# Лидер в художественной жизни Урала 1900-1930-х гг.

Е. П. Алексеев

Школы и традиции могут создавать умелых художников, но они не порождают художников, отмеченных печатью гения. Только одна природа обладает этим преимуществом, но секрета своего она нам, к сожалению, не открывает. И, не обращая внимания ни на правила, ни на предписания, она нет-нет да рождает неких избранников, которые потом становятся гордостью и славой своей эпохи.

Амори Дюваль

Как идет процесс развития искусства, как происходит его ускорение или замедление, как меняются ориентиры, направления поисков, система художественных приемов и насколько яркие личности влияют на эти изменения, сказать не просто, хотя вряд ли кто-либо будет отрицать, что именно на деятельности неординарных, талантливых мастеров сосредоточено основное внимание исследователей и любителей изобразительного творчества. Не вызовет особых возражений и утверждение, что развитие искусства Урала первой трети XX в. было определено наличием одаренных художников, разноплановых как в вопросах профессиональной подготовки, так и в понимании задач искусства. Не объединенные рамками единой творческой концепции, деятели искусства уральской провинции либо самостоятельно, на ощупь, либо под влиянием Центра стремились определиться в изменчивых социальных и культурных условиях. При этом их роль в жизни края возрастала, как и сам статус художника в обществе. В эти годы как никогда остро встала проблема лидера, всегда необходимого в условиях существования провинциального искусства, причем лидера, тонко понимавшего происходящее и могущего направить творческую деятельность своих последователей в новое созидательное русло.

Макс Вебер, чьи труды в значительной мере определили направление развития социально-научного знания в XX в., выделял три типа легитимной власти: 1) рациональный, основанный на вере в законность существующего порядка; 2) традиционный, основанный на вере в святость традиций; 3) харизматический,основанный на вере в сверхъестественную святость и необычное достоинство властителя[1].

В XVIII—XIX вв. на Урале, где значительную роль в художественной жизни края играло декоративно-прикладное искусство, лидером выступал художник — мастер, чей профессионализм и компетенция были общепризнанными, а в учениках и подмастерьях поддерживалась вера в законность и священность издревле существующих порядков. Патриархальные взгляды на творчество проявлялись в отношении учеников к мастеру, которого часто воспринимали как отца, чьи установки беспрекословно исполнялись. Подобный цеховой принцип определял художественную жизнь уральской провинции и в начале XX в., когда ведущее положение в ней стали занимать выпускники столичных художественных учебных заведений, строивших свои отношения с учениками на устоявшейся базе академического образования. Традиционными лидерами в этом смысле были А. С. Шанин, Н. М. Плюснин, М. Ф. Каменский, В. П. Ру- пини, Н. А. Вьюнов, В. В. Алмазов, А. А. Арнольдов, В. Ф. Ульянов. Разные по своим педагогическим талантам и творческим предпочтениям, все они были едины в решении общей задачи — развитии уральского «высокого искусства» в рамках русской культуры, со своими самобытными чертами, обусловленными влиянием «промышленного искусства». Для этого, по их мнению, необходима была сеть художественно-промышленных учебных заведений, обучение в которых должно было проходить по единой, определенной Центром программе.

Преподавательская деятельность большинства уральских художников вводила их в среду провинциальных чиновников, для которой была свойственна своя манера поведения и своя этика[2]. Если по отношению к учащимся возможен был определенный демократизм, то отношения между художниками часто определялись по принципу чиновнической иерархии. Статус художника влиял и на отношение к нему заказчиков. Все это ограничивало творческую деятельность мастеров провинции, заставляя их работать в строго определенных рамках. Художники должны были прислушиваться к мнению товарищей по искусству, как и к мнению местных общественных деятелей и непосредственного начальства.

Личностью иного плана был А. К. Денисо в-У ральский. Он не получил законченного художественного образования и в профессиональном мастерстве не был первым, но его цельная, увлеченная, открытая натура, яркая внешность, патриотизм привлекли к нему внимание общественности. Журналист В. А. Весновский так рассказывал о художнике: «В то время Кузьмич был в полном расцвете сил и таланта. Высокого роста, статного телосложения, всегда со вкусом одетый, с черной окладистой бородой и густой шевелюрой вьющихся волос на голове... Веселый, жизнерадостный, вечно с какими-нибудь художественными планами, внимательно-любезный в разговорах, предупредительно-вежливый в общежитии...» [цит. по: Будрина, с. 116]. Столичная пресса писала: «Господин Денисов в данном случае более чем художник. Уроженец Урала, сам работавший на приисках, знающий и ценящий каждый уголок Урала на поверхности земли и под нею, он, скорее, похож на влюбленного в этот край энтузиаста-пропагандиста, за каждым словом, картиной которого слышится: “Идите сюда, братья, любуйтесь и работайте”» [цит. по: Семенова, с. 94]. Камнерез, ювелир, живописец, публицист, путешественник, краевед, успешный предприниматель и коллекционер, Денисов-Уральский взял на себя не совсем свойственную уральским художникам роль пропагандиста Каменного Пояса и добился в этом качестве определенного успеха. Его инициативы по устройству на Урале художественных и минералогических выставок получают одобрение и внимание широких слоев населения и делают его центральной фигурой уральской художественной жизни начала XX в.

