и методы изучения [Текст] / Л.Б. Сукина // Выбор метода изучения культуры. – М., 2001. – С. 199–204.

206. Сурина, М.И. Тема Великой Отечественной войны в творчестве Ф.В. Сычкова [Текст] // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 23–29.

207. Сутеев, Г.О. Скульптор Эрзя. Биографические заметки и воспоминания [Текст] / Г. О. Сутеев: сост. Г. Горина; ред. В. Сутеев. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. – 176 с.

208. Сычков, Ф.В. Моя автобиография [Текст] // Федот Васильевич Сычков. Воспоминания. Переписка. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1998. – С. 15–24.

209. Сычков, Ф.В. Воспоминания о И.Е. Репине [Текст] // Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. – Л.: Художник РСФСР, 1069. – С. 195–197.

210. Сычков, Ф.В. Нужен художественный техникум [Текст] / Ф.В. Сычков // Красная Мордовия 1937. – 6 февр.

211. Сычков, Ф.В. Творить для народа [Текст] // Сов. Мордовия. – 1952. – 6 нояб.

212. Сычков, Ф.В. Счастье жить и творить в сталинскую эпоху [Текст] // Советская Мордовия. – 1952. – 19 дек.

213. Сычковские чтения [Текст]: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. / отв. за вып. Л.Н. Нарбекова; под общ. ред. Е.В. Бутровой; Мордов. респ. музей изобраз. искусств им. С.Д. Эрзи. – Саранск, 2005. – 80 с.

214. Трушин, В. По принципам Репина [Текст] / В. Трушин // Пензенская правда. 1993. – 26 нояб.

215. Тюстин, А.В. История Пензы. Причастны [Текст] / А.В. Тюстин. – Пенза: Айсберг, 2009. – 88 с.

216. Ф.В. Сычков и И.И. Бродский в президиуме совещания художников МАССР с шефской бригадой Академии художеств (фотография) // Красная Мордовия, 1937. – 11 февр.

217. Федоров-Давыдов, А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века [Текст]: очерки / А.А. Федоров-Давыдов; худож. М.Р. Левина. – М.: Искусство, 1974. – 208 с.

218. Федот Васильевич Сычков. Воспоминания. Переписка: альбом [Текст] / сост. Л.А. Букина, М.И. Сурина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1998. – 288 с.

219. Федот Васильевич Сычков [Текст]: альбом / авт. вступит. ст. М.И. Сурина, сост. Л.А. Букина, М.И. Сурина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – 136 с.+ илл.

220. Федот Васильевич Сычков. Каталог выставки произведений к 100-летию со дня рождения [Текст] / авт. вступит. ст. Н. Кружков. Сост. Г.С. Горина, Н. Дорфман. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 47 с. + илл.

221. Фирсова, Е.Б. Развитие провинциальной культуры России на рубеже XIX – XX вв.: На материалах Пензенской губернии [Текст]: дис. ... канд. историч. наук – Пенза, 2002. – 265 с.

222. Хлебов, Г.В. Жил академик в провинции... (И.В. Куликов в Муроме) [Текст]: Популярный очерк / Владимир. обл. науч. б-ка; ред. А.А. Ковзун. – Владимир, 2000. – 72 с. – (Материалы по истории Владимир. губ. Вып.7).

223. Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] / М. Хайдеггер. – М.: Прогресс, 1993. – 400 с.

224. Харджиев, Н. К истокам русского авангарда [Текст] / Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. – Стокгольм, 1976, с. 88.

225. Хмара В. Певец Мордовии: о Ф.В. Сычкове [Текст] / В. Хмара // Советская Россия. – 1958. – 5 авг.

226. Холопова, Н.В. Мир деревни Федота Сычкова. Заметки о жанровых полотнах художника [Текст] / Н.В. Холопова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 15–22.

227. Храбровицкий, А.В. Жизнерадостный талант [Текст] / А.В. Храбровицкий // Вечерняя Москва. – 1952. – 22 авг.

228. Храбровицкий, А.В. Певец деревни [Текст] / А.В. Храбровицкий // Сельская молодежь. – 1966. – № 5. – С. 40.

229. Хренов, Н.А. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность) [Текст] / Н.А. Хренов, К.Б. Соколов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ и РАН СПб.: Алетейя, 2001. – 809 с.

230. Художественный рынок : вопросы теории, истории, методологии [Текст] / [А.В. Карпов и др.; науч. ред.: Т.Е. Шехтер]; С.-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб.: СПбГУП, 2004. – 228, [1] с.

231. Чванов, И.В. Российская провинция как социокультурный феномен [Текст] / И.В. Чванов: дисс. ... канд. филос. наук. – Саранск, 1995. – 151 с.

232. Червонная, С.М. Живопись автономных республик РСФСР [Текст] / С.М. Червонная. – М.: Искусство, 1978. – 208 с.

233. Чичканова, Т.А. Развитие российской провинции: культурологический подход в исследовании [Текст] / Т.А. Чичканова. – Самара, 1997. – 295 с.

234. Швырева, Т.А. Научно-педагогическая и культурно-просветительская деятельность И.С. Горюшкина-Сорокопудова [Текст]: автореф. дис. ... канд. педагогич. наук. – Пенза, – 2009. – 24 с.

235. Швырева, Т.А. Педагогическая деятельность художника-педагога И.С. Горюшкина-Сорокопудова [Текст] / Т.А. Швырева // Сибирский педагогический журнал. – 2008. – № 9. – С. 292–297.

236. Швырева, Т.А. И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Пензенское художественное училище [Текст] / Т.А. Швырева, С.В. Сергеева // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 4. – С. 93 – 96.

237. Швырева, Т.А. Реализация принципа реализма в научно-педагогической и культурно-просветительской деятельности И.С. Горюшкина-Сорокопудова [Текст] / Т.А. Швырева // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – Пенза, 2008 – № 4(8). – С. 127 – 131.

238. Шильниковский, Е.П. Воспоминания [Текст] / Е.П. Шильниковский // А. Мунин. Красота души.– Красный Север (Вологда). – 1965. – 17 февр.

239. Шулепова, Э.А. Региональная культура как исследовательская проблема [Текст] / Э.А. Шулепова // Российская провинция XVIII–XX вв.: реалии культурной жизни. тезисы докладов III Всероссийской научной конференции. – Пенза, 1995. – С.198–200.

240. Щербакова, А.А. Художник и культура [Текст] / А.А. Щербакова // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы науч. конф. 26–27 сент. 2000 г.: тез. докл. и выступ. – СПб.: Санкт-Петербургское филос.об-во, 2000. – С. 167–169.

241. Щербатов, С.А. Художник в ушедшей России [Текст] / С.А. Щербатов; вступ. ст. В. Нехотина. – М.: XXI – Согласие, 2000. – 464 с. – (Библиотека русской культуры).

242. Энциклопедия искусства XX века [Текст] / авт.-сост. О.Б. Краснова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 351 с.

243. Энциклопедия русской живописи [Текст] / под ред. Т.В. Калашниковой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 351 с.

244. Strigalev A.A. Vladimir Tatlin. Leben, Werk. – Köln, 1993. – S. 368–372.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Переписка Ф.В. Сычкова
с И.С. Горюшкиным-Сорокопудовым (1934–1950)

(Фрагменты)

18-го октября 1934

Дорогой Иван Силович!

Очень тронут Вашими письмами, я получил от Вас как первое, так и второе письмо. После первого Вашего письма я немедленно мог бы быть в г. Пензе и первым делом увидеться с Вами. Но – вот это «но» не дало мне возможности сделать такое большое удовольствие, чтобы осуществить его на деле.

С того дня, когда я хотел ехать в Пензу, лелею и жду с нетерпением того дня, чтобы приехать к Вам и поделиться многим и многим с Вами как с лучшим другом и товарищем, ведь нелегко даже думать, столько времени не пришлось с Вами встретиться, и желания встречи с Вами – как с художником и как близким товарищем – были так велики, а осуществить их раньше было не так-то легко. Настала новая жизнь и проч., многое отодвигало эту идею.

25 января 1935

... Получил твое милое письмо и порадовался тому, что Ты жив и здоров и исполняешь свою долю художника – как Ты интересно выразился, «грессишь» кистью. Да, да, гресси, гресси, ведь так интересно и очень даже – увидеть Твои крупные грехи в твоих исторических по тематике произведениях.... Я более чем уверен: Твоя персональная выставка в Москве явится гвоздем всех выставок. Потому что таких персональных выставок еще не было, где бы один индивидуально создал столько композиций и сложных, главное. Ваше внезапное появление с такими картинами в Москве немало всех удивит. Вместо забытаго Горюшкина-Сорокопудова вдруг Ты предстанешь там перед всем СССР во весь рост, и что и говорить, конечно, Советская Власть Тебя оценит за это по достоинству как слишком редкаго деятеля и сына своего Отечества. Да, таких ведь очень у нас мало художников, которые для советскаго искусства отдают столько труда на пользу русскому народу.

Да, милый Иван Силович, это я тебе пишу то, что чувствую, и тебе искренне по-своему и должен сказать Тебе. Я в душе немало тебе завидую, потому что и я бы не прочь «нагрешить» что-либо на современную тематику, но нет – еще ничего не сделал и едва ли сделаю, а другим завидую. Да как же не завидовать – ведь я вижу, как такие художники

пользуются громадными успехами у Сов. власти, и их хорошо поощряют и дают им все возможное в их интересах.

А я вот со своими тирбик-вирбиками вожусь до сих пор, оне мне не надоели, чувствую, что люблю я эти простенькие деревенские сюжетики, а главное, не надо особенно ломать голову: взял одну или две тирбики, поставил, и вмиг скомпоновал их тут – да и пиши, как сумеешь. Вот те и моя тематика.

Поэтому я, если еще до сих пор не пробовал написать или «согрешить» что-либо похожее на историю, тематику, то мне кажется, нелегко это сделать, а главное – я очень затрудняюсь работать без натуры, как это делают почти все художники. И так я довольствуюсь малым – как могу, за большим гнаться, я чувствую, уже устарел – не догнать ту молодежь, которая в настоящее время так энергично, почти бешено скачет и ловит все налету в угоду революции.

По возвращении от тебя из Ивановки я и Лида до сего времени буквально каждый день вспоминаем о Вас и никак не можем исчерпать все – так много я вынес от Вас разных впечатлений и очень доволен, что был у Тебя, это меня так сблизило с Тобой, что я чувствую так – если еще не пришлось бы увидеться с Тобой, то было бы скучно, как в одиночестве. А теперь я не одинок, я с Тобой, и жду очень – скорей бы подошла весна, лето. ...На этот раз, когда вновь увидимся, то надо устроить так, чтобы время, которое займет наше свидание, мы должны использовать в своих произведениях. Надо не только сделать рисунки, а что-либо интересное и хорошее. В таких случаях мы используем лучшее, что мило.

(16 февраля 1935 г.)

...Дорогой Иван Силович!

...Надо побаловаться живописью – этим лучшим в мире удовольствием: пописать с натуры разных тирбик-вирбиков. Эти модели, кстати, всегда свободны, и я ими пользуюсь для своих сюжетиков.

20-го июля 1935

Дорогой Иван Силович!

...Все надо делать самому, так что за день-то находилась, немало всяких мелочных забот – так много все это отнимает время, что не приходится заняться любимым искусством. Тут было начал одну вещичку, да так вот и стоит на мольберте начатой, так досадно – не могу ее продолжать. Ну, так видно, до Лиды – при ней я только буду свободен от разных домашних деревенских мелочей, и тогда весь отдамся живописи...

По приезде Лиды я немедленно Вам напишу, как бы так устроиться, чтобы еще увидеться с Вами и вместе что-либо хорошее написать, ведь

так интересно бы близко с соревнованием поработать бы. Это ведь дает необычайное настроение и подъем к творчеству. Это дает высшее удовлетворение в работе и удовольствие. Да, непременно надо, тем более, меня влечет то товарищеское в лице Вас – искренняго соратника, не льстеца, а любящего искренно чистаго художника, который бесконечно отдается искусству.

Весной, так это было в апреле с. г. ко мне неожиданно зашел молодой человек, назвавши себя художником. Фамилия его Хрымов. Сказал, что он Ваш ученик из Пензенского худ. училища или техникума, живет в г. Саранске, служит там при издательстве. Говорит, ко мне специально приехал поинтересоваться. Пробыл у меня так пол дня. Очень заинтересован. О Вас относился с величайшим уважением, удивлен был, что я Ваш товарищ по Академии художеств и с Вами хорошо, близко знаком.

Приехал ко мне с фотографическим аппаратом, попросил меня попользоваться для снимков, что и сделал. Не знаю, вышло ли у него что. Обещал прислать снимки мне, но до сих пор нет. Я ему говорил, что в настоящее лето увидимся с Иваном Силовичем, а он сказал: и я бы-де очень и очень хотел бы побыть с ним вместе. (Он был командирован, разъезжал по районам, колхозам и совхозам).

Да, брат Иван Силович, как подумаешь после того, как я был у Вас и сравнивая Вашу и свою жизнь в деревне, то – громадная разница. Вы пользуетесь в деревне всем, чем только можно, и горсовет относится к Вам с должным уважением и представляет Вам все необходимое для существования. Так можно жить и работать спокойно. А вот я – другое дело: живу совсем в других условиях. Хотя наш сельсовет ни во что не ставит, что я сделал для них в доме культуры и проч. В первый год, когда я все сделал для них, они оценили мою работу, оказывается, тем, как недавно мне выразили: это дали $\frac{1}{2}$ гектара сенокоса для моей коровы, а на второй год тоже дали, но вместе с крестьянами-единоличниками – досталось очень мало. Пришлось купить на немалую сумму корму и тем содержать свою коровушку...

Я и не гонюсь за преимуществом, а нынче вот отказали мне даже в сенокосе, говорят, что ты де от земли отказался, поэтому тебе нет и сенокоса. Да, похоже и на то – возможно, скажут: и не помогает мне иметь и мою маленькую усадьбу. Так я думаю, у нас все могут сделать. Теперь я и Лида решили поэтому расстаться с коровушкой – продать или зарезать на мясо... Ведь так много для нея надо и расход и хлопот, ее молоко нам обходится очень дорого.

Наш кочелаевский сельсовет ко мне относится очень сухо, и при первой возможности может сделать большую неприятность. Для них художник – ремесленник, так понимают и в РИКе. Как-то я был в РИКе и предрика, он меня спросил: кто я. Я сказал: «Художник», а он грубо

сказал: «Какой художник»? Я удивленно взглянул на него и сказал: «Разве Вы, мол, впервые слышали слово «художник»? Он замолчал и стал потом мягче! И сделал для меня маленькое исключение по делу о лесе. А ведь мне в Москве, когда я увиделся с художниками Дроздовым и Чепцовым, разговорились о жизни в деревне, они мне сказали, что я должен пользоваться льготами как художник наравне с<о> школьными работниками, учителями, а на самом деле ничего подобного: им и сенокос дали по 1га, и хлеб продали, а я ничем – хуже мужика в их глазах. Придется по Вашему совету съездить в город Саранск и там похлопотать о себе. Авось мне что-нибудь удастся добыть насчет льгот по налогам и проч....

27-го августа 1935

Милый Иван Силлович!

...Как я в последнем к тебе письме написал о А.И. Куинджи, он, когда перед смертью своей сильно заболел, и у него было немало разных светил докторов, и все или по-разному или по шаблону ему определяли болезнь и лечение, и он видит, что все-таки ни от кого нет помощи, и понял их заученные методы, сказал тогда одному из них: «Почему среди Вас, докторов, нет Талантов». Вот, Иван Силлович, ведь это правда сильно было сказано Куинджи как художником? Да, как видно – только такие люди не могут работать по шаблону и заученному методу, это творцы: художники, живописцы, скульпторы, писатели. У них вся их деятельность творчество на виду у всех, это действительно люди-труженики. Ведь правда иногда приходится работать над вещью так, не считаясь ни со временем, не с материалом, с большим напряжением, чтобы вышла вещь не слабая...

