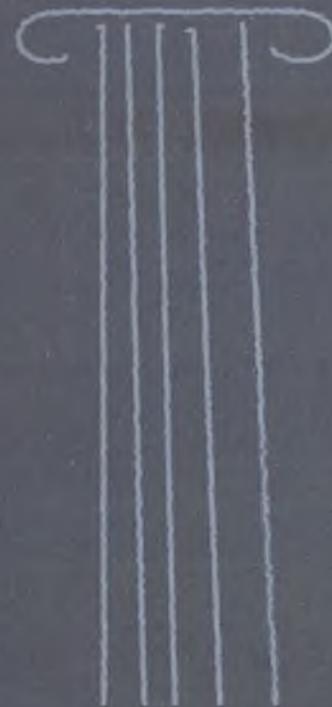


2006

В М
У И
ВОЛГОГРАДСКИЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ. ВРЕМЯ ХУДОЖНИКА



Материалы
научно-практической
конференции
посвящённой
125-летию
со дня рождения
И. И. Машкова

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ. ВРЕМЯ ХУДОЖНИКА

Материалы
научно-практической конференции
посвящённой
125-летию со дня рождения
И.И. Машкова



ВОЛГОГРАД
21 СЕНТЯБРЯ 2006

Доклады и сообщения
печатаются по решению
научно-методического совета ВМИИ
в авторской редакции

В сентябре 2006 года в Волгоградском музее изобразительных искусств состоялась научно-практическая конференция «Художник и время. Время художника», посвящённая 125-летию со дня рождения И.И.Машкова.

Волгоградский музей изобразительных искусств обладает одной из лучших коллекций произведений И.И.Машкова среди региональных музеев. Живописное и графическое собрание отражает все этапы творческой эволюции художника, в фондах музея также хранится архив И.И.Машкова 1930-х годов. В 2005 году коллекция произведений И.И.Машкова из фондов музея была представлена в Государственной Третьяковской галерее в рамках проекта «Золотая карта России».

125-летию И.И.Машкова был посвящён и выставочный проект «Илья Машков. Художник в пространстве и времени», осуществлённый в сентябре 2006 года в Волгоградском музее изобразительных искусств. Концепция проекта была призвана сделать видимым художественные и эстетические предпочтения Машкова, обращая зрителя к народным истокам его дарования и наглядно демонстрируя подчёркнутую материальность его живописи. Выставка раскрывала такие свойства его искусства и личности как могучий оптимизм, энергия, щедрость, избыточность замыслов.

Цель конференции «Художник и время. Время художника» – выявление роли и значения истоков культуры «малой родины» в эстетических представлениях и изобразительном языке мастеров изобразительного искусства. Участникам конференции было предложено обсудить следующие темы:

- Художественная культура России первой половины XX века и Илья Машков;
- Территория в региональном, культурном и художественном аспектах;
- Художественная метафора, выражающая специфику места и её роль в формировании стиля;
- Художник и его роль в формировании национального самосознания;
- Национальная культура как часть художественного языка;
- Официальная культура и традиционный художественный язык (народное искусство) – направления взаимодействия;
- Художник и власть – модели взаимоотношений;
- Официальное и массовое – сосуществование в контексте стиля или исторической эпохи;
- Пластические и художественные модели в творчестве мастера.

В рамках конференции впервые была представлена видеопрезентация архивных материалов и документов из фондов музея.

Культура, характеризующая деятельность личности, группы, общества в целом, являясь специфическим способом бытия человека, всегда имеет свои пространственно-временные границы и раскрывается через особенности поведения, сознания и деятельность человека, равно как и через вещи, предметы, произведения искусства, орудия труда, через языковые формы, символы, знаки, а также через типы социальных отношений и т.д. Она представляет собой достаточно сложную систему, все элементы которой теснейшим образом связаны между собой: культура хозяйственная зависит от культуры интеллектуальной, технической, научной, которые связаны с культурой политической, бытовой, художественной. Одни и те же закономерности выражаются в развитии политических форм и моральных представлений, в искусстве и философии, в языке и способах коммуникации. Характер культурных стандартов на глубинном уровне общественной жизни обеспечивает эту взаимосвязь, это единство форм, придающее всякой культуре её уникальность.

Универсальным субъектом культуры выступает человек, обладающий уникальной способностью задавать бытию вопросы о смыслах, об истоках, и поэтому занимающий в культуре центральное место, выступая одновременно и объектом и субъектом культуротворчества. Как справедливо заметил Н.А. Бердяев, «человек как существо социальное и историческое обречён творить культуру, она есть его путь и судьба, он реализует себя через культуру. Культура означает обработку материала актом духа, победу формы над материей. Она более связана с творческим актом человека». Как субъект культуры человек выполняет важнейшие функции, являясь: 1) творцом, создателем культурных смыслов, ценностей, образцов; 2) носителем определённой (национальной, возрастной, профессиональной т.п.) культуры; 3) транслятором, передатчиком культурных ценностей, норм и т.д. следующему поколению.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ВМИИ – Волгоградский музей изобразительных искусств

УХКМ – Урюпинский художественно-краеведческий музей

ВГИИК – Волгоградский государственный институт искусств и культуры

В XX веке усиливается внимание не только к способам бытия человека в культуре, к его единичному существованию, судьбе, сложно устроенной индивидуальной психической жизни, личной нравственной позиции, связанной со свободой, выбором, ответственностью, верой и т. д., и наиболее важным, приемлемым и осуществимым для культурологического, антропологического, социально-философского анализа явлений культуры и общественной жизни становится именно предельно малый масштаб, сопоставимый с жизнью конкретных людей. Психоанализ, историческая школа «Анналов», экзистенциализм, культурная антропология, персонализм, психоистория, реалогия всякий раз возвращают современные науки о человеке и обществе к микромасштабу изучения человека и культуры.

Одним из методов, связанных с малой оптикой рассмотрения и изучения феноменов и объектов культуры, является микроистория. Микроистория – не комплекс общих идей, не научная школа, не автономная дисциплина – это метод, основанный на выборе в качестве источников социально-исторических и культурологических исследований индивидуальные биографии, на сужении масштаба анализа до индивидуальной истории, индивидуального опыта. Поскольку долгое время в социально-гуманитарном знании общепринятым было предпочтение, отдаваемое изучению возможно более массовых совокупностей при измерении и анализе социальных явлений; выбор достаточно больших временных длительностей, чтобы увидеть глобальные социальные изменения, то обращение к индивиду выглядело вполне оправданным и закономерным. Используемый микроисториками биографический метод, построенный на изучении дневников, личной переписки, семейных архивов, надписей на фотографиях, автобиографий, мемуаров, исповедей, интервью служит глубокому уяснению и осмыслению субъективных смыслов, мотивов, интенций, ценностных оснований человеческого поведения в рамках фиксированного временного отрезка. Этот метод может быть эффективным в совокупности с герменевтическими приёмами для реконструкции и анализа духовных состояний общества. Феноменологически-герменевтическое направление культурологической мысли подтверждает теоретическое значение биографически малого ракурса в изучении культуры. Биография становится незаменимым источником историко-культурной реконструкции конкретного и целостного стилового и ценностного облика эпох, а также материалом для создания историко-культурной персонологии или культурной типологии личности, адекватной типологии культурных образований.

Фокус рассмотрения истории духовной культуры меняется, и здесь даже важен не столько сам масштаб, сколько репрезентативность каждого конкретного случая по отношению к целому. Стратегия исследования зиждется в таком случае не на измерении абстрактных свойств исторической реальности, она нацелена на соединение между собой возможно большего числа этих свойств. Индивидуальное

здесь призвано сделать новый подход к социальному через нить частной судьбы человека или группы людей. А за этой судьбой проступает всё единство пространства и времени, весь клубок связей, в которые она вписана [1. С. 110-127]. Понять смысл и суть того или иного явления социальной и культурной жизни можно лишь через тщательный анализ «жизненного сюжета», «судьбы» конкретных людей, включённых в описываемые явления и обстоятельства. Поэтому акцент в изучении культуры фокусируется на жизни одного поколения людей, субкультурного или кружкового (художественного, научного, социально-политического и др.) микро-социума, одной семьи, одного человека. «Казалось бы, на первый план вновь выходит история описательная, отличная от изучения больших социальных структур, долговременных социальных процессов, глобальных закономерностей, «серийных» данных истории ментальных индивидов. Действительно, исследовательский интерес сдвигается от присущего всем к индивидуальному. Осуществляется реконструкция индивидуальных стратегий людей и их биографий» [2. С. 15].

Ценность внимательного изучения таких микромиров культуры состоит в том, что там, на мельчайшем срезе социально-культурной жизни, в повседневности конкретных людей и микроколлективов и есть «подлинный локус творчества», место, где появляются, трансформируются, закрепляются нормы, образцы, слова, идеи, ценности того или иного общества. «Обращение к индивидуальным «человеческим документам» не позволяет принять нормы как «естественную данность» социального мира. Приходится ставить вопрос об условиях возникновения таких. Каким образом то, что нормой вроде бы не регулируется, попадает под нормативный контроль? Этот взгляд подразумевает множественность социальных игр и множественность перспектив. Идея эта органична для данной позиции: можно по индивидуальному документу реконструировать картину мира того, кем он произведён, а значит, говорить об обществе в целом» [2. С. 15]. При этом анализ того или иного социокультурного феномена, значимого отрезка культурно-исторического времени оказывается наиболее полным и аргументированным, когда исследуется не одна частная переписка, дневник, воспоминания о детстве, записки и т.п., а все эти нарративы, созданные несколькими современниками или даже сверстниками. Тогда эти тексты становятся репрезентативными, говорящими, и сквозь них проступают подлинные смыслы вещей, явлений социальной жизни, типов отношений, норм и образцов поведения.

Особенно специфичным и уникальным в этом контексте оказывается культурологический анализ биографии и судьбы художника. Его «приписанность» или, наоборот, антагонистичность своему микрокультурному времени или малой эпохе проявляется не только в его личных записках, дневниках, социальных проектах, но и в его художественных произведениях, которые зачастую правдивее, честнее «говорят» о художнике «во времени» и о «времени художника». В поле зрения ху-

дожника или писателя попадает, так или иначе, жизнь других людей рассматриваемой эпохи. Немецкий писатель Г. Бёлль отмечал: «Хоть пишу я в одиночку, оснащённый только стопкой бумаги, коробкой отточенных карандашей, пишущей машинкой, я всегда воспринимал себя не как одиночку, а как привязанного. Привязанного ко времени и современникам, к пережитому, испытанному, увиденному, услышанному целым поколением» [3. С. 293].