Процессы, определявшие появление качественно новых лидеров в уральском искусстве, как и в искусстве всей страны, шли параллельно с изменением роли отдельной личности в политике и культуре. Вместе с меняющимися типами легитимной власти приходят харизматические лидеры. На Урале их появление и деятельность вместе с чертами, характерными для всего государства, имели региональные особенности. Революционные потрясение привели в движение массы людей. В эти и последующие годы гражданской войны и разрухи на Урале происходит значительная смена населения. Именно приезжие художники оказались способными объединять вокруг себя местные художественные силы. Традиционный лидер стремился опираться на общепринятые основы, каноны и правила. Харизматический лидер, напротив, опирался на нечто экстраординарное, необычное, никогда ранее не признававшееся. Авторитет харизматического лидера базируется на силе его дара, его ученики и поклонники верят в его уникальность и следуют его указаниям. Но харизматический лидер должен постоянно демонстрировать и развивать свой дар, доказывая его состо- ятельность[3].

Доказывать силу своего дарования умел и любил «отец русского футуризма» Давид Давидович Бур люк. «.Гениальный организатор. Человек в ободранных брюках, одноглазый, остроумный и с лорнетом», — напишет о нем

Виктор Шкловский. Его точный словесный портрет оставил Николай Евреи- нов: «.Тяжеловесный, плечистый, слегка сгорбленный, с выражением лица отнюдь не чарующим, немножко неуклюжий, хотя и не без приязни к грациоз- ничанью, “легкости”, дендизму (его знаменитый лорнет, сюртук, кудлатые после завивки волосы и пр.), его степенный характер, далекий от безыдейного вольничанья, деловитость, чисто русская прямота в связи с чисто французской (наносной) заковыристостью, его грубость, так странно вяжущаяся с его эстетизмом...» [Евреинов, с. 167—168].

В 1915 г. Бурлюк с семьей поселился на станции Иглино Самаро-Златоус- товской железной дороги, недалеко от Уфы. Три года Бурлюк жил в Башкирии, время от времени выезжая в обе столицы для участия в различных выставках и футуристических диспутах. Незадолго до приезда именитого футуриста уфимские художники организовали художественный кружок, в деятельности которого Давид Давидович принял самое живое участие. Летом 1918 г. Бурлюк оказался на территории, занятой антибольшевистскими силами. Имея хороший опыт гастрольных поездок по дореволюционной России, он решил начать гастрольное турне с лекциями о поэзии и живописи футуристов по Уралу и Сибири, полагая, что это единственная возможность заработать художественным творчеством и при этом укрепить свое положение лидера русского художественного авангарда. В отличие от предыдущих гастролей мирного времени, «большое сибирское турне», как называл Бурлюк свое путешествие от Златоуста до Владивостока, потребовало учитывать реалии гражданской войны. Трудности с транспортом и с помещениями для выставок, нехватка продуктов и художественных материалов, разнородность и психологическая напряженность зрителей — вот неполный перечень тех проблем, с которыми постоянно сталкивался Бурлюк. Его организаторский талант, опыт лектора и художественное чутье заставляли действовать в соответствии с реальными условиями, настраиваться на конкретную аудиторию и импровизировать. В процессе гастролей менялись названия лекций: «Реализм и футуризм в искусстве» (Златоуст), «Футуризм — единственное искусство современности» (Уфа), «Грандиозарь» (Курган), «Экстраординарная лекция-вечер Грандиозарь» (Омск). Параллельно с лекциями устраивались художественные выставки. Первоначально это были небольшие экспозиции, на которых художник демонстрировал 15—20 своих картин. Выполненные в разных направлениях и техниках, они словно иллюстрировали его теоретические положения. В дальнейшем количество работ увеличилось, Бурлюк активно пишет новые произведения и привлекает к участию в своих выставках местных художников, часто далеких от футуризма. Бесшабашную удаль, энергию и остроумие маэстро отмечали все писавшие о его лекциях-концертах: «Бурлюк встает, вскидывает лорнет, медленно обводит глазами собравшихся, как опытный актер, и выпаливает рычащим голосом:

Я попробую вбить в вашу мягкую душу из глины и мусора — гвоздь! И на этот гвоздь я повешу прекрасную картину нового искусства. <...> Теперь не времена Рафаэля, когда кисточка любовно выводила какой-нибудь хвостик. Эти времена

прошли безвозвратно. <...> Мы пришли, мы творцы новой жизни и прямо из ведра

плещем краски бодрости и жизни в вашу больную расплывчатую душу [цит. по:

Курсанов, с. 364—365].

Собственно, агитируя за футуризм, Бурлюк не ставил перед собой цель обратить в новую веру всех присутствующих, прекрасно понимая элитарность нового художественного явления. Он искал и находил талантливую молодежь, поддерживал их творческие порывы (в более широких, чем футуризм, рамках) и на собственном примере учил общению со зрителем — этой сложной науке привлечения интереса общества к художнику и его произведению. Удивительно, но в условиях гражданской войны популярность его выступлений и выставок была столь значительна, что он не только мог содержать себя и свою семью, но и обеспечивал сносное существование еще целому ряду поэтов и художников.

