

На правах рукописи

ПРОКОПЬЕВ
Максим Викторович

ЖИВОПИСЬ ТОМСКОЙ ГУБЕРНИИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Специальность
17.00.04 — изобразительное искусство,
декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2015

Работа выполнена на кафедре истории культуры ФГОУ ВПО «Новосибирский национальный исследовательский государственный университет»

**Научный
руководитель:** доктор искусствоведения доцент кафедры истории
культуры Новосибирского государственного университета
Панина Нина Леонидовна

**Официальные
оппоненты:** **Крейдун Юрий Александрович**
доктор искусствоведения

Турчинская Елена Юльевна,
кандидат искусствоведения

**Ведущая
организация:** ФГБУК «Новосибирский художественный музей»

Защита состоится «__» _____ 2015 г. в __ часов на заседании диссертационного совета Д 210.003.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени при ФГБУК «Государственный Русский музей».

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Русского музея:
191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4

Автореферат разослан «__» _____ 2015 г.

Ученый секретарь диссертационного совета М.А.Сорокина

Актуальность исследования. Изучение региональных процессов развития изобразительного искусства в их отношении к магистральным течениям, проблема столичного и провинциального в культуре, выявление точек соприкосновения консервативного и модернизирующего начал в становлении местных живописных школ сегодня являются одними из приоритетных направлений искусствоведения. В этом плане исследуемый в настоящей работе хронологический период имеет особое значение для сибирского искусства, так как он чрезвычайно насыщен переходными явлениями и в то же время демонстрирует определенную целостность.

Территориальные рамки работы определяются важностью процессов становления изобразительного искусства в Сибири, культурным центром которой в этот период является Томск — крупнейший на тот момент город региона. Именно здесь открывается в 1888 году первый в Сибири университет, а в 1900 — Технологический институт. Большинство упоминаемых в работе художников не являлись коренными томичами, многие впоследствии покинули город, соответственно, к исследованию привлекается только их живописное творчество томского периода, с одной оговоркой. В конце 1920-х годов центр общественной и вместе с ней художественной жизни смещается в Новониколаевск, который в 1926 году переименовывается в Новосибирск. Город, возникший на месте мощного транспортного узла, становится центром административно-хозяйственной деятельности. Многие художники Томска переезжают в Новониколаевск, однако сохранение за ними обозначения «томские художники» представляется правомерным, поскольку творческие манеры большинства из них были уже сформированы. Большую часть времени рассматриваемого периода Томская губерния была крупнейшим административным образованием в данном регионе, а Новосибирск как новый региональный центр выделился из нее только в самом его конце, поэтому видится оправданным употребление в оглавлении и тексте работы названия именно этой крупной административной единицы. Выбор Томской губернии позволяет также, с одной стороны, дать детальный анализ большого количества произведений в многообразии их живописных характеристик, а с другой — проследить отражение в конкретном материале общих тенденций развития сибирской живописи, для которой ситуация в Томске как в важнейшем культурном центре региона была, несомненно, показательна.

Хронологические рамки работы обусловлены, с одной стороны, важностью выделенного периода для формирования сибирской живописи, с другой же — его качественной однородностью при всем разнообразии происходивших в это время

событий. Объединение в одном периоде и относительно стабильного начала века, и бурных лет революции и Гражданской войны не является произвольным. Резкий всплеск художественной жизни, давший толчок развитию живописи, происходит именно в первые десятилетия XX века, и события революции и Гражданской войны становятся катализаторами процессов, почва для которых уже подготовлена. Таким образом, нижняя граница исследуемого периода — первые годы XX века, до этого времени трудно говорить об особом развитии сибирской живописи. Однако начавшись, это развитие, становясь все более интенсивным, прослеживается вплоть до начала активной унификации процессов в изобразительном искусстве, которая сводит на нет проблему местной живописной специфики. Таким образом, верхней границей исследуемого периода является 1932 год — год создания Союза советских художников, когда государство полностью берет изобразительное искусство под свой контроль.

Исследование сфокусировано на живописи, в которой, среди прочего, отражается и ее социальный контекст — художественная жизнь и общественная жизнь в целом. Живописное представление рассматривается как репрезентация рефлексии художника над происходящими вокруг событиями социально-культурной сферы. Влияние контекста на живописные особенности произведений может быть как прямым, так и опосредованным. Рисуя пейзажи и натюрморты в обстановке революционных боев, художник делает сознательный выбор, он выбирает время, в котором хочет остаться, которое ему понятно. Однако постепенно, осваиваясь уже в новой, изменившейся культурной среде, убедившись, что в ней можно жить и работать, художник обращается к новой тематике. Приток художников из центральной России в 1910—20-х годах был не только бегством от голода и лишений, но и поиском знакомого контекста. И хотя специфика исследования требует приоритета анализа самой живописи с ее изобразительными средствами перед описанием событий художественной жизни, последние, тем не менее, не могут остаться не затронутыми здесь — в силу своей важности для понимания среды бытования рассматриваемых живописных произведений, определенных обстоятельств их создания и презентации. Живопись каждого этапа выделенного периода рассматривается через выставочную деятельность, однако такой подход не является самоцелью: нам важно определить, какие именно работы были представлены, кем и почему, и каковы художественная ценность и значение этих произведений для развития живописи Сибири.

Принципы возникновения, качественный состав, место и значение сибирской живописи как феномена, реальность существования «сибирского стиля» — составляют основной круг проблем настоящего исследования, фокусирующегося на конкретных изобразительных средствах и сюжетах, с помощью которых авторы создавали свои

произведения, а также на целях и задачах их создания (социальном заказе в русле колониальной романтики и поэтизации девственной природы или, наоборот, в русле нового социалистического строительства и т. д.)