Иначе говоря, жизнь каждого художника всегда помещена в определённые обстоятельства коллективной жизни. «И этой коллективной, анонимной жизни, с которой встречается каждый из нас, тоже соответствует свой мир, свой набор убеждений, с которыми так или иначе приходится считаться и индивиду. Более того, у этого мира коллективных верований – обыкновенно называемого “идеями эпохи”, “духом времени” – есть одна особенность, которой начисто лишён мир индивидуальных верований: он значим сам по себе, помимо и даже вопреки нам» [4. С. 258]. То есть, эти верования, убеждения, идеи, витающие в воздухе, сохраняют значимость, даже если мы их не приемлем. В самом деле, проживая друг подле друга, будучи современниками, они чувствуют себя порой антагонистами, но и те и другие являются людьми своего времени, при всех различиях в них ещё больше сходства. Ходасевич в своё время писал: «жив только тот поэт, который дышит воздухом своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть она даже ему отвратительна – его слух должен быть ею заполнен, как лёгкие воздухом». На самом деле дух времени, значимый мир существенно воздействует на жизнь каждого человека, так как большая часть его мира, его верований коренится в коллективном их наборе, совпадает с коллективными верованиями.

Причём художники, являясь представителями одного поколения, не просто видят мир одинаково, но и ощущают, чувствуют одно и то же сходным образом, с полуслова понимают друг друга. Сверстники могут быть антагонистами, но принадлежность одному поколению делает их похожими и даёт возможность сразу узнавать друг друга. «Ахматова, говорят, не любила Георгия Иванова. Но тайна 10-х годов, какой-то особенный воздух той поры стали их пожизненным мучением, главным воздухом их поэзии» [5. С. 226-232]. Поэтому только те художественные тексты эпохи становятся «парадигмальными», репрезентативными, которые воспроизводят общую тайну поколения, и человек, причастный той же тайне, что и художник, писатель, поэт, узнаёт её, «как внезапно досказывает собеседник, оборвав твою историю на полуслове, твоё же сновидение» [5. С. 226-232].

Такое «внутрипоколенное» единство и родство людей связано с существованием «внутреннего времени», доступного интуитивному пониманию, которое нельзя измерить, а можно воспринимать лишь в качественных категориях. То есть поколение – это некоторая сущность, которую нельзя измерить, а можно постичь лишь через призму личного опыта. А поскольку «развитие культуры в целом связано

с изменением представлений о человеке, его месте в мире и его предназначении» и «при этом на первый план выдвигается какое-нибудь определенное качество человека как ведущее, наиболее ценное» [5. С. 226-232], оно получает зримое воплощение в искусстве в виде художественного идеала. В этом смысле художник является «рупором» свое эпохи, и его кисть, перо, резец реализуют идеал своего культурного времени и при помощи разнообразных художественных средств сообщают нам о желаемом универсальном человеке и желаемой идеальной модели культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ревель Ж. Микроисторический анализ и конструирование социального // Одиссей. Человек в истории. М., 1996.
2. Козлова Н. Н. Методология анализа человеческих документов // Социологические исследования. 2004. № 1.
3. Бёлль Г. Франкфуртские чтения // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.
4. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Под. ред. А. М. Руткевича. М., 1997.
5. Гандлевский С. Разрешение от скорби // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. М., 1991.

**ПОСЛЕДНИЙ КОЛОРИСТ
«ПАРИЖСКОЙ ШКОЛЫ»
– ПЕРВЫЙ КОЛОРИСТ
«МОСКОВСКОЙ ШКОЛЫ»
– И.И.МАШКОВ**

Н.Ю.ХЛОПИНА

В

современном искусствознании Машкова стесняются, его имя замалчивается, и его структурообразующая роль в живописной традиции до сих пор не осознана и не оценена адекватно. К нему крепко привязался ярлык художника перешедшего на сторону советской власти, иллюстрирующего ее идеологию и воспитавшего целое поколение художников соцреализма. Это чувствуется и по последнему фильму, показанному по каналу «Культура» – «Машков – король натюрмортов». Несмотря на то, что тема выведена за пределы социо-культурных ассоциаций, канва сценария построена на основе истории и биографии. При всех преимуществах, фильм – массовый комментарий на великого живописца. Художник представлен в историческом контексте как свидетель эпохи, и акцент сделан на его биографию, которая подается, с одной стороны, как определяющая характер творчества, а с другой, тесными узлами связывающая его с событиями современности. В связи с этим этапами пути Машкова становятся разные периоды его жизни и ступени карьеры. Картины выполняют сопутствующую роль иллюстрации либо времени, либо культурной жизни.

Недостаток подобного подхода заключается в подмене жизнью художника как человека его способностей реализации в своем материале живописи, т.е. картин. Для живописца самое главное – ряды картин, по которым можно судить о том, какой он живописец, и какую роль он сыграл в живописной традиции. Биография же – фон, контекст, сопровождающий этапы его становления и развития как живописца.

Итак, с нашей точки зрения надо было бы поменять акценты, поставив во главу угла тему «Машков – король натюрмортов», а биографию сделав фоном. Точно также можно рассмотреть тему «Машков – король пейзажа», не менее принципиальную для пост-импрессионистического периода, начавшегося после «революции» в пейзаже – пленэра. Тема «Машков – король портрета» в свою очередь демонстрирует пост-пленэрный пересмотр традиционного европейского жанра портрета, который воспринимается как задача органически соединить конструктивное и пленэрное начала, геометрию и хаос непосред-

ственности. Попытка скорректировать оценку творческого пути Машкова сквозь призму задач колоризма предпринята нами в следующих тезисах. Основные координаты каждого из периодов – внешние (взаимоотношения художника как человека с социо-культурным контекстом) и внутренние (ряды картин, по которым можно судить о характере пластических задач живописца).

Годы учения. Становления живописца. 1899-1908

1) От самодеятельного народного художника, через училище живописи, ваяния и зодчества (Серова, Коровина), к индивидуальной мастерской.

2) Машков уже на раннем этапе сложения метода реализации встает в ряд с европейскими живописцами – его предшественниками и вписывается в общеевропейскую живописную традицию. Он пытается объединить разные по установкам лубок, академию и «музейную» традицию, т.е. своих колористических предшественников. В результате приходит к тому, что только колористический подход, т.е. ориентир на цвет как универсальный, абстрактный, пластический материал позволяет преодолеть технологичность, программность и графичность лубка и академии, так же как разнообразный стилиевой и жанровый комментарий на музей.

Становление мастера и мастерской. 1908-1918. «Бубновый Валет». Первая попытка создания московской колористической школы.

1) Для этого периода решающими стали: две поездки за границу, структурирование индивидуальной мастерской на базе которой складывается «Бубновый Валет» и знакомство и сотрудничество со Щукиным и Морозовым как с музеем, и с Матиссом как с носителем современной ему колористической информации и традиции парижской школы.

С одной стороны (извне), все это вместе становится координатами социо-культурной ниши Машкова.

С другой стороны (изнутри), это выводит его на следующий уровень пластического синтеза.

2) Знакомство с европейской живописной традицией позволило Машкову утвердиться в собственном выборе ориентации на европейский колоризм, персонализацией которого для него в это время был Сезанн. Пластический анализ и реализация сезанновских задач, освоение щукинской коллекции и общение с Матиссом приводит его к первоисточникам сезанновского синтеза: с одной стороны, Моне-Сислей-Писсарро, с другой – Ж.Сера и А.Руссо.

Машков и «Бубновые Валеты» (мастер-мастерская-школа) стали ключевой точкой переезда парижской школы в Москву («наши французы»). Так же как в свое время Аверкамп и Г.Сегерс перенесли фламандскую живописную традицию 16 в. – Брейгеля – в Голландию 17 века. Этот этап можно назвать первой попыткой создания московской колористической школы.

Вторая попытка выстроить московскую школу как наследницу парижской. 1918-1924. Вхутемас как структура мастерских, построенная по модели флорентийских мастерских 15 века – Верроккьо и по образцу парижской школы.

1) Вхутемас – на первом этапе:

- Машков – вертикаль – мастер (что видно по уставу).
- его собственная мастерская – самая большая
- структура Вхутемаса: мастерские, возглавляемые учениками Машкова (ставшими преподавателями), их диапазон – Малевич и Кандинский, их периметр – дизайн и т.д. Т.о. Вхутемас воспроизводит структуру мастерской Машкова, развернув ее до школы. Объединяет всех общая установка бывших «Валетов» на Сезанна («клуб П.Сезанна»).

Т.о. Вхутемас так же как в свое время мастерская Давида добавляет в официальную массовую структуру академии индивидуальную вертикаль мастера. Но постепенная институализация, де-персонификация всей структуры приводит к вытеснению индивидуальной вертикали Машкова и превращению Вхутемаса в учреждение.

2) Пластически

Продолжая развивать систему Сезанна-Матисса Машков выходит за эти пределы в сторону:

- первоисточников – Моне-Сислей-Писсарро и Сера-Руссо
- музея колоризма – дополнив сезанновский лозунг «увидеть Пуссена в природе» задачей написать музей и лубок сквозь пленэр. Это следующий уровень первоначальной задачи Машкова.

Для этого периода характерна доминанта натюрмортов, поддерживаемая установкой на фламандцев и голландцев 17в. Именно в натюрмортах 20-х гг. он синтезирует все предыдущие пластические задачи. От кубистических натюрмортов 10-х гг. – к «Снеди» и «Хлебам». Натюрмортный синтез сопровождается пейзажами и портретами.

Переходный период. 1925-1930 гг.

1) Попытка вписаться в АХРР и крах этой попытки, т.к. индивидуальные установки Машкова противоречат массовым установкам АХРРа. «Хочу повернуться лицом к производству – т.е. к мольберту».

2) В 1925 г. в Гурзуфе Машков возвращается к пленэру. Установка на Сезанна и голландцев в Гурзуфе сменяется задачей написать Брейгеля сквозь пленэр (вид сверху). На базе пленэра он объединяет и портреты, и групповые портреты, и натюрморты. Пейзажный синтез, так же как в свое время натюрмортный, сопровождается экспериментами с размерами, форматами, жанрами, постановками. «Крабы» и «женский пляж. Гурзуф» – пейзаж в натюрморте и натюрморт в пейзаже.

Станица Михайловская и третья попытка создания структурированной живописной школы. 1930-1937

1) Распад старых группировок, преобразования во Вхутемасе-Вхутеине и неудавшаяся попытка найти нишу в АХРРе – обстоятельства, которые толкают Машкова к поездке в станицу Михайловскую. История взаимоотношений с населением и властями заканчивается остракизмом.

Попытка перевезти московскую школу: сделать мастерскую на базе детской студии, музей, – из собственных картин в церкви и лубка ни к чему не приводит. (похоже на попытку Малевича в Витебске).

2) Пластический синтез в этот период реализуется в портрете, на базе которого Машков соединяет проблемы пленэра в натюрморте и натюрморта в пленэре. «Колхозница с тыквами», «Девушка на табачной плантации», «Девушка с подсолнухами» – колористический ансамбль из дополнительных цветов.

Параллельно с этим синтезом – несколько направлений само комментария:

- парафраз картин 24 года – «Хлеба», «Снедь», в которых он возвращается к задаче написать, пережить в цвете лубок, вывеску, сквозь музей и пленэр;
- попытка написать вывески современности – «иконы» советской власти – «Привет съезду».
- Наконец, пейзажи Михайловской как эксперимент композиционный, с форматом и размером, контактностью и абстрактностью.

Возвращение из станицы Михайловской. 1937-1944.

1) Вытеснение из станицы, с одной стороны, и предложение Щусева написать панно для гостиницы «Москва», с другой, вынуждают Машкова в 1937 году вернуться в Москву.

