ГУМАНИТАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НА УРАЛЕ И СОЦИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

Всероссийская научная конференция
25–26 октября 2010 г.
Екатеринбург

В целом коллекция буддийской скульптуры Свердловского краеведческого музея наравне с собраниями других уральских региональных музеев представляет собой до конца не изученный, интересный исследовательский материал. Его непростая историческая судьба и многогранность позволяет выйти за рамки узкопрофессиональной сферы и еще раз взглянуть на культурно-духовную жизнь уральского края как на пространство, способное тонко резонировать с культурными доминантами как Запада, так и Востока.

---

[1] *Антипова Е.А.* Формирование и специфика воплощения буддийского художественного канона в скульптуре Монголии / дис. ... канд. искусств. Екатеринбург, 2010.

[2] *Мосунова Т.П.* Дворянский род уральских промышленников Поклевских-Козелл // Уральский родовед. Вып. 1. Екатеринбург, 1996. С. 74–86.

Е.В. Ильина (Нижний Тагил)

Искусство Нижнего Тагила конца XX – начала XXI века: освоение новых стратегий или консервация традиций?

Прежде всего – несколько слов, поясняющих название доклада. Ключевую позицию – «освоение новых стратегий или консервация традиций?» – следует интерпретировать в контексте «давайте же, наконец, разберемся», и знак вопроса тогда превращается в знак восклицательный. Причиной такого превращения можно считать саму ситуацию с искусством уральского промышленного города Нижний Тагил, которая привлекла к себе пристальное внимание еще в конце 1980-х гг. Тогда в городе появился ряд художников, творчество которых позволило заговорить о явлении «тагильская художественная школа». Известный искусствовед А.М. Кантор в 1990-е гг. рассматривал Тагил в ряду ведущих художественно-педагогических центров Урала и Сибири[1] и считал, что проблему необходимо изучать углубленно. Исследованию творчества разных тагильских художников или

самой ситуации на протяжении этих лет неоднократно уделяли внимание крупнейшие российские, в том числе и уральские, искусствоведы[2]. Однако суть вопроса о «тагильской школе», несмотря на определенные описания искусствоведов, не вычленена до сих пор, в то время как само понятие прочно вошло в оборот[3]. Само притяжение к данному вопросу возникло, думается, и оттого, что Тагил – сугубо промышленный, не областной и не очень большой город[4], где работает чуть более ста художников, из которых, по замечанию В. Назанского, «...человек двадцать имеют международное признание», и город «по концентрации ярких, талантливых графиков занимает совершенно особое место в России»[5].

Развитие тагильского искусства, как, впрочем, и других локальных центров, может быть охарактеризовано как существующее одновременно в глобальном и локальном контекстах: внутреннее пространство, в той или иной мере развиваясь в общем контексте времени, отражает основные тенденции советского, позже российского искусства второй половины XX в. В городе никогда не было достаточно скандальных выставок, что можно объяснить как жесткостью административно-командной системы 1940–1980-х гг., так и немногочисленностью круга художников[6]. Однако, несмотря на определенную целостность взглядов творческого ядра, уже в конце 1960-х – начале 1970-х гг. появились художники, шедшие вразрез с официально-регламентированным искусством и стремящиеся к поискам иных путей самовыражения, прежде всего через трансформацию художественно-пластического языка[7]. И несмотря на то, что решением властей работы отдельных художников порой снимались с выставок[8], особого резонанса в художественной среде данные факты не находили: масштаб был иной, андерграундного движения не возникло, как и неформальных объединений. Искусство развивалось циклично и поступательно, тождественно основным постулатам, этапам и требованиям времени, и его можно сравнить с вертикалью.

Искривление стройно существующего пространства произошло в 1980-е гг., когда появилась некая «локальная зона» – группа художников, тяготевших к освоению ценностей мировой культуры и сумевших создать некую новую модель связи с обществом, инспирировав контакты, основанные не на идеологии, а на самоценности искусства. Внутри уже упомянутого столба вертикали развития тагильского искусства появились, таким образом, иные векторы, еще

недостаточно оппозиционные к социуму, но готовые к преображению и расширению пространства. Остро почувствовав напряженность общественной ситуации начала 1980-х гг., художники своевременно использовали ее. Имена этих мастеров сегодня достаточно известны и на Урале, и в России, а некоторые – и за рубежом: это В. Наседкин, О. Подольский, Е. Бортников, В. Антоний[9]. Отправной точкой стала работа с обнаженной моделью: никогда не запрещаемая в искусстве, Nu стала выразителем идеи искомой свободы. Художники собирались в мастерской, работали с натурщицами – рисовали, лепили, фотографировали, обменивались мнениями и создавали произведения, пластически значительно отличающиеся от традиционного искусства, что было воспринято как некая угроза в силу неготовности общества воспринимать новые формы высказывания. Преодолев многие препоны[10], эти художники открыли для последующего поколения живописцев и графиков иной тип художественного сознания, где главным стало смелое экспериментаторство, духовные переживания, внутренняя философичность, стремление дать новую жизнь старым традициям и поиски собственного стиля. Развивалась линия, берущая свое начало в классическом абстрактном искусстве, свободно оперирующая знаком, но при этом не прощающаяся с фигуративностью и активно использующая природный импульс. Освоенные многими тагильчанами, эти формы сегодня уже можно отнести к разряду традиционных.