Степень изученности проблемы. Как в территориально-хронологическом отношении, так и в плане тематики настоящее исследование восполняет существенную лакуну в изучении истории отечественного изобразительного искусства: первая треть XX века как значимый период в развитии живописи сибирского региона до сих пор не выделялась и серьезно не изучалась. Если период XVIII — XIX веков подробно освещен в монографии В. П. Токарева (1993), то исследования следующего этапа на сегодня нет. Между тем именно в этот период уровень развития самосознания сибирского общества позволил поставить вопрос о самоидентификации сибирского художника.

Уже начиная с 20-х годов XX века исследователей — как искусствоведов, так и историков — интересовала художественная жизнь региона и его центров. Первым к этой теме обращается художник А. Н. Тихомиров (1925). Общим проблемам культурного строительства в Сибири в советский период, его периодизации и характеристике отдельных этапов посвящены работы исторического плана, такие, как статьи В. Л. Соскина и С. А. Красильникова (1985 и др.). Художественная жизнь Сибири 1920-х годов и изобразительное искусство Томска стали предметом искусствоведческого рассмотрения в монографиях П. Д. Муратова (1974). Художественная жизнь Омска XIX — первой четверти XX веков реконструируется в монографии И. Г. Девятьяровой (2000). Художественная жизнь Сибири 1870-х — 1920-х годов на материале Иркутска, Томска и Красноярска стала предметом исследования М. В. Москалюк и Л. Р. Строй (2010). Тема художественной жизни важных региональных центров поднимается также в работах Ю. П. Лыхина (2001), В. И. Эдокова (1981), Т. В. Бабиковой (2005) и др. Особенности развития изобразительного искусства Сибири описываются также в биографических исследованиях, посвященных отдельным сибирским живописцам, таких, как работы В. П. Токарева (1993), А. Д. Фатьянова (1995), С. А. Стрельцова (1966), Л. И. Снитко (1983), В. Ф. Эдокова (1967) и др. Взгляд на сибирское искусство как на часть искусства общерусского содержится в монографии А. В. Крусанова (2010). Влияние сибирского областничества на развитие художественной жизни Сибири прослежено в работе Е. А. Ветохина (2008). Вопрос о сибирской специфике в авангардном искусстве Дальнего Востока поднят Е. Ю. Турчинской (2011).

Отдавая должное глубине и масштабности этих исследований, не следует забывать о том, что «художественная жизнь» — это самостоятельное явление культуры, исследование которого не может заменить изучения процессов становления

индивидуальных манер живописи, школ и направлений, основанного на выявлении живописных характеристик конкретных произведений. Для того чтобы определить характер сибирской живописи, ее роль и место в русской традиции, необходимо обратиться к детальному анализу живописных особенностей полотен отдельных авторов в динамике эволюции их индивидуального стиля.

Объект исследования — произведения живописи художников Томской губернии 1900—1932 годов.

Предмет исследования — поиски «сибирского стиля» в живописи Сибири первой трети XX века как периода формирования сибирской специфики, поиск самоопределения в рамках формирующихся стилей и направлений в сибирском искусстве.

Цели и задачи исследования. Цель диссертационной работы формулируется как определение места сибирской живописной традиции в русской живописи.

В соответствии с целью исследования поставлены следующие задачи:

1) выявление процессов становления сибирской живописи в дореволюционный период, формирования художественной среды, возникновения сибирской специфики; проработка вопроса и программные заявления, живописная традиция областничества;

2) выявление процессов развития сибирской живописи периода Гражданской войны в пространстве между академизмом и авангардом, в период ломки традиций;

3) выявление механизмов наложения эстетических и идеологических схем на индивидуальное художественное разнообразие в период формирования новой государственности.

Источниковая база исследования. Основным материалом исследования являются картины сибирских художников, как уже известные, так и выявленные автором в ходе работы в Томском областном художественном музее, Барнаульском художественном музее, Новосибирском государственном художественном музее. Важными источниками также являются текстовые архивные материалы Томского областного краеведческого музея и Государственного архива Новосибирской области (информационные бюллетени, письма, черновики отчетов, вырезки из газет, источники мемуарного характера). Большинство архивных документов не были прежде опубликованы и введены автором в научный оборот впервые. Специфика периода обусловила утрату многих произведений рассматриваемого времени, которую приходится восполнять за счет косвенных источников: каталогов выставок, критических работ и отзывов. В этой ситуации изучение номинативного комплекса (названий) живописных произведений также приобретает особое значение.

Теоретическая база исследования. Основные подходы исследования основаны на достижениях отечественного и зарубежного искусствознания, среди которых труды Н. Н. Волкова, Г. Ю. Стернина, В. П. Лапшина, Д. В. Сарабьянова, В. А. Лянина и работы ведущих сибирских искусствоведов П. Д. Муратова, Т. М. Степанской, Л. И. Снитко, М. В. Москалюк и других.

Постановка вопроса о «сибирском стиле» основывается на теоретических трудах Э. Панофски, А. Ф. Лосева, Л. Ф. Жегина, работах Д. Бурлюка, Н. Пунина, А. В. Луначарского. Понятие стиля рассматривается как, с одной стороны, совокупность устойчивых признаков, черт, способов и средств, создающих целостный образ искусства определенной исторической эпохи и отраженных в идейном содержании и художественной форме; с другой стороны, стиль понимается также и как индивидуальная манера деятельности мастера или художественного направления, проявленная в художественном произведении.

Методология исследования. Исследование базируется на сравнительно-историческом подходе, который в сочетании с общенаучными методами типологизации, систематизации, классификации и структурного исследования материала обеспечивает возможность компаративного анализа процессов становления как живописных направлений, так и творческой манеры отдельных художников. Каждое произведение рассматривается с учетом его функционального назначения и роли в определенном историко-культурном контексте, но в соответствии с целями и задачами исследования приоритет отдается анализу живописных характеристик отдельных полотен.

Научная новизна и теоретическая значимость исследования определяется комплексным подходом к изучению живописи, в котором сочетаются анализ ее специфических изобразительных средств и анализ процессов художественной и культурной жизни в качестве контекста рассматриваемых живописных произведений.