2) Следующий уровень пластического синтеза – панно для гостиницы «Москва». Соединение всех предыдущих исканий:

- преодоление функциональной и программной части за счет приоритета пластической – колористической.
- монументальная живопись как станковая (традиция Веронезе, Тьеполо, Давида). Проблема взаимоотношений живописи с архитектурным пространством решается Машковым в духе Веронезе и Тьеполо – живопись, которая должна была бы быть декоративной вставкой в архитектуру, подчиняет архитектуру себе.
- необычные композиционные решения в сильно вытянутых по вертикали форматах, напоминающих китайские свитки. Совместимость форматов и размеров панно противостоит их разному цветовому состоянию и пространственному решению. Они отличаются по цвету и общему тону на порядок больше чем написанная в Михайловской серия портретов в пейзаже.
- разнообразие задач: Интерьер. Пейзаж. Искусственный пейзаж – Арктика как натюрморт белое на белом.

Опыт панно помогает Машкову выявить пропорции абстрактности и контактности при постановке и реализации разнообразных пластических задач.

Панно Машкова – следующий шаг в сторону освоения европейской колористической традиции, включение в эту традицию опыта картин большого размера (Веронезе, Тьеполо, продолжение опыта больших картин Сера, Сезанна). Так же развитие задач, поставленных в портретах 1930-х гг., – слияние жанров, их аннигиляция в

процессе построения колористических структур. Усложнение живописных структур без относительно жанровых границ. Если портреты 30-х гг. – колористический ансамбль, то панно – полифоническая гармония.

Последний период. 1938-1944. Апофеоз колориста.

1) По сравнению с предыдущими периодами резко сокращается общественно-культурная деятельность Машкова. Если выход из АХРРа был сформулирован им как «поворот лицом к производству – мольберту», то в этот период – это поворот к палитре, т.е. углубленный анализ самой сути колоризма.

2) Пластически в этот период его картины демонстрируют, что парижская живописная школа с ее двухсотлетним колористическим опытом, перевезенная Машковым в Москву еще в 10-20-е гг., была им освоена в широчайшем диапазоне. Этапы этого освоения – предыдущие синтезы: сезанно-матиссовский, натюрмортный, пейзажный, портретный, «полифонический» – панно.

Все задачи предыдущих периодов в 30-40-х гг. реализуются в камерных, но симфонических вещах. Жанровые, композиционные эксперименты сводятся к фундаментальной задаче изучения палитры. Машков переходит на следующий уровень взаимоотношения земель и металлов, открытого и закрытого цвета. Это мечта «Валетов» о «касанях» и «погружениях». Углубление изучения возможностей палитры в процессе реализации приводит к восприятию палитры как симфонического инструмента, что было заложено еще в 15 в. Ван Эйком.

Итак, Машков начинает с задачи написать лубок и музей сквозь пленэр Моне, затем, преодолев теории и установки Матисса и Сезанна, выходит на уровень синтеза А.Руссо и Ж.Сера.

В поздний период он приходит к широчайшему спектру задач поставленных и реализованных колористами парижской школы: проблемам пейзажа и пейзажности, независимо от жанра (Фрагонар), натюрморта как пластического жанра («голландцы 17 века», Шарден), портрета как синтеза пейзажа и натюрморта (Хальс, Давид) и как модели объединения границ пост-пленэрного диапазона – непосредственности и конструкции. Он осваивает проблемы больших размеров в живописи и взаимоотношения цвета и рисунка (Буше, Тьеполо, Веронезе). Наконец, подходит к камерному синтезу (Ватто) в поздних натюрмортах. Т.о. Машков проходит путь от колористов конца 19 века в обратную сторону – к истокам парижской школы – Ватто и далее к истокам европейского колоризма. Синтез каждого следующего периода его творчества включает в себя достижения предыдущего и усложняет общую гармонию. Движение на пути освоения возможностей масляной живописи сопровождается все более внушительным музейным синтезом, ставя во главу угла задачу освоения палитры как инструмента живописца. «Цель живописи – сама живопись».

Коллекция Волгоградского музея демонстрирует Машкова прежде всего как мастера близкого к народным традициям, существующего внутри особой «легенды мира». Фаза примитивизма, была для него не просто «невероятно органичной» ступенью развития; она, неоднократно трансформируясь, оказывала влияние на его творчество на всех этапах пути. Особенно ярко это демонстрируют парадные портреты и натюрморты 1930-х гг.

Гипертрофия форм и цвета, подчеркнутое внимание к значимым деталям, любовь к симметричным, устойчивым композициям, представления о красивом как о здоровом сближают его работы с искусством примитива и фольклором. Эта примитивистская составляющая таланта выделяла его среди товарищей по «Бубновому ваялу» в контексте авангарда и соцреализма.

В 1930-е гг. художникам приходилось искать соответствия с реальностью, резко отличной от сформировавшей их культуры. К 1933 г. «соцреализм», признанный единственным творческим методом советских художников, формирует эстетическую, смысловую, жанровую структуры. Со временем мотивы соцреализма складываются в язык заклинаний, обладающих знаковой природой. Культ освобожденного труда формировал образ героя нового искусства – бодрого оптимиста-ударника, чуждого рефлексии. Из искусства изгоняются многозначность образов, усложняющая прочтение, как и драматизм и психологизм. Неотъемлемым свойством соцреализма является оптимистическая интонация и утверждающий пафос. Данный контекст оказал влияние и на творчество И.Машкова.

Соприкосновения с официальной культурой искусства Машкова, обладавшего наибольшей среди бубнововаялетцев социальной активностью и потребностью в социальном самоутверждении, присутствующей во всех жанрах. «Колхозница с тыквами» (1930 г.), предназначенная для репродуцирования на календарные стенки (т.е. для массового зрителя), оказалась теснейшим образом связанной со стилистикой советского парадного портрета, бывшего одним из ведущих жанров

официального искусства 1930-х годов. Отвечая требованиям соцреализма, его образы отличаются ясностью, целостностью и совершенно лишены недосказанности и рефлексии. Однако в то же время они являются своеобразным истолкованием общеизвестных задач на языке особой «машковской» эстетики, по-прежнему оставшейся близкой к эстетике фольклора, примитива. В преобладающих цветовых звучаниях, композиционных приемах, по-прежнему сходных с провинциальной фотографией (уже 1930-х) и демонстрирующих объекты с лучшей стороны, как на витрине, в однозначной прямолинейности образного звучания, несомненно звучание народных традиций.

Машков перемещает современный, конкретный образ «Колхозницы с тыквами» в область типического, вневременного, сверхчеловеческого, усиливая гимновое, эпическое звучание. Прославление творца новой колхозной реальности перерастает в апофеоз сил плодородия, витальных основ бытия. Энергия, оптимизм, душевное и физическое здоровье здесь неразрывно связаны с идеей всепобеждающей жизни, центральной в искусстве Машкова. Он обращается к традиционным бубнововалетским приемам, используя монументальную устойчивую композицию, упрощенный рисунок, насыщенный цвет. Предметное окружение, как всегда у бубнововалетцев, играет огромную роль, активно воплощая общую идею. Цветовая кладка рождает ощущение сущностного единства всего изображенного, как и в лучших ранних работах.

Напряженная разработка проблем света в советском искусстве 1930-х гг. – метафорическое воплощение мифологемы «светлого пути». Преувеличенная физическая мощь женских образов в искусстве соцреализма 1930-х гг. является отражением культа физической силы и молодости, свойственного всем тоталитарным мифологиям. Титанические женские образы синтезируют символику нового человека и Родины-матери.

«Колхозница с тыквами» – знаковая работа, существующая в двух смысловых системах, фиксирующая пересечение требований эпохи, наследия бубнововалетской традиции и собственных эстетических представлений художника.

Советские портреты 1930-х гг. часто обнаруживают зависимость от фотографии. У Машкова также возрастает интерес к точной фиксации материальных особенностей фактуры, формы, оттенков. Задачи материальной убедительности все больше поглощают художника. Возможно, с этим связано господство в позднем творчестве Машкова натюрморта. Натюрморт, ставший со времен Сезанна одним из ведущих жанров европейской живописи, особо важен для понимания эволюции бубнововалетцев, изначально мыслящих «натюрмортно». Актуальной задачей в 1930-е гг. становится надление натюрморта развернутым современным содержанием.

Машков не однажды предпринимал попытку написания «революционного» натюрморта. Пожалуй, самое парадоксальное произведение такого рода – «Привет 17 съезду ВКП(б)» (1934 г., ВМИИ). Знаковое, символическое звучание здесь всемерно усилено автором, приближая его концепцию к заклинательным, тотемным

формулам (изначально, призванным выполнять обереговую функцию). Абсолютная симметрия расположения бюстов и цветов рождает ассоциации с праздничным убранством сельского храма, где заботливо подобранные букеты, рушники и бумажные цветы странным образом сочетаются с образами. Колорит работы, построенный на сочетании малиново-красного, сине-зеленого и темно-синего оттенков несет печать фольклорного «платочно-подносного» прообраза.

Трогательно бережное отношение к работе ощущается в осторожной тщательности живописи. Это та самая «робость руки», о которой писал Эфрос. Она рождена Великим Страхом, входящим в подсознание всех существующих в тоталитарной культуре. Это скованность, выражающая максимальную серьезность отношения к затронутым сакральным сущностям.

Однако предметы здесь «вступают в заговор» против Машкова, живопись упорно не умерщвляется и «не отпускает» художника. Это обстоятельство делает Машкова ущербным в системе соцреализма (и официальная критика это не забывает). Соседство бюстов вождей и плодов земли почти комично, цветовое решение столь задорно, что, помимо воли художника, производит впечатление ярмарочной продукции, а современным сознанием воспринимается как прием соцарта. Выполненный со всей серьезностью натюрморт, является ярким образцом не столько тоталитарного искусства, сколько народных представлений о красоте и торжественном величии.

Натюрморт «Советские хлебы» (1936 г., ВМИИ) задуманный как символ изобилия, богатства и могущества родины, по манере письма и размерам (150x180) обладает чертами монументальности. Композиция и сама идея этой группы работ имеют родство с вывесочными прототипами. Идея избыточности выражена здесь переполненностью холста, практически полным исчезновением фона. В стране, только что пережившей страшный голод, избранная натура должна была восприниматься как священный объект, что делает уместными геральдическую композицию, многословность и фотографичность. Гиперреалистичность, мелкий мазок, статичность, подчеркнутая декоративность отличают эту работу от близкого натюрморта 1924 г.

В то же время по своему образному строю картина очень характерна для машковского творчества вообще. Работа в полной мере воплощает «живописный гигантизм», особенно ярко проявившийся в картинах Машкова 1910-1920-х гг. Жанр, органичный для него, – это торжественный гимн во славу щедрой и изобильной жизни. Фантастическая, грандиозная картина мира, запечатленная в натюрморте, была подспудной смысловой доминантой искусства Машкова на протяжении всего творчества.