Относительно свидания моего с тобой надо, во что бы то ни стало устроить в сентябре с.г., когда в огороде и все дела заканчиваются по хозяйству – как у тебя, так и у меня. На свободе да еще никто не будет мешать. Тогда можно вместе поработать у тебя ведь совместная близость должна развить сильную энергию и подъем к работе творчеству – тут и соревнование и многое кое-что дает настроение. Это наше свидание с тобой даст, я верю, вместе наслаждение как художнику...

....А я живу в своем Кочелаеве, ничего не вижу и не слышу. Как только из газет иногда кое-что, где пишут об необыкновенном подъеме всех творческих сил в СССР и, в частности, художников....

1 октября 1935

Дорогой Иван Силович! И Клавдия Петровна!

... Не везет мне вот уже второй год. Прошлый пожар отнял у меня всякую работу по искусству, а нынче с апреля месяца с.г. болею, хотя с перерывами это тоже уже не дело. Хотя я кое-что и делал, но это все ты понимаешь как художник – выходит Федот, да не тот. При исполнении художественных работ надо быть здоровым, энергичным. Только при всем этом могут выйти здоровые вещи....

...Вчера я получил письмо из Саранска от Виктора Дмитриевича Хрымова, твоего ученика в Пензенском худож(ественном) техникуме. Он в г. Саранске служит при редакции газет Мордовии и теперь, кроме того – секретарем оргкомитета предстоящей осенней художественной выставки в г. Саранске, где организуется и будет устроена художественная выставка картин, скульптур, рисунков и проч. Устраивается она к открытию 7-го ноября с. г., т.е. к Октябрьским торжествам 18-го года. Так вот он, т.е. Хрымов, прислал мне письмо и приглашение от Оргкомитета выставки. Просит меня принять участие на этой выставке чем могу, и, если можно, приехать самому в г. Саранск так за 3–4 дня до открытия выставки. Гр. Хрымов писал мне, что он аналогичное приглашение написал и пошлет Тебе. Так вот, милый Иван Силович, как ты на это реагируешь? Я нахожу, эта затея в г. Саранске очень симпатичным и интересным, где группа людей выдумывают и проявляют такие высокие культурные идеи. Часть страны нашей, как Мордовия, считалась самой отсталой в СССР, и вдруг за такой короткий промежуток революция делает такой гигантский шаг культуры. Прямо не верится...

Так вот, Иван Силович, как ты на это скажешь – а ведь право, интересно для разнообразия в нашей с Тобой провинциальной жизни провести недельку в Саранске?...

...Как твой неустрашимый Блек, охранитель твоего искусства? Да я часто прошлой зимой твоего Блека вспоминал. Ах, если бы у меня была такая собака, то воры, которые ко мне посещали, раз 7, не пришли бы. И немало эти воры у меня ограбили кое-чего. Думаю завести себе ружье и по ночам выходить для караула. У нас в Кочелаеве ужас как распространилось воровство: крадут коров, овец, курей, хлеб – все, что попало. И не было случаев, чтобы их поймали – кто безнаказанно воруют. И их все очень боятся: они много воры вооружены, чисто беда.

Да, с своей болезнью я вот второе лето, можно сказать, ничего не могу сделать хорошего для искусства....

14 февраля 1936 г.

... Был я в Москве. Это в декабре месяце. Прошли годы, где пробыл 10 дней. Был, главное, у нескольких докторов...

Между прочим, был на выставке московских художников, устраиваемой в музее изящных искусств. Видел произведения молодых художников, новые направления. И вот что могу сказать тебе об этом: картины, которые я видел, мне не понравились. Я не ожидал, что так слабы современная молодежь: полная небрежность к изображению. Это, можно сказать, скорее не законченные художники, а ученики. Есть, как видно, и таланты, но их картины не доделаны, т.е. большинство картин просят еще немалой обработки. Даже нет в них мимолетного хорошего впечатления – так сыро выглядят большинство картин. Даже Кончаловский – и тот мало отличается от молодых художников...

В Третьяковской галерее тоже был, где, конечно, наслаждался лучшими произведениями искусства – и то старыми, так сказать: Репиным, Суриковым, Шишкиным, Верещагиным и проч. Может, во втором этаже и внизу, в первом этаже, тоже есть очень захватывающие вещи – это советское искусство. Там есть все, всё и всякие направления, на всякий вкус. Наверное, видел и ты, как надо и как не надо писать.

....Прокатился на метрополитене – это действительно чудо как хорошо сделано – не так, как за границей, а куда лучше. Замечательно... Это... большое достижение в Сов. Союзе...

14-го марта 1936 г.

....Кое-что пишу для денег, а вот скоро потеплеет и улучшится мое здоровье, так надо и пора подумать о более серьезной работе – для Искусства. Надо для этого поработать сначала над темой, а потом и за эскиз приняться. Придется взять не историческую революционную тему, а из современной колхозной жизни народа. Эта жизнь идет перед моими глазами и близка, понятна мне. А весной, как я уже тебе сообщал, собираюсь к тебе побывать, вместе с Лидой, на несколько деньков. Думаю, это мое пребывание у тебя не пройдет бесплодно. Оно даст настроение и немалое удовольствие вместе с тобой как художником, где с большой охотой, как ты пишешь, займемся интересным делом – написать серьезно портрет и др.

Признаки весны уже есть: солнце начинает согревать как тело, так и душу, и жизнь природы вместе с человеком будет оживать. Художник, истинный художник не может пройти мимо расцветшей природы и не утерпит, чтобы запечатлеть все красоты видимые в природе, на холсте. В этом радость и полнота художественной жизни. Итак, близится, и скоро будем в ожидании тех дней весны. Пожалуй, главное в этом только одно – дожить и быть здоровыми, чтобы приготовиться к славному бою работ.

5-го мая 1936 г.

...Ну, вот и весна пришла, дождались. Близок расцвет всей природы, разные птицы и насекомые – все зашевелилось, ожило, проснулось от зимнего сна. А вместе с природой и человек себя чувствует, как бы пробужден от веянья весны. Мы с тобой, несмотря на то, что время делает нас стариками, весна нас молодит и зовет к жизни, к прекрасной работе и проч.

Ну что же, если мы теперь здоровы и бодры, весна даст, поэтому, нам энергию и настроение, чтобы воспользоваться настроением весны. Расцвет весны не только приятен для глаза, но еще более приятен, чтобы ее запечатлеть в живописи. Это и есть высший интерес и наслаждение для художника, который дает этим наслаждаться не только себе, но и массам – воспитанной любить искусство.

...В газете «Известия» на этих днях я прочитал статью А. Стаханова, где он, между прочим, пишет, что туда, где он живет в Донбассе, приехал какой художник из Москвы и хотел написать у его домика самого А. Стаханова, т.е. картину. На это А. Стаханов взглянул иначе, по-своему – что де у него нет на позирования время и при этом кого-то просит оградить его, Стаханова от подобных непрошенных гастролеров, которые ему мешают работать. Каково, а?? Правда, и это все по-стахановски. Очевидно, его отбойный молоток он ставит выше картины и всякого искусства....

(декабрь 1936 г.)

Дорогой Иван Силович!

...Твое последнее письмо мне принесли 24-го декабря сего года, в день, когда ко мне приехали тов. Хрымов и с ним его товарищ по службе в типографии, ученик Казанской художественной школы, ученик Фешина. И вот при них-то как раз я и получил о Тебя твое письмо. Прочитал его я, и некоторыми словами из вашего письма поделился с ними. Да, ты мне пишешь и успокоил меня своим советом. Конечно, Ты прав с точки зрения чистаго искусства – не в идеологии главное искусства, а в глубоком искреннем исполнении. Да, это было и должно бы быть. Но ведь теперь во всем и вся желательна на первом месте агитация. Как в литературе, так и в искусстве, и это-то, как видно, хорошо поощряется во всех видах. С этим, как ни говори, приходится считаться. Да вот я беру пример с того. Вот хотя бы и Ты не прочь хорошо заработать на идеологических темах по заказу. Как-никак, а такие заказы не на свободную тему – уже не то, как я бы хотел и что хотел писать. Такие картины, как бы хорошо и искренно их напиши, все-таки являются как заработок. Ну, об этом ладно, я знаю, что это тебе, вероятно, не понравится, и, по-твоему, я ошибаюсь, возможно, на это у меня является узкий

взгляд от сидения в деревне, не видя перед собой более культурного общества там.

А вот тов. Хрымов, будучи у меня в Кочелаеве, провел 2 дня. За это время он со мной немало говорил и об искусстве и о деле. А его главное посещение меня явилось ко мне по делу. Там в г. Саранске в январе месяце 1937 г. будет устроена выставка картин и др. художественных произведений. Так он от имени организации художников в Саранске предлагает мне дать что-либо из своих картин для их выставки. Я об этом от него и раньше уже знал по его письму, но на это смотрел так равнодушно и не готовился, думал, что не стоит там участвовать – от этого у меня будут только одни расходы, поездки и проч. А лично мне нет ни пользы и мало интереса. Как тогда ты на первую выставку собирался – ты и я не только ее посетили, и участвовали своими произведениями. Ты тогда это отклонил по причине того, что на таких выставках обращаются с картинами как с «дровами» или смотрят на них как на «ведра с водой». Это твое мнение правильно. Вот у меня в Кочелаеве не Хрымов, а его товарищ в моей мастерской не постеснялся поворочать поглядеть те мои картины, которые я им не хотел показать. Он их начал швырять по-своему – действительно, как дрова, и при мне. Хорошо, что я его остановил от этой работы. Говорю: «Лучше я сам вам покажу, что можно». Так при этом Хрымов и его карикатурист, как он о себе выразился, по моему желанию отобрали для их выставки несколько вещей, из которых, конечно, потом я сам выберу и, возможно, буду ими участвовать в 1937 г. в январе месяце....

Но было бы мне особенно интересно то, если бы и Ты, Иван Силевич, мог дать на эту предстоящую выставку в г. Саранске что-либо из своих вещей – тогда бы это было прекрасно и интересно для этой выставки.

Большой интерес при этом является еще то: в г. Саранск во время названной выставки обещался приехать из Ленинграда И. Бродский, директор Академии художеств. По делу – его просили, чтобы Академия художеств взяла шефство над организацией саранских художников. Если это будет так, то ты поймешь иобразишь, какое торжество предстоит в г. Саранске в связи с прибытием Бродского. Хрымов говорит, что организуют ему торжественную встречу, на которой им и желательно, чтобы были представлены лучшие деятели искусства...

В нашей Мордовии – бывшей неграмотной, некультурной, отсталой – что теперь начинается твориться невероятное в короткий, очень короткий срок времени. Так все нации народов воспринимают культуру всех видов, и уже успехи их налицо. В этом отношении, как говорят, наши советские власти поставили дело культуры для всех народов как нигде за рубежом. Что же будет через 50 лет! Это видно, что наша страна будет самой передовой страной во всем мире. Жаль, что не придется дожить до того времени, когда действительно будет жизнь хороша и весела.

8-го марта 1937

Дорогой Иван Силович!

Сегодня 7-го марта с.г. я получил твое письмо. На которое отвечаю. В Саранск я не собираюсь ехать. Да и зачем? Ведь пока там говорили только, но до дела еще далеко, и едва ли, нет, не думаю я быть там. В Кочелаеве у меня куда лучше все есть пока под рукой жить можно. А там, в Саранске неизвестно еще как, да и видно был я кое у кого, видел, как там живут. Не свободно, натянуто и, похоже, нуждаются во многом. Так жить, как они, я не хотел бы. Я здесь в Кочелаеве живу хоть и по-деревенски, просто, но зато свободно, ни от кого не зависим. Живу так, как мне хочется, за большим не гонюсь и ничего мне большего не надо...

Поздравления твои Лидии Васильевне насчет заслуженного еще ничего нет, это было только на словах, как и Почетного члена Союза саранских художников. Пока я ничего не имею, никаких званий, и если их не будет, то и не важно, и без них я могу неплохо жить, а их звания мне едва ли что дадут в жизни полезного. Я об этих почетных званиях здесь у себя в районе и в селе никому не говорю и никто, Слава Богу, об этом не знает.

Картины мои, которые были выставлены в Саранске, я их там оставил. Так как мне сказали, что их приобрели для музея г. Саранска и дали в виде аванса 1000 рублей, которые я получил. А остальные потом, когда будут у них деньги. Обещали выслать не позднее 15 мая с.г. так вот неизвестно еще, получу ли я их хотя в мае месяце? Ну а если случиться (все может быть) – не получу, тогда жалеть не буду. Поеду в Саранск, возвращу им их 1000 рубл. обратно и возьму свои картины себе и будет еще лучше...

Так вот, Саранск действительно как тебе, так и мне, не особенно оставил светлое впечатление – сомнительное. На самом деле, что и было лучшего, так это я с тобой вместе провели время, живя в одном №-ре, где о всем говорили, что могли.

8-го мая 1937.

Дорогой Иван Силович!

Я недавно только что вернулся из Ленинграда и Москвы. ...Был впервые в музее западного нового искусства, где увидел Сезанна, Матисса, Ренуара и мн. др. очень интересно и очень доволен. Жалею, что не был раньше там... Я видел таких корифеев искусства, как скульптора Родена, живописца Бастьена Лепаже, Цорна, черт знает что, я и не знал, что у нас в Москве имеются такие мировые мастера, у которых немало можно поучиться не только молодым художникам, а и всем нам. Был в Ленинграде не раз на выставке Репина, где действительно увидел чудеса, как выразился об этой выставке Репина И. Бродский.

6-го мая 1938 г.

Дорогой Иван Силович!

....Работаю я над заданной мне мордвами темой для панно. Праздник урожая. От этой темы я отказаться не мог тем, как просили, и я взялся, и знаете, неудобно отказаться, тем более, на первый раз. Мне было предложено не одно панно написать, а три. Но где же – нет время, а нужно к сроку – к 15-го июля с.г. Это для Всесоюзной с(ельско)хозяйственной выставки в Москве, для выставочного зала павильона – художественного оформления. Панно или картина по композиции очень сложная: фигур так 100 будет, работы за ней очень много: пишу и матерю все. За свой счет, а что, сколько они обещают заплатить, то и говорить не буду об этом. Придется своих истратить не менее 1500 рублей. Ну да я с этим не считаюсь – лишь бы мне справиться с такой трудной задачей. Ведь известно мне, для этой В. С. Х. выставки работают почти все наши лучшие художники. Поэтому-то я не каюсь, что на мою долю выпала такая почетная задача, которую в(о) что бы то ни стало надо успеть сделать к назначенному сроку, а потом отдыхать.

19-го августа 1938 г.

Дорогие и уважаемые Иван Силович и Клавдия Петровна!

... Жить, искренне любить Искусство и творить есть высшее наслаждение в жизни Художника. Жаль, что уходит с годами энергия к работе, а так еще хочется жить и работать для Искусства. Этими словами я могу поделиться только с тобой. Милый Иван Силович, я чувствую, так же и Вы не менее меня, любите живопись и другое искусство...где проявляется истинная душа художника.

7-го сентября 1938

Дорогой Иван Силович!

Получил от Тебя ответное мне письмо и очень рад был узнать твое мнение о мне. Ты, оказывается, являешься талантливым комиком и можешь осторожно и тонко уколоть без обиды на Тебя. Ну что ж, я ведь давно тебя знаю, и сердиться серьезно не стоит, но, а как прочел твое письмо, я и Лида немало смеялись и только, но не сердились за то, что вы там с Клавдией Петровной возвели меня в очень высокий сан «Превосходительство Мордовии». Если это так, то ведь я лично не искал и не добивался разных подобных званий, как это делают почти большинство по долголетней службе и т.п., дескать, много пользы принес многим. А я вот живу в деревне, никогда и в ум мне не приходило о каких-либо мне

наградах и т.п. И если мне предложили, как наша Мордовия, то, что тебе известно, то я нашел неудобно от этого отказываться. Ну и пусть, если наше Мордовское правительство нашло возможным удостоить по рекомендации Бродского наградить меня – и то что ж, по-твоему? Ну а если бы Ты был на моем месте тогда, когда это случилось – там, в совнаркоме в Саранске, ведь и ты тогда был там? Как ты тогда бы поступил? «Отказался»? Конечно, можно может, бы сказать: т.е.: Не заслужил. Не общественник. Не стою. Не хочу. Этим мог бы поставить Правительство Мордовии в неловкое положение – дескать, предложили и присвоили без предупреждения, внезапно, как с неба свалилось. Есть пословица старая: дают – бери с благодарностью, а гонят – беги....