В результате исследования:

- *определена* сущность понятия «сибирская живопись» на материале произведений художников Томской губернии;
- *выявлены* основные этапы развития сибирской живописи переходного периода и сибирская специфика;
- *прослежены* магистральные и периферийные процессы творческого поиска художников Томской губернии;
- *введены* в научный оборот значимые ранее не исследованные источники;
- *осуществлен* детальный анализ творчества значительного числа томских художников;

- *установлен их вклад в развитие сибирской живописи.*

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации с практической целью могут быть использованы в научных исследованиях сибирского изобразительного искусства, региональных культурных процессов, в разработке каталогов живописных произведений. Результаты исследований могут быть внедрены в учебный процесс при разработке курсов по истории искусства и культуры.

Апробация исследования. Основные положения и результаты исследования были освещены в докладах на ряде международных и всероссийских конференций, в том числе на Международной научной конференции «Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий. Антропологический аспект», НГУ, 2013; Международной научной конференции «Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий. Пространство диалога», НГУ, 2014.

Основные положения диссертации отражены в 4 публикациях общим объемом более 1,5 п. л.

Материалы диссертации используются в курсах «История культуры», «Теория искусства», «Теория композиции», разработанных автором для студентов Новосибирского государственного университета.

Положения, выносимые на защиту:

1. Поиски самобытности в дореволюционный период проявились в разработке сибирского материала в жанре, в сюжете произведений и в живописной манере художников. В этот период было сформулировано понятие «сибирского стиля», оформилась его концепция, которая получила социальный запрос.

2. Период Гражданской войны характеризуется попытками художников сохранить дореволюционные завоевания в развитии сибирской живописи во время ломки общественных устоев.

3. Становление, развитие и разрушение региональных художественных организаций в конечном итоге завершилось интеграцией сложившейся художественной среды в общероссийскую систему, вначале в форме АХР, затем ССХ.

Структура работы, в соответствии с целями и задачами исследования, включает *введение, три главы, заключение, список использованной литературы*, насчитывающий 120 наименований. В приложении представлены репродукции наиболее значимых живописных произведений сибирских художников рассматриваемого периода.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обоснована актуальность темы, рассмотрена степень ее изученности, определены цели и задачи, объект и предмет исследования, обозначен круг источников, на материале которых проводилась работа, дан обзор проблематики исследования и охарактеризована степень ее изученности, представлена методологическая база исследования, обоснована научная новизна, теоретическая и практическая значимость, сформулированы основные положения, выносимые на защиту.

Глава 1 «Живопись в Томской губернии в 1900—1917 годах» содержит характеристику первого этапа выделенного периода.

В параграфе 1.1 *«Формирование почвы для развития местных живописных традиций»* рассматривается состояние изобразительного искусства Томска к началу XX в., выявляются предпосылки становления культурной среды, необходимой для развития живописи. Анализируются количественные и качественные показатели сообщества художников, состав его представителей и живописные характеристики их произведений.

К концу XIX века Томск превратился в самый многонаселенный город Сибири, в сферу его административного воздействия была вовлечена практически вся Западная Сибирь. По экономическому развитию и товарообороту он занимал первое место в регионе. В 1873 году были открыты первые в Сибири книжный магазин и публичная библиотека, затем типография. В 90-х годах XIX века через Томскую губернию была проложена Сибирская железная дорога. В 1888 году открыт первый в Сибири университет, в 1900 году — Технологический институт. Преподавательский состав этих учреждений был в значительной степени сформирован из московских и петербургских кадров. Население Томска пополнялось в основной массе своей за счет ссыльных переселенцев, среди которых были и талантливые представители творческой и научной интеллигенции.

В Параграфе 1.2 *«Традиции магистральных школ в живописи Томской губернии»* через призму выставочной деятельности рассматриваются живописные особенности демонстрировавшихся работ в сопоставлении с отзывами о них современников.

Историю живописи Томска XX века открывают выставки Владимира Дмитриевича Вучичевича-Сибирского (1901, 1905, 1906). Попытки этого популярного пейзажиста отразить на холсте социально-политические события не увенчались успехом, его основным жанром оставался пейзаж. Современники неоднозначно трактовали творчество художника. Зачастую его обвиняли в отсутствии жизненности. Без сомнения, Вучичевич сыграл свою роль как популяризатор искусства, его полотна нравились широкой публике, он внес свой вклад в развитие выставочной деятельности в Сибири начала XX века.

Вслед за Вучичевичем выставляет свои работы в Томске и Лидия Павловна Базанова, в сообществе художников Томска в первое десятилетие XX века она была одной из сильнейших. По приезду в Томск Л. П. Базанова принимает активное участие в организации художественного образования и в художественной жизни города в целом. В 1902 году состоялась ее индивидуальная выставка. Л. П. Базанова принадлежала к тем немногим живописцам, которые активно разрабатывали не только пейзаж, наиболее легко адаптируемый к региональной специфике, но и гораздо более сложную в этом отношении жанровую тематику. Значителен вклад Л. П. Базановой в развитие томской художественной критики. Ее статьи отличались взвешенным аналитическим подходом, объективностью и чуткостью к новшествам, привносимым тем или иным художником или выставкой в культурную жизнь города. Являясь, по сути, реформатором художественной ситуации в Томске, она сыграла важнейшую роль в возникновении Томского общества любителей художеств.

Еще одна крупная фигура этого периода — Григорий Иванович Гуркин. Его выставка 1907 года вызвала широкий резонанс в кругах томской культурной интеллигенции. Огромный успех выставки, о чем писала томская пресса того времени, может быть объяснен различными причинами. Кроме истинного таланта самого художника, сыграло роль и то увлечение Алтаем, которое поддерживалось в культурной томской публике постоянными сообщениями и лекциями о жизни алтайских «инородцев», о природе, традициях и фольклоре Алтая. Г. Н. Потанин, А. В. Адрианов, А. В. Анохин, до сих пор остающиеся в ряду крупнейших исследователей культуры Алтая, сформировали своего рода моду на Алтай. Кроме того, интерес к быту локальных культур в то время возрастал по всей России, подпитываясь либерально-демократическими реформами, народничеством, общим для многих западных стран восточным культурным вектором, определявшимся колониальной политикой. Из всех картин, демонстрировавшихся на выставке, наиболее сильными, по общему мнению, были две: «Хан Алтай» и «Катунь весной».