Меняя технические средства, делая свой язык близким к общеупотребимому, Машков сохраняет неизменными основные творческие приоритеты. Безусловно, «Советские хлебы», «Привет 17 съезду» – одни из самых ярких проявлений соцреализма в творчестве Машкова. Художник использует весь арсенал официального искусства: агрессивность художественных средств, предметную достоверность, легко читаемое содержание. При этом все подавляющий интерес к предмету и

технологии, особый гедонизм творчества выдвигают на первый смысловой план «празднование вещи» и живописные задачи, значительно затемняя прочтение социально значимого текста и снижая (а порой уничтожая) идеологическое воздействие.

«Триумфальные композиции» Машкова 1930-х гг. представляют пример жестокой борьбы со своим искусством. Могучий автоматизм ремесла пересиливает явные намерения соответствовать «единому методу», удерживает от слияния с соцреализмом и обезличивания. Возможно, эпоха «приручила» художника, но и он сам изменил облик эпохи, переведя новую мифологию на уровень высокого художественного качества и сохранив свое лицо в непривычной системе ценностей. При этом сюжетное содержание чаще всего расценивается художником лишь как предлог для создания зрелища торжества жизненных сил, для разрешения собственных живописно-пластических задач. Сила утверждения, беспелляционность высказывания были унаследованы им от модернистского прошлого, что служит иллюстрацией отношений тоталитарного искусства и авангарда.

Сквозь официальный, риторический сюжетный уровень уверенно проступает самооценочность и органичность живописной ткани. В картинах разворачивается живописная интрига, живописное действие длится на глазах зрителя (как и в 1910-е гг.). Этим объясняется сохранение эстетической привлекательности этих работ и в сегодняшнем контексте.

Таким образом, парадные композиции Машкова 1930-х гг., демонстрируя стремление соответствовать нормам официального искусства, создают свою самобытную «эстетику триумфов», но не отвечают основному требованию соцреализма – трансформации в один из винтиков государственного механизма, обеспечивающего реализацию заданного идеологического сценария.

Имя Машкова тесно связано с его родной станицей Михайловской Урюпинского района Волгоградской области. Исследователи упоминают о ней в связи с созданием Михайловского ДСК в 1930-е годы. Однако, приезжая на родину из Москвы, Машков каждый раз посещал районный центр – город Урюпинск, но эта тема остаётся не затронутой краеведами. Данное сообщение знакомит с результатами исследования жизни И.И. Машкова в период 1930–1935-х годов во время его неоднократного пребывания в Урюпинске. Поиск объектов для увековечивания памяти Машкова путём оборудования памятных знаков (мемориальных досок, памятников), составления проекта экскурсионного маршрута «Урюпинская тропа Машкова». Основными источниками исследования являлись письма и документы, связанные с пребыванием И.И. Машкова в станице Михайловской, где упоминался Урюпинск, назывались места, которые он посещал в городе. К характеристике, которую даёт Машков городу, приводятся документальные сведения в качестве комментария.

В Урюпинске, в рассматриваемый нами период, находилось партийное и хозяйственное руководство района, почта, телеграф, сберегательная касса, парикмахерская, железнодорожный вокзал, редакция районной газеты «Красный Хопёр». Несомненно, эти места неоднократно посещал И.И. Машков. Его интересовало положение культуры, состояние экономики и перспективы развития районного центра; много сил и времени потратил он здесь, добиваясь необходимого финансирования ДСК.

Со стопроцентной точностью невозможно указать архитектурные сооружения тесно связанные с именем Машкова – в современном Урюпинске центральная часть города претерпела большие градостроительные изменения. Но ещё определяема экскурсионная тропа пребывания здесь Машкова так и связанные с ним памятные для города места.

Первый приезд И.И. Машкова на родину овеян нежными чувствами: он покинул родные места 19-летним юношей, а возвратился зрелым 50-летним человеком.

«Получил я командировку в конце июля 1930 года. После тридцатилетней разлуки с родиной, за этот период жизни и работы в Москве и поездок за границу, где я был три раза и изучал искусство Египта, Греции, Испании, Италии, Франции, Англии, Австро-Венгрии, Германии и пр., повидал много чудес искусства, техники, природы, горы, моря, океаны и мн. др., я ещё больше ... отдалился от родины», – пишет Машков [1. С. 3].

«Невыразимо-волнующее чувство» испытывал он, проезжая мимо знакомых с детства мест: город Борисоглебск, станция Алексиково ..., а вот и Урюпинск.

«Тёплым летним сухим южным утром приехал я в Урюпинск, поразила по сравнению с Москвой, необычайная тишина. Бывшая когда – то станица стала окружным городом Урюпинском (теперь районным), при Советской власти электрифицированным, с огромным хлебным элеватором, маслобойным и консервным заводами. Теперь строятся клиники, почта и многое другое. На площадях груды кирпича – остатки каменных церквей» [1. С. 4].

Во внешнем облике знакомого города Машков ищет приметы нового времени: находит и ошибается, приписывая грандиозные перемены Советам.

Да, многое изменилось в облике бывшей станицы.

7 января 1929 года она получила статус города. Здесь проживало 14,4 тыс. чел. (По переписи населения 1927 г.). Однако, благоустройство города началось раньше: в 1911 году пущены водопровод и электростанция. Тогда же в домах наиболее зажиточных жителей и в витринах магазинов зажглось электрическое освещение. С приходом в станицу железной дороги (1871 год) сюда проведена линия телеграфа. Вопрос о преобразовании Урюпинского ярмарочного поселения в город обсуждался ещё в середине 1870-х годов. Но правительство сочло это преждевременным (статуса города в то время не имел даже Новочеркасск) [2. С. 80]. Маслобойный и мясоконсервный заводы, элеватор появились в Урюпинской станице перед первой мировой войной [2. С. 79]. Упомянутые Машковым груды кирпича на площадях – действительно остатки двух разрушенных церквей: Вознесенской (строилась с 1881 по 1887 гг.) и Христорождественской (год постройки – 1853). *Рис. 1.* Обе располагались на ярмарочной площади. Сохранились любительские снимки их поэтапного разрушения.

Названный Машковым почта, действительно, строился на его глазах: годом завершения строительства считается 1932 [3. С. 3]. Это двухэтажное здание, удачно реставрированное, используется ныне по прямому назначению: в нём находится территориальный узел связи, и может рассматриваться нами как экскурсионная точка маршрута и объект установки мемориального знака Машкову. Улица, на которой оно находится, в начале 30-х годов называлась Хопёрским проспектом; была переименована в Ленинский проспект в конце 30-х годов, когда Машков покинул станицу.

Приметы грандиозных строек Машков находит в «рудоносных разработках на правой стороне Хопра»: он слышит «взрывы динамита, напоминающие пушечную стрельбу». С уверенностью говорит о том, что «на месте казачьей станицы Урюпин-

ской в ближайшие годы будет создан большой индустриальный промышленный город» [1. С. 4]. И это не назовёшь «маниловщиной». Он сам готов, засучив рукава, «приносить пользу Республике не только своим профессиональным трудом ... ведь у нормального человека всегда есть потребность попитаться полезной физической работой свои мускулы в чередовании с умственной работой и наоборот» [1. С. 8].

Открытие залежей железной руды за городом, Машков воспринял как советское достижение. Однако учёные занялись поиском в начале 20-го века. В 1939 г. вновь отказались от строительства металлургического завода, запланированного ещё на первую пятилетку, в связи с неблагоприятными условиями залегания, физическими и химическими свойствами прихопёрской железной руды, обнаруженной ещё до революции [2. С. 123]. Таким образом металлургическую промышленность в Урюпинске создать не удалось.

«Посмотреть, в каких конкретных условиях возводится фундамент социализма в нашей стране» [4. С. 37], – также входило в задачи его командировки в Урюпинский район. В городе, по мнению Машкова, нужно многое изменить для создания благоприятных условий строительства новой жизни. «... ударник революционной кувалдой скоро окончательно вышибет все остатки кулацко-кабачковой жизни, включая внешний облик старой части города с дореволюционными противными, спекулятивными постройками» [1. С. 4-5].

Машков критикует вновь строящиеся мастерские для заключённых, «постройки в стиле вульгарного «модерна» времён 1904 года», трибуну на площади, «которая напоминает скорей беседу в саду у станичного атамана, а должна быть построена в духе нашего революционного времени» [1. С. 4]. Указанные сооружения не сохранились так же, как здание РИКа и парикмахерской, о которых Машков упоминает в письмах. *Рис. 2.*

«Я лично 3 июня в Урюпинске близ РИКа в парикмахерской на себе испытал темперамент партизана т. Рыбьева. Публичный отвратительный инцидент в милиции был исчерпан, т. Рыбьев признал свой поступок дурным, и мы расстались друзьями. Участие в боях гражданской войны, видимо, при всём его атлетическом сложении расшатало всю нервную систему» [5]. Упомянутое Машковым здание милиции сохранилось, оно находится на улице Красноармейской и так же может быть включено в экскурсионный маршрут.

Список фамилий руководителей различных органов в городе Урюпинске с марта 1931 года [6], составленный Машковым, позволяет предположить, что Машков встречался с этими людьми, бывал в учреждениях: райкоме, райисполкоме, районо, редакции газеты «Красный Хопёр», ГПУ.

Хорошо сохранилось 2-х этажное здание редакции, совмещённое с типографией. Старейший в городе журналист К.А. Семёнов убеждён в том, что Машков не раз бывал в нём, и далеко не всегда был доволен работой его сотрудников. Газета, увлекаясь поиском классового врага, часто искажала факты из жизни Михайловского ДСК. Удобно расположенное старинное здание редакции бывшего «Красного Хопра», а ныне «Урюпинской правды» может стать продолжением экскурсионного маршрута.

Препятствием в своей деятельности по созданию ДСК Машков считал действия, а точнее бездействие со стороны сотрудников Урюпинского района. Илья Иванович в апреле 1934 года подробно описал случай, как он несколько дней ждал работника района в Михайловскую, в ДСК, тот соглашался выехать только в том случае, если за ним пришлют лошадей. Машков назвал такое отношение к себе «вольной или невольной волокитой» [7].

Для установления мемориальной доски И.И. Машкову в большей степени подходит здание железнодорожного вокзала, где он чаще всего бывал. Здание деревянное, двухэтажное построено в 1871 году одновременно с железнодорожной веткой в 32,5 версты от станции Алексиково. *Рис. 3.* Во времена Машкова здесь была высокая деревянная платформа для выхода пассажиров из вагонов, поворотный круг для разворота паровозов, ледник для хранения продуктов для буфета, склад для хранения грузов на станции, называемый железнодорожным пакугаузом, принимались телеграммы от населения [8]. Посылки и багажи, предназначенные для Михайловского ДСК, попадали сначала сюда. Всего было отправлено 200 пудов ценного груза [9].

Машков регулярно составлял списки отправленного. «1933 г. 3 апреля я послал для ДСК 3 шт. посылки и 1 ящ. багажа: смычок для скрипки, музыкальные инструменты для оркестра, мандола, струны, самоучители, 6 метров холста для живописи ... по получении квитанции на багаж ящик в 46 кило контрабас – балалайка, чтобы не платить за полежалое, немедленно нужно с брезентом поехать в Урюпинск и взять» [10].