Да, я, кстати, в настоящее время ничего и не делаю. Не хочется ничего делать, а в особенности по искусству – поэтому отдыхаю. Мечтаю о многом о неосуществимом (уходит жизнь), старость. Неприятно, прожил до сего времени неинтересно, все чего-то ждал впереди в жизни, но ничего не дождался. Сама лучшая жизнь не пришла, а сам я ее не искал. Ну так вся жизнь прошла, не оставила мне утешительных воспоминаний.

... Случай предстоит мне скоро Саранске. Там предполагается открытие художественной студии. Дали художникам помещение в бывшей церкви. 15-го сентября с.г. надеются там, что и я приеду на это торжественное открытие. Ну, а если я там буду, то из Саранска. Возможно, махну к тебе в Ивановку.

(Зима 1938–1939 гг.)

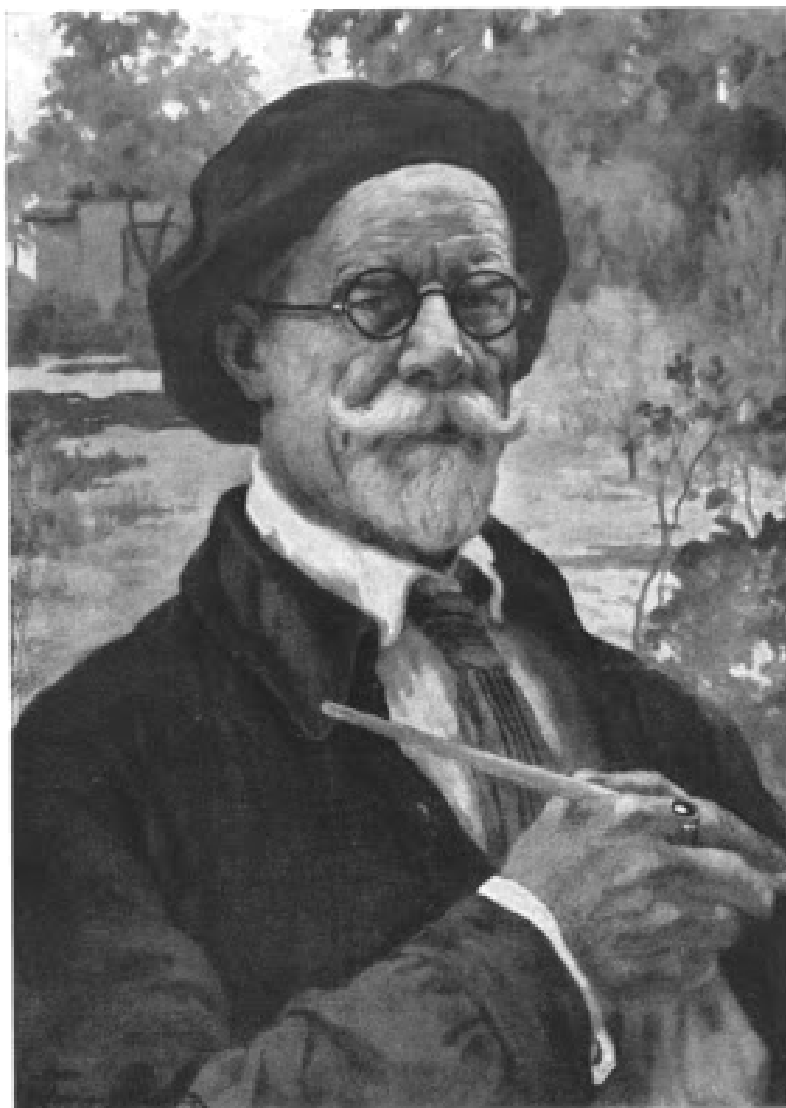
Дорогие Иван Силович и Клавдия Петровна. Я и Лида шлем Вам свой сердечный привет и лучшие пожелания.

Письмо от Вас я получил уже давно, в то время собирался ехать в Москву, поэтому и не мог скоро ответить. Был в Москве, где пробыл целых 8 дней, где мне пришлось увидеть немало кое-что, а в особенности новые творенья Искусства. Это выставки. 1-е я посетил и осмотрел выставку Р.К.К.А. и др. Главное – это Р.К.К.А. действительно меня немало удивило, как нынче работают советские художники. Такая невероятная смелость. Тематика и размеры холстов, да и сама живопись бросается в глаза своей виртуозностью. Сравнительно с прошлым дореволюционным временем выставок теперь совсем другое, непохожее. По всему видно, все участники выставки из кожи лезут в угоду... Выделиться вперед – так ясно видно направление всех художников к соревнованию. Конечно, это так было и будет, но теперь в особенности. Видимо есть немалый интерес тут и заказы хорошо оплачиваемые, и премии. Все это неплохо. Искусство любить поощрение, в каком виде не проявилось бы –

так и нужно. Этот двигатель поощрения уже сказался теперь на работе всех художников выставки.

Что касается пошлости в изображении многих произведений, это есть, да видимо, современные художники с этим мало считаются. Лишь бы произведение его бросалось в нос на первый взгляд, а потом неважно, если вещь не оставила впечатления навсегда. Это не Репин, произведения которого безгранично хоть каждый день смотри – не скучно, дают вечное наслаждение зрителя, а в особенности художника. Так много у него в работах искренности, интереса, свойственно только великому Репину. А на современных выставках произведения на первый раз, правда, ошеломляют зрителя, но и только, а отойдешь или уйдешь с выставки, мало остается на душе отрадного чувства, все это деланное по заказу, кому-то в угоду. Вот этого в угоду кому-то – нет у Репина и Левитана и др. былых мастеров прежнего времени. Требования от современных художников конечно нужно, необходимо закрепить великие события в мире для истории будущего человечества. Конечно, пишут и будут писать и потом, но если без пошлостей. Наверно. Появятся и другие мастера. Которые создадут вечные произведения на современные темы. Жаль, что мы, похоже, не дождемся их... Жизнь на закате.

Иллюстрации картин И.С. Горюшкина-Сорокопудова



Автопортрет (1920)



Старая Русь (1910)



Сцена из XVII столетия (1930)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Базарный день в старом городе (1910)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Боярыня. Начало XX в.



Портрет молодой дамы на фоне ночного кафе (Акварель)



Былое (1910)



Великий князь Николай Николаевич на позициях (1915)



Девочка с яблоками (1920)



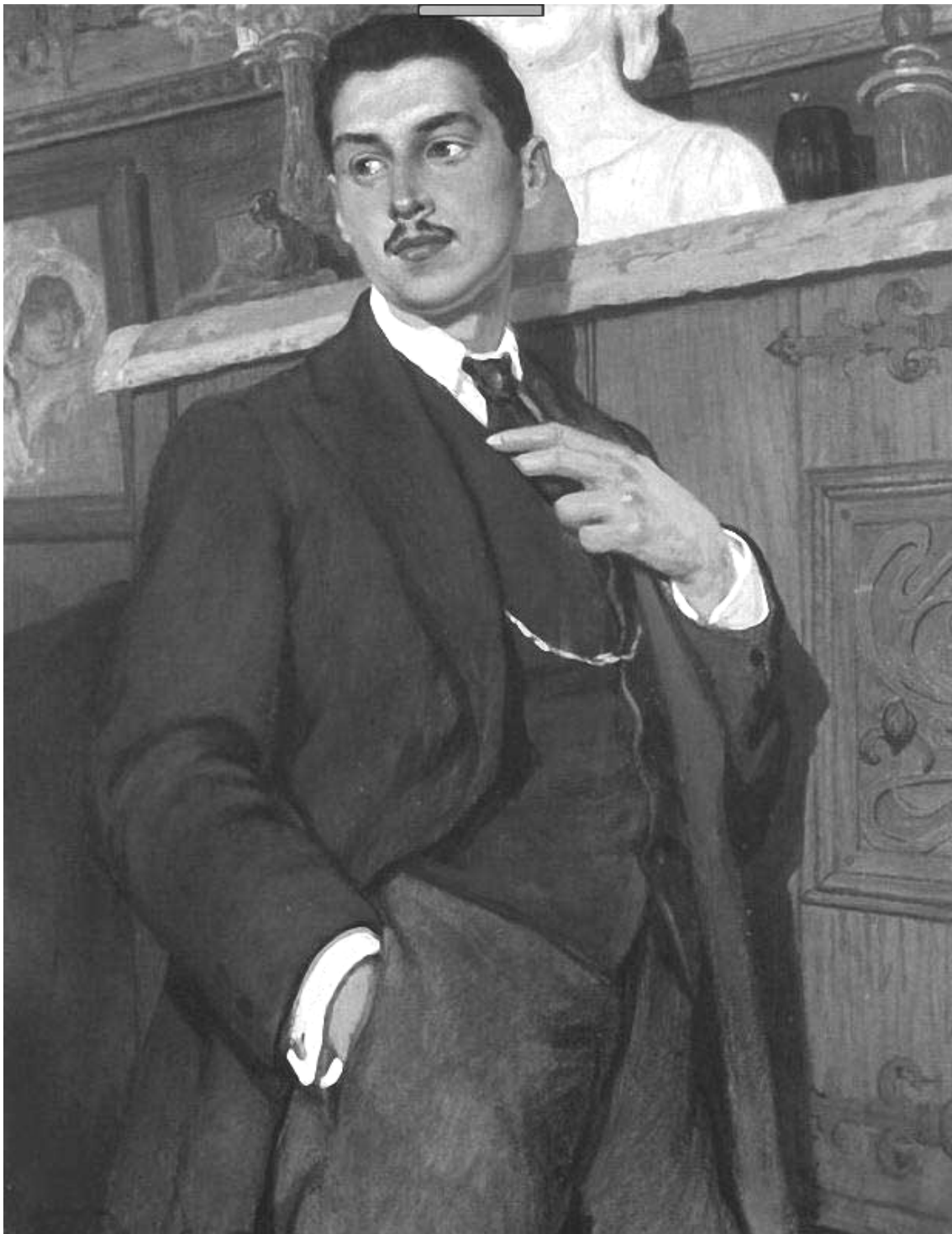
Дровоколы (1910)



Из культа прошлого (Из века в век) (1910)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Мать с ребенком (1910)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Мужской портрет (1910)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



На даче (1910)



Пленных привезли (1916)



Портрет актрисы А.Н. Собољшиковой-Самариной (1910)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



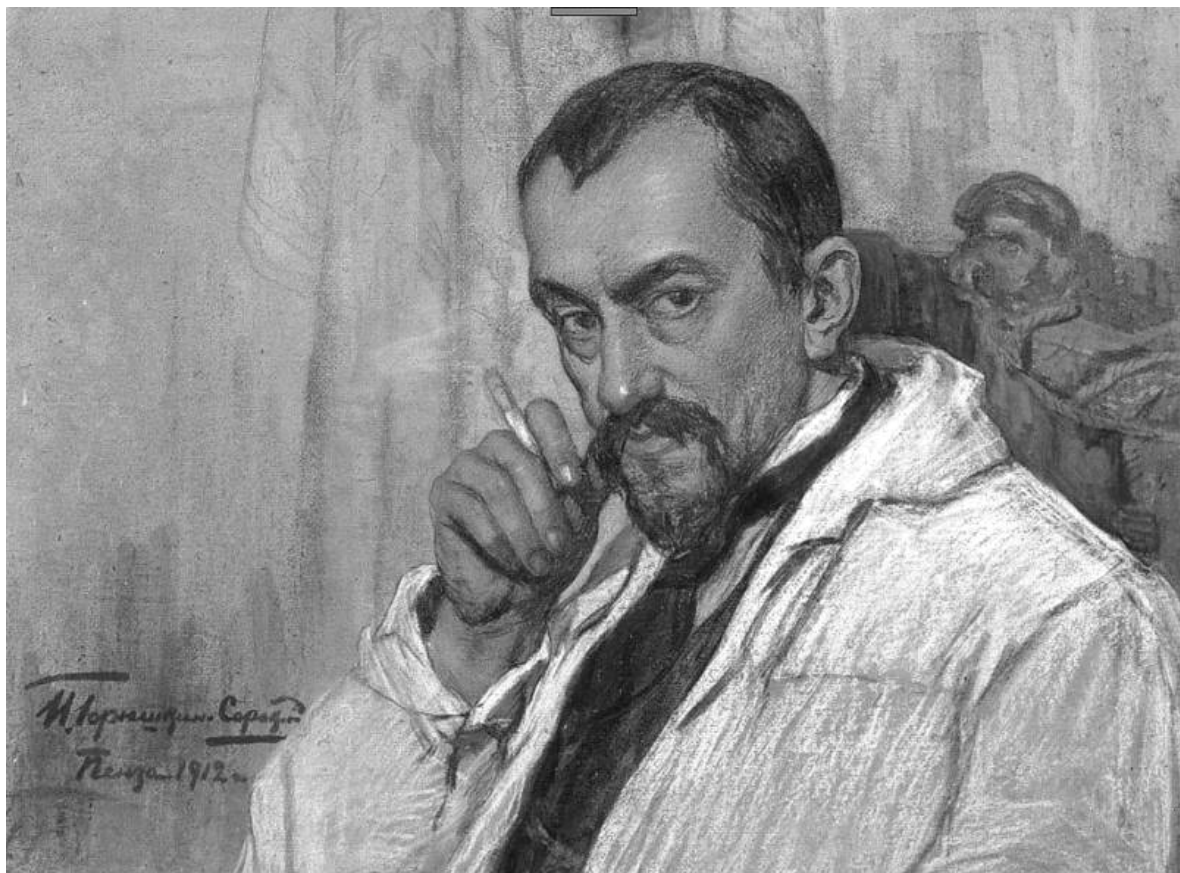
Портрет мужчины в восточном костюме (1895)



Портрет княжны Н.В. Мансыревой (1915)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Солнце – на лето, зима – на мороз (1930)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Портрет скульптора К.А. Клодта (1912)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Поцелуй (1910)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Привоз арестантов (1932)