Следующая выставка художника состоялась в Барнауле в 1911 году, на которой, в частности, была выставлена «Корона Катунь», работа 1910 года. Эта, по всей видимости, сконструированная работа содержит характерное, как нам представляется, для Гуркина «портретное» изображение пейзажа, когда гора, река или озеро — в полном соответствии с алтайскими анимистическими верованиями — изображаются как одушевленные, в известном смысле персонализированные объекты, живые существа.

В параграфе 1.3 «Начало самостоятельного развития живописи в Сибири» рассматривается значение Первой периодической выставки картин томских художников (1908—1909) для развития сибирской живописи. Выставка, открывшая широкой публике еще не известных ей художников-томичей, открылась 26 декабря 1908 года. Всеми художниками, кроме пейзажей, были представлены портреты и произведения бытового жанра. Значительная часть работ была связана с сибирской тематикой, что позволило Т. Фишелю говорить о «начале самостоятельного направления живописи в Сибири» и о перспективе «объединить всех сибирских художников и создать в ближайшем будущем товарищество сибирских передвижников». Что касается сибирского, в частности алтайского пейзажа, то все художники в той или иной мере находились под влиянием Гуркина.

В январе 1909 года, сразу после закрытия Первой периодической выставки, в Томске открылась выставка еще одного сибирского художника, по мастерству и таланту стоящего в одном ряду с Гуркиным — Андрея Осиповича Никулина, обучавшегося в Барнауле, затем в Петербурге и Париже. В период пребывания за границей Никулин знакомится с живописью импрессионистов, оказавшей на него решающее влияние, что видно и по осветленной палитре этюдов, и по мягкому и воздушному колориту. А. О. Никулин интересен тем, что первым в сибирской живописи пишет Алтай в импрессионистической манере. Художник умело передает ощущение простора алтайских высокогорий. Эта работа больше остальных алтайских этюдов показывает импрессионистическую закалку Никулина. Тем не менее и в ней мы находим своеобразие и самобытность, тот холодный колорит, который, несмотря на все многообразие цвета, характеризует сибирский пейзаж. На фоне Гуркина А. О. Никулин предстает как художник невещественный, его интересуют пространство, светотень, воздух, скорее среда, чем предмет, тогда как Гуркин всегда ориентирован на предмет, пусть и по-своему одушевленный, — на скалы, горные реки, озера...

В параграфе 1.4 «Оформление проблемы “сибирского стиля”» рассматривается деятельность Томского общества любителей художеств и ее влияние на формирование региональных живописных традиций. Вторая периодическая выставка томских художников прошла зимой 1909—1910 годов. В ней участвовало 17 художников. «Сибирская тема» была представлена нарымской серией этюдов М. М. Щеглова, давшего ряд зарисовок остякского быта, а также типами алтайцев Л. П. Базановой. Г. Потанин указал на преобладание пейзажа как на недостаток выставки. Вторая периодическая

выставка скорее говорила о том, художественная жизнь Томска продолжается, чем о каких-то серьезных достижениях и новаторстве.

В октябре 1910 года в Томск приехал Семен Маркович Прохоров, еще один столичный художник, в течение последующих трех лет активно участвовавший в томской художественной жизни. Для живописи Прохорова характерно очень тонкое колористическое видение, он умеет передать состояние атмосферы, состояние дня, в портретах ощутимо влияние В. Серова. До сих пор выявлены лишь единичные произведения Прохорова сибирского периода. Художник сожалел о преобладании на Третьей периодической выставке, прошедшей в Томске в 1910—1911 годах, пейзажа и незначительном развитии портретной и жанровой живописи.

Проблема «сибирского стиля», выдвинутая Г. Потаниным в разряд первоочередных, в 1911 году была впервые широко обсуждена в докладах М. Щеглова, в которых рассуждения о «сибирском стиле» вылились в утверждение необходимости использования сибирских мотивов в «русском стиле».

В августе 1912 года в Томске прошла выставка молодых художников, не имеющих отношения к ТОЛХ. Художники обещали представить «ультра-декадентские течения в живописи: футуризм, кубизм, неоимпрессионизм». Однако ни одного из этих направлений представлено не было, интересна выставка тем, что на ней впервые выступили молодые, но в дальнейшем известные в Сибири и России периода АХРР художники Н. Котов и М. Курзин.

Четвертая периодическая выставка 1911—1912 годов была большинством критиков расценена как неудачная, но Пятая (1912—1913), благодаря тому, что ее устройством занимался опытный Прохоров, тогда секретарь правления ТОЛХ, имела значительный успех. 1913 год стал для живописи Томска годом утрат. Уехали М. Щеглов, С. Прохоров, Л. Базанова. По сути дела, ТОЛХ потеряло главных своих членов, задававших тон его деятельности. С 1913 по 1918 год периодические выставки проходили ежегодно. В целом в живописи Сибири момент социальности, гражданской и общественной злобы дня был крайне незначителен. Война не столь сильно затронула сибиряков, как жителей центральной России.

Глава 2 «Живопись Томской губернии в период Гражданской войны (1917—1922)» содержит анализ художественных процессов в сжатый, но очень динамичный период смены течений, на первый взгляд, хаотической, но при более глубоком рассмотрении обнаруживающей свою логику.

В параграфе 2.1 «Между академизмом и авангардом» рассматривается деятельность объединения сибирских художников, обучавшихся в Москве. В кружок, созданный в декабре 1913 года, входили барнаульцы В. Карев, И. Чашников, В. Гуляев, М. Курзин и томичи Н. Котов, П. Тарский, М. Черемных, П. Свешников, П. Фомин, Т. Оларь. В апреле 1914 года состоялась выставка, на которой экспонировалось 192 произведения. Она вызвала достаточно доброжелательные отзывы, хотя особого энтузиазма у зрителей и критиков не было. Это объясняется тем, что «новые веяния», продемонстрированные выставкой молодых «москвичей», уже были достаточно знакомы томской просвещенной публике. Уход от привычной реалистической образности, внимание к впечатлению, эмоции и рефлексии, к сугубо индивидуальному, но все же правдивому, истинному восприятию природы, выраженной через новую форму и цвет, к «девственным», «примитивным» формам — вот что характеризовало живопись молодых. Через год, весной 1915 года, состоялась вторая выставка молодых художников, однако она вызвала уже негативные отклики и оказалась последней. Тем не менее поиски новых спорных живописных приемов говорят об активном развитии пока еще хрупкого живописного сообщества.

В параграфе 2.2 «Начало идеологических споров» рассматривается изменение отношений к новым тенденциям в живописи, к искусству левого направления на фоне политической ситуации. После победы Февральской буржуазно-демократической революции в Томске и губернии в известной степени изменился состав художественной среды. Появились новые участники — художники, попавшие в плен во время Первой мировой войны и после революции освобожденные из лагерей. В связи с вынужденными каникулами приехали домой студенты художественных училищ.

Осенью 1917 года открылась выставка картин Казимира Зеленецкого. Судя по названиям каталога, Зеленецкий предпочитал изображать городские и сельские пейзажи, обязательно вводя урбанистический элемент или людей. Представлено было также много портретов. На Десятой периодической выставке картин и скульптуры ТОЛХ (1917—1918), которая по замыслу организаторов должна была показать все лучшие художественные силы Томска, Зеленецкий занимал ведущее положение и по числу работ, и, судя по отзывам, по их качеству. Сам художник, говоря о своей технике, писал: «В живописи, как и в музыке, можно сравнивать тона. <...> Художник в мастерской терпеливо учится раскладывать и составлять цветовые тона на части». Отношение к его живописи критиков в тот период уже демонстрирует характерное размежевание, оформленное если еще не идеологически, то уже на уровне какой-то подспудно

начинающейся социально-политической дифференциации в области искусства. Кто-то видел в работах Зеленецкого «дикую красоту, неподдельную музыкальность гармонических цветных пятен», кто-то всего лишь «здоровый принцип “épatez le bourgeois”» (Б. Перелешин). Сложная и спорная фигура Зеленецкого сыграла, безусловно, важную роль в формировании живописной культуры Сибири.

В параграфе 2.3 «Кризис реалистической школы» указывается на падение авторитета ТОЛХ в томской культурной среде и рассматривается влияние этой ситуации на развитие живописи. Активизация творческой молодежи, высказывавшей свою политическую позицию, заметно контрастировала с падением инициативности в среде ТОЛХ. После Десятой периодической выставки 1917—1918 годов и вплоть до июньского переворота, когда была установлена власть адмирала Колчака, ТОЛХ практически не участвует в культурной жизни города. Последняя Одиннадцатая периодическая выставка, открытая ТОЛХ в декабре 1918 года, проходила одновременно с первой выставкой организованного в мае 1918 года Союза художников Томска. Из рецензий в томских газетах «Сибирская жизнь» и «Голос Сибири» можно сделать вывод, что выставка ТОЛХ была в целом консервативна, преобладали работы реалистического толка, тогда как участники выставки Союза художников Томска показали работы в духе современных им направлений.

В параграфе 2.4 «Идеологическая победа авангарда» рассматривается дальнейшее развитие «левого» искусства Томска, живописи «поиска» и «неудовлетворенности», в 1919 году. Событиями, определившими этот этап, стали художественные выставки, постепенно наполнявшиеся «футуристическими» полотнами. На уже упомянутой выставке Союза художников Томска, конкурировавшей с XI периодической выставкой ТОЛХ, были представлены работы Н. Г. Котова, Е. И. Машкевича и П. П. Кончаловского. Сейчас трудно сказать, к какому направлению относились представленные работы этих художников. Скорее всего, речь шла о смеси экспрессионистских, импрессионистских и футуристических техник, больше о хаотическом «радостном движении», слабо подкрепленном перенасыщенной эмоциями теоретизацией, чем о концептуально и мировоззренчески оправданной живописи.

В марте 1919 года авангард продолжил свое наступление на Томск, активно завоевывая свое место в сибирском искусстве, однако для полноценной конкуренции с реалистической живописью ему все-таки не хватало сил, а может быть, внимания консервативного зрителя. По сообщениям «Сибирской жизни», ретроспективная выставка достаточно консервативного художника-реалиста Н. Ф. Смолина в апреле 1919 года

собрала большое число посетителей, активно посещалась учащимися. Месяцем позже в Томск приехала выставка московских и петербургских художников-футуристов, направлявшихся в Иркутск. Были представлены такие течения, как супрематизм, кубизм, футуризм. Всего выставлялись работы четырнадцати авторов во главе с Давидом Бурлюком. В рамках мероприятия прошли лекции и диспуты, посвященные современному искусству. Несмотря на многочисленные гневные отклики зрителей, называвших художников шарлатанами, на рецензента «Сибирской жизни» выставка произвела хорошее впечатление.

Эта выставка оставила свой след в Томске в виде кружка молодых футуристов, руководимого Е. Машкевичем. Кружок работал до конца 1920 года. На этом этапе недолгий активный период развития авангардного, «левого», искусства в Томске завершился. Авангард как дань времени серьезного влияния в тот момент на томских художников не оказал.

В параграфе 2.5 «Территориальное распространение авангарда» рассматривается развитие авангардного искусства в другом городе Томской губернии — Барнауле. Там работали выдающиеся живописцы Михаил Курзин, Елена Коровай, входившие в образованное вскоре после установления советской власти в Барнауле Алтайское художественное общество (АХО). Барнаульские художники, ранее в основном выставлявшиеся на томских выставках, быстро создали достаточно развитую художественную инфраструктуру, чему, безусловно, способствовали появившиеся с революцией возможности. АХО становится средоточием художественной жизни города.