Подобным лидером на короткое время в Екатеринбурге становится Степан Дмитриевич Эрьзя (настоящая фамилия Нефедов). Скульптор, имевший европейскую известность, он возглавил в 1919—1920 гг. деятельность местных художников по выполнению в городе плана монументальной пропаганды и устроил ряд выставок своих произведений. Колоритная фигура Эрьзи, его необычные для Урала работы и планы (проект грандиозной скульптуры из скалы, идея создания Академии скульптуры в Екатеринбурге) вызвали к нему повышенный интерес как городских властей, так и общественности. «В нем все было необыкновенно. Лицо — тонкий лик русского святого с большими, порой озорными голубыми глазами, сиявшими добротой и мудрой одухотворенностью, и крепкая фигура крестьянина, привычного к тяжелому труду. <...> Характер у Эрьзи был сложный. Он знал себе цену и был очень самолюбив и обидчив. Эрьзя никогда не кривил душой, всегда говорил то, что думал, ему чужда была всякая дипломатия. Он не выносил бюрократической канители при разрешении деловых вопросов, часто на нее бурно реагировал, это ему очень вредило и порой ставило в трудное положение» [Сутеев, с. 144]. Возможно, именно поэтому довольно скоро деятельность мастера стала вызывать раздражение и неприязнь партийных чиновников, его скульптуры казались обывателю чуждыми, его педагогический принцип «Смотри, как я работаю, и делай все, что захочешь» не был понятен его ученикам. Эрьзя не смог создать вокруг себя группу единомышленников и вынужден был покинуть край. Это произошло еще и под давлением личностей, претендовавших на собственное лидерство в художественной жизни города. Прибывшие из Москвы уполномоченные по организации Свободных художественных мастерских в Екатеринбурге А. Ф. Боева и П. Е. Соколов начали проводить жесткую политику в отношении всех инакомыслящих; в отличие от Д. Бурлюка, они стремились не убеждать своих противников, а устранять их из художественного процесса. Свердловский живописец Н. С. Сазонов впоследствии вспоминал: «Но подлинное бедствие обрушилось на художников с приездом в Екатеринбург художника П. Е. Соколова и его супруги А. Ф. Боевой, получившей назначение на пост директора художественной школы. Эта энергичная парочка представляла в нашем городе идеи Пролеткульта... В первую очередь в художественной школе были истреблены учебные пособия: античные бюсты, гипсовые орнаменты, маски. Гипсы выбрасывали из окон, по лестницам волокли, отбивая головы, руки и ноги, статуи. Развешанные в классах картины выдирали из рам, резали на куски и на оборотной стороне холста писали кубики, треугольники и прочую футуристическую чепуху. Грустно, но факт: молодежи импонировала пролеткультовская архаичная демагогия, подслащенная грубой лестью. Соколов и Боева не стеснялись внушать ученикам, что они талантливы и гении по сравнению с художниками-реалистами» [Сазонов, с. 61—62]. Поклонники левых направлений в искусстве стремились стать центральными фигурами в художественной жизни города путем развенчания авторитета педагогов традиционных направлений. Они предлагали ученикам самим стремиться к лидерству, поощряя их инициативу и самостоятельность. Определенное время это было воспринято многими с энтузиазмом, однако вскоре выяснилось что, разрушив старую систему педагогических отношений, новоявленные лидеры не смогли создать иную, адекватную по продуктивности. Агрессивность уполномоченных из центра привела к консолидации их противников, в результате чего А. Ф. Боева и П. Е. Соколов были вынуждены вернуться в столицу. Они не смогли обрести основу на уральской почве, их утверждению помешало полное пренебрежение к художественным традициям края, оттолкнувшее от них большинство уральских художников.

Подлинным вождем художественной жизни в этот период мог стать человек, имевший до революции репутацию традиционного лидера, но обладавший и чертами харизматического, которые проявились в период смуты. Для Екатеринбурга таким художником первоначально был А. Н. Парамонов. С. П. Ярков, отмечая его роль в развитии художественной школы Урала, писал: «Природные дарования, солидный запас знаний и постоянная упорная работа сделали Парамонова разносторонним художником... Он олицетворял собой нового художника, сложившегося в конце прошлого столетия, когда понятие “художник” расширялось и вбирало в себя как станковые и монументальные формы искусства, так и декоративно-прикладные. Парамонов, воспитанный на примерах народного искусства, искренне любил и понимал его... » [Ярков, с. 93—94]. Именно Парамонов в июне 1919 г. был избран директором Екатеринбургских свободных художественных мастерских, а в 1925 г. стал первым председателем Свердловского филиала АХРР.