Следует отметить, что в так называемой «тагильской школе» различается несколько поколений художников, отличающихся по способу приемов, идей и изобразительных средств. Для удобства определим их как три волны, непосредственно связанных с художественно-графическим факультетом НТГПИ-НТГСПА[11].

Креатив «тагильской школы» конца 1980–1990-х гг. был подпитан приходом в искусство целого поколения художников, которые уже были полностью свободны в определении границ собственного высказывания[12]. Их произведения, обращенные к миру чувств, ассоциаций, начисто лишенные пропагандизма, как и социальности, оказались востребованы временем. Невероятно успешное выступление в это время этих и художников предыдущей волны (прежде всего графиков, чьи имена сегодня идентифицируются именно в связи с Нижним Тагилом) на российских и зарубежных выставочных форумах[13] подтвердило наличие преемственности, обнаружило некие ус-

тойчивые и легко узнаваемые общие признаки. В их творчестве важное место занимает иносказание, интерпретация, двусмысловость, усиливается знаковая составляющая, позднее – рефлексия. Главное для них – высокий профессионализм, экспериментирование с чистым полем, поверхностью, сугубо творческое отношение к форме, пластике, структурам. Обретаясь в поле традиций мирового искусства, в работах, исполненных эмоционально-насыщенными смыслами и визуальными акцентами, авторы создали своего рода игру, возводя изображение к статусу «внутреннего самоистолкования». Общее «переживание» искусства, каких-то стилей и направлений позволило создать некое общее высказывание. Так, например, в начале 1990-х гг. многие из художников прошли увлечение абстракцией и минимализмом[14]. Первичный натурный импульс – главное в творчестве большинства – вкупе с абстрактным началом и подпитанный внутренней экспрессивностью давал смелые решения. Сибирский искусствовед В. Назанский верно заметил, что «...неожиданные сочетания абстрактных, фигуративных, знаковых, минималистических работ (на выставках – *Е.И.*)... вносят элемент оксюморона, позволяют преодолеть монотонность хорошего вкуса»[15]. Произведения этих художников никогда не были оппозиционны к традиционной официальной культуре, обеспечивающей обществу стабилизацию, но были по другую сторону и отражали, как зеркало, конвенциональную культуру общества того времени.

Третья волна художников, вышедших из стен художественно-графического факультета НТГСПИ-НТГСПА, – выпускники конца 1990–2000-х гг.[16]. В большинстве своем они не живут в городе, предпочитая другие «места обитания»[17]. Общим для них стоит считать «снятую» проблему ценностей, свободное использование достижений мирового искусства, как и понятий контекста, рефлексий (которые В. Пацюков определил как «остаточно модернистские»[18] в типе художественного сознания), диалога, аллюзий, но, главное, существование в непрерывном потоке бытия и решительное расширение сферы действий, инструментов. Свободное использование-«микширование»[19] различных направлений изобразительного наследия мирового искусства, повышенное внимание к форме, фактуре, структурам, смыслам является связующим звеном с предыдущим поколением мастеров. Очень важны здесь продолжение линии смелого экспериментирования, свобода самовыражения и явное

противостояние всему салонному и непрофессиональному[20]. Стратегия использования и сочетания различных приемов в одном конкретном произведении представляется в настоящий момент убедительной, естественной и соответствующей общей ситуации внутрироссийского искусства, которое в стремлении наверстать упущенное осваивает буквально все практики, поскольку «...для России, и особенно в XX веке, когда десятилетиями пресекались культурные традиции, характерно отсутствие естественной преемственности»[21]. Молодое поколение тагильских художников как работает в традиционных видах искусства, так и осваивает область современных технологий (видеоарт, компьютерное и электронное искусство и др.); есть опыты и в создании инсталляций, проведении перформансов. Однако пока молодежи новым комплексом привнесенных знаний свободно манипулировать достаточно трудно в силу разных причин, а вот активное использование опыта, почерпнутого во время образования, возможно. В определенной степени это и есть консервация традиций. Пользуясь образным выражением Л. Бажанова об определяющих развитие сегодняшнего русского искусства стратегиях – «все свое ношу с собой» (иначе говоря, собственных ценностей) и «пиджак маминого знакомого» (стратегия заимствования в форме позиционирования), – хочется отметить, что именно колебание между этими двумя позициями и есть суть состояния тагильского искусства. Исходя из определения Л.Н. Гумилева о трех условиях, определяющих реализацию личности: принадлежность к конкретному этносу, индивидуальные способности и социальная позиция, следует отметить, что в принципе и вернакулярность, и обобществленность нельзя назвать типичными признаками тагильского искусства последних 20 лет. Единственный пока точно наметившийся путь – это работа в плоскости сугубо профессионального начала, художественных форм. Думается, говорить о существовании понятия «тагильская художественная школа» пока рано: есть сугубо локально-региональный контекст, ярко окрашенный, имеющий узнаваемые признаки и в принципе уже потенциально готовый к выработке своего метода, но для этого нужно время.

---

[1] *Кантор А.М.* Нижний Тагил в ряду художественно-педагогических центров Урала и Сибири: Доклад к 50-летию НТГМИИ. Нижний Тагил. 1994. Не издано. Архив МУК НТМИИ. Д. 475. С. 20.

противостояние всему салонному и непрофессиональному[20]. Стратегия использования и сочетания различных приемов в одном конкретном произведении представляется в настоящий момент убедительной, естественной и соответствующей общей ситуации внутрироссийского искусства, которое в стремлении наверстать упущенное осваивает буквально все практики, поскольку «...для России, и особенно в XX веке, когда десятилетиями пресекались культурные традиции, характерно отсутствие естественной преемственности»[21]. Молодое поколение тагильских художников как работает в традиционных видах искусства, так и осваивает область современных технологий (видеоарт, компьютерное и электронное искусство и др.); есть опыты и в создании инсталляций, проведении перформансов. Однако пока молодежи новым комплексом привнесенных знаний свободно манипулировать достаточно трудно в силу разных причин, а вот активное использование опыта, почерпнутого во время образования, возможно. В определенной степени это и есть консервация традиций. Пользуясь образным выражением Л. Бажанова об определяющих развитие сегодняшнего русского искусства стратегиях – «все свое ношу с собой» (иначе говоря, собственных ценностей) и «пиджак маминого знакомого» (стратегия заимствования в форме позиционирования), – хочется отметить, что именно колебание между этими двумя позициями и есть суть состояния тагильского искусства. Исходя из определения Л.Н. Гумилева о трех условиях, определяющих реализацию личности: принадлежность к конкретному этносу, индивидуальные способности и социальная позиция, следует отметить, что в принципе и вернакулярность, и обобществленность нельзя назвать типичными признаками тагильского искусства последних 20 лет. Единственный пока точно наметившийся путь – это работа в плоскости сугубо профессионального начала, художественных форм. Думается, говорить о существовании понятия «тагильская художественная школа» пока рано: есть сугубо локально-региональный контекст, ярко окрашенный, имеющий узнаваемые признаки и в принципе уже потенциально готовый к выработке своего метода, но для этого нужно время.

---

[1] *Кантор А.М.* Нижний Тагил в ряду художественно-педагогических центров Урала и Сибири: Доклад к 50-летию НТГМИИ. Нижний Тагил. 1994. Не издано. Архив МУК НТМИИ. Д. 475. С. 20.

дан. Режим доступа: http://www.uralncca.ru/project/item/51, свободный. Загл. с экрана. Яз. рус.

[20] Там же.

[21] *Бажанов Л.А.* «Все свое ношу с собой», или «Пиджак маминого знакомого». К вопросу о самоидентификации и ролевом поведении в современном русском искусстве / Культура в переходный период. М.: Изд. ГЦСИ, 2006. С. 130.

С.Л. Кропотов (Екатеринбург)

Репрезентация уральской идентичности: городской музей на стыке культурных пространств и исторических времен

> Следует делить все города не на счастливые и несчастные, а на две другие категории: те, что, несмотря на годы и изменения, упорно придают желаниям свою форму, и те, в которых либо желания сводят на нет город, либо город сводит их на нет.
>
> *Итало Кальвино*, «Невидимые города»

По определению Ханса Хааке, известного европейского художника, музей – это менеджер сознания, важнейшая институция, отвечающая за формирование современного субъекта. Стало быть, музейное дело причастно и политике, и менеджменту, в котором в условиях перехода к постиндустриальному обществу произошли серьезные изменения. Зарождаясь в эпоху Ренессанса, музейное дело вольно или невольно использовало, экстраполировало на произведения искусства общепризнанные тогда представления об управлении как «умении верно расставлять вещи, каковые берутся под ответственность, чтобы направлять их к соответствующей цели», – цитирует М. Фуко одного из авторов XVI в., Гийома де ла Перьера[1]. Сегодня стратегическая цель музеев, реализуемая через внутриинституциональные (интракультурные) задачи, скажем, такие как сохранять и консервировать вещи, расставлять их в экспозиции для того, чтобы