1 августа 1932 г. управляющий делами НКП В.Томский выдал Машкову справку для начальника городской станции, в которой просит выдать 2 ж.д. билета до Урюпину на 15 августа 1932 г. в виду командировки Машкова [11].

Не меньше 17 000 километров я проехал по железной дороге и около 1 000 километров лошадьми и пешком. Проведено как на станциях, так и в вагонах (ибо рисковать своим багажом, представляющим нередко большую художественную ценность, я не мог), не менее 60 абсолютно бессонных ночей, – ночей, проведённых в болезненно-нервном, возбуждённом состоянии [12].

В архиве «Машков И.И. Художник» в ВМИИ были обнаружены два документа, свидетельствующие о том, что в Урюпинске у Машкова тоже были ученики: А.А. Агуреева (1912 г.р.) и К.Ф. Демин (1913 г.р.). В начале 1930-х годов они получили «уроки от Машкова», затем выехали в Москву, чтобы продолжить профессиональное обучение. Агуреева в 1932 году поступила в Художественный техникум им. 1905-го года, совмещая учёбу с работой в декорационных мастерских Государственного Большого Академического театра СССР. 23 апреля 1933 года она написала заявление в Урюпинский районный отдел народного образования с просьбой принять её на работу в Михайловский ДСК руководителем изо- или фотокружка. По улице Партизанской, дом № 57 сохранилась одна из первых частных фотографий в Урюпинской станции, на деревянном карнизе этого дома, сделанного по-казачьи с низами, ещё читается надпись: «Фотография Агуреева». Основателем этого фотоателье был отец

Анны Агуреевой, и сама она начинала здесь трудовую деятельность квалифицированным фотографом. У дома так же правомерно установить точку экскурсионного маршрута.

К.Ф. Демин – племянник Машкова в сентябре 1930 приехал в Москву, жил у дяди, работал учеником в изомастерской при клубе Авиахима, затем так же учеником театралных декорационных мастерских Большого театра.

Две станции, Михайловская и Урюпинская на несколько лет стали для И.И. Машкова местом напряжённой творческой, организационной, хозяйственной деятельности, и ему хотелось побыстрее сделать жизнь в них богаче и культурнее. «... город Урюпинск был, по сравнению с бывшей когда-то окружной станцией Михайловской, небольшой станцией, а теперь является районным центром и в ближайшем будущем огромным индустриально-металлургическим центром. Насколько огромны, богаты перспективы у Урюпинска, настолько разбита, обшаркана, разгромлена б. Михайловская станция» [5].

Деятельную энергию проявил И.И. Машков, чтобы сделать Михайловскую станцию новым районным центром, используя удобный для этого момент: постановление Правительства о политотделах привело к необходимости провести районирование, т.е. разукрупнение районов. В результате чего Михайловская стала центром нового района и ей возвращен статус станции.

В июле – августе 2006 года отмечалось 125-летие И.И. Машкова. В станции Михайловской установлен бюст художника, в Урюпинском музее создан мемориальный зал Машкова, в котором представлена тема: «И.И. Машков в Урюпинске». Следующим шагом должно стать определение объектов для установки памятных знаков (лучше нескольких), разработка и функционирование экскурсионного маршрута «Урюпинская тропа И.И. Машкова».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Письмо И.И. Машкова в Наркомпрос от 1 апреля 1932 года // УХКМ. Инв. № 2281 н-в.ф.
2. История и природа Урюпинского края: Уч. пособие для средн. школы / Под ред. А.С. Скрипкина. Волгоград, 1998.
3. Урюпинск и Урюпинский район: Телефонный справочник. Тверь, 2003.
4. Озерина В.С. Художник и социальный заказ. К вопросу о проблематике творчества И.Машкова в 1920-1930-е гг.: Материалы науч.-прак. конф., посвящённой 120-летию со дня рождения И.И.Машкова / ВМИИ. Волгоград, 2001.
5. Копия письма Машкова секретарю Урюпинского райкома ВКП(б) т.С.молкину // УХКМ. Инв. № 2282 н-в.ф.

6. Архив «Машков И.И. Художник» // ВМИИ. Папка 23, Л.6.
7. Отчёт Машкова секретарю крайкома ВКП(б)//УХКМ. Инв. № 2284 н-в.ф. Л.1
8. Сивогринов В.Н. Доклад к 110-летию Урюпинской железной дороги. 1981 г. Рукопись // УХКМ. б/н.
9. Непокупная И.И. Художник Илья Машков. Волгоград, 1982.
10. Архив «Машков И.И. Художник» // ВМИИ. Папка 23. Л.13.
11. Архив «Машков И.И. Художник» // ВМИИ. Папка 23. Л.81.
12. Копия письма Машкова в Сталинград, секретарю крайкома т. Птуха // УХКМ. Инв. № 2285 н-в.ф. Л.3

Рис. 1.

Вознесенская церковь.
Постройка 1825 года.
Здание не сохранилось.
Фотография
начала XX века

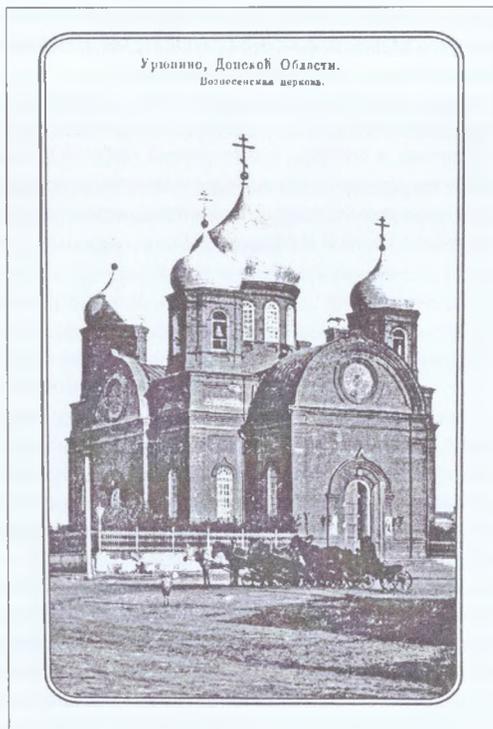
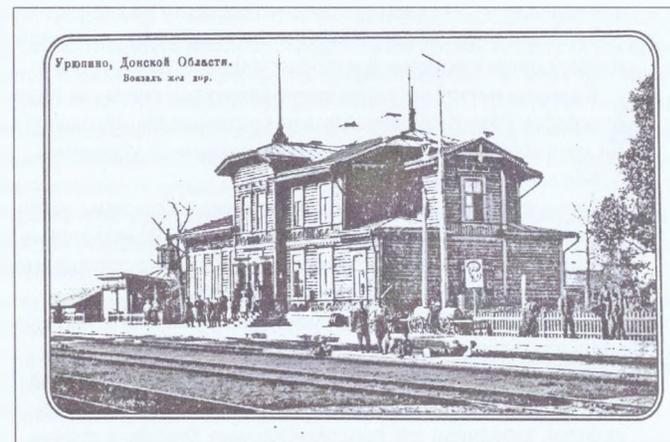


Рис. 2.

Здание, в котором располагался РИК.
Современное фото

Рис. 3.

Вокзал железной дороги.
Постройка 1871 года.
Фотография начала XX века



**ИЛЬЯ
МАШКОВ –
СЮЖЕТЫ,
НАВЕЯННЫЕ
ЖИЗНЬЮ**

В.В. ВЕСОВ

Полвека, а то и более, память многих из них – станичников, земляков художника никто и никогда не тревожил расспросами о Машкове – ни специально, ни просто так, «к слову». Потому что, наверное, не было в том необходимости, и они считали все это само собой разумеющимся, как и все преходящее в жизни. Как они ошибались!

Эти их бесценные воспоминания, пусть иногда крупицы, все, что смогла уберечь человеческая память, долгое время лежали целинным пластом, со многими уходили в небытие, в никуда. И того уже никогда не вернуть.

И вот она зашевелилась память тех, кто знал художника, стоило лишь назвать его имя. Пробуждались давно забытые события и отдельные эпизоды. Они, к моему счастью, многие тогда, двадцать лет назад, были еще живы люди, знавшие его лично, общавшиеся с ним, благодарные станичники, земляки художника, вошедшего в историю русской и мировой живописи...

Многочисленные встречи с этими людьми все больше и больше убеждали меня, что годы пребывания Машкова на родине после долгой разлуки с нею, не время пассивного созерцания, а упорной, активной организационной и творческой работы.

В данном материале автор представляет три сюжета из творческой биографии Ильи Ивановича Машкова в станице Михайловской-на-Хопре, созданной на основе воспоминаний земляков художника.

Колхозница с тыквами.

Здесь, в родных краях, Машкову удалось найти темы, отвечающие задачам дня и его собственным устремлениям. Появляется не только желание, но и великая потребность работать над портретами своих земляков, подготовить серию пейзажей родных мест...

С этими мыслями, живой струей пульсирующими в голове, он незаметно погружался в тягучее марево сна.

В раскрытое настежь окно лилась свежая ночная прохлада без грохота и опостылевшего гомона городской суеты. Одни лишь цикады, кажется, заполняли все пространство над Хопром и звоном невесо-

мых колокольчиков оповещали всех об уходящем дне. Так же он слышал их и в те далекие годы своего детства, когда жил в станице, а позже в хуторе Сычевском.

Удивительно странное дело, думал Илья Иванович, столько лет прошло, а мелодия их неизменна, хотя некоторые из них всего лишь однодневки. Знать, бесчисленное множество их раз создают они, эти ночные мотыльки, нескончаемую мелодию жизни.

Они, эти всевозможные цикады, уходят, а мелодия остается...

Улыбнулся, невольно подумав вот о чем: ведь это почти что сродни художнику. Леонардо нет, а мадонны его живут и четыре века спустя. И долго еще будут жить. Завидная судьба им выпала, будто вот так, сговорившись, взяли они художника за руки и повели с собой в бессмертие.

Где найти таких мадонн? Теперь – не эпоха возрождения, но они, уверен, есть. Только представить их сегодня надо по-иному.

Вон, Фекла Сталькова, чем не мадонна колхозной деревни. Сколько здоровья, энергии, жизнеутверждающей силы.

А что, вот, пожалуй, подходящая натура для будущей картины!

Машков еще раз мысленно восстановил образ Феклы Мироновны. Колоритная фигура. Обязательно руки ее – большие, крепкие, как, впрочем, у большинства здешних казачек, должны быть чем-то заняты. Он машинально перебирал в памяти все орудия сельского труда. Нет, все не то! Непременно надо показать ее величие и радость работы. С навильником в руках? Вспомнил, как убирали сено у Андреевых. Женщины споро подавали на аккуратно уложенный прикладок большие охапки еще духовитой травы. Вот этот момент и взять в основу сюжета? Нет, не пойдет...

А что, если совместить ее образ с его любимыми фруктами, овощами? С корзиной яблок в руках... Пожалуй, слишком благородно. Видится что-то более весомое, как говорил Маяковский, зримое...

Тыквы! Колхозница с тыквами. Вон они какие на огородах станичников, до пуда весом. Символ осеннего изобилия, щедрости хоперской земли в руках прекрасной колхозной мадонны. Сентябрь, зрелость, благополучие. Вот это будет то, что надо.

Илья Иванович подыскивал наиболее подходящий ракурс. И, наконец, силою своего профессионального воображения увидел крепкую, статную фигуру Феклы Мироновны на фоне просторного облачного неба, с тыквами в руках. Да не одной, а двумя, непременно двумя – белой и желтой.

Завтра же надо будет договориться с ней о более удобных для нее часах позирования. Не отказалась бы! А то ведь, чего доброго, и вытурит, не поглядит, что заслуженный.

Наутро следующего дня Илья Иванович пересек переулочек и оказался во дворе Стальковых.

Фекла готовила борщ. Духовитый, со свежими овощами, наваристый борщ аппетитно булькал в большом черном чугушке.

— Здравствуйте, Фекла Мироновна! — приветствовал ее Машков.

Та, отложив на загнетку деревянный половник, не суетясь, вытерла большие за-

куржавевшие от постоянной физической работы руки о рыжий передник и только после этого ответила:

— Здорово, коли не шутишь! Небось не завтракал еще. Молочка парного отведаешь? Утрешнее.

— Не откажусь, если угостишь.

— А чего ж не угостить, раз гость такой пожаловал.

Из красного глиняного кувшина, стоявшего на столе, Фекла Мироновна налила в кружку пенящегося молока, протянула Машкову.

— На, выпей! Натощак, знаешь, как пользительно.

Илья Иванович, не торопясь, обдумывая, с чего бы начать, пил молоко, поглядывая на хозяйку. Та широко улыбалась, открывая белые зубы.

— Ну, а теперь говори, с чем пожаловал, Илья Иванович, с утра пораньше? Вижу, неспроста пришел, — опередила Фекла его своим вопросом.

Отставил кружку Машков, поблагодарил.

— Угадала, Фекла Мироновна. Пришел вот по одному важному делу.

— Говори, не тяни.

— Хочу попросить тебя попозировать мне.

— Это еще что за фрукт такой? — вздернула темными бровями женщина.

Илья Иванович коротко пояснил ей свою задумку.

— Вот оно что! — всплеснула руками Сталькова. — Люди будут работать, а я, значит, в обнимку с кабанами буду балберничать, красоваться перед тобой. Ишь ведь, как ловко напридумал! Не-э, такая поза не по мне, — запротестовала Мироновна. — Извиняй, Илья Иванович, хошь я дюже тебя уважаю, но тут ищи другую бабу. Я тебе не помощник в таких делах.

— Да ты погоди, Мироновна, не кипятись. Ну, не так уж это и много времени займет. Да и потом, ты ж в историю войдешь, — пытался перевести разговор на шутку Машков.

— А у меня она своя история, вон, — кивнула головой женщина на хату, — с утра до ночи на ногах, туда-сюда: корова, хозяйство, огород... да шесть ртов. И всех накормить надо.

— Так-то, оно, так, — соглашался Машков, — ну да, я думаю, потерпят немного твои казаки, и сама отдохнешь. Дела от тебя никуда не убегут, — настаивал на своем Илья Иванович. — Ну так как, Мироновна, сговорились, что ли? Надо, очень прошу тебя.

— Да прям уж и не знаю, как тебе сказать, — понизила голос Фекла, — стыдно мне эдак столбом-то стоять, перед людьми стыдно, Илья Иванович, ей Богу, пойми меня.

— Да тебе завидовать еще будут, помяни мое слово.

— Ну, говори, чего мне надобно делать, — в согласии махнула рукой Мироновна.

— Вот это другой разговор, — оживился художник.

Условившись о первой встрече, Илья Иванович раскланялся с Феклой Мироновной...

Так, в скором времени, родилась одна из самых знаменитых картин Ильи Машкова — «Колхозница с тыквами».

Портрет партизана А.Е.Торшина.

Машков хорошо знал Андреяна и Ивана Торшиных и гордился ими, но не только потому, что они доводились ему троюродными братьями. Он знал их как трудолюбивых казаков и отважных красных партизан. До революции братья, а их разделяло три года, как и отец их, работали бондарями. В пятнадцатом Ивана призвали в царскую армию и направили на австрийский фронт. В ноябре 1917-го вернулся в Михайловскую. Но события на Дону и Хопре разворачивались столь стремительно, что отсиживаться дома Иван, как, впрочем, и многие его одногодки, считал неприличным. В конце ноября он первым из своих родных уходит добровольцем в красногвардейскую дружину, а через несколько месяцев, уже в восемнадцатом, вступает в отряд красных партизан, формировавшийся под Новохоперском.

В этот же отряд несколько позже записались добровольцами и его шестидесятилетний отец Андрей Егорович и старший брат Андреян. Все вместе Торшины боролись с белогвардейцами, атаманом Мамонтовым, гулявшим в ту пору по воронежским степям. Отец с сыновьями защищали Новохоперск, Поворино, станицу Нижне-Чирскую, Царицын...

В августе 1932 года, когда Машков окончательно решил для себя запечатлеть старшего Торшина, Андрею Егоровичу было восемьдесят два года. По собственному опыту Илья Иванович уже знал, как нелегко уговорить позировать молодых, а тут перед ним глубокий старик, хотя еще довольно крепкий физически. Предварительно продумав сюжет будущего портрета, Машков определил, что лучшим местом для работы будет здание школы колхозной молодежи. Дом стариков Торшиных располагался как раз напротив ШКМ, буквально сотня шагов отделяла его от школы.

Не раз бывал художник в гостях у Андрея Егоровича, начиная с первого своего приезда в станицу, когда собирал материал об участниках Гражданской войны. Бывало и просто так, идучи по улице, на которой жили Торшины, и, зайдя на скамейке старика, заворачивал к нему, усаживался рядом и они заводили оживленный разговор о делах минувших.

В такие короткие встречи, в общем-то, и зародилось желание создать яркое полотно, главным героем которого станет старый отважный партизан. Атрибуты и фон будущей картины, которые уже мысленно представил себе художник, по его мнению, аллегорично и емко дополняют колоритный образ пожилого человека.

Лишь на третий свой заход, когда картина была уже продумана в деталях, Машков решился-таки заговорить с Торшиным о своей задумке.

Андрей Егорович, как ни странно, возражать не стал, замолчал лишь на некоторое время, поглаживая свою длинную седую бороду, вспоминая, видно, что было пережито за власть Советов, изрек коротко, будто обрубил мысль, пришедшую к нему в ту минуту:

— Ну-к что ж! Будь по-твоему, Илья Иванович. Я ить не красна-девица, чтоб уговаривать меня, а ты не сват, чтоб рядиться со мной. Да и чего уж рядиться-то. Товар, чай, залежалый. Того и гляди, на бруны загужу. Понимаю тебя: раз надо, значит

надыть! Говори, когда да куда приходиться? А времени у меня сейчас свободного, хоть отбавляй. Так что можешь не торопиться. Скока тебе надо, стока и малюй.

— Далеко ходить не придется, Андрей Егорович, вот тут, рядом, – и Машков указал рукой на красивое деревянное здание с резным крыльцом. – Вот там и будем с тобой работать. С завтрашнего дня и начнем.

— Наряжаться мне, ай как прикажешь? – в упор глянул на Машкова старик.

— А вот так, как есть. Вот только одна закавыка, где бы нам трехлинейку добыть?

— А ты к Усову обратись, к начальнику районного ГПУ. Он тебе враз достанет.

— Спасибо за совет, Андрей Егорович, так и сделаю. Ну, до завтра, значит, я тогда найду.

— Прощевай, Илья Иваныч!

... Работа над портретом Торшина настолько захватила Машкова, что он практически отложил на время все другие свои не столь срочные дела. Организационные вопросы, связанные с работой ДСК, поручил Маримонту и Евгению Моргунову. И те, в общем-то, справлялись с ними, за редким исключением, когда Илье Ивановичу самому приходилось вмешиваться в решение тех или иных назревших вопросов.

Как никогда, Илья Иванович работал вдохновенно, с полной отдачей, прорабатывая каждую деталь будущей картины. Он забывал о времени, лишь мысль о том, что Андрею Егоровичу неподвижное сидение порядком надоедало, заставляла его откладывать кисть.

Илья Иванович даже не обращал внимания на босоногих посетителей, которые то и дело заглядывали в помещение, где он разместился со своим мольбертом.

О том, что Машков рисует деда Торшина, знала уже вся станица, но взрослые, за редким исключением, заходить стеснялись, а любопытные подростки везде совали свой нос. Генка, – внук Пановых, собрал как-то своих друзей и предложил им поглядеть, как художник рисует картину.

В одном из классов бывшей женской гимназии, а ныне школы колхозной молодежи, в просторной комнате, откуда убрали всю мебель, кроме учительского стола, ребята увидели художника и деда Торшина. Приоткрыли дверь пошире и молча стали наблюдать.

Сзади на стене, где висела школьная доска, было прикреплено красное знамя, то самое, которое Машков подарил станичникам. Впереди три стула, на среднем из них, держа винтовку руками и положив ее на колени, восседал Торшин. Ближе к двери, за мольбертом, стоял художник. Он, казалось, не обращал никакого внимания на облепивших двери комнаты подростков. Дед же Андрей, завидев ребят, сморщил лоб, нахмурил брови, выражая тем самым свое недовольство, но сказать ничего не посмел, потому что видел, как Илья Иванович благосклонно относится к шестистию станичных огольцов ...

Пионерка с горном.

Иной раз Машков, привыкший к напряженному ритму жизни, удивлялся, когда только станичные ребята все это успевают: учиться в школе колхозной молодежи,

ликвидировать неграмотность населения, да еще и в изокружке заниматься. И это, не считая прочих хозяйственных дел, коих в станице всегда в достатке.

«Истинные творцы новых дел, настоящие пионеры-первопроходцы», – с удовлетворением отмечал он про себя.

Так постепенно у него созревало решение: создать своего рода гимн новой деревне через молодое поколение, крепко становящееся на ноги, именуемое себя пионерами.

Трубач ... Почему-то именно трубач из полкового оркестра выделялся ему. И все эти подростки, идущие в неизведанное, тоже своего рода трубачи в красных галстуках. Упорные в достижении своей цели, убежденные в правоте дел своих они шли вперед, как бы им ни было трудно. Он еще не пришел к твердому убеждению, каким станет его будущее полотно, а уже делал многочисленные наброски, искал композицию, сюжетную канву, пытался определиться в цвете.

К весне тридцать третьего он твердо знал, какой должна быть его картина «Пионерка с горном». Именно пионерка, девочка – символ новой, насыщенной событиями жизни. В поисках подходящей натуры Илья Иванович делал наброски с Таечки Негробовой, Нины Форофоновой, их подружек. А нашел героиню, можно сказать, у себя под боком, в группе изошников – Тося Крюкову.

Впервые он обратил на нее внимание на сцене ДСК, когда она вместе со своей неразлучной подружкой Тоней Михальковой пела полюбившуюся многим песню: «Эх, картошка-тошка-тошка, пионеров идеал-ал-ал ...»

Черноволосая, невысокого росточка, с темными глазами девочка настолько прониклась исполнением песни, что, казалось, ничто не остановит ее и не собьет с заданного ритма.

Потом Тося декламировала стихи, участвовала в инсценировке и, наконец, окончательно убедила Машкова, что только она, и никто другой, должен держать в руках пионерский горн. Да и по просту она заслужила этого.

После концерта Илья Иванович подозвал девочку к себе.

— Тося, ты знаешь, где я живу?

— Знаю, Илья Иванович, неподалеку от Богоявленской церкви.

— Верно. Приходи-ка завтра ко мне после занятий. Прямо в школьной форме. Сможешь прийти?

— А надолго?

— Да нет, думаю, на часок, не больше, хорошо?

— Ладно, Илья Иванович, я постараюсь.

На следующий день, в назначенный час, Тося Крюкова направилась к домику Машковых. Поначалу шла так уверенно и вдруг за несколько шагов до калитки почувствовала, как подкашиваются ее ноги. Тося регулярно ходила на занятия изокружка в бывший дом священника Малинина, нередко встречала Илью Ивановича на улице. Для всех изошников было событием, когда сам Машков приходил в студию и вместо Маримонта вел занятия. Представительный такой, высокого роста, плечистый – все в нем, отмечали старшие, и причительная, и элегантный костюм шло

ему. Сколько раз видела художника и всегда в костюме. Домашним Тося его себе не представляла.

И вот сейчас она переступит порог и окажется впервые лицом к лицу с Мастером! А как вести себя в доме художника и что она вообще скажет...

— Девочка, ты к кому? – окликнула ее симпатичная молодая женщина и Тося узнала ее: жена художника.

— Я к Илье Ивановичу, он просил меня зайти к нему.

— Ты та самая Тося Крюкова?

— Ага!

— Проходи. Илья Иванович ждет тебя, – Мария Ивановна провела девочку в горницу и позвала: – Илюша, к тебе гости.

Машков вышел из соседней комнаты в светлых брюках и короткой домашней пижаме с белым отложным воротничком.

— А-а, моя пионерочка пришла, – приветствовал художник, – жду, жду! Проходи, вот сюда, садись. Рассказывай, как твои успехи? Что интересного в школе узнали?

Тося не ожидала такого внимания к себе, но его доброжелательность, очаровательная улыбка, тон разговора сразу же расположили к художнику, и она, уже почти успокоившись, отвечала на вопросы Ильи Ивановича, готова была сама поведать ему о том, о чем он и не спрашивал.

— А мы нынче с Марией Павловной подбирали новую пьесу для постановки, – рассказывала Тося о своих сокровенных делах. – Если получится, Мария Павловна сказала, что поедем с выступлением в Акуловку...

Тем временем Илья Иванович взял карандаш и подошел к большому мольберту, стоявшему посреди комнаты...

— Тося, ты сможешь после школы приходить ко мне?

— А я вам не помешаю?

— Напротив, как раз ты мне и нужна.

Машков объяснил девочке свой замысел и добавил:

— И мне очень хотелось бы, чтобы ты научилась играть на горне. Обратись к Николаю Ефимовичу Ромосову, ведь он у вас музыкальный кружок ведет. Ну, как, принимаешь мое предложение?

— Ладно! – согласилась Тося.

Незаметно, как ей показалось, от художника, она отметила про себя более чем простую обстановку его комнаты: стол, две железных кровати, стулья с плоскими спинками. На столе керосиновая лампа-десятилинейка, несколько толстых книжек, чернильница и две ручки. Большое светлое окно выходило в сторону Хопра.

Весеннее солнце ласково пригревало правое плечо Тоси. И когда Машков сказал:

— Ну, вот на сегодня и все, – ей не хотелось уходить. Так в комнате художника было хорошо и уютно...

Те дни, в которые рисовал Машков, для Тоси были наполнены особой радостью. Конечно же, она уже на следующее утро разболтала своим подружкам о том, что ее

«прямо с натуры» рисует сам Илья Иванович и похвасталась, что, наверное, осенью ее портрет, как это обычно делал Машков, появится на выставке...

Художник выполнил свое обещание. Задуманный им «Портрет пионерки с горном» занял достойное место в серии художественных произведений о земляках-станичниках. Шел 1933 год...

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ФОРМА СОТРУДНИЧЕСТВА МУЗЕЯ С ХУДОЖНИКОМ

(на примере КРАСНОДАРСКОГО КРАЕВОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
им. Ф.А. КОВАЛЕНКО)

ТАТЬЯНА
ИЛЬИНА

Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко накопил немалый опыт сотрудничества с местными художниками, творческими союзами. Рост региональных коллекций, повышение качественного уровня экспозиций, неустанные поиски новых форм просвещения стали характерным явлением повседневной музейной практики. И во всех этих процессах удельный вес регионального компонента становится все более ощутимым.

Коммуникационное звено музей-художник является составной частью выставочной, собирательской, исследовательской и просветительской работы музея. В первую очередь, происходит формирование музейного фонда регионального изобразительного искусства. Музею принадлежит инициатива в изучении творчества местных художников: ведь именно в залах музеев устраиваются их групповые и персональные выставки, проходят просветительные мероприятия, организуются встречи художников-экспонентов со зрителями.

В рамках данной статьи рассмотрим выставочную деятельность как важнейшую форму сотрудничества Краснодарского художественного музея с художником. В исторической ретроспективе у истоков регулярных контактов с местными художниками стоял основатель Екатеринодарской картинной галереи Ф.А. Коваленко.

Участниками периодических выставок в галерее и постоянными корреспондентами Ф.А. Коваленко были такие кубанские художники, как Н.Д. Шариков (1909, 1910 гг.), Р.И. Колесников (1908, 1909, 1915, 1916 гг.), К.Г. Григорянц (1915, 1916 гг.), Г.А. Котолевец (1915, 1916, 1917 гг.), Г.А. Аветисьян (1915, 1916 гг.), П.Я. Крутько (1916, 1917 гг.), И.Ф. Черняк (1917 г.). Именно поддержка Ф.А. Коваленко молодых мастеров живописи определила творческий потенциал изобразительного искусства Кубани. В письмах местных художников, хранящихся в фонде Ф.А. Коваленко содержатся свидетельства установления долговременных контактов.

Преемники Ф.А. Коваленко с большим успехом продолжили традиции основателя галереи. Свидетельством тому являются многочисленные серийные выставки, представляющие произведения признанных

мастеров Краснодарского края, а также отчетные выставки Художественного училища.

В 1938 г. организованно оформился Краснодарский филиал Союза художников РСФСР. В него вошли кубанские мастера Г.А. Аветисьян, В.С. Козлов, Н.Д. Шариков, П.Я. Крутько, Е.И. Чичкан, К.Я. Матцев, И.В. Коваленко, Ш.А. Шакаров. Они стали постоянными участниками краевых периодических выставок, проходивших в музее. В состав первого правления Краснодарского Союза художников вошли: В.С. Козлов, В.Н. Зеленов, Л.П. Цыгоев, художник и старший научный сотрудник музея М.П. Богоявленский. В этот период музей тесно взаимодействовал с молодой организацией. В том же году в стенах музея Краевой Союз открыл свою первую выставку, приуроченную к годовщине Великого Октября [1].

С самого начала Великой Отечественной войны многие художники ушли на фронт, но практика тесного взаимодействия музея и краевого Союза художников осталась нерушима. Группа художников, называвшаяся «Штык», в состав которой входили Е.И. Чичкан, Г.Ф. Суглоб, И.В. Коваленко, возрождая традиции «Окон сатиры Роста», выпускала сатирические плакаты. Размноженные в сотнях экземпляров, снабжавшие не только город, но и значительное количество районов они сыграли немаловажную роль в массовой политической агитации.

В 1944 г. после возвращения Краснодарского музейного собрания из эвакуации в залах музея открылась шестая Краевая выставка. На ней представляли свои работы К.Я. Матцев, А.И. Марин, Л.С. Федоров, М.В. Ружейников, А.Е. Глуховцев [2].

Ежегодные выставочные проекты, проходившие в Краснодарском художественном музее, привлекли все большее число экспонентов. Их активными участниками стали Н.А. Маричева, А.И. Третьякова, М.П. Радин, Н.Н. Миронов, Д.П. Бирюков и др.

Важным направлением сотрудничества музея и художника в 1950-1970 гг. стала деятельность по формированию передвижных выставок, нацеленных на сельского посетителя.

В отчетах о выставочной деятельности Краснодарского отделения Союза художников за 1965 г. сообщалось, что совместно с музеем комплектовалось около 15 выставок в год. Например, в музее колхоза имени Кирова станицы Платнировской, демонстрировалась передвижная выставка живописи и графики кубанских художников. Обслужено 1 500 посетителей [3]. В целях пропаганды изоискусства и оказания помощи в организации наглядной агитации в районы края направлялись творческие бригады, в их составе находилось около 20 художников [4].

Работы участников творческих бригад Кубани экспонировались в Краснодарском художественном музее на ставших в то время традиционных выставках из цикла «Земля и Люди». Комплексная демонстрация этой тематической экспозиции была организована в 1971 г., а в 1986 г. был осуществлен последний проект.

В том же 1986 г. во время работы передвижных выставок музея проведены встречи с членами Союза художников Е. Пузиным, В. Ведерниковым, В. Онищенко, С. Дудко, А. Карнаевым, А. Аполловым, Т. Меньшиковой, А. Глуховцевым, О. Яковлевой, Н. Бабаш, Г. Васильевой, А. Беломыцевым, С. Воржевым, В. Ждановым [5].

С конца 1980-х гг. коренным образом меняется характер взаимоотношений музеев с художественным миром региона. Этот период вплоть до начала 1990-х гг. можно определить как переходный, связанный с разрушением старых связей и установок, с поиском новых форм взаимодействия с художником и публикой. В 1990-е гг. в музее происходит очередная перестановка акцентов в сторону местного искусства.

Сегодня формируется канал коммуникации, направленный на демонстрацию групповых и персональных выставок кубанских мастеров.

На основе договорных отношений с местными художниками у музея появилась возможность создавать проекты зрелищные, концептуально проработанные, отражающие динамику современного изобразительного искусства, тесно связанную с местной художественной культурой.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Зеленова С.В. Художники Кубани. Краснодар, 1976. С. 39.
2. Каталог шестой выставки художников Краснодарского края. Краснодар, 1944. С. 3.
3. Государственный архив Краснодарского края. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 75. Л. 10.
4. Государственный архив Краснодарского края. Ф. 1722. Оп. 1. Д. 75. Л. 11.
5. Государственный архив Краснодарского края. Ф. 1674. Оп. 1. Д. 228. Л. 18.

ВЛИЯНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ МОЛОДЁЖИ

ОЮНОТЕЛЬНИКОВА

Современное культурно-информационное пространство предлагает многообразие точек зрения на окружающий мир и своё место в этом мире. Мировоззрение молодых людей отличается на сегодняшний день большой сложностью, отражает существенные характеристики российского социума, отмечается различными, подчас весьма противоречивыми, характеристиками [1].