Другим мастером, пользовавшимся еще до революции любовью и уважением екатеринбургских деятелей искусства, был Леонард Викторович Туржанский. Безошибочное чувство цветовых отношений, широкая и смелая живописная манера Леонарда Викторовича сделали его известным в российских столицах. Екатеринбуржец по рождению и по духу, Туржанский меняет казалось бы неизменное представление о художественном образе горной столицы Урала. Его полотнам не свойственны графическая сухость, декоративная театральность или романтическая экзотика. Он в стороне от бойких проспектов, сутолоки и делового шума городского центра; окраины — вот что, по его мнению, выражает суть человеческой жизни. Вязкая екатеринбургская грязь, буйные растрепанные сорняки, вековая пыль, выросшие среди грязи, сорняков и пыли строения да плотное уральское небо — все значительно и мощно, все активно впитывает солнечный свет и воздух, во всем чувствуется спокойный и мудрый человеческий взгляд. В доме-мастерской Туржанского в Малом Истоке учились И. Слюсарев, Н. Сазонов, А. Минеев, О. Бернгард и многие другие художники. Дочь художника, И. Л. Туржанская, в своих воспоминаниях сообщала: «Туржанский не являлся педагогом в прямом смысле этого слова, он был мастером живописи со своим ярко выраженным языком. Ему было трудно разъяснять ученикам азы искусства. Тех, кому тяжело давались занятия живописью, он учил по-своему. Туржанский брал кисти и на работе ученика выявлял характер портретируемого, прописывал большие цветовые отношения, “вырубал форму”. После этого ученику независимо от способностей было легче продолжать работу... Своим ученикам он все время твердил: “Не теряйте цветовой тон, тоньше ищите цвет, гармоничнее берите цветовые отношения”... Писать он любил пастозно. Даже маленькие этюды им написаны мастихином, но это не мешало ему, наряду с широкой плотной живописью, тщательно прописывать отдельные места колонковой кистью» [Л. В. Туржанский., с. 57—58]. Творчество Л. В. Туржанского основывалось на традициях русского лирического пейзажа конца XIX — начала XX в., но обладало и самобытными чертами. Эти черты и особенности, которые художник отстаивал в спорах и дискуссиях, стремились перенять его ученики.

Но А. Н. Парамонов и Л. В. Туржанский были неофициальными лидерами екатеринбургской (свердловской) художественной среды. Поглощенные собственным творчеством, они не стремились распространять свое влияние за круг близких учеников и последователей. Не пытались они и каким-либо образом влиять на политику местных властей в отношении к искусству.

Уральские художники остро нуждались в лидере, признанном властью, который мог бы отстаивать их интересы перед партийной администрацией. Подобный человек необязательно должен был быть художником, но обязан был понимать особенности развития уральского искусства. Таким лидером в начале 1920-х гг. мог стать В. М. Быков — старый большевик, журналист, заведующий партийным архивом и одновременно заместитель председателя правления УОЛЕ. Он становится директором Уральского художественного техникума и стремится на его базе консолидировать художественные силы города.

Иначе решалась проблема с художественным лидером в Перми. Практически сразу после восстановления советской власти летом 1919 г. им становится Петр Иванович Субботи н-П е р м я к. Уполномоченный из центра и местный уроженец, в своей деятельности он гармонично соединял столичное стремление к новому искусству и традиции уральского народного творчества. Его разносторонняя, всеохватная деятельность — организационная, научная, художественная, краеведческая, педагогическая — поражала современников. Ученик Субботина-Пермяка М. О. Кузнецов вспоминал: «Петр Иванович работал неутомимо по административно-хозяйственным и организационным вопросам, по руководству учебной работой и составлению учебных программ, т. к. учебных программ Наркомпроса не было и все учебные планы и программы практических работ составлялись на месте. Постоянно созывались совещания, проходили диспуты, горячие споры, обсуждения работ, выставок внутри мастерских и на улицах города. Оформляли площади и улицы к праздникам, писали декорации в театре, оформляли клубы, устраивали городские диспуты по вопросам изобразительного искусства и поэзии... Все это организовывал П. И. Субботин, постоянно живой и неугомонный. Он успевал ездить по организации художественно-производственных мастерских в Кудымкар и Кунгур. Часто ездил в Москву и привозил массу учебных пособий, руководящих материалов, красок и т. п., несмотря на то, что здоровье Петра Ивановича было чрезвычайно неважное» [цит. по: Субботина, с. 39]. Субботин-Пермяк вел напряженную борьбу с чиновниками губернского отдела народного образования за снабжение учащихся техникума пайками и денежным содержанием. Он отстаивал интересы организованных им учебных заведений перед властями всех уровней, вызывая серьезное недовольство и жалобы чиновников. При этом, несмотря на загруженность в хозяйственных делах, Субботин-Пермяк непрерывно совершенствуется как художник, его профессиональный уровень и мастерство признавали даже живописцы, не разделявшие его взглядов на новое искусство. Так, Д. Ф. Николаев отмечал: «Как художник Субботин представляет собой силу, с которой, безусловно, приходится считаться, силу искренно увлекающуюся, но и способную честно и правдиво сознаваться в заблуждениях» [ГАПО, ф. Р-23, оп. 1, ед. хр. 236, л. 90, 91]. В. Курдов, учившийся в это время в Перми, рассказывал: «В мастерской у Субботина-Пермяка писали яркими красками. Порошки разводили на клею в горшках. Кисти употреблялись широкие, даже флейцы. Холсты из мешковины брались большие, до двух метров и больше. Петр Иванович ставил цветные декоративные натюрморты из предметов народного обихода. Работали вдохновенно. Атмосфера в мастерской царила товарищеская» [Курдов, с. 14]. Субботин-Пермяк и до революции стремился в своих работах к ярким цветовым сочетаниям и театрально-декоративным композициям. В неопубликованном труде «Приемы и системы нового искусства» он писал: «Моей задачей является найти общие места для всех систем и приемов, понять язык творческой логики новых положений и этим самым, может быть, положить начало обоснованию единой твердой линии в новом для нового. Старая логика геометризации в живописи, логика симметрий, перпендикуляров и непрерывных линий должна быть отброшена. Новые положения должны создать искусство, соответствующее революционной эпохе исканий, творчества и нового строительства гигантских размахов. Утверждаю, что новое искусство должно основываться на следующих пяти положениях: структура, фактура, динамизм, экономизм, централизация» [цит. по: Алексеев, с. 171]. Под структурой Субботин-Пермяк понимал новый способ организации живописной поверхности, где фон и фигура становятся равноценными; под фактурой — умение пластически предать внутренние свойства предметов, их тяжесть, мягкость, упругость, чтоб материал «звенел», «шумел», «шелестел» на полотне; под динамизмом — передачу в живописи «круговращения тел и всевозможные состояния движения», под экономизмом (или экономикой) — стремление к простоте и лаконичности выражения; под централизацией — подчинение всех систем и приемов главной идее произведения. Особо интересовала Петра Ивановича проблема цвета в живописи, он убежденно доказывал, что «цвет на расстоянии так же, как и звук, теряет свою силу, поэтому необходимо, чтобы цвет не пропадал на далеком расстоянии и оставался поющим, говорящим и издали. Пусть цвет будет ярким, кричащим, вполне насыщенным!» [Алексеев, с. 44]. За три года активной деятельности П. И. Субботин- Пермяк, умело используя потенциал и традиции уральского искусства и новые художественные идеи, пришедшие из центра, создал основу и наметил пути для дальнейшего развития искусства края. Напряженный труд подорвал здоровье художника, его любимое детище — Кудымкарские свободные художественные мастерские, с которыми он связывал надежды на развитие народного искусства, закрываются из-за отсутствия средств, ряд соратников и последователей уезжают в столицу. Единоличное управление П. И. Субботиным-Пермя- ком художественным техникумом вызывало ропот коллег. В 1920-х гг. в Пермском художественном техникуме преподавали талантливые художники, различные по взглядам и отношению к искусству. М. Б. Вериго, художница и поэтесса, до революции училась в Париже в Академии Рансон у Боннара, Вал- латона, Пюви де Шавана, что нашло отражение и в живописной технике, и в художественном восприятии мира. В. А. Оболенский, окончивший Московское училище живописи, ваяния и зодчества, занимался исследовательской работой, посвященной анализу детского творчества, и собрал крупную коллекцию детских рисунков. Авторитетом у коллег пользовался Д. Ф. Николаев, выпускник Высшего художественного училища и педагогических курсов при Императорской Академии художеств. Он имел солидный педагогический опыт и был одним из организаторов Пермского общества любителей живописи, ваяния и зодчества (1909) и Союза свободных художников Перми (1918).