Первая выставка АХО состоялась в мае 1918 года и отличалась пестротой жанров и стилей, что объясняется как веяниями времени, так и разнообразием творческих манер входивших в Общество художников: Николая Осиповича Никулина, который продолжал заниматься пейзажем, Елены Людвиговны Коровай, Михаила Ивановича Курзина, Василия Васильевича Карева.

С конца 1919 и до середины 1920-х годов живет в Монголии Григорий Иванович Гуркин. В это время основная характеристика эмоционального состояния художника — напряжение, страх, неизвестность, что явствует из писем и дневников самого Гуркина. Все это находит отражение в картинах монгольского цикла. Однообразные пейзажи Монголии, бескрайние степи с пасущимися лошадьми, контуры далеких гор, одиночество, задумчивость — основные мотивы пейзажей Гуркина начала 1920-х. Работы, созданные в Уланоме: «Монголия», «Степь», «Вечернее солнце», «Монгольский пейзаж», — все они

пронизаны безмолвием, бесконечностью, молчанием. Однообразие, скупость колорита характерны для этих работ.

В параграфе 2.6 «Укрепление позиций реалистической школы как результат образовательных инициатив» рассматривается деятельность художественных студий, которые сыграли важную роль в развитии живописи региона. В конце 1919 года Советская власть окончательно установилась в Томской губернии. Значительные части Красной армии, продвигавшейся на восток, оседали в сибирских городах, и, как правило, эти части имели самостоятельные художественные отделы. Последние открывали красноармейские клубы, в которых, среди прочих секций, имела место и художественная студия. В Томске в таких студиях преподавали ведущие художники города. Одна из них работала под руководством И. Я. Хазова, одного из известнейших художников-педагогов Томска. В студию шли не только красноармейцы, но все желающие рисовать и писать красками. До нас дошло несколько сотен рисунков студии — среди них преобладают портреты и автопортреты, крайне мало пейзажей и жанровых зарисовок, и совершенно отсутствуют натюрморты.

Глава 3 «Период региональных художественных организаций (1922—1932)» содержит анализ механизмов наложения эстетических и идеологических схем на индивидуальное художественное разнообразие в период формирования советской государственности.

В параграфе 3.1 «Проблема “формы и содержания” в контексте региональной специфики» рассматривается начальный этап указанного периода, связанный с превращением в 1921 году бывшего уездного города Томской губернии Новониколаевска в губернский центр. В 1923—1924 годах приток художников в Новониколаевск, быстро становящийся новым культурным центром Сибири, принимает массовый характер. Распространенный тогда лозунг «Искусство в массы» требовал учета вкусов массовой аудитории, что вело ко все большему предпочтению художниками сюжетной, повествовательной живописи.

До возникновения филиалов АХРР существовало два крайних толкования «нового искусства». С одной стороны, имелось в виду общепонятное искусство, которое с помощью привлекательной и ясной формы доносит до «масс» гражданскую идею (так считал А. Иванов), тем самым акцентируя в большей степени содержательный, идеологический аспект «новизны». С противоположной точки зрения — имелось в виду искусство, эстетически осваивающее мир с помощью «новых ритмов», новых форм, новой пространственной системы, отражающих произошедшие в обществе перемены (такой

позиции придерживался Гуляев). При этом в художественной среде активно обсуждалась идея «сибирского искусства», понимаемого как отражение сибирского колорита, сибирского быта, которое сочетало бы в себе новизну и традицию, архаику и прогрессивность.

В декабре 1925 года группа художников, сочувствующих идеям АХРР, устроила показательную выставку, в которой участвовала почти половина живописцев Новониколаевска. В январе 1926 года группа получила официальный статус филиала АХРР. Деятельность филиала была достаточно активной, они устраивали однодневные художественные выставки в рабочих районах города, в красноармейских клубах. В январе 1926 года был образован Томский филиал АХРР. В Сибири произошло разделение художественных сил, и в одно время с формированием филиалов АХРР возникло другое объединение художников — «Новая Сибирь». Организуя это общество, новониколаевцы сразу наметили в планах устройство регулярных всесибирских выставок, о чем не задумывались в филиалах АХРР, а также расширение контактов между сибирскими художниками с целью обмена информацией и оповещения о новых выставках. По этим причинам «Новая Сибирь» еще до своего официального основания приобрела большую популярность среди художников Западной Сибири.

В параграфе 3.2 *«Проблема синтеза сибирской темы и революционной специфики»* рассматривается Первая всесибирская выставка живописи, скульптуры, графики и архитектуры — одно из центральных событий культурной жизни региона, заострившее внимание художников на вопросах содержания живописных произведений.

1 января 1927 года открылась Первая всесибирская выставка живописи, скульптуры, графики и архитектуры. Всего экспонировалось около 600 работ 75 художников. После Новосибирска выставка побывала в Омске, Томске, Красноярске и Иркутске. Общее число посетителей превысило 30 тысяч человек. «Преобладали мотивы трудовые, бытовые, общественные и, конечно, сибирской природы. Работ вне времени и пространства немного — процентов 10-15». Общие отзывы о выставке были в целом положительные. На ней по-прежнему преобладал пейзаж, особенно алтайский пейзаж, который, впрочем, в то время пытались более или менее успешно объединить с «этнографическим» искусством посредством общего понятия «сибирского искусства». Среди работ, показывающих историю и быт революционных лет, следует отметить произведения Тютикова «Партизаны» и «Ленпалатка». Обе картины не сохранились, но, судя по газетным и журнальным репродукциям, зрителей привлекало в них прежде всего

содержание, наполненное героическим чувством и тягой к свершениям. В этом смысле Тютиков был более сосредоточен на содержании в ущерб «новой форме».