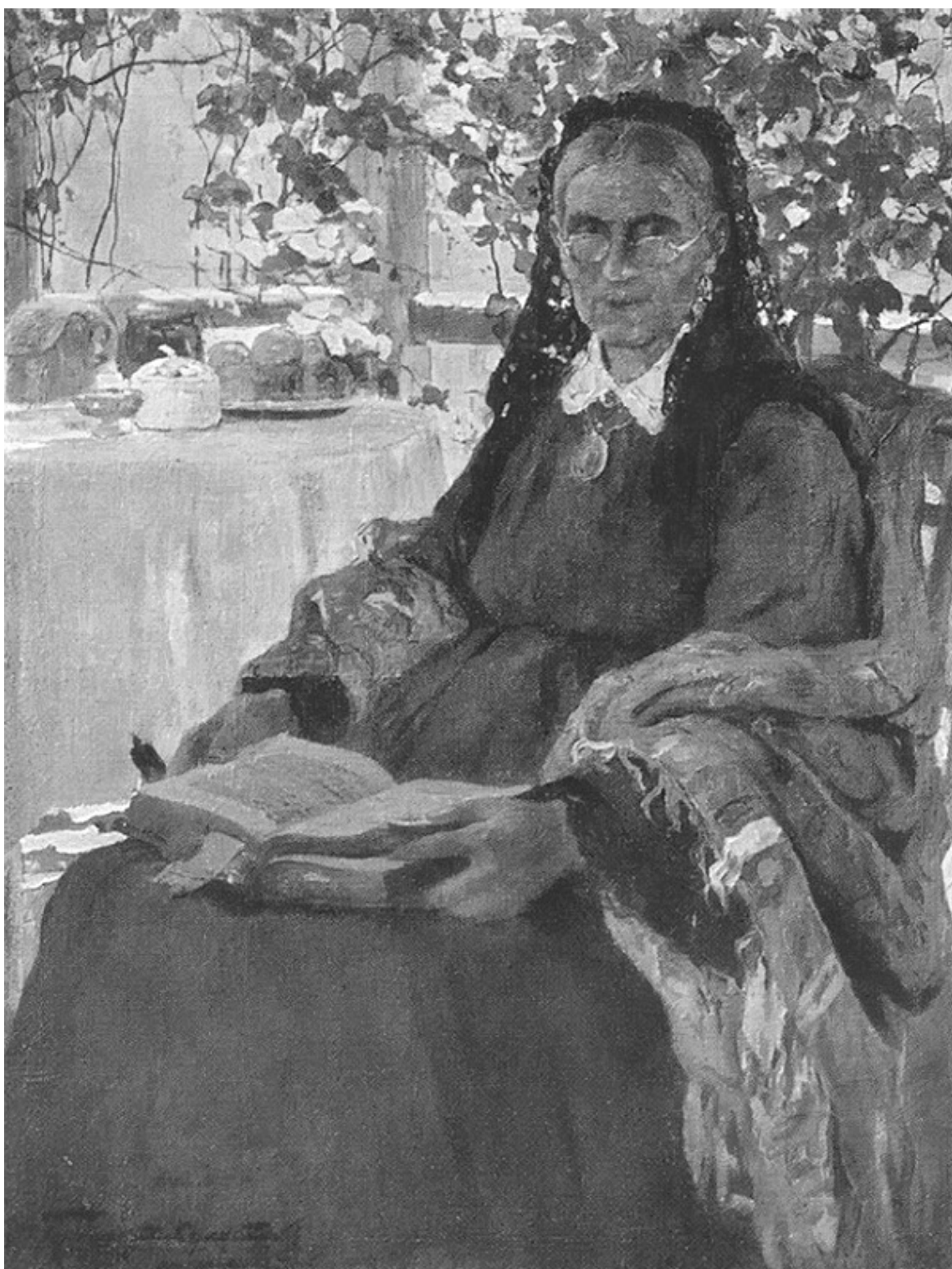
СКИТ (1906)
(Государственная Третьяковская галерея)



Иван – Скит (1912)



Упавшие колокола (1930)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)

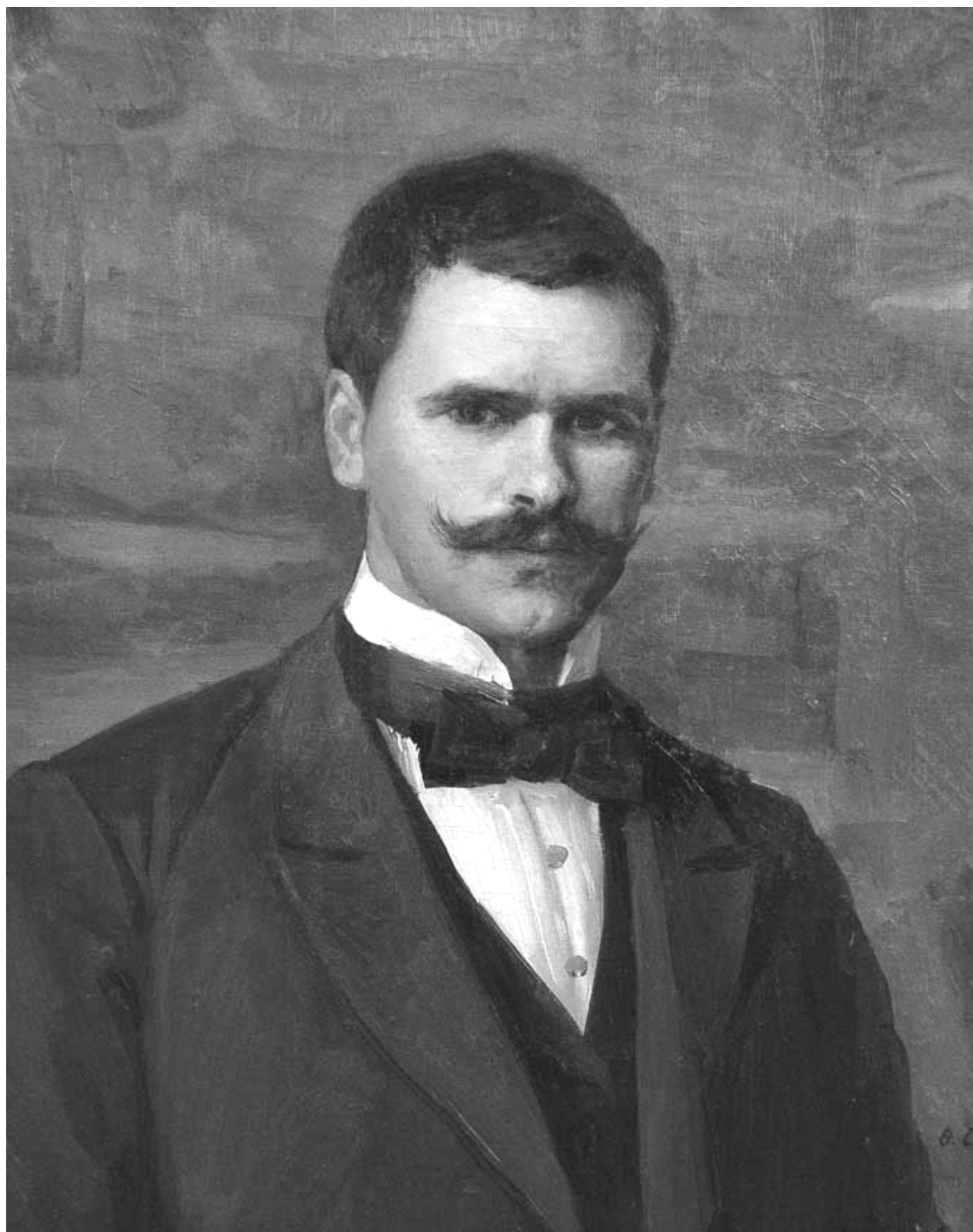


Портрет матери (1904)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



Сталин у гроба Ленина (1930)

Иллюстрации картин Ф.В. Сычкова



Автопортрет (1899)



Трудный переход (1934)
(Мордовский республиканский музей изобразительных искусств
имени С.Д. Эрзы)



Возвращение с сенокоса (1911)



Мяльщицы льна (1905)



Женщина с ребенком (1903)



Молодуха (1928)



Друзья (1911)



Гринька. Этюд (1937)



Жница (1931)



Девушка в оранжевом платке (1931)



Девушка в синем платке (1935)



Эскиз картины
«Девушки Мордовской АССР изучают военное дело» (1942)



За работой. Подруги (1935)



Плясунья Соня (1932)



Девушка (1908)



Мордовка. Этюд для Панно «Праздник урожая» (1937)



Колхозный базар (1936)



Девушка (1945)



Подружки. Дети (1916)



Крестьянская девушка (1900–1917)



Портрет Екатерины Васильевны Сычковой,
младшей сестры художника (1893)



Праздничный день. Подруги (зима 1941)



Настя за вязанием (1925)



С гор (1910)



Собираются в гости (1940)



У плетня (1927)



Тройка (1906)



Трактористки-мордовки (1938)



У хаты (1915)



У изгороди. Лето (1931)



Школьница-отличница (1934)



У изгороди. Зима (1931)



Эскиз картины «В фонд обороны» (1942)



Учительница-мордовка (1937)

Иллюстрации картин К.А. Савицкого



Н.К. Грандковский «Портрет К.А. Савицкого» (1902)
(Государственная Третьяковская галерея)



Пензенская областная картинная галерея имени К.А. Савицкого



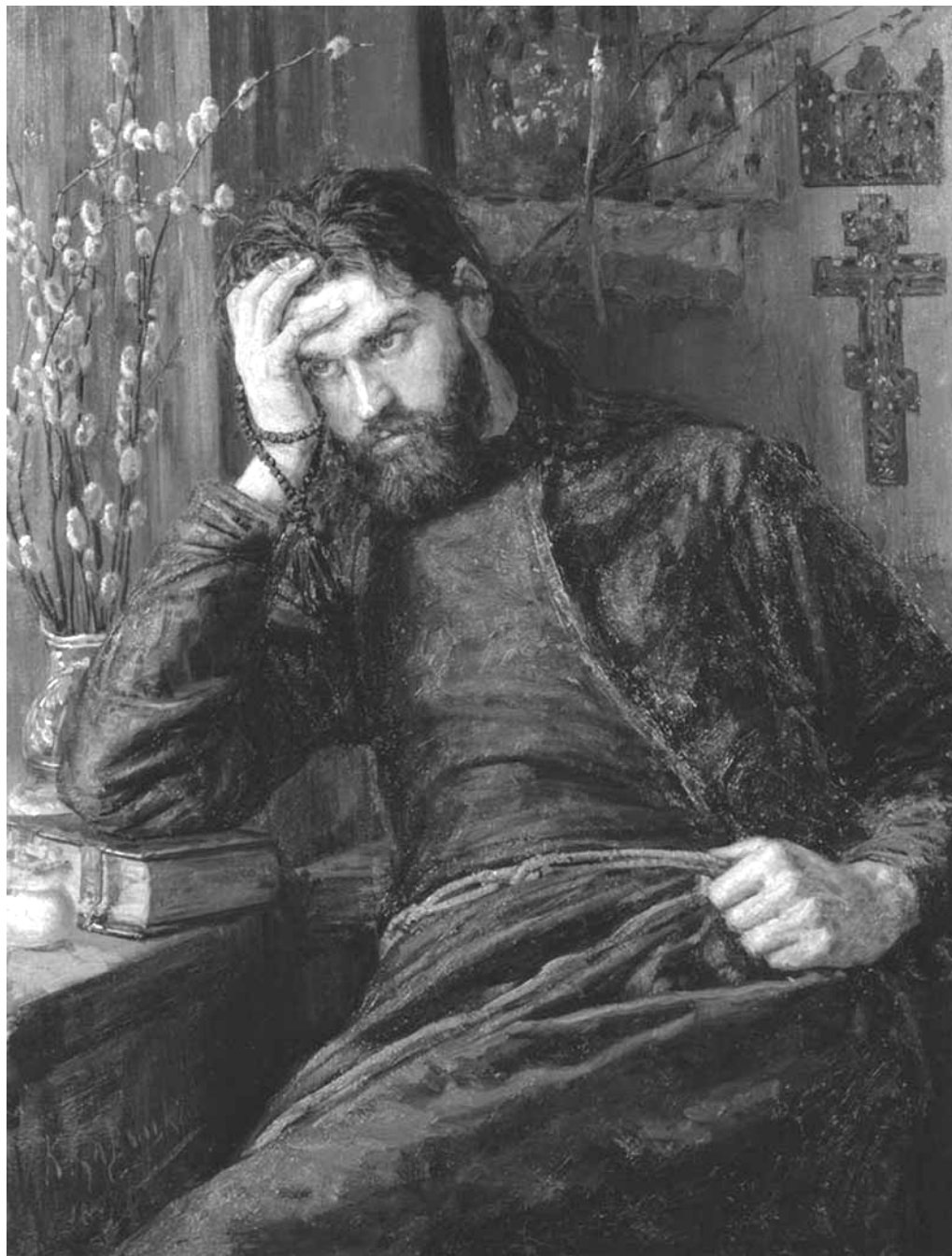
Пензенское художественное училище имени К.А. Савицкого



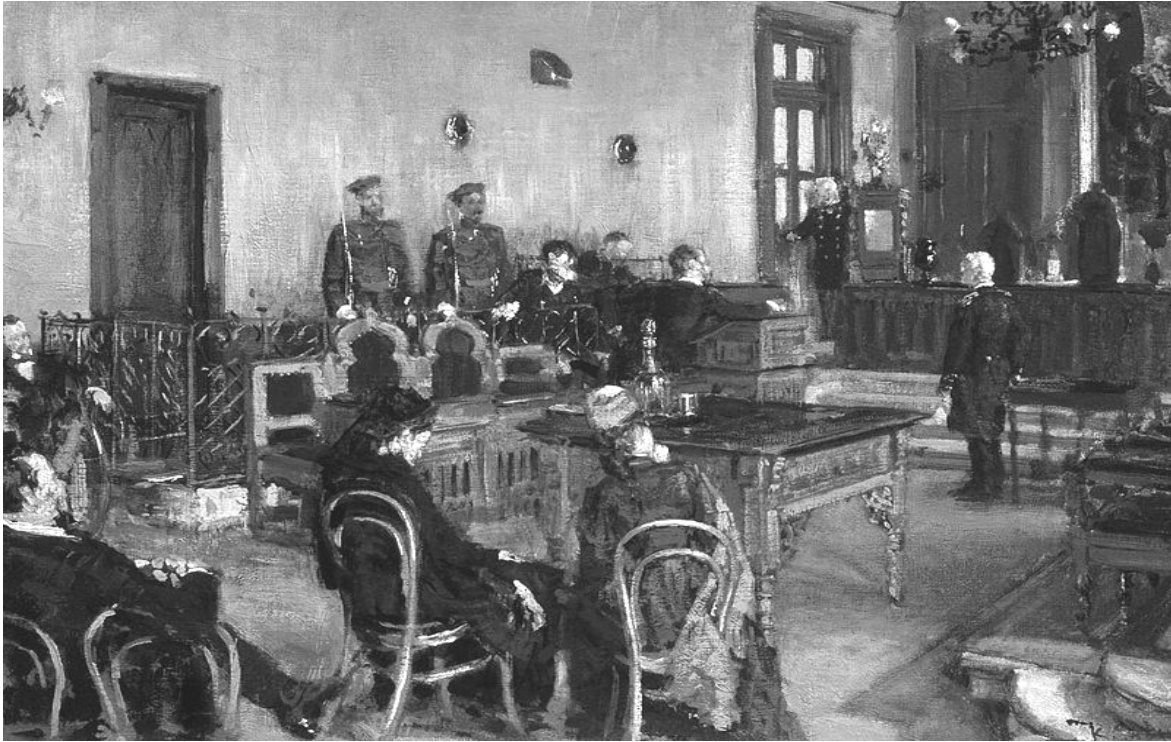
Ремонтные работы на железной дороге (1874)
(Государственная Третьяковская галерея)



Беглый (1883)
(Государственная Третьяковская галерея)



Инок (1897)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)



В ожидании приговора суда (1895)
(Государственная Третьяковская галерея)



Встреча иконы (1878)
(Государственная Третьяковская галерея)



Море в Нормандии (1875)
(Государственный музей изобразительных искусств
Республики Татарстан)



На войну (1888)
(Государственный Русский музей)