Все эти художники имели черты харизматического лидера и стремились к собственной творческой независимости, что привело в 1923 г. к острому конфликту. В сложившейся ситуации П. И. Субботин-Пермяк вынужден был покинуть техникум, через несколько недель он умер от туберкулеза. В последующие годы в Пермском художественном техникуме преподавали яркие творческие личности и мастера: И. Н. Вроченский, М. П. Каменская, И. Я. Хазов. Но подлинными лидерами городской художественной жизни они не стали. Авторитетом и уважением пользовались среди художников Перми А. Н. Зеленин и И. И. Т у р а н с к и й, но и их влияние распространялось лишь на ближайшее окружение. Во многом это объясняется осторожным, если не подозрительным, отношением к художникам со стороны местных властей. Их независимая позиция и стремление к творческой свободе раздражали чиновников. Ряд художников в эти годы открыто высказывают недовольство поведением советских гос- служащих[4].

Функцию руководителя художественной жизни края одно время взял на себя заведующий Пермской художественной галереи Н. Н. Серебренников. При его непосредственном участии в Перми были организованы следующие выставки: «Первая выставка творчества современных художников Урала» (1925), «Вторая выставка творчества современных художников Урала» (1927), «Выставка революционного искусства Запада» (1928), «Выставка произведений графики ленинградских художников» (1929), «Выставка гравюр и рисунков И. Н. Павлова и его учеников» (1929), «Вторая государственная передвижная выставка Наркомпроса» (1930). Все это сыграло положительную роль в развитии уральского искусства 1920-х гг. Но отношение Серебренникова к уральским художникам строилось с оглядкой на политику в сфере искусства местной и столичной власти. Художникам все настойчивей предлагают выполнять «социальный заказ». Власти особо выделяли художников-партийцев, стремясь вывести их на руководящие должности[5].

Если в Свердловске и Перми борьба за лидерство в художественной жизни в 1920-х гг. протекала довольно бурно, то в Челябинске этот процесс проходил более спокойно. Художественная неразбериха первых революционных лет сменилась деятельностью небольшой, но стабильной группы художников. Наиболее самобытным мастером в ней был Николай Афанасьевич Русаков. «Это был прекрасный педагог и неутомимый организатор. Из открытой и руководимой им студии вышли многие ставшие профессионалами челябинские художники и архитекторы. Он был основателем Союза художников в нашем городе. Во многом Николай Афанасьевич был первым», — писал о нем хорошо знавший мастера художник П. Г. Юдаков [цит. по: Байнов, с. 199].

Н. А. Русаков не стремился как-либо направлять творчество товарищей по искусству, помогая им в вопросах организации выставок и материалов. Он активно защищал интересы художников и пытался привлечь на свою сторону общественность города: «Помогите нам расти и развиваться! Помогите создать для нашей работы элементарные условия!» [цит. по: Там же, с. 220].