Другим привлекающим внимание полотном на выставке была картина Алексея Воцакина «Шаманство над больным ребенком». Картина входит в обширную группу произведений первой трети XX века, создававшихся сибирскими художниками под впечатлением жизни и быта коренных народов Сибири. Для них характерен интерес к «экзотике» при отсутствии идеологических моментов. Так, Н. И. Чевалков, представивший на выставке работу 1926 года «Алтайцы на Телецком озере», был занят поиском формы, которая отражала бы состояние алтайской души, единство человека и природы — тема, занимавшая также и Г. И. Гуркина.

Выставка выявила основную проблему большинства художников Сибири — проблему синтеза или совмещения сибирской темы и революционной специфики. «Момент встречи нового быта со старым» нашел свое отражение, по большинству мнений, неудачное, в портрете А. О. Никулина «Итыгин И. Г». На картине представлено погрудное изображение партийного работника Итыгина на фоне горного пейзажа с каменными бабами. Вокруг самой большой из них собрались хакасы, камлает шаман с бубном. Вадим Мизеров, председатель Томского филиала «Новой Сибири», дал на выставку только одну живописную работу — эскиз «Пары самогона». Критики верно подметили противоречие между тонкой «европейской» формой Мизерова и изображаемым «сибирским бытом».

В целом выставка показала, что живопись в Сибири не только существует, но и развивается, чему подтверждением было появление работ новых национальных художников (Чевалкова и др.). Она не повлекла за собой консолидации художественных сил региона, но свидетельствовала об активных идейно-тематических поисках художников.

В параграфе 3.3 «Открытая дискуссия по проблемам содержания живописного произведения» рассматривается Первый сибирский съезд художников — событие, проходившее параллельно Первой всесибирской выставке и ставшее полем дискуссии о новом искусстве и сибирской самобытности.

Два полюса ограничивали область эстетических суждений, высказанных современными выставке критиками, — национальный («сибирское искусство») и европейский (уравнивание живописной культуры Сибири со всероссийскими стандартами). И за тем и за другим маячили неоднозначно понимаемые лозунги и декларации, определявшиеся в конечном итоге социальным заказом. Однако за

искусствоведческими дефинициями обнаруживалась вполне развитая и богатая область собственно живописного искусства. Всесибирский съезд художников пытался решить основные вопросы, поставленные наложением теоретических и идеологических схем народившейся советской эстетики на именно это индивидуальное художественное многообразие, открывшееся на всесибирской выставке. Тема художественных группировок и необходимости объединения была главной на съезде, и лишь через нее теперь следовало рассматривать проблемы творчества. При этом особая роль в создании «самобытного художника» отводилась коллективной работе.

Значение съезда заключалось в первых попытках самоопределения советского художника как исполнителя задач новой идеологии, однако ни сами задачи, ни роль художников в их выполнении не были прояснены.

В параграфе 3.4 «Противостояние региональных организаций и живописных традиций» деятельность филиала «Новой Сибири» и Томского филиала АХРР рассматривается с точки зрения несоответствия теоретической полемики художников их живописным работам. Некоторая абсурдность дискуссий заключалась в том, что представители «Новой Сибири» предпочитали не столько отстаивать важность вопросов формы, сколько критиковать «содержание» живописи своих противников. Вадим Мизеров в статье «Что же здесь от АХРР?» противопоставляет содержание картин догматике лозунгов («Героический реализм в массы», «Долой эстетство — даешь настоящий момент советской действительности»), делая вывод, что оно, содержание, абсолютно не соответствует «героическому реализму» и никак не отображает «динамику современной жизни, строительства, индустриализации Сибири».

Ситуация несовпадения живописной практики и требований идеологии, признаваемых (по крайней мере, на словах) всеми художниками, пронизывает изобразительное искусство 20-х годов. Что же в действительности представляла собой живопись ведущих представителей томского филиала АХРР и отличалась ли она и в чем от живописи художников «Новой Сибири»? Известно, что на конец ноября 1929 года Томский филиал АХРР организовал три выставки. Первая — в конце 1927 года, от нее остался уникальный документ «Отзывы и впечатления посетителей выставки АХРР», вторая — в 1928 году и третья в мае 1929. Во всех трех выставках участвовали признанные мастера, вызывавшие критику своими вне-идеологическими произведениями, но и уважение своим мастерством — Сергей Голубин, Николай Смолин, Вильгельм Лукин.

Если в дореволюционный период основное внимание Голубин уделяет пейзажу, то в 20-е годы он создает портреты рабочих, крестьян, интеллигентов. Основным творческим методом художника была работа с натуры. Один из самых характерных портретов Голубина конца 20-х годов, «Портрет крестьянина Якова», демонстрирует известные репинские традиции передачи натуры, формирования образа-типа. Из книги отзывов посетителей I выставки Томского филиала АХРР становится понятно, что, за малым исключением, зрителям нравились его работы. Критические отзывы апеллируют к тем же моментам, что и критика со стороны филиала «Новой Сибири». Становится очевидно, что требования декларации АХРР, равно как общества «Новая Сибирь», являлись не запросами «масс», вовсе не утративших интерес к пейзажной живописи и натюрморту, а запросами новой идеологии.

Другой известнейший томский художник, В. Лукин, также придерживался строгих рамок живописи академического реализма. При всей неразберихе в идейных вопросах искусства того времени, Лукин остается верен собственной теме — пейзажу и, прежде всего, натюрморту.

Николай Смолин, глава Томского филиала АХРР, пытался соответствовать декларируемым ценностям, обращаясь преимущественно к социальной тематике. Мастер психологического портрета и неплохой пейзажист, Смолин демонстрирует противоречие между формой, усвоенной им в Казанской художественной школе, и требованиями «героического реализма», — противоречие, которое подтверждает, что споры «о форме», кипевшие на всесибирском съезде и на страницах местной печати, вовсе не были, как утверждал Смолина, «суетой».

В параграфе 3.5 «Нивелирование региональной специфики как результат централизации» рассматривается завершающий этап противостояния филиалов АХРР и «Новой Сибири», который сменяется жесткой организационной и идеологической централизацией. Дискуссии и выставочная деятельность продемонстрировали отсутствие единства в тематике произведений и эстетических суждениях внутри обеих организаций. Филиал «Новой Сибири» в Томске распался в конце 1928 года, а томский филиал АХРР в апреле 1931 года самоликвидировался. Филиалы «Новой Сибири» в других городах стали угасать, не чувствуя поддержки центрального правления. В 1930 году художники «Новой Сибири» организовали в Новосибирске филиал всесоюзного кооперативного товарищества «Художник», было организовано также краевое отделение «Федерации работников пространственных искусств», в которое вошли филиалы «Новой Сибири» и

«Ассоциации художников Революции». Началась централизация региональных и городских художественных обществ.

Региональные общества оставляли художнику, пусть и в рамках «лозунгового» сознания, свободу эстетической дискуссии, и даже — в известных пределах — свободу эстетического решения. В рамках советской системы эта свобода лишала художников места в новом социуме. Объединение было совершено «сверху», но с полного согласия художников. 23 апреля 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В мае в Новосибирске было создано оргбюро Союза советских художников Западной Сибири. Большая часть художников тех городов, что входили до революции в состав Томской губернии, — Томска, Барнаула, Бийска, Новосибирска — стали членами этого отделения. Время дискуссий закончилось. Горячо обсуждаемые и действительно насущные вопросы соотношения формы и содержания, поднимавшиеся всеми без исключения художественными критиками, теперь объявляются «вредными теориями». При той неопределенности терминологии нового искусства, которую выявили взаимные обвинения АХРР и «Новой Сибири», положить конец спорам и критике было возможно только насильственным ограничением объема понятий и, соответственно, утверждением их единого понимания, что и было сделано посредством создания Союза художников в 1932 году.

В *Заключении* сформулированы основные выводы исследования.

Процессы становления сибирской живописи в дореволюционный период характеризовались активным развитием культуры Сибири, значительным притоком интеллигенции из европейской части Российской империи и формированием художественной среды. В этот же период происходит процесс самоидентификации сибирской интеллигенции, что создает социальный запрос на возникновение сибирской специфики в живописи. Эта специфика осмысливается как отражение идей областничества в искусстве. Поиски самобытности проявились в разработке сибирского материала в жанре, в сюжете произведений и в живописной манере художников. В этот период было сформулировано понятие «сибирского стиля», оформилась его концепция: Сибирь имеет свой путь развития, и в живописи нужно не только обращаться к этнографической тематике, но использовать опыт искусства сибирских народов, его сюжеты и изобразительные средства.

В период революции и Гражданской войны развитие сибирской живописной специфики происходит в пространстве между академизмом и авангардом, ломка традиций сочетается со стремлением их сохранить. В годы слома государственных устоев

произошел сдвиг, в результате которого центр интенсивной художественной жизни сместился на периферию. Голод и социальные потрясения спровоцировали движение с Запада на Восток, в результате чего Сибирь становится новым культурным центром, в котором представители авангарда пытались определять основные линии развития искусства вплоть до 1921 года. В этот период сибирское искусство приблизилось к магистральным процессам. Авангард занял свое место в истории сибирского искусства, которое развивалось в условиях относительной свободы по своим законам, и вследствие этого приблизилось к самым передовым тенденциям. В то время, когда в центре происходили революционные события, изменявшие эстетику и мировоззрение художников европейской части страны, что привело к появлению множества новых направлений, в Сибири политическая ситуация была гораздо спокойнее. Автономность и удаленность Сибири от центра смягчала и отодвигала во времени творческий отклик на происходившие в столицах события. В условиях не столь кардинальной, по сравнению с центром, ломки общественных устоев художники стараются сохранить дореволюционные завоевания в сибирском искусстве.

В 1920-е годы наступает период союзов и объединений, и здесь сибирская специфика проявилась в острой конкурентной борьбе центральных (АХРР) и региональных («Новая Сибирь») союзов. Задачи изображения революционной действительности, поставленные в филиалах АХРР, выполнялись лишь на уровне руководства, тогда как остальные участники обращались к традиционным сюжетам, не обращая — в соответствии с декларацией АХРР — особого внимания на «форму». В то же время в «Новой Сибири» также не возникало противоречия между формой и содержанием, так как члены общества содержательную новизну в основном видели в «этнографизме», инородческой теме, новизна же формы оставалась большей частью на уровне деклараций. В период формирования новой государственности характерная для этих объединений вариативность эстетического самоопределения становится препятствием к интеграции художника в новую социальную среду. Разрушение региональных художественных организаций стало следствием осознанной художниками необходимости исчерпать конфликт между новой советской эстетикой и индивидуальным художественным выбором. Это привело к интеграции сложившейся художественной среды в общероссийскую систему в форме ССХ.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

- 1. Прокопьев М. В. Сергей Иванович Голубин и Томский филиал АХРР // Общество. Среда. Развитие. — 2015. — № 1. — С. 94—97.**

2. Прокопьев М. В. Пейзаж и жанр в творчестве Л. П. Базановой // Идеи и идеалы. — 2015. — № 2 (24). — С. 126—132.
3. Прокопьев М. В. Живопись Павла Геронтьевича Якубовского: сибирский импрессионизм? // Идеи и идеалы. — 2015. — № 2 (24). — С. 133—142.
4. Прокопьев, М.В. Владимир Иванович Копаев: художник традиционной школы в эпоху дизайна интерьеров / М.В. Прокопьев // Материалы 3 Международной междисциплинарной научной конференции "Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий" - Новосибирск, 2013. - С. 281-283.
5. Прокопьев, М.В. Из истории теоретических исканий в искусстве / М.В. Прокопьев // Материалы 38 межд. научной студенческой конференции "Студент и научно-технический прогресс". История - Новосибирск, 2000. С. 70.