

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

УДК 75.04

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-26-38

Н.В. Белецкая, Ю.С. Митягина**ПРОБЛЕМА СТИЛИСТИЧЕСКОЙ МНОГОВЕКТОРНОСТИ
В ПЕЙЗАЖАХ КУБАНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ НЕОАВАНГАРДНЫХ
НАПРАВЛЕНИЙ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.**

Пейзаж как отдельный жанр в творчестве кубанских живописцев рубежа XX–XXI вв., в том числе неоавангардных направлений, еще не являлся предметом специального исследования, что определяет научную новизну статьи. На основе ряда пейзажных работ и при помощи методов формально-пластического и сравнительного анализа авторы статьи выявляют особенности творческого почерка кубанских мастеров пейзажного жанра, отказавшихся от традиционной для кубанской пейзажной живописи стилистики в традициях реализма и импрессионизма. Определена степень влияния русского и западноевропейского искусства рубежа XIX–XX вв. на формирование самобытных стилей кубанских пейзажистов указанного периода.

Ключевые слова: кубанская живопись, пейзажный жанр, рубеж XX–XXI вв., неоавангардные тенденции, стилистическая направленность.

Актуальность темы исследования. Пейзаж – наиболее востребованный обществом жанр русской живописи, в котором мастера не только показывали природу и окружающий их мир, но и выражали свои глубоко субъективные переживания. Жанр пейзажа отражает изменения как социальных, так и художественных процессов. Конец XX – начало XXI вв. для кубанских живописцев – это время расцвета творческих поисков и экспериментов, индивидуализирующих и одухотворяющих натуру, и глубоких трансформаций, которые проявились, в том числе, в пейзажном жанре. Решая формальные проблемы, художники искали новые подходы к композиции, колориту, работе с фактурой, образами и смыслами. Устоявшаяся традиция классического искусствознания такова, что объективные оценки художественных произведений возможны лишь по прошествии двадцати или десяти лет после возникновения новаторских творческих тенденций, повлиявших на их появление. В конце первой четверти XXI столетия настало время подводить итоги творческого новаторства кубанских пейзажистов, творивших на рубеже XX–XXI вв., решивших пойти путем неординарным, отличным от магистральной линии реализма и импрессионизма, свойственных кубанским пейзажистам предшествующих десятилетий.

Поскольку в современном искусствознании до сих пор отсутствуют четкие обозначения хронологических и стилистических рамок неомодернизма и постмодернизма, то авторы статьи считают уместным использовать термин «неоавангардизм», впервые предложенный Б.Б. Бухло [1]. В связи с этим В.Г. Власов указывает на правомерность использования этого термина в значении поиска принципиально новых способов самовыражения и сознательного, программного отрыва от традиционной направленности: «Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях» [2. С. 36]. «В 1970–1980-х гг., – утверждает он, – вошли в обиход также понятия “нео-

авангард», «поставангард», «трансавангард» [2. С. 38]. В русле этой исследовательской традиции авторы статьи используют термин «неоавангард».

Степень научной разработанности проблемы. Отечественная пейзажная живопись второй половины XX века исследована О.Р. Никулиной [3], В.С. Маниным [4], К.Г. Богемской [5]. Изобразительное искусство рубежа XX–XXI вв. стало предметом научного интереса в трудах Е.Ю. Андреевой [6], Х. Фостера, Р. Краусса, И.А. Буа, Б.Д. Бухло, Д. Джослит [7], Р. ван дер Аккера [8] и др. Данные исследователи не ставили своей целью рассмотрение кубанской пейзажной живописи конца XX – начала XXI вв., объектом их интересов выступала проблема стилистической многовекторности в постмодернизме. Творческие искания кубанских художников рубежа XX–XXI вв. и традиции кубанской живописи были исследованы в трудах таких ученых, как М.Ю. Герман [9], А.Л. Филиппова [10], Н.А. Гангур и М.В. Комиссарова [11], А.Е. Филиппова [12; 13], С.Л. Дмитриева [14], Л.К. Бондаренко [15; 16; 17], Д.И. Гангур [18] и др. Стоит также отметить многочисленные публицистические обзоры И.И. Ващенко [19] и Т.И. Соколинской [20; 21]. Данные работы представляют собой ценные материалы, посвященные отдельным вопросам развития кубанского искусства в разные периоды. Авторы, пишущие о кубанских живописцах, в той или иной степени сосредоточивали внимание на их пейзажных работах, но предметного изучения пейзажей кубанских мастеров рубежа XX–XXI вв., выполненных в неоавангардной манере, не проводилось.