В плане развития изобразительного искусства Челябинск отставал от Свердловска, Перми, Уфы. В нем отсутствовали художественные учебные заведения и музеи, местные чиновники совершенно игнорировали проблемы художников города. В таких тяжелых условиях Н. А. Русаков, лидер харизматического плана, поддерживал в своих коллегах творческую активность и веру в значимость и необходимость искусства. Ученица Русакова О. П. Перовская так вспоминала о нем: «Об искусстве он говорил пламенно и как-то самозабвенно. Слыл искренним, смелым, порой резким. Поэтому для многих Русаков был “неудобным человеком”. Прямодушие его и погубило»[6].

Неуютно приверженцы «новой революционной эпохи в искусстве» чувствовали себя в Оренбурге. Лидеры местной художественной жизни С. М. Карпов и С. В. Рянгина, не успевшие завершить своего образования в Академии художеств, твердо стояли на принципах реализма. Сложившаяся вокруг них группа мастеров враждебно относилась ко всем авангардным новшествам. Ситуацию не смог изменить и приезд в город Казимира Малевича. 25 июля 1920 г. основатель супрематизма вместе с Э. Лисицким выступил в помещении театра «Люкс». Лекция К. С. Малевича «Государство, общество, критика и новый художник (новатор)» имела успех, и вскоре было создано оренбургское отделение УНОВИСа. Возглавил филиал верный сторонник Малевича И. А. Кудряшов, стремившийся найти для супрематических композиций утилитарное применение. Еще в 1918 г. в столице он проектировал агитпроповские конструкции, которые монтировались на автомобили во время ежегодных октябрьских торжеств. Кудряшов сделал эскиз настенной живописи для местного театра и образцовый для супрематизма холст «Первый советский театр в Оренбурге» (1920, ГТГ), он руководил праздничным оформлением города и устраивал выставки. Отношение населения к подобным выставкам было единодушно отрицательным, газеты злорадно отмечали, что представленные на них картины являются образцом «стряпни, которую для напускания пыли, дым-тумана называют загадочно-таинственными именами “абстракционизм”, “супрематизм” и еще какой-нибудь факиро-кабалистический “изм”» [Посторонний].

Оригинальным художественным мышлением обладал входивший в филиал УНОВИСа С. И. Калмыков. Ученик К. С. Петрова-Водкина и М. В. Добу- жинского, он участвовал в оформлении революционных праздников, писал портреты ударников на заводе «Орлес», читал лекции по истории искусств, делал эскизы театральных костюмов и афиши для Оренбургского театра и цирка. В абстрактных композициях, которые художник создавал в 1920-е гг., он стремился интуитивно постичь суть явлений: «Свою живопись Калмыков называл “математико-физико-метафизической”. Во многих картинах Калмыков был занят проблемой включения непосредственно в структуру композиции фактора времени, под воздействием которого формы как будто текут, а рисунок отражает сам процесс формирования образа. Предметные формы колышутся и прогибаются, вытягиваются и скручиваются. Вместе с повышенной выразительностью цвета это производит сильное впечатление, превращая изображение в отражение каких-то необыкновенных космических миров» [ Бучинская, с. 148]. Свое отношение к современному творчеству и задачам художника Сергей Калмыков выражал в литературных записках и статьях. Искренне и убежденно он считает, что: «Искусство — это мифология, магия, а не деловой расчет. Я как бы оторван от действительности в своих лучших художественных произведениях. Так, например, у меня есть слоны, трубящие в свои поднятые кверху хоботы на фоне вавилонских башен, виселиц и закатного горящего неба, висячих садов и серпа большой желтой луны на горизонте, люди с пиками, на концах которых воздеты отрубленные головы, сидят на слонах, на загорках, в люльках. Слоны вопят и шествуют по реке, переливающейся множеством оттенков, но в целом желтой и мягкой — воробью по колено там, где они идут! Между делом долго писал этот эскиз масляными красками, старался добиться необыкновенного сочетания цветов. Небо зелено-фиолетовое, вода огненная, а не синяя. В общем, дико и романтично.» [цит. по: Там же, с. 148]. Художник был своеобразен во всем, его манера поведения, одежда, высказывания о науке и искусстве поражали современников не менее, чем его фантастические полотна. «На нем был огненный берет, синие штаны с лампасами и зеленая мантилья с бантами. Так он одевался не для себя и не для людей, а для космоса, Марса и Меркурия, ибо это и был “гений 1 ранга Земли и всей Вселенной — декоратор и исполнитель театра оперы и балета имени Абая — Сергей Иванович Калмыков”, как он себя именовал» [Домбровский, с. 131 — 132]. Столь яркий художник, погруженный в мир собственных мыслей и грез, в то время и в той среде не мог стать объектом для подражания. Обладая качествами харизматического лидера, С. И. Калмыков был замкнут и одинок. В середине 1920-х гг. он покидает Оренбург, еще раньше из города уехали И. Кудряшов и его немногочисленные сторонники.

Иная ситуация с лидерами сложилась в Уфе. Художественную жизнь в городе 1920 — 1930-х гг. определяли художники, чей авторитет был признан еще до 1917 г. Повышенный интерес к истории и любовь к природе родного края стали основой товарищеских отношений внутри этой группы. Ю. Ю. Блюмен- таль, К. А. Девлеткильдеев, М. Н. Елгаштина, А. П. Лежнев А. Э. Тюлькин, каждый по-своему, обладали чертами как традиционного, так и харизматического лидера. Особое влияние на развитие изобразительного искусства в Башкирии оказал А. Э. Тюлькин. Ученик Н. И. Фешина, он всю жизнь был неутомимым экспериментатором. Говоря о своем творчестве, художник заявлял: «Я люблю фантазию. Прошел через все направления в живописи ХХ века. Но в итоге своей жизни пришел к выводу, что выше натуры, выше жизни нет ничего. Надо все брать только из жизни. Фантазию — тоже! Жизнь — бездна!» [цит. по: Янбухтина, с. 21]. Автор монографии о живописце А. Г. Янбухтина писала: «Тюлькин — художник эмоциональный, подвластный прежде всего чувствам, идущим из глубины его души. Окружающий мир ему видится бесконечно живописным, и он спешит запечатлеть его. Он писал на всем, что попадалось под руку: бумага, картон, фанера, холст, стекло. Холсты записывались жадно, часто с обеих сторон» [Там же, с. 20—21].

Именно подобная страсть к живописи, полная поглощенность искусством могли противостоять холодному «официальному заказу», это притягивало к нему учеников и увлекало их. Харизматический лидер А. Э. Тюлькин, не конфликтуя открыто с властью, своим творчеством противостоял консервативной среде, сохраняя для будущих поколений традиции уральского искусства.

Таким образом, лидеры художественной жизни на Урале были озабочены в первую очередь сохранением основ изобразительного искусства края. В ряде уральских городов художественная жизнь проходила именно только благодаря присутствию неравнодушных и деятельных художников. В Миассе это был Э. И. Мали, в Кунгуре — Г. А. Мелентьев. Деятельность лидеров уральского искусства в 1900—1930-е гг. разделялась на ряд функций: организаторские, педагогические и просветительские. Лидеры стремились также повысить материальный уровень художников и улучшить условия их работы, обратить внимание местных властей на проблемы художественной жизни края, установить творческие контакты с художниками из центра, вызвать интерес к изобразительному искусству у населения. Большинство лидеров концентрировали усилия на одной из данных функций. Традиционные лидеры выполняли, как правило, педагогические функции, стремясь к сохранению художественных традиций края. Харизматические побуждали к поиску новых выразительных средств и приемов, чтобы придать уральскому искусству новые современные черты и поднять его на более высокий уровень. В полном объеме все функции удавалось осуществлять, пожалуй, только П. И. Субботину-Пермяку.

И традиционный, и харизматический лидеры в своей деятельности опираются на личные отношения, в этом оба этих типа противостоят формальному лидеру, чья власть поддерживается бюрократическим аппаратом. Формальные лидеры начинают насаждаться с конца 1920-х гг. местной властью с целью осуществления преимущественно функции контроля за художниками. Первым председателем Оргбюро (так поначалу называлось руководство Свердловского отделения Союза, правлением оно стало называться с 1937 г.), стал Н. И. Козлов. По своему влиянию на художественную жизнь Свердловска он несомненно уступал и Л. В. Туржанскому, и А. Н. Парамонову, зато был членом партии. После постановления 1932 г. деятельность художественных организаций была под неусыпным контролем партийных органов. Периодическими становятся мероприятия по «укреплению изобразительного искусства». «Укрепление» проводили за счет отсева неугодных и провинившихся. Перерегистрацию членов стали проводить ежегодно, уделяя этому повышенное внимание. Доктрина центра на политизацию изобразительного искусства, усиленно проводимая представителями власти на местах, приводила к крайней консервативности художественной атмосферы Урала. Партийный контроль был всепроникающим, план работ по изобразительному искусству согласовывался и проверялся, кандидатуры председателей правления отделений Союза художников не должны были вызывать недовольства местных властей. Союз складывался и развивался как бюрократический аппарат, где конфликты с творческими личностями становились запрограммированными. В условиях нетерпимости эти конфликты часто оставались незаметными со стороны, и именно их неразрешимость приводила порой к срывам и творческим кризисам отдельных ярких уральских художников. Власть, как центральная, так и на местах, стремилась превратить художника в послушный инструмент, «прибрать к рукам» именно тех, чей авторитет среди творческой интеллигенции был неизменно высок. Старые традиционные и харизматические лидеры уральского искусства подавляются и устраняются, даже физически: В разные годы покинули Урал М. Б. Вериго, С. И. Калмыков, С. М. Карпов, К. М. Николаев, В. А. Оболенский, А. Н. Парамонов; были репрессированы и провели годы в заключении Л. А. Старков и А. Н. Самохвалов; погиб в тюрьме И. Н. Вроченский; были расстреляны П. П. Шарлаимов, Э. И. Мали, Н. А. Русаков. Уральское искусство потеряло не только талантливых художников, оно потеряло лидеров, способных придать ему интенсивное развитие и вывести на новый, более высокий уровень.

По сути, полнокровная художественная жизнь — это борьба различных субъективных творческих позиций, а значит, любой неформальный лидер хорош уже тем, что будоражит общественность, заставляя оценивать и переоценивать художественную ситуации, спорить и искать новые выразительные приемы. Процесс взаимоотношения между художниками, между мастером и учениками, между творческой личностью и зрителями может строиться лишь на взаимном доверии, на особом притяжении, на ощущении значительности предлагаемого художественного продукта. Большую роль в этом играют энергичность и деятельность мастера, его готовность отстаивать свои принципы до конца, а также личное обаяние, умение увлекать за собой, ободрять сомневающихся и поддерживать начинающих.