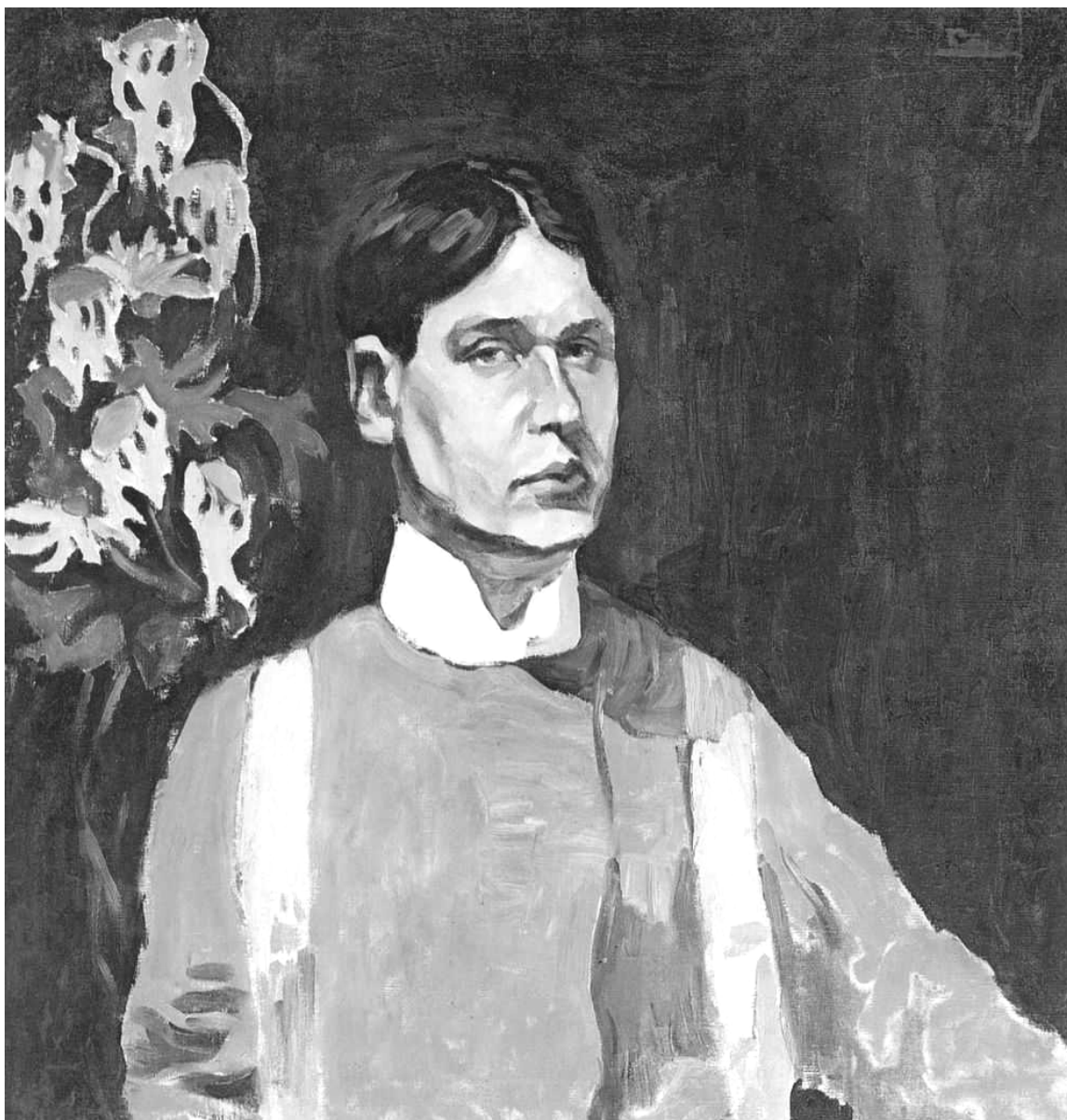


Панихида в 9-й день на кладбище (1885)
(Государственная Третьяковская галерея)



Не сошлись характером (1890)
(Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого)

Иллюстрации картин А.В. Лентулова



Автопортрет (1913)

(Санкт-Петербургский государственный театральный музей)



Портрет Марины Петровны Лентуловой (1913)
(Собрание семьи художника)



Церкви. Новый Иерусалим (1917)



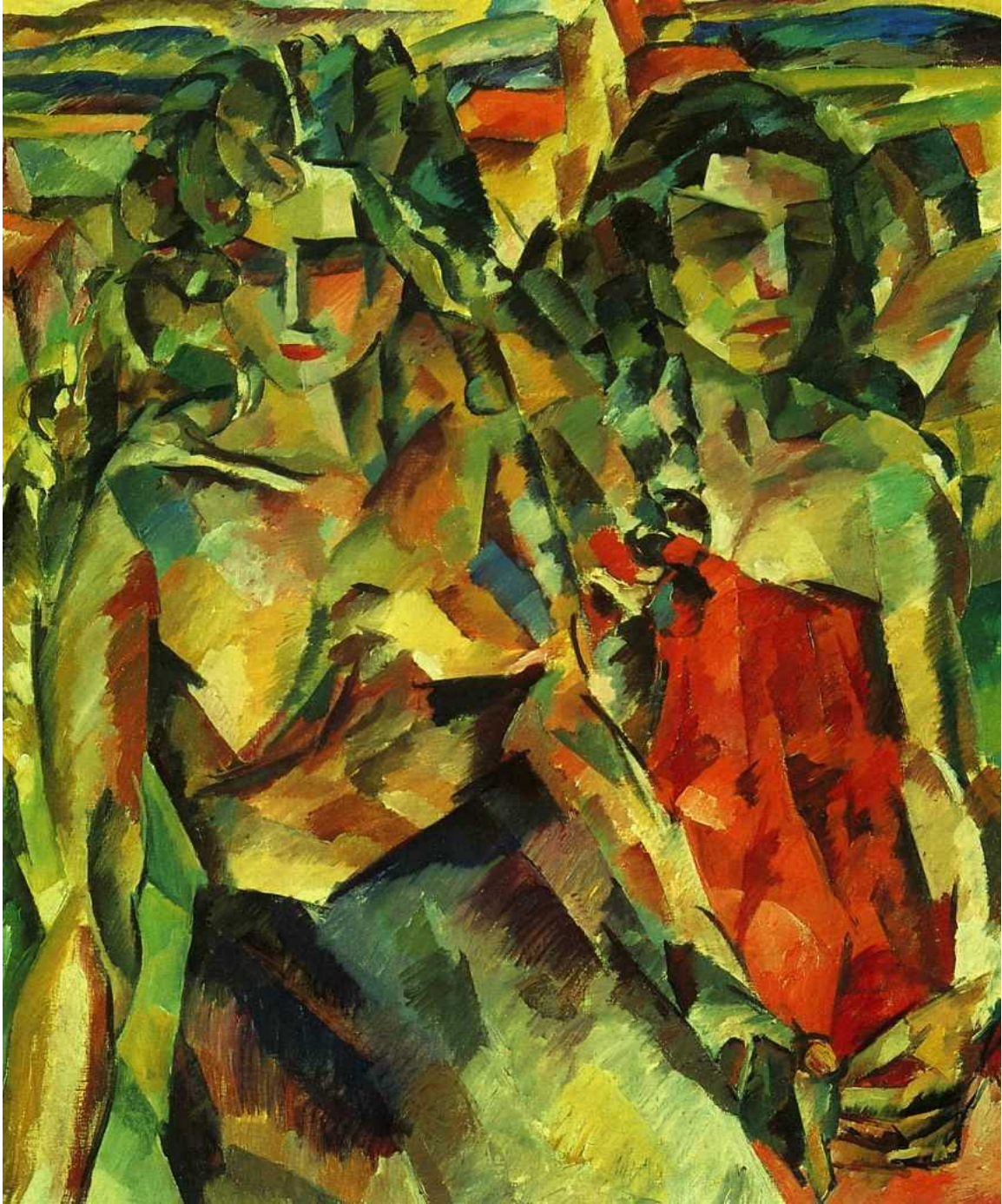
Пристань в Сухуми ночью (1934)
(Собрание Р.Д. Бабичева)



Улица в Сергиевом Посаде (1922)
(Пензенская картинная галерея)



Закат на Волге (1928)
(Государственная Третьяковская галерея)



Две женщины (1919)
(Калужский художественный музей)



Автопортрет. (1915)
(Государственная Третьяковская галерея)
239



Зонтик (1910)
(Государственный Русский музей)



Пейзаж с красным домом (1917)
(Самарский областной художественный музей)



Портрет А.Я. Таирова (1919–1920)



Солнце над крышами. Закат (1928)



Василий Блаженный (1913)
(Государственная Третьяковская галерея)



Небосвод (Декоративная Москва) (1915)
(Ярославский художественный музей)



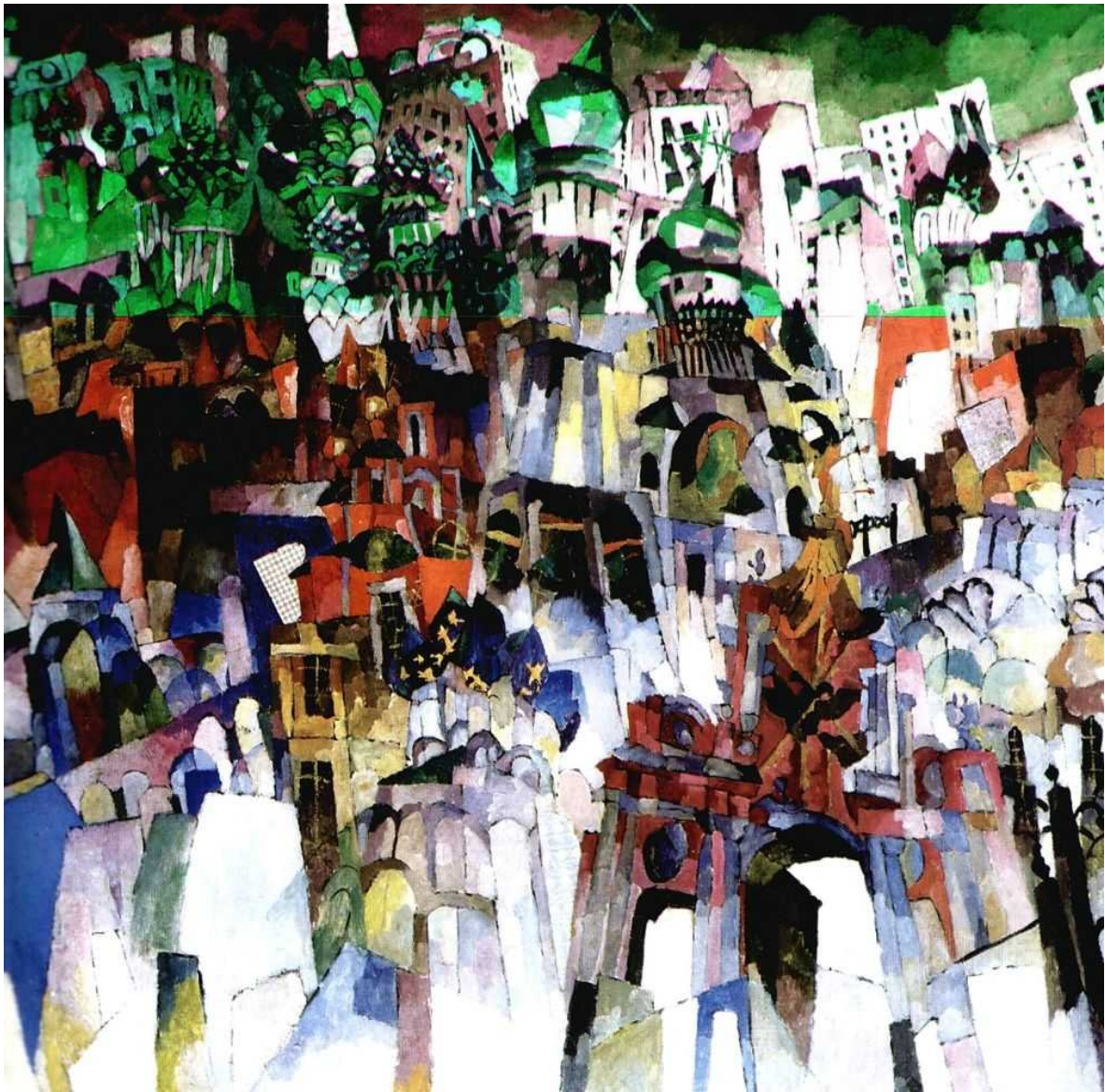
Ночь на Патриарших прудах (1928)
(Государственная Третьяковская галерея)



Звон (Колокольня Ивана Великого) (1915)
(Государственная Третьяковская галерея)



Пейзаж с сухими деревьями и высокими домами (1920)
(Государственный Русский музей)



Москва (1913)
(Государственная Третьяковская галерея)



Мечеть (1916)
(Астраханская картинная галерея им. Б.М. Кустодиева)



Ворота с башней. Новый Иерусалим (1917)

Даты жизни В.Е. Татлина*

1885 – 16 декабря родился в Москве третьим (последним) ребенком в семье потомственного орловского дворянина, инженера-технолога Евграфа Никифоровича Татлина и Надежды Николаевны Татлиной (урожд. Барт). Семья жила предположительно в районе Петровского парка, затем – Зоологического сада. Вероятны переезды семьи в связи с работой отца на государственных железных дорогах.

1889 (лето) – смерть матери.

1891 (декабрь) – Орловское дворянское депутатское собрание удовлетворяет прошение Е.Н. Татлина о занесении его детей в дворянскую родословную книгу.

1892 – Командировка Е.Н. Татлина в США (в 1893 г. издал книгу «Отчет о поездке для изучения системы сменных бригад на паровозах американских железных дорог», Харьков, 1896). Владимир Татлин с 7 лет увлечен рисованием.

1896 – Семья Татлиных переезжает в Харьков, где Евграф Никифорович становится директором-распорядителем шерстемойной фабрики (до 1903); приобретает дом (ул. Газовая 6); около этого времени вторично женится. Владимир учится в Харьковском реальном училище (окончил три класса), где рисование преподает художник Д.И. Бесперчий (1825–1913).

1899–1900 – Убегает из отцовского дома и добирается до Одессы; устраивается юнгой на торгово-пассажирский пароход и совершает плавание по маршруту Одесса-Варна-Стамбул-Ризе-Батум и обратно. Перебирается в Москву, живет случайными заработками: статист в театре, «мальчик» у исполнителей декораций и живописцев (живет по адресу: Покровка, 43, дом Логиновых); возможно, бывает летом на Украине, поддерживает контакты с семьей.

1902 (сентябрь) – Поступает по конкурсу в 1 класс общеобразовательного отделения МУЖВЗ.

1903 – 30 апреля отчислен из МУЖВЗ «за неуспеваемость и неодобрительное поведение». Летом лечится в Железноводске от малокровия. Ходатайство Е.Н. Татлина о восстановлении сына в МУЖВЗ не принято. Владимир живет в отцовском доме в Харькове.

1904 – Смерть отца (16 февраля). Летом Владимир поступает «матросским учеником» в Одесское училище торгового мореплавания, 19 августа

* Даты до февраля 1918 приводятся по юлианскому календарю («старый стиль»), который отставал от григорианского («новый стиль») в XIX в. на 12 дней, в XX в. на 13 дней.

23 октября находится в плавании на учебном парусном судне «Великая княжна Мария Николаевна», о чем получает удостоверение.

1905 (сентябрь) – Поступает по конкурсу в Пензенское Художественное Училище им. Н.Д. Селиверстова, принят в 1 гипсовый, 1 научно-специальный, 3 общеобразовательный классы. Одновременно с ним в ПХУ учится А.В. Лентулов (в течение года). В городе и училище – революционная атмосфера, она сохраняется до середины 1907: демонстрации, террористические акты.

1905–1910 – Проходит полный курс обучения в ПХУ. Основные педагоги: А.Ф. Афанасьев (директор училища, до сентября 1909), А.И. Вахрамеев (1906–1908). При окончании ПХУ (апрель 1910) получает диплом художника, имеющего право преподавать рисование, черчение и чистописание. В годы обучения в Пензе сближается с семьей Цеге, пропагандировавшей новаторское искусство; в каникулы бывает в Москве и Петербурге, где устанавливает контакты с популярными у молодежи студиями; знакомится с лидером авангардной молодежи М.Ф. Ларионовым (1908–1909); в конце 1909 дебютирует на 3-м салоне журнала «Золотое руно» в Москве (вне каталога); лето 1910 проводит на юге, в Тирасполе занимается живописью вместе с Ларионовым, отдает работы на 2-й международный салон В. Издебского в Одессе.

1906–начало 1911 – В ПХУ освобождается от платы за обучение. В 1906 становится членом Совета старост ПХУ, деятельность которого в конце года запрещается, но продолжается полулегально. После террористического убийства губернатора (январь 1907) Татлин протестует против излишне верноподданических выражений сочувствия. Новый губернатор возбуждает жандармское расследование деятельности запрещенного Совета старост (лето 1909); Татлин попадает под полицейское наблюдение (окончилось не ранее февраля 1911).

1911 – Поселяется в Москве у своего дяди Н.Н. Татлина (Пантелеевская ул.), а после его смерти переезжает в дом неподалеку от Ларионова и Гончаровой (Б. Палашовский пер., 2/7, кв.10); участвует во 2-м салоне Издебского (Одесса, февраль) и во 2-й выставке общества «Союз молодежи» (Петербург, апрель). В течение лета дважды совершает рейсы из Одессы по Черному и Средиземному морям в качестве матроса, второй – до Каира (путешествия повторяются до 1914 или 1915, но о них нет конкретных сведений). Посещает семью Бурлюков в их доме в Чернянке Херсонской губернии. Знакомится через Бурлюков или Ларионова с поэтами из группы «Гилея» (В. Хлебниковым и А. Крученых и др.) и художниками из общества «Союз молодежи». Оформляет постановку народной драмы «Царь Максеньян» в московском «Литературно-художественном кружке» (ноябрь).

1912 – Первое полугодие – время наибольшего сближения с Ларионовым; в составе его кружка «Ослиный хвост» участвует в 3-й выставке «Союза молодежи» (Петербург, январь-февраль), выставке «Ослиный хвост» (Москва, март-апрель), в иллюстрировании литографированной футуристической книги «Мирсконца» (март). С середины года – расхождение с Ларионовым. Не позднее, чем летом, устраивает собственную мастерскую (ул. Остоженка, 37), где вместе с Татлиным начинают работу (с сентября) братья А. и В. Веснины, А. Моргунов, В. Ходасевич и др. Интенсивная работа над обнаженной натурой. Тяжелый моральный кризис из-за разрыва с Ларионовым. В конце года – участие в выставках «Современная живопись» (Москва), «Союз молодежи» (Петербург), в январе 1913 принят в члены этого общества.

1913 – Интенсивная работа в мастерской на Остоженке, в которой участвуют А. Веснин, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Грищенко, Р. Фальк, иногда – К. Малевич; деятельность «кубистического кружка» в мастерской. Краткое сближение Татлина с обществом «Бубновый валет» (участие в его выставках в Москве, февраль-март, и Петербурге, апрель; выступление на диспуте 24 февраля). Поездка в село Гостиново Орловской губ. Работа над сценографическим циклом к опере «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») для выставки «Мир искусства». Начало «аналитического искусства» у Татлина, по его позднейшей оценке; тезис «ставим глаз под контроль осязания». В конце года – поездка в Петербург на выставки «Мир искусства» (эскизы к «Жизни за царя» – один из гвоздей выставки) и «Союз молодежи»; принимает предложение художника С.В. Чехонина сопровождать русскую кустарную выставку в Берлин в качестве певца-бандуриста; участие в московских выставках «Мир искусства» (где показано больше вещей Татлина, чем в Петербурге) и «Современная живопись».

1914 – В январе сборы в Германию, едет на открытие выставки в Берлине 1 (14) февраля. Ежедневные выступления с пением под бандуру на выставке, проходившей в универмаге Вертхайм на Лейпцигерштрассе; выставка закрылась 6 (19) марта. Поездка в Париж; 25 или 26 марта (7 или 8 апреля) посещает мастерскую П. Пикассо на Рю де Шельшер. Возвращается в Россию к 1 (14) апреля; 10–14 (23–27) мая устраивает в мастерской на Остоженке выставку «синтезостатичных композиций» (постфактум названа «первой выставкой живописных рельефов») – абстрактных объемных произведений, скомбинированных из дерева, металла, картона и пр. В декабре выставляет такого же рода «живописный рельеф» (т.н. «Бутылка») на благотворительной выставке «Художники Москвы – жертвам войны»; работу со скандалом снимают (первый в России случай, когда произведе-

ние снимается из-за формальных качеств), но затем снова водворяют на место.

1915 – На выставках «Первой футуристической «Трамвай В» (Петербург, с 3 марта) и «1915 год» Москва, с 23 марта) показывает «Живописный рельеф 1915 года» – объемно-пространственную композицию с элементами кинетизма. Обе выставки и художественная ситуация последующих месяцев представляют первый период наибольшего влияния Татлина на художников русского авангарда; один из «живописных рельефов» приобретен коллекционером С.И. Щукиным. Обострение отношений с К. Малевичем. Летом Татлин работает над сценографическим циклом к опере «Летучий голландец» и «контр-рельефами» в мастерской художницы В.Е. Пестель (Грибоедовский пер., 4, кв.3), намеревается делать монументальные росписи вместе с А. Весниным; с сентября прекращает аренду мастерской на Остоженке и вскоре устраивает мастерскую по адресу: Старая Басманная ул., 33. В конце года выставляет более 15 работ на «последней футуристической выставке «0,10» (Петербург), среди которых – висячие «угловые контр-рельефы». При подготовке выставки издает буклет «В.Е. Татлин»; сближается с петербургскими авангардистами Л. Бруни, Н. Пуниным, С. Исаковым и др.; первая положительная рецензия на контр-рельефы (автор С. Исаков) в «Новом журнале для всех».

1916 – На выставке «0,10» конфликты с Малевичем переходят в соперничество за лидерство в авангарде. Начало дружбы с Н. Пуниным (по инициативе Татлина). Знакомится с А. Родченко. Устраивает «футуристическую выставку «Магазин»» (Москва, март). В мае с поэтом Д. Петровским едет в г. Царицын (ныне Волгоград) навестить В. Хлебникова, проходившего там военную службу; 25 мая Хлебников пишет стихотворение «Татлин, тайновидец лопастей...» и рисует портрет Татлина; Петровский и Татлин читают лекцию «Чугунные крылья» (основной автор Хлебников). Татлин работает в мастерской на Старо-Басманной над абстрактной живописью, контр-рельефами и эскизами к «Летучему голландцу».

1917 – Февральская революция застаёт Татлина в Петрограде; он участвует в организации «левого блока» деятелей искусства, которым делегируется 12 апреля в Москву, где участвует в создании Профсоюза художников-живописцев (Профхуджив), становится председателем его «Левой федерации» («Молодой»). Сближение с С.И. Дымшиц-Толстой. Оформляет кафе «Питтореск» вместе с группой художников (Родченко, Дымшиц-Толстая, Удальцова и др.), возглавлявшейся Г. Якуловым. Получает ряд предложений: от В.Э. Мейерхольда – оформить фильм «Навыи чары» (конфликт в начале работы), от В. Хлебникова – поставить цикл его пьес (не осуществлено), от Д. Бурлюка и В. Каменского – участвовать в

росписи «Кафе поэтов» (отказывается). В дни Октябрьской революции в Москве (2 ноября) Хлебников приходит к Татлину с предложением войти в «Правительство Председателей Земного шара». 21 ноября Татлин делегируется Профхужживом в Художественную секцию Моссовета: в комиссию по охране памятников искусства и старины.

1918 – Активно работает в названной комиссии, воспринимается неформальным главой всех «футуристов» в пластических искусствах и в этом качестве выступает с заметкой в газете «Анархия» (29 марта). При формировании Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса становится ее председателем (апрель 1918 – май 1919); год посвящен организационной работе (исключения – несколько листов к «Летучему голландцу»), связанной с текущей художественной жизнью, монументальной пропаганде (подготовка концептуальных документов, утвержденных и опубликованных правительством, организация практических работ), реформе художественного образования, музейному делу (в частности, доклад о специальных музеях художественной культуры – с Дымшиц-Толстой), связям с художниками Западной Европы. В конце года становится профессором-руководителем живописных мастерских в московском и петроградском Свомасе (бывш. МУЖВЗ и Академией Художеств).

1919 – До марта – возникает замысел грандиозного здания-памятника Октябрьской революции (он же затем – «Памятник III Интернационала»), который подкрепляется заказом Наркомпроса, работа заранее пропагандируется через печать (в январе газетная полемика по поводу готовящейся монографии о Татлине). Наездами работает в Петрограде, где руководит мастерской «материала, объема и конструкции» в Свомасе; к лету вместе с К. Малевичем, А. Моргуновым, С. Дымшиц-Толстой переезжает в Петроград (где остается до конца 1925), работает в Свомасе и МХК. Произведения Татлина приобретают ГТГ («Букет», эскизы к «Ивану Сусанину»), ГРМ («Натурщица»), Музейный фонд Наркомпроса («Рельеф 1915 года», «Продавец рыб», «Доска №1» и др.). В конце года – официальная информация об окончании работы над проектом «Памятника III Интернационала» и высказывание экспертизы о возможности его осуществления.

1920 – Вместе с помощниками делает модель «Памятника», которую демонстрирует на специальной выставке 8 ноября – 1 декабря. Перевозка модели в Москву и ее показ в составе официальной выставки к VIII Съезду Советов; 14 декабря диспут в «Клубе им. Сезанна» при Свомасе-Вхутемасе. Полемика Луначарского с Маяковским и Мейерхольдом о Татлине. Еще весной публикуются статьи о Татлине в мюнхенском журнале «Der Ararat», в результате чего – художественные акции на 1-й Междуна-

родной ярмарке дада в Берлине (июль-август): Г. Гросс, Р. Хаусман и Д. Хартфилд выступают за «машинное искусство Татлина».

1921 – 1 января публикуется статья-кредо Татлина «Наша предстоящая работа» (подписана также Г.М. Шапиро, И.А. Меерзоном, П.М. Виноградовым, помощниками по сооружению Башни). Выход монографии: Н. Пунин. Татлин (Против кубизма); многочисленные рецензии и другие отклики на Башню (и монографию). Предполагает реформировать архитектурное образование в Академии художеств разделением на «академическое» и «новое» отделения. В конце года участвует в дискуссиях московского Инхука на базе петроградского МХК.

1922 – Заведует отделом материальной культуры в МХК, возглавляет неформальное Объединение новых течений в Петрограде. Устраивает выставку этого Объединения в МХК, затем программную экспозицию МХК. Первые статьи и изображения Башни в зарубежной печати; визит к Татлину Г. Гросса и Э. Плитча. Участие в Первой выставке русского искусства в Берлине (и Амстердаме в 1923). Получает согласие на годичную командировку в США (не состоялась из-за отсутствия средств).

1923 – Поставил как режиссер, сценограф и исполнитель главной роли «сверхповесть» В. Хлебникова «Зангези» в МХК, спектакль прошел трижды: 11, 13 и 30 мая. Участвовал в выставках «Петроградских художников всех направлений» и к годовщине смерти В. Хлебникова. 27 мая сделал доклад «Материальная культура (долгой татлинизм)». Начал работу над циклом «образцов» бытовых вещей – одежды, посуды и др. (продолжается в 1924). Сближение с М.А. Гейнце, врачом-биологом (их гражданский брак продолжается до конца 1925, дружеские отношения до смерти Гейнце, вероятно в 1931). Сложности в отношениях с К. Малевичем, директором МХК с начала 1923.

1924 – Рождение сына Владимира. Татлин продолжает заведование Отделом материальной культуры в МХК, в августе преобразованном в Гинхук; конфликты (в которых он участвует вместе с П.А. Мансуровым) с К. Малевичем, директором Гинхука. Участвует в XIV Биеннале в Венеции (вне каталога). Летом и осенью совершает поездки в Киев, Барнаул, Бийск, Омск с докладами, в Барнауле, вероятно, организует Музей художественной культуры. Предложение организовать учебные мастерские Татлина и Матюшина в АХ встречает ожесточенный отпор. В конце года сообщает художнику П. Митуричу какую-то информацию о своей работе над летательным аппаратом; получает официальное приглашение построить модель «Памятника III Интернационала» для советского раздела на Международной выставке декоративных искусств в Париже.

1925 – В кратчайший срок (заказ к 1 февраля) изготавливает новую версию модели «Памятника III Интернационала»; просьба Татлина сопроводить ее в Париж отклоняется «в связи с ограниченным числом командированных». Третий (упрощенный) вариант модели делается для праздничного шествия 1 мая. Участвует в выставке рисунков вместе с Л. Бруни, Н. Купреяновым, П. Львовым, П. Митуричем (Москва, январь). Вероятно, в этом году делает новую версию «Углового контр-рельефа», используя немногие сохранившиеся от 1915 детали. В обстановке драматического, неразрешимого конфликта покидает Гинхук (с октября) и переезжает в Киев в качестве «преподавателя по формально-технологическим дисциплинам на теа-, кино-, фотофакультете Киевского художественного института. Возобновляет контакты с художником Е.Я. Сагайдачным, А.И. Тараном и др. Поселяется по адресу: Дикая ул., кв.1.

1926 – Оформляет (совместно с Е. Сагайдачным) спектакли Киевского детского театра «За звездами», «Бум и Юла». Переоборудует (совместно с Н. Тряскиным) театральную сцену в г. Николаеве. Летом гостит в с. Дроздовцы в семье поэта Д. Петровского. Предлагает «Угловой контр-рельеф» и парижскую версию Башни «на временное хранение» в ГРМ (сентябрь) и получает согласие. При ликвидации МХК в Ленинграде произведения Татлина «Гвоздика», «Матрос», «Цветы» поступают в ГРМ («Рыбаки» утрачиваются?).

1926–1927 – Профессор Киевского художественного института, ассистент – профессор Н.А. Трякин. В собственной мастерской занят изучением анатомии и полета птиц, в обстановке полусекретности делает детали к будущему летательному аппарату. Интересуется деятельностью Межигорского керамического техникума. Сближается с М.П. Холодной, скульптуром-керамистом.

1927 – Контакты с режиссером Л. Курбасом, работа в книжной графике. После завершения учебного года пишет письмо ректору московского Вхутемаса-Вхутеина П.И. Новицкому с просьбой принять на работу. Горячо поддержанный Новицким, становится преподавателем факультета обработки дерева и металлов (Дерметфак), где уже работают А. Родченко, Л. Лисицкий. Переезжает в Москву вместе с М. Холодной и ее сыном, поселяется в доме Вхутеина: Мясницкая ул., 21. Государственный художественный фонд приобретает эскизы костюмов к «Летучему голландцу» (по два для ГТГ и ГРМ).

1928–1930 – На Дерметфаке и Керамическом (с 1930) факультетах Вхутеина преподает «культуру материалов» и проектирование «предметов быта». Увлечен работой с гнутым деревом. Выступает со статьями «Художник – организатор быта» (1929) и «Проблема соотношения человека и

вещи. Объявим войну комодам и буфетам» (1930); безуспешно добивается технического переоснащения факультета. Государственный художественный фонд приобретает два рисунка 1910-х гг. (для ГТГ и ГРМ).

1929 – Иллюстрирует книжку для юношества «На парусном судне» (под псевдонимом) и детскую – «Во-первых и во-вторых» Д. Хармса. Отказывается от предложения В. Маяковского В. Мейерхольда оформить спектакль «Баня». При ликвидации МУЖИК в ГТГ передаются две картины («Продавец рыб», «Доска №1») и два контр-рельефа. Устраивает мастерскую в колокольне Новодевичьего монастыря специально для работы по изготовлению летательного аппарата-орнитоптера.

1930 – В апреле оформляет похороны и катафалк В. Маяковского. В мае модель башни демонстрируется на выставке «Война и искусство» в ГРМ (Татлин предлагает ее музею за 3000 р., контр-рельеф – за 1500). Начало дружбы с живописцем Р.М. Семашкевичем.

1931 – 17 января – постановление Совнаркома РСФСР «О присвоении звания Заслуженного деятеля искусств профессору В.Е. Татлину» (по ходатайству Вхутеина). После ликвидации Вхутеина становится профессором Московского института силикатов и стройматериалов (преемник Керамического факультета). М.П. Холодная уходит от Татлина.

1929–1932 – Вместе с помощниками – студентами Вхутеина А.Г. Сотниковым, Г.С. Павильоновым, А.В. Щепицыным, А.В. Зеленским изготавливает три экземпляра летательного аппарата, названного «Летатлин». Помощники становятся наиболее близкими друзьями Татлина.

1932 – 5 апреля «Летатлин» впервые демонстрируется в московском Клубе писателей; 15–30 мая – персональная выставка Татлина, единственная в жизни; она устроена в Государственном музее изящных искусств (ныне ГМИИ) и фактически посвящена только «Летатлину». Начавшееся летное испытание «Летатлина» не состоялось из-за поломки одного из аппаратов на земле. Обильная пресса: оценка откладывается до результатов будущих испытаний, но констатируется, что Татлин «ушел из искусства в технику». На итоговой выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в ГРМ есть только блюдо, расписанное по эскизу Татлина С.В. Чехониным.

1933 – Устраивает персональный «вечер» в московском Клубе художников (8 января), где рассказывает о жизни и работе и выражает намерение «вернуться» к живописи, «архитектурным конструкциям» и в театр. На московской версии выставки «Художники РСФСР за 15 лет» (июнь 1933–1934) «Доска №1», «Контр-рельеф» (из ГТГ) и «Летатлин» – «гвоздь» в специальном зале «формалистических направлений». В официальных рецензиях делается вывод об очевидной «естественной смерти» формальных исканий и что Татлин – «никакой художник».

1934 – Знакомится с В.П. Смирновым, сотрудником издательства «Правда», в котором хочет видеть своего будущего биографа, снабжает его материалами из личного архива. «Натурщицу» 1913 г. продает в ГТГ. Как автор «Летатлина» участвует в деятельности Общества изобретателей. По приглашению ОГПУ участвует в экскурсии московских художников на строительство Беломорско-Балтийского канала.

1934–1935 – Оформляет спектакль «Комик XVII столетия» в театре МХАТ-2; сотрудничает с режиссером И. Берсеневым, поэтом В. Каменским. Оформление получило наиболее доброжелательную общественную оценку в практике Татлина.

1935 – Оформляет спектакль «Не сдадимся» в Камерном театре. Сотрудничает с режиссером А. Таировым, членами полярной экспедиции на пароходе «Челюскин». Получает квартиру в доме художников (Петровско-Разумовская аллея, 6) и мастерскую в соседнем доме, на ул. Нижняя Масловка. Примерно с сер. 1930-х гг. постоянно работает в станковой живописи (натюрморты, пейзажи, портреты); в его мастерской нерегулярно рисуют живую модель, что продолжается (с перерывом в годы войны) до конца жизни.

1936 – В ходе официальной идеологической акции по борьбе с «формализмом» во всех видах искусства одним из очень немногих выступает с трибуны в защиту «аналитического искусства» 1910–1920-х гг. и достоинства художников (20 марта). Оформляет спектакль «Пушкин» в Драматическом театре Свердловска (ныне Екатеринбург), оформление раскритиковано за «формализм».

1937 – Участвует в подготовке художественного оформления Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ), назначается главным художником павильона «Животноводство». Участвует в праздничном оформлении Москвы к 20-летию Октябрьской революции.

1938 – Эскизы для павильона «Животноводство» утверждены в марте и отвергнуты в апреле.

1939 – Участвует в выставке работ московских театральных художников, оформляет книгу В. Хлебников «Неизданные произведения» (вышла в 1940).

1939–1940 – Оформляет спектакли «Дело» в Центральном театре Красной Армии (одна из любимых работ Татлина, количество эскизов огромно) и «Кронштадт» для Театра им. Ленсовета.

1940 – Недовольный искажением эскизов к «Делу» при реализации, устраивает доклад и выставку эскизов (Дом актера, 14 мая). Помогает архитектору Т. Шапиро в составлении конкурсного проекта монумента на

месте боев в войне с Финляндией. Делает несколько журнальных иллюстраций, которые отвергнуты. Сближается с М.И. Плесковской.

1941 – Начинает оформление спектакля «Глубокая разведка» (о геологах) для МХАТ, к октябрю сдает театру макеты декораций.

1942–1943 – Какое-то время живет в Горьком (Нижний Новгород), где у него родня и знакомые; живет у художника Кикина (Горький, Краснофлотская, 126–5). Сын Владимир призван в действующую армию, дважды ранен, лечится в госпиталях, гибнет на фронте (после января 1943). В эти же годы Татлин иногда занимается живописью (и будто бы иконописью). С.Д. Лебедева делает его портреты.

1943 – Завершает оформление спектакля «Глубокая разведка», оформляет (в 1943–1944?) спектакли на военные темы «Синий платочек» и «Пропавший без вести».

1944 – Оформляет спектакль «Далекий край» для Центрального детского театра. Выпускает брошюру «Луна на сцене». Сближается с художницей А.Н. Корсаковой, которая становится гражданской женой Татлина до конца его жизни.

1945 – Начинает работу над оформлением спектакля «Туман над заливом» для Театра имени Моссовета, но работа передается другому художнику (спектакль на сцену не выходит). Участвует в выставке к конференции «Московские художники в спектаклях 1941–1945 гг.».

1946 – Оформляет спектакль «12 месяцев» для детской студии; делает эскизы декораций к спектаклям «Капитан Костров» для Московского театра драмы, «За тех, кто в море» для Театра им. Ленинского комсомола (Ленком) и Московского театра киноактера (премьера в 1947?). С 1946 эскизы костюмов поручает Корсаковой. С этого года они обычно ездят летом в «Дома творчества» художников в г. Плесе (на Волге) и подмосковном Сенеже, где Татлин пишет пейзажи. ГЦТМ покупает серию эскизов к спектаклю «Дело».

1947–1948 – Эскизы декораций к спектаклю «Секретарь райкома» и его второй редакции «Большая судьба» для Театра имени Моссовета; портреты («Старик», «Рабочий», «Мужской портрет») и натюрморты («Мясо» и др.).

1948 – Попадает в число критикуемых «антинародных» деятелей театра в ходе политической травли, организованной высшими партийными властями страны. Возражает на критику на официальном собрании художников театра (14 апреля). Делает эскизы декораций к спектаклям «На всякого мудреца довольно простоты» для Московского Реалистического театра (ныне Театр им. Маяковского) и «Где-то в Сибири» для Центрального детского театра. Желая поддержать Татлина, архитектор Л.В. Руднев дела-

ет его «консультантом» в архитектурной мастерской, ведущей проектирование высотного здания Московского университета.

1949 – Эскизы декораций к спектаклю «Чудесный клад» для эстрадного детского театра, а для спектакля «Чаша радости» в Театре имени Моссовета – эскизы в виде большого цикла пейзажей маслом (завершено в 1950).

1950–1951 – Эскизы декораций к спектаклям «Правда о его отце» и «Посланец мира» (датировки предположительные).

1952 – Эскизы декораций к спектаклю «Битва при Грюнвальде» для Центрального театра Советской Армии. Работа не окончена. хлопочет о повышении пенсии и для обоснования пишет свое «Жизнеописание». В последние годы жизни живет на случайные заработки, «для себя» делает относительно крупные живописные полотна («Ветки рябины», «Красные цветы», «Череп на раскрытой книге» и др.). Мечтает иметь подвижную мастерскую в прицепном автофургоне, проект которого подает в Московское отделение Союза советских художников.

1953 – В январе участвует в научно-технической конференции в аэроклубе при Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского. Руководит бригадой художников, делающих наглядные пособия для университетского музея (последний деловой документ с датой 26 марта). 31 мая умирает в Москве. Урна замурована в стене Новодевичьего кладбища в Москве.

Иллюстрации работ В.Е. Татлина



Матрос. Автопортрет (1911)



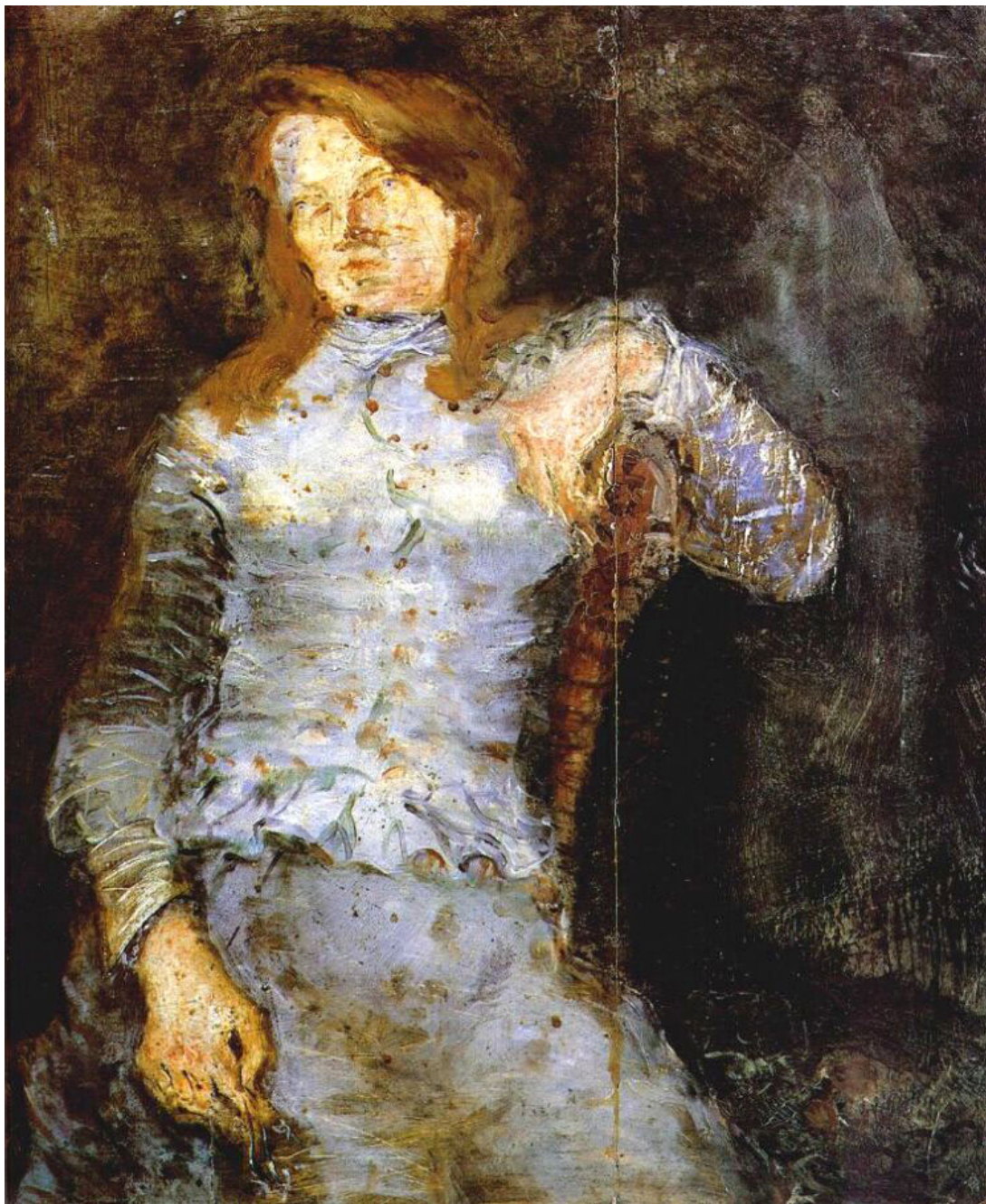
Антонида (1891–1910)



Богдан Сабинин (1913)



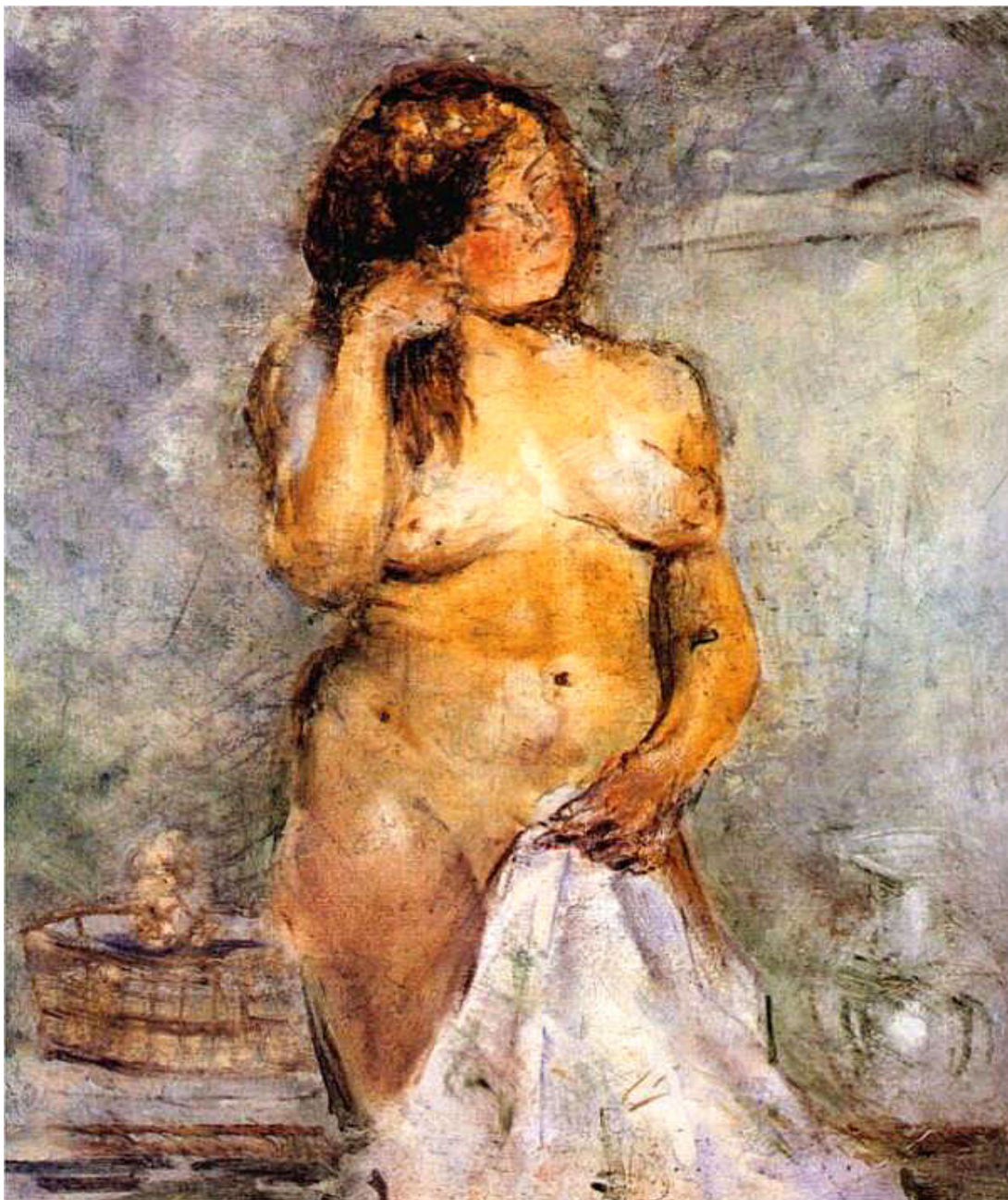
Букет (1911–1912)



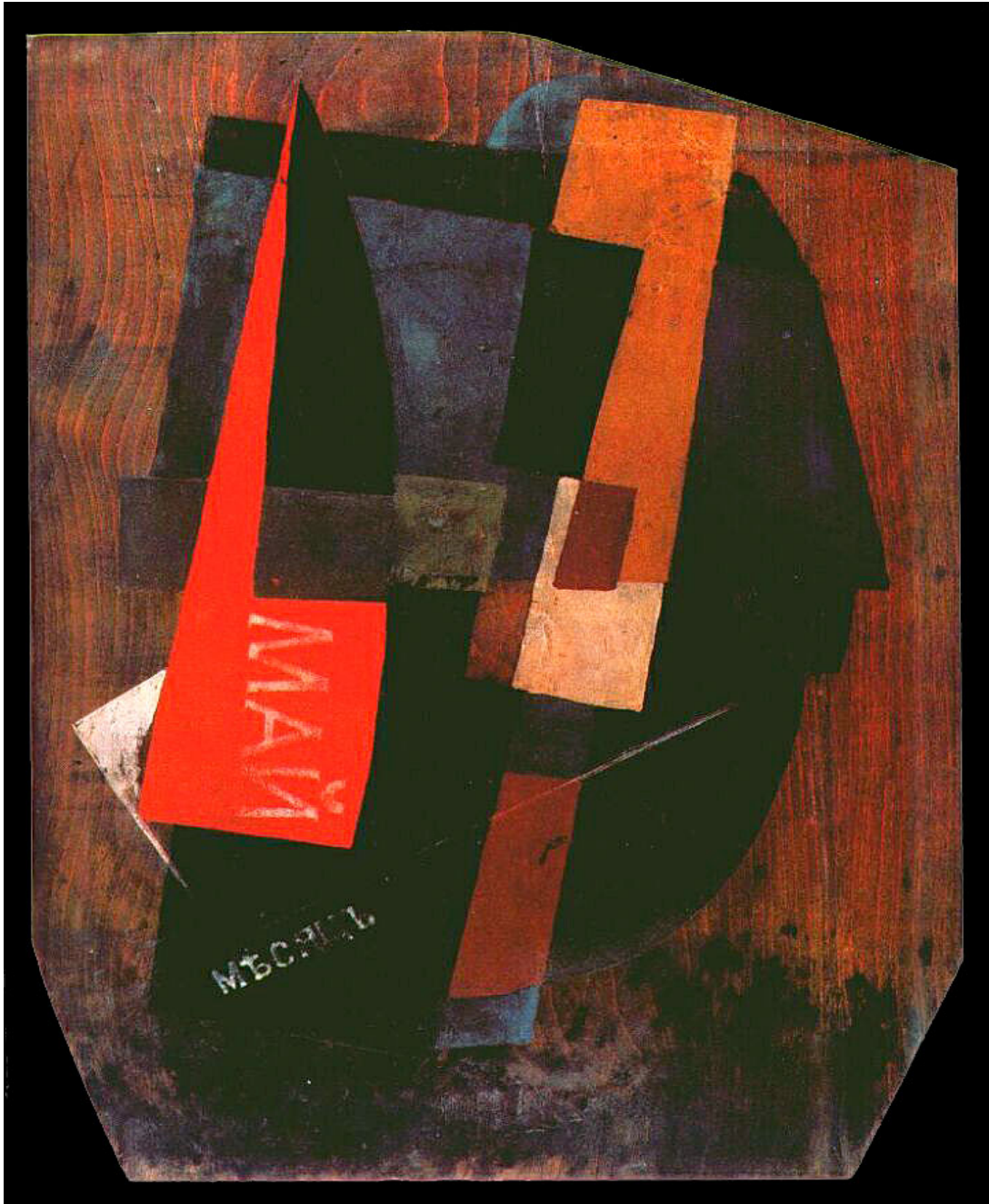
Женский портрет (1913)



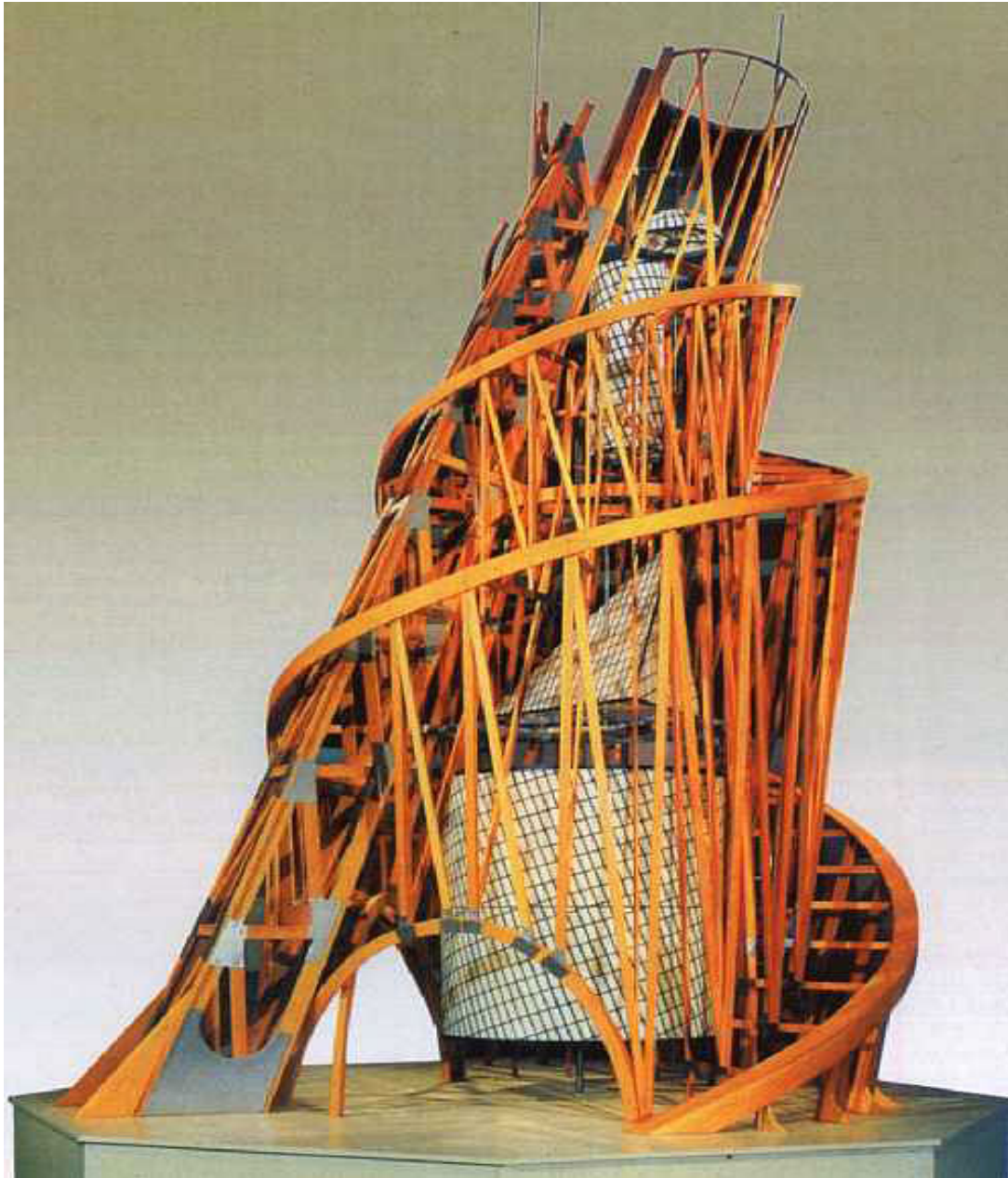
Контр-рельеф (1916)



Купальщица



Май (1916)



Модель памятника III Интернационала (1919–1920)



Мясо (1947)



Натурщица (1913)



Портрет артиста (1914)



Садовые цветы (1938)



Натурщица (1913)



Продавец рыб (1911)



Спасские ворота (1913)



Рельеф 2



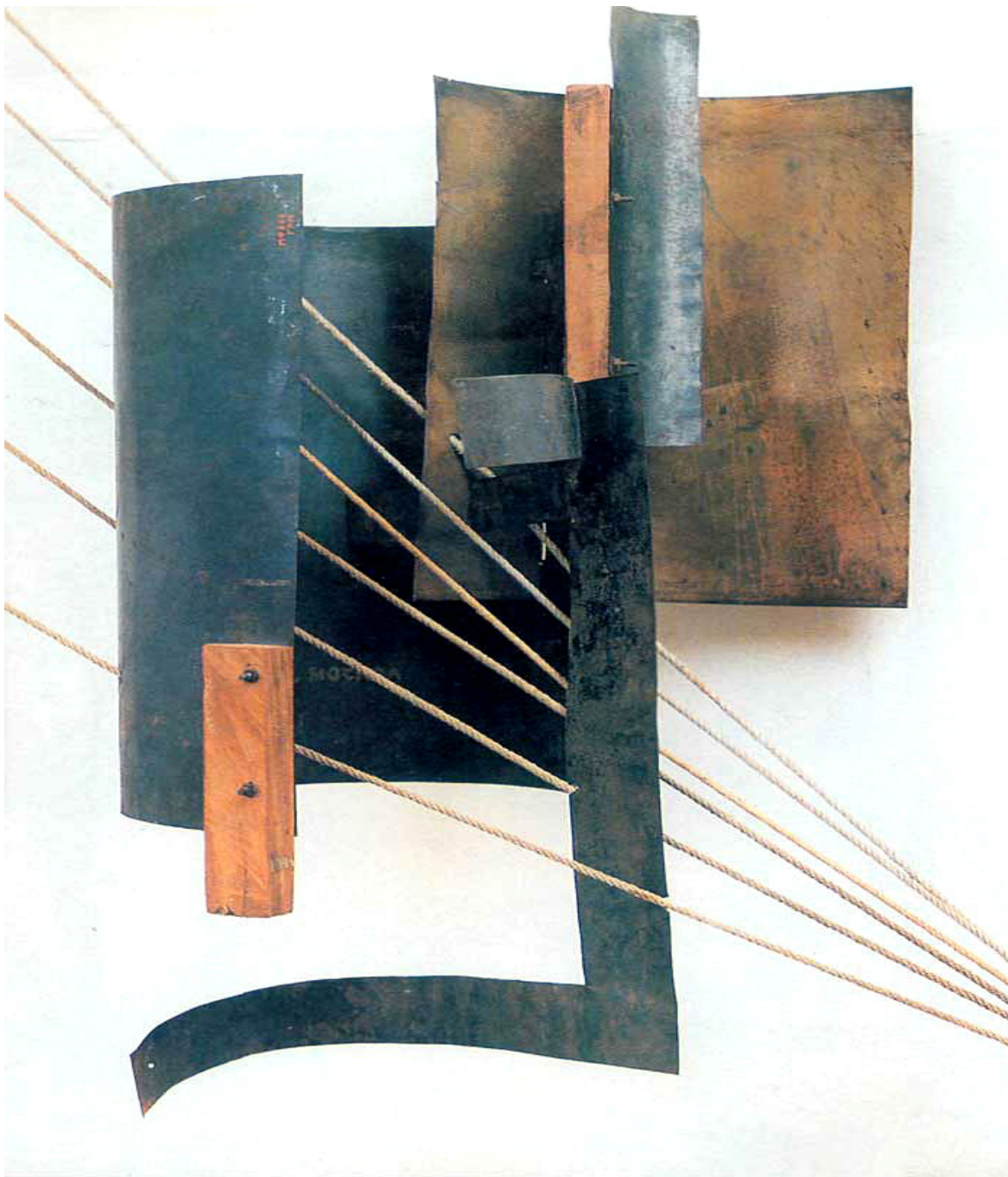
Старо-Басманная (1917)



Трамвай (1915)



Эскиз декорации (1913)



Угловой контррельеф (1915)



Цветы (1940)



Череп на раскрытой книге (1950)

Современное искусство Пензы



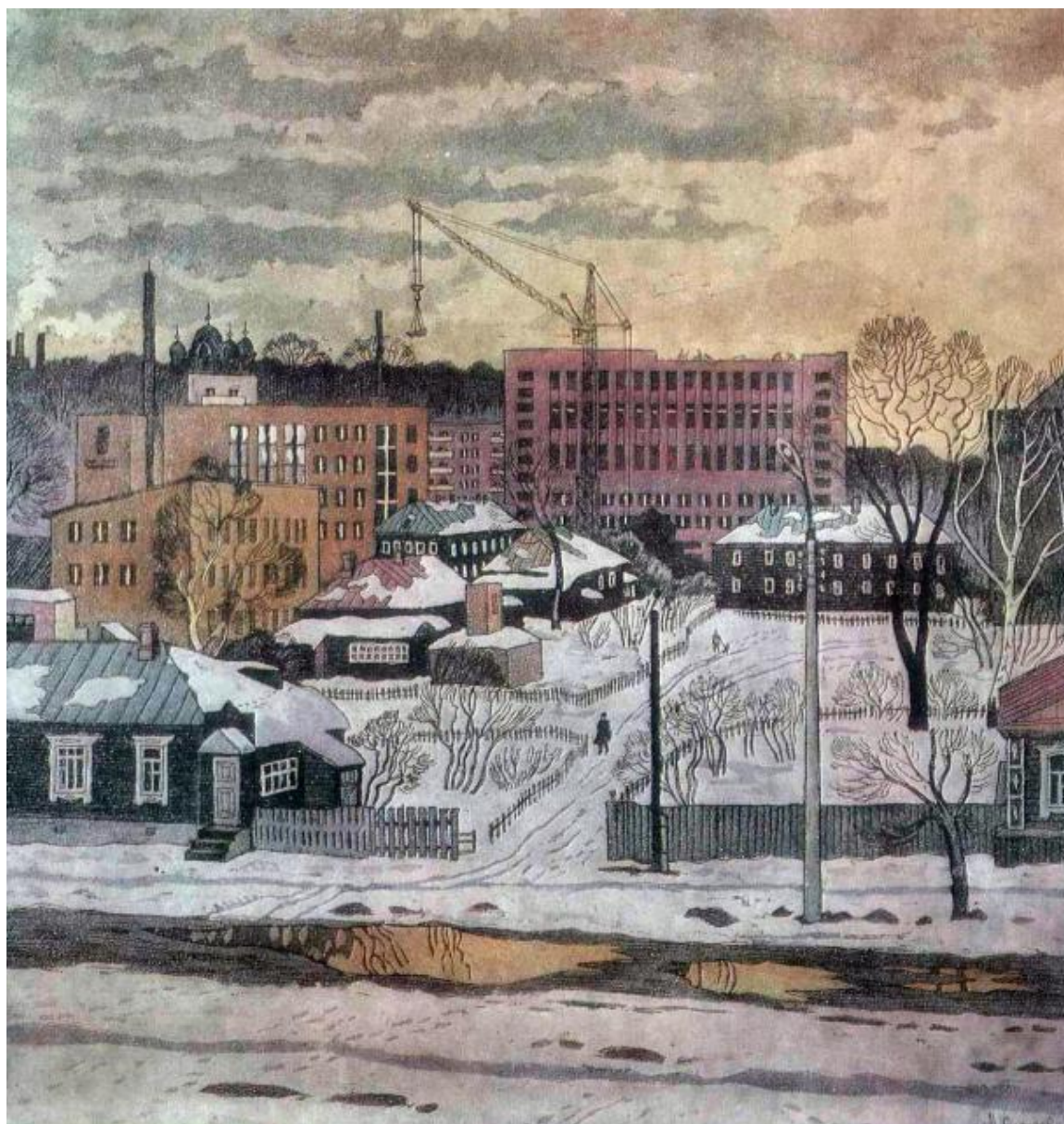
Мемориал «Афганские ворота», 2010, Пенза.
(автор проекта А. Бем, 1999)



Е. Дубская «Композиция» (2009)



А.А. Оя «Мать»



Н.М. Сидоров, А.С. Король «Уголок старой Пензы»



Э.С. Иодынис «Причал» (1989)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. ХУДОЖНИК КАК СУБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ	8
Российская провинция как феномен культуры	8
Поиск культурной идентичности.....	16
Глава II. ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСТВА И.С. ГОРЮШКИНА- СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ	25
Путь в искусство.....	25
Роль Академии художеств в профессиональном и личностном становлении художников российской провинции	36
Глава III. ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД И.С. ГОРЮШКИНА-СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА В КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПЕНЗЫ	49
Особенности творчества живописцев до 1917 г.	49
Творчество художников в послеоктябрьский период	74
Роль двух художников в развитии художественной культуры региона.....	86
Глава IV. К.А. САВИЦКИЙ И ПЕНЗЕНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧИЛИЩЕ.....	95
Глава V. Н.Ф. ПЕТРОВ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО, СВЯЗАННОЕ С ПЕНЗОЙ	108
Глава VI. ИСТОКИ АВАНГАРДИЗМА А.В. ЛЕНТУЛОВА	110
Глава VII. РЕТРОСПЕКТИВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В.Е. ТАТЛИНА	116
Живопись и графика В.Е. Татлина	120
Глава VIII. ХУДОЖНИКИ И СКУЛЬПТОРЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕНЗЫ	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	141
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	157

Научное издание

Гринцова Ольга Васильевна
Горбунова Валентина Сергеевна
Сботова Светлана Викторовна
Куляева Елена Юрьевна

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ
В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ
Монография

В авторской редакции
Верстка Т.А. Лильп

Подписано в печать 11.11.13. Формат 60×84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл.печ.л. 16,74. Уч.-изд.л. 18,0. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.
Заказ №252.

Издательство ПГУАС.
440028, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28.