Научная новизна исследования состоит в том, что авторами предпринята попытка выявления наиболее значимых стилистических векторов в творчестве кубанских пейзажистов неоавангардной направленности, работавших в конце XX – начале XXI вв.

Цель, задачи и предмет исследования. Целью данной статьи является исследование стилистических особенностей работ пейзажного жанра кубанских живописцев конца XX – начала XXI вв., выполненных в авангардной стилистике. *Задачи* статьи: выявить особенности пластического языка кубанских пейзажистов указанной направленности, определить степень влияния на формирование их индивидуальной манеры западноевропейских и русских мастеров конца XIX и XX вв.; обозначить специфику образно-эмоционального строя работ кубанских живописцев, творивших на рубеже XX–XXI вв. *Предметом* исследования являются работы пейзажного жанра кубанских живописцев-авангардистов конца XX – начала XXI вв.

Методология и методы исследования. Авторы используют традиционный в искусствоведении, посвященном изобразительному искусству, метод формально-пластического и сравнительного анализа композиции, колорита, рисунка, образного строя произведения.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Материалами для исследования, проведенного в данной статье, явились пейзажные работы таких кубанских мастеров, как Леонид Иванович Лучевский («Сванский пейзаж»), Георгий Савельевич Петросян («Пейзаж с юртами»), Алексей Андреевич Паршков («После дождя»), Игорь Вячеславович Пугач («Дорога в Ильинское», «Я люблю гулять в плохую погоду», «В такую ночь совсем не хочется спать» – рис. 1¹, диптих «Ты можешь только любоваться, не приближаясь ни на шаг», «Слышен только тихий шелест дождя» – рис. 2.), Виктор Прокопьевич Вайс («Золотая гора», «Воскресенье», «Движение», «Дорога в долину»), Геннадий Владимирович Приведенцев («Бабочка гор», «Сюргород на водах»), Александр Сейфуллаевич Саидов («Дерево», «Луна в сумерках» – рис. 3), Михаил Валентинович Архангельский («Новороссийский порт», «Весна», «Радость жизни», «Контраст света и тени»), Владимир Михайлович Мигачёв (триптих «Дерево», «Эскиз желаний», «Лес», «Плохая погода» – рис. 4) и др.

¹ Рисунки 1–4 размещены на обложке.

Основная часть. Говоря о зарождении новаторских начинаний в творчестве кубанских художников второй половины XX века, стоявших у истоков живописи постмодернистской направленности, необходимо выделить таких авторов, как Л.И. Лучевский, Г.С. Петросян и А.А. Паршков.

Работу Л.И. Лучевского «Сванский пейзаж», написанную в конце 1970-х гг., благодаря свободному живописному подходу, сведенному к чистой выразительности форм, можно особо выделить среди всего творческого наследия художника. Взаимопроникновение кубистических форм, улавливаемое в работе, отсылает нас к творческому методу французского постимпрессиониста П. Сезанна, явственно представленному в произведении «Гора Святой Виктории» (1900). Французский художник, как бы желая оставить завещание постмодернистам, писал: «Тракуйте природу посредством цилиндра, шара и конуса» [22. С. 222]. П. Сезанн понимал пространство картины как единую форму и моделировал автономную структуру, не привязанную к природе, ее натурному восприятию. В «Сванском пейзаже» Л.И. Лучевского прослеживается непрерывный процесс как бы примирения разнообразия с единством: разрозненные пятна изумрудных и охристых цветов гармонично сводятся в общую архитектуру композиции картины. Одним из главных достоинств работы становится «стихия» цвета, образующая сложнейшие сочетания за счет наложения резких отрывистых мазков.