Одни художники осознанно претендуют на лидерство, объявляя о своей уникальности и значительности, используя для утверждения на местном олимпе самые оригинальные средства и доводы, другие становятся центральными фигурами художественной жизни помимо своей воли, благодаря признанию общественности, третьих выдвигает группа единомышленников. При этом не исключено отрицательное воздействие творческого лидера в определенной художественной ситуации: нередко мастер своим авторитетом подавляет самобытность учеников, превращая их в безликих подражателей, сбивает с толку зрителей, порождает вокруг себя атмосферу нетерпимости и нервозности.

Прав или не прав конкретный лидер, зовущий за собой, предлагающий свое отношение к миру и искусству, свою систему творческих приемов, современникам сказать необычайно сложно. Но если талантливая личность, кроме значительного художественного дара, обладает еще чувством ответственности перед зрителями и последователями, а главное, особой проницательностью, то его влияние на развитие искусства региона может стать определяющим.

Список литературы

Адрианова Г. С. Художественная интеллигенция Урала, 30-е гг. Екатеринбург, 1992.

Алексеев Е.П. Давид Бурлюк и художники левых направлений в искусстве на Урале // Образ Урала в изобразительном искусстве. Екатеринбург, 2008.

Байнов Л. П. С солнцем в голове и ураганом в груди // Неизвестный Челябинск : краевед. сб. Челябинск, 1998.

Будрина Л. А. «Идите сюда, братья, любуйтесь и работайте» // Образ Урала в изобразительном искусстве. Екатеринбург, 2008.

Бучинская В.С. Сергей Калмыков (1891 —1967) // Панорама искусств. Вып.13. М., 1990.

Вебер М. Избранные произведения. М., 1990.

ГАПО. Ф. Р-23.

Гайденко П. П., Давыдов Ю. Н. История и рациональность. Социология Макса Вебера и веберовский ренессанс. М., 1991

Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей // Нов. мир. 1988. № 11.

Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах. М., 2005.

Курсанов А.В. Русский авангард, 1907 — 1932 : в 3 т. Т. 2. М., 2003.

Посторонний [Залитка] // Коммунар (Оренбург). 1922, 22 февр.

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

Семенова С. В. Очарован Уралом. Свердловск, 1978.

Сутеев В. Г. Мой первый учитель : воспоминания о скульпторе С. Д. Эрьзе. Саранск, 1968.

Л. В. Туржанский, 1875 — 1945 : сб. материалов и каталог выставки произведений / сост. В. П. Лапшин. М., 1978.

Янбухтина А. Александр Тюлькин. Л., 1975.Яркое С. П. Екатеринбургская художественно-промышленная школа и некоторые проблемы художественного образования в России на рубеже XIX—XX веков : дис. ... канд. искусствовед. наук. Свердловск, 1974.

[1]«В принципе имеется три вида внутренних оправданий, то есть оснований легитимности. Во- первых, это авторитет “вечно вчерашнего”: авторитет нравов, освященных исконной значимостью и привычной ориентацией на их соблюдение, - “традиционное” господство, как его осуществляли патри­арх и патримониальный князь старого типа. Далее, авторитет внеобыденного личного дара (харизма), полная личная преданность и личное доверие, вызываемое наличием качеств вождя... Наконец, господ­ство в силу “легальности”, в силу веры в обязательность легального установления и деловой “компе­тентности”, обоснованной рационально созданными правилами, то есть ориентации на подчинение при выполнении установленных правил.» [Вебер, с. 646-647].

[2]Именно как нарушение последней была воспринята картина И. П. Чиркова «Именины у дирек­тора», демонстрировавшаяся на выставке в Перми (1911). Профессиональный живописец, ученик И. Е. Репина, Чирков, как и большинство уральских художников этого времени, был вынужден препода­вать рисование в гимназии и, таким образом, в понимании обывателей, являлся чиновником. Наруше­ние корпоративной этики, неписаных правил чиновничьего мира усмотрели в его полотне, на котором он изобразил своих коллег по гимназии во время праздничного застолья. По распоряжению властей И. П. Чирков был сослан на Невьянский завод.

[3]«К харизматическим качествам Вебер относит магические способности, пророческий дар, выда­ющуюся силу духа и слова. Харизмой, по Веберу, обладают герои, великие полководцы, гениальные художники, выдающиеся политики» [Гайденко, Давыдов, с. 86].

[4]Сложные отношения с пермскими властями сложились у И. Н. Вроченского. Талантливый ху­дожник (в 1908 г. окончил Центральное училище технического рисования б. Штиглица по классу ксилографии В. В. Матэ) и педагог, он пользовался уважением учеников и коллег, его картина «Раб­кор», демонстрировавшаяся на Первой выставке творчества современных художников края в Перми (1925), была признана критиками, но конфликт с партийными чиновниками привел к аресту и гибели мастера в ГУЛАГе.

[5]Так, если в апреле 1925 г. членов партии среди работников искусств на Урале было 3,7 %, то к октябрю 1928 г. - 5 %. [см.: Адрианова, с. 32].

[6]В 1941 г. по ло

жному обвинению Н. А. Русаков был арестован и приговорен к расстрелу.