Культура современной молодежи резко отличается от той, которая была у предыдущего поколения, их родителей. Это отличие выражается в формах проведения, а также её содержательности. В средствах массовой информации активно пропагандируются ориентация на личный успех, прежде всего материальный. Однако личный успех противоречит коллективному, что создаёт благодатную почву для социальных и меж этнических конфликтов. Свобода самоопределения молодых людей ограничивается разве что уголовным кодексом и конституцией.

В настоящее время сократилась доступность культурных ценностей. Тормозятся процессы разработки и реализации региональных программ культурного развития. Слабое финансирование учреждений культуры из государственного бюджета привело к резкому их сокращению. Компьютерные клубы, ночные бары, игорные заведения и многое другое привели к утрате молодежью интереса к художественному и техническому творчеству, познавательной деятельности. Досуг стал сугубо потребительский (просмотр видеофильмов, прослушивание кассет и компакт-дисков)[2].

Как показывают данные социологического исследования, [3] значительная часть свободного времени молодёжи отводится просмотру телепередач (18,8 %) лишь незначительная доля молодых респондентов занимается в спортивных секциях (9,2 %), чтением художественной литературы (3,1 %), занятиями музыкой (1,2 %), посещением театров, музеев, библиотек, выставок (0,2 %), самообразованием (0,4 %), посещением стадионов (0,2 %) предпочитают встречаться с друзьями (9,8 %). 58,8 % «убивают» свободное время бесцельно, как могут и как

придется. На вопрос «Мешает ли Вам что-нибудь проводить досуг так, как хочется, и, если да, то что именно?» Ответы распределились следующим образом: не с кем пойти (2,2 %), не умею организовать свое время (7,6 %), не хватает времени (15,4 %), не испытываю проблем в организации досуга (20,8 %), не хватает денег (28,2 %), некуда пойти (21,2 %).

С другой стороны, существование огромного количества свободного времени заставляет молодых людей самим себе его организовывать. Социальная незадействованность провоцирует развитие антисоциального поведения. Молодые люди, «принадлежащие сами себе», склонны к поведению, не согласующемуся с нормами и ценностями общества в большей степени, чем включенные в общественные процессы, жизнь. Многие аналитики (6,8) при этом ссылаются на то, что российская молодежь сегодня поставлена в такие трудные социальные условия, что диванное поведение является вполне адекватной реакцией, однако, это выглядит по меньшей мере лишь как его оправдание.

В сложившихся условиях наиболее оправданным будет обращение к традиционным народным культурам, бытующим в нашем регионе.

Традиционная народная культура – это уникальный способ накопления, отбора, консервации и транслирования длительного опыта освоения окружающего мира тем или иным этносам во всём его многообразии. Для традиционной культуры характерна неразрывность адаптивно-утилитарного, регулятивного, обрядово-ритуального и творческого аспектов духовно-практического освоения человеком окружающей действительности. В процессе этого освоения формировались поведенческие модели поддержания и укрепления массового инстинкта самосохранения социума. Залогом этому служили продуктивные достижения трудовой деятельности, народной медицины, народной педагогики, результаты эстетизации окружающей среды. Эти достижения формировались в свод нравственных категорий, правил поведения, педагогических принципов, приёмов работы и знаково закреплялись в социуме через обряд, обычай, ритуал и т.д. Передавать свой социальный опыт общество могло с самого начала своей истории через показ, подражание, словесное описание и т.д.

Традиции, бытующие в том или ином регионе, представляют собой крайне подвижную социально-культурную систему. Каждая из них, сохраняя устойчивую и неизменную основу, постоянно видоизменяется в деталях, приспосабливается к изменяющимся условиям социальной среды. Через традиционную народную культуру в социальной группе происходит взаимообмен индивидуальным и коллективным опытом. Явления народной культуры (потешки, частушки, сказки, песни, игры, обряды и т.д.) осваиваются человеческим индивидом с раннего детства, будучи заданными ему другими членами социальной группы, и играют решающую роль в формировании его духовно-нравственного потенциала.

Таким образом, традиционная региональная культура как субъект социальной действительности общества в современных социально-культурных условиях по существу может рассматриваться как самостоятельная подсистема социализации

личности, социального воспитания и образования. И потенциал региональной традиционной культуры необходимо полнее использовать в деятельности учреждений культуры и других субъектов социально-культурной деятельности, распространяющих своё влияние на молодёжную аудиторию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Волков Ю.Г., Добреньков В.И., Кадария Ф.Д., Савченко И.П., Шаповалов В.А. Социология молодёжи / Под ред. проф. Ю.Г. Волкова. Ростов-н/Д., 2001.
2. Зубок Ю.А. Социальная интеграция молодежи в условиях нестабильного общества. М., 1998.
3. Колков В.В., Колков С.В., Шахина Н.А. Государственная молодёжная политика и социальная работа с молодёжью: Учебное пособие. М., 2000 г.

ТВОРЧЕСКОЕ САМОРАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

А. П. ЗАЙЦЕВА

В начале 90-х годов внешкольная и внеурочная работа преобразовывается в систему федеральных и муниципальных учреждений дополнительного образования. В 1992 году в Законе РФ «Об образовании» появляется термин «дополнительное образование», который был впервые озвучен официально. На сегодняшний день данное определение обозначает современный общественно-правовой статус этой структуры и является органичным компонентом системы российского образования. В зарубежных странах в конце 80-х годов XX столетия аналогичный вид образования объединился под общим понятием как система непрерывного образования, а в документах ЮНЕСКО это же направление характеризуется термином «неформальное образование».

В настоящий период времени в России дополнительное образование зарекомендовало себя как приоритетное направление, в задачи которого входит изучение спроса на услуги конкретного вида деятельности, а так же организация новых форм работы. К специфике содержания обучения необходимо отнести отсутствие фиксированного срока завершения образования, которое можно разделить на три этапа:

1. Широкий охват детей и подростков, предоставление наиболее доступных форм деятельности для благоприятного творческого развития.
2. Углубление и развитие познавательных и творческих мотивов до уровня устойчивого интереса.
3. Работа с одаренными детьми, достижение вершин мастерства, создание условий для самостоятельного творческого мастерства, которое формирует потребность творческого восприятия мира и осмысления себя в нем.

Опираясь на данную структуру, мы создаем потенциал для развития ребенка в социальном плане через усиление стартовых возмож-

ностей личности. В культурном развитии происходит приобщение подрастающего поколения к вечным ценностям накопленным человечеством, что в дальнейшем расширяет интеллект, творческие способности, сферу общения. В педагогическом аспекте наблюдается создание широкого эмоционального здорового общекультурного фона для усвоения основного образования при предметной ориентации в базисных видах деятельности с учетом склонностей и интересов.

Важным процессом является интеграция дополнительного и общего образования, где на первое место выносятся такие приоритетные направления как:

- предоставление каждому ребенку, исходя из их склонностей и способностей, возможность реализовать себя в познавательной и творческой деятельности;
- обогащение жизненного опыта ребенка, коррекция его действий, соответственное построение поведения в социуме.

Прогрессивное развитие любого общества и конкретного человека напрямую связано с деятельностью особых социальных институтов культуры и образования. Исторически сложившаяся ситуация в дополнительном образовании имеет свои особенности: с одной стороны – это преемственность, которая позволяет вхождению в него различных культур и мировоззрений, научных теорий, новых образовательных технологий; с другой стороны это направление несет в себе инновационный характер, который предлагает предметное содержание в направлении саморазвития личности. Сегодня к этому необходимо относиться с пониманием, т.к. осваивая достижения человеческого гения с помощью образования и воспитания, мы приобретаем возможность мыслить, чувствовать, осознавать и активно участвовать в жизнедеятельности общества. Институт дополнительного образования является особым видом структуры российской сферы образования, где в большей мере, чем в других задействована личностно-ориентированная педагогика, которая, опираясь на такой подход, открывает возможность учащимся совершенствовать свои творческие способности, саморазвиваться и самореализовываться. Образование должно носить характер непрерывности, основанный на познавательных и созидательных отношениях. Реализовать данное направление становится возможным благодаря уникальным условиям организации педагогического процесса, созданию психологического климата, предоставлению простора для инициативы, поисков новых методов, технологий и построению предметного содержания образования. Система дополнительного образования в состоянии не только проследить, но и исследовать особенности личностного ориентированного обучения. Это дает возможность развивать в образовательном пространстве, опираясь на фактор гармонизации свойств личности, новые достижения профессионального мастерства.

Настоящий период времени достаточно демократичен в подходе к образовательным процессам, он отличается многообразием форм, предоставлением мно-

жества возможностей для самореализации свободной, нравственной, профессионально компетентной и ответственной личности. Необходимо развивать наметившиеся положительные результаты и продолжать стимулировать дальнейшее совершенствование системы дополнительного образования.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Весов В.И.

*зав. отделом редакции «Казачий Круг»
член Союза журналистов
Волгоград*

Зайцева О.П.

*ст. преподаватель кафедры социо-культурной деятельности
ВГИИК
Волгоград*

Котельникова О.Ю.

*доцент кафедры социо-культурной деятельности
ВГИИК
Волгоград*

Малкова О.П.

*ст. научный сотрудник
ВМИИ
Волгоград*

Приходченко В.А.

*директор УХКМ
Урюпинск*

Сальникова Т.А.

*зав.отделом научно-экспозиционной и образовательной работы
Краснодарского краевого художественного музея
им. Ф.А. Коваленко
Краснодар*

Хлопина Е.Ю.

*кандидат искусствоведения
ст. преподаватель кафедры всеобщей истории искусств
Российского государственного гуманитарного университета
Москва*

Шипулина Н.Б.

*кандидат философских наук
доцент кафедры теории и истории культуры
Волгоградского педагогического университета
Волгоград*

СОДЕРЖАНИЕ

Шипулина Н.Б. <i>Художник и его эпоха: микрокультурный контекст творчества</i>	5
Хлопина Е.Ю. <i>Последний колорист «парижской школы» – первый колорист «московской школы» – И.И.Машков</i>	10
Малкова О.П. <i>«Эстетика триумфов» в живописи И.И.Машкова 1930-х гг.</i>	15
Приходченко В.А. <i>И.И.Машков в Урюпинске. К вопросу об увековечивании памяти</i>	19
Весов В.В. <i>Илья Машков – сюжеты, навеянные жизнью</i>	26
Сальникова Т.А. <i>Выставочная деятельность как форма сотрудничества музея с художником (на примере работы Краснодарского краевого художественного музея им. Ф.А.Коваленко)</i>	34
Котельникова О.Ю. <i>Влияние региональной культуры на процесс формирования мировоззрения молодёжи</i>	37
Зайцева А.П. <i>Творческое саморазвитие личности в системе дополнительного образования</i>	40
Сведения об авторах	43
Содержание	45

Художник и время.Время художника

Волгоград
21 сентября 2006 года
Материалы
научно-практической конференции
посвящённой
125-летию со дня рождения
И.И. Машкова



ВОЛГОГРАДСКИЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Подготовка сборника к печати

Т.В. Гафар

Макет и верстка

А.В. Швец

Отпечатано ИПК «Панорама»
тел.: (8442) 974-940
(8442) 239-626
(8442) 266-010