Творческий метод Г.С. Петросяна также весьма примечателен, он вызывает ассоциации с живописным языком П. Сезанна и М.С. Сарьяна. Художественное наследие М.С. Сарьяна связывается искусствоведами в первую очередь с пластическими особенностями армянской живописи и присущим ей особым «цветовым мышлением», которые неразрывно связаны с мировоззрением художника.

Пейзаж у М.С. Сарьяна представляет собой изображение целостной картины мира. Мировоззрение художника, сформировавшееся на рубеже XIX–XX вв., впитало в себя философию космизма и всеединства, заключающуюся в идее «восстановления единства человека и универсума» [23. С. 36], в котором искусство «выявляет нам Космос, проходящий через сознание живого существа» [23. С. 49]. Под влиянием этих идей мастер репрезентировал особые взаимоотношения природы и человека: в своих пейзажах он уравнивает пластическое и композиционное значение элементов, относящихся к природе, с фигурами людей. Таким образом человек становится гармоничной частью всеобъемлющего вселенского процесса. Продолжая творческую линию М.С. Сарьяна, пейзажи Г.С. Петросяна также воспроизводят космогоническую картину мира. Для передачи своего мировоззрения, в том числе и в работе «Пейзаж с юртами» (1970), художник использует аксонометрию, которая позволяет увидеть мир с точки зрения летящей птицы, целостно и всеобъемлюще.

Г.С. Петросян понимает пространство как единую воздушную среду, образующуюся посредством ритмического колористического моделирования, сопоставления локальных цветов и обобщенности форм. Цветовые пятна и динамичные линии пейзажа изгибаются с такой выразительной силой, будто находятся в движении, но вместе с этим композиция обладает особой гармоничной устойчивостью и даже некоторой монументальностью. А слитный, практически не выявленный мазок, создающий как бы единую цветовую массу, придает работе нарочитую простоту и даже детскую наивность.

Живопись Г.С. Петросяна обладает особой энергетической силой цвета, но его колорит не такой брутальный и даже жесткий, как у М.С. Сарьяна, а более лиричный. Часто в своем творчестве художник обращается к сочетанию кадмия оранжевого с изумрудно-зеленым, стремясь выразить свет в многоцветности жизни, и сочетанию кадмия розового с ультрамарином, что придает его пейзажам некую мистическую атмосферу и драматическую эмоциональную окраску. Отношение художника к природе было молитвенно-созерцательным, что придало созданному им мифу об Армении особую

философскую наполненность. Представляя плоскость холста как своеобразный микрокосмос, Г.С. Петросян репрезентирует все сущее через предметные и духовные, интуитивно найденные художником первоформы.

Претворением образа мироздания в пейзаже занимается в своих работах и широко известный кубанский живописец А.А. Паршков. Искусствоведы называют А.А. Паршкова «защитником своеобразного быта, культуры и нравов Кубани» [21]. Среди кубанских художников, активно работающих в 1980-х годах, он был одним из первых, кто отказался от связи с натурой, и стал «откровенно сочинять картины» [13. С. 700]. Творчество А.А. Паршкова – ставший уже классическим пример переосмысливания образа родной земли, но не через оптику истории, а, скорее, через народный эпос. Обращаясь к фундаментальным вопросам о жизни, рождении и смерти, на своих холстах А.А. Паршков создает особенные вневременные пространства, в которые словно вплавлены архетипические образы.

К пейзажу художник обращается довольно редко, его мировоззрение далеко от восхищения ускользающим мгновением, которое пытались уловить импрессионисты, А.А. Паршков – философ и аналитик. Любое природное явление для него несет философскую коннотацию, а композиция выстроена в соответствии с уникальной системой, разработанной им самостоятельно. Проанализировав живописное наследие художника, можно отметить важность его интереса к «архаическому мировоззрению, внеисторичности, поиску универсальной структуры» [13. С. 702]. Самобытную, плоскостную живопись автора скорее можно сравнить с манерой фовиста А. Матисса: это любовь к «кипящему» плотному цветовому пятну, контрастным цветовым сочетаниям, обобщенным деформированным силуэтам предметов, отрицание воздушной перспективы и пространственной глубины. Однако, свобода матиссовского художественного подхода у А.А. Паршкова подчиняется уникальным авторским композиционным схемам, в основе которых лежит тороидальная структура.

По мнению А.Е. Филиппова, именно тороидальная структура, истоки которой произрастают из математической модели структуры Вселенной, является «выражением геометрии пространства» [13. С. 702]. В теории композиции А.А. Паршкова тесно переплетены интерес к структурализму, семиотике, русской иконе, учению П.А. Флоренского. В итоге теория композиции представляет собой оригинальное авторское учение, позволяющее раскрыть скрытую образную и содержательную основу работ художника А.А. Паршкова.

Работа «После дождя» (рис. 5) отражает все вышеперечисленные аспекты. В пейзаже воссозданы словно архаичные образы природы: могучие деревья, склонившиеся над водоемом и превратившиеся в исполненных гигантов, как бы вобравших в себя всю мудрость земли, а, по сути, и ставших символами целостной, в сущности, неразрывной модели бытия. Небо, деревья, трава, берег – все это часть всеобщего целого. Думается, что определение стиля А.А. Паршкова как неосимволизма можно считать вполне корректным.

На примере творчества И.В. Пугача можно увидеть, насколько глубокая трансформация произошла в кубанской пейзажной живописи в результате активных и смелых творческих экспериментов.

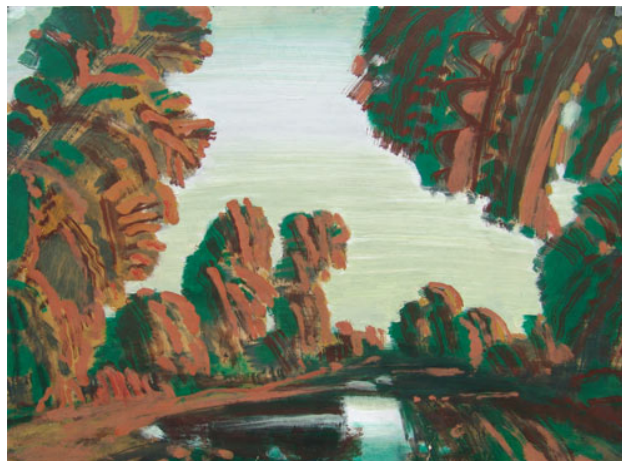


Рис. 5. Паршков А.А. После дождя (1983)

И.В. Пугач вошел в художественное пространство юга России во второй половине 1980-х гг., начав работать в реалистической манере.

Мотиву путешествия посвящена его работа «Дорога в Ильинское» (рис. 6). Но реализм И.В. Пугача в некотором роде магический, хотя в его картинах и не встречается фантастических существ. Художник пишет образ природы, заключая в него, наряду с видимой реальностью, реальность загадочную и необъяснимую, создавая тем самым новую модель взаимосвязи человека с миром.



Рис. 6. Пугач И.В. Дорога в Ильинское (1989)

Пейзаж в работе «Дорога в Ильинское» тихий и безлюдный, художник изображает только зарождающиеся сумерки, которые, кажется, совсем скоро перерастут в темную ночь – особое время светового дня, когда грань между предметами и реальностью размывается и что-то неосознанное становится более очевидным. В творческом методе живописца можно отметить черты неосимволизма и неопрIMITивизма: написанные почти с детской наивностью деревенские хаты словно таят в облаках, а не стоят на земле. Пространственные планы мягко и неспешно, как бы вливаясь друг в друга, деликатно выделяют главный смысловой акцент

композиции. В «Дороге в Ильинское» – это храм, стоящий на вершине холма и сам свет. Поместив источник света внутрь картины, художник создает уникальные цветовые и световоздушные эффекты, что и делает его пейзаж метафизическим.

Пространство, изображенное в работе с помощью различных живописных приемов, позволяющих создать внутреннее свечение холста, лишено любой временной конкретности, художник превращает его в «иноземное», почти сакральное, где нет места следам земного несовершенства. Ассоциативно оно отсылает нас к образам рая, элизиума, небесного града, к которому и пролегает путь через тропы и холмы. Модель мира, которую методично в своем творчестве конструирует художник, созвучна «конкретному идеализму» или «конкретной метафизике» П.А. Флоренского: любые идеи воплощаются в символах. Для И.В. Пугача воспроизводимые им символы прочно связаны с христианским мировоззрением. Именно поэтому конечным пунктом «Дороги в Ильинское» автор делает храм: Царствие Божие как итог путешествия души.

В своих произведениях, без излишних нравоучений репрезентируя образ гармоничного состояния мира, художник стремится напомнить нам о вечных ценностях и смыслах. Пассеистический, задумчиво-меланхолический характер носят такие работы И.В. Пугача, как «Я люблю гулять в плохую погоду» (рис. 1, 2012–2013), «Слышен только тихий шелест дождя» (2017), диптих «Ты можешь только любоваться, не приближаясь ни на шаг» (2014).

Изображения пустынных приусадебных садов, возникающих как образы полузабытых воспоминаний прошлого, дорожек, покрытых осенним туманом, одиноких скульптур как свидетелей былого, ощущение как будто бы сгустившейся в воздухе тишины присущи символистским полотнам В.Э. Борисова-Мусатова и «голуборозовцев», ретроспективизму А.Н. Бенуа.

И.И. Ващенко, точный в своих характеристиках, писал о пейзажах И.В. Пугача: «Иногда пейзажи превращаются в фантастическую ландшафтную архитектуру, немис-

лимо совершенный элизиум, населенный, по прихоти автора, незримыми сущностями. Работа над пейзажем также начинается с фразы – названия, для этого художник долго обдумывает необходимый ему эмоциональный “плезир дю текст”» [19].

Философский мистицизм – так можно было бы определить вектор стилистической направленности пейзажа В.П. Вайса. Его творчество в наибольшей степени близко к атмосфере мистических духовных исканий художников конца XIX – начала XX вв. Работы художника представляют нам видения иного, недоступного обычному восприятию мира. Энигматические, загадочные образы В.П. Вайса не поддаются дешифровке, тайна и недосказанность – их имманентные свойства. Пейзажи В.П. Вайса носят печать одиночества и пустынности. Человеческие фигуры на них либо отсутствуют, как в работах «Золотая гора» (рис. 7), «Воскресенье» (2013), либо предстают в образе отшельников, людей, находящихся в духовных поисках, как в пейзажах «Движение» (2018) и «Дорога в долину» (2009). Сверкающая в предрассветных лучах граненая поверхность «Золотой горы» манит к себе случайного путника, словно обещая ответы на все вопросы мироздания. Подобным образом сакральное значение горным пейзажам придавал Н.К. Рерих, нашедший в горах Шамбалы источник неиссякаемого духовного знания.



Рис.7. Вайс В.П. Золотая гора (2002)

Есть и другой вектор стилистической направленности в пейзажном творчестве кубанских мастеров. Он представлен работами Г.В. Приведенцева и А.С. Саидова, явно тяготеющих к сюрреалистическим и метафизическим трактовкам мироздания. А. Бретон, основоположник сюрреализма, утверждал, что направление должно создать некую сверхреальность, разрешив противоречия между мечтой и действительностью. В основе сюрреализма лежат понятия из психоанализа З. Фрейда: бессознательного, сна, импульса, расстройства, удовольствия. Образы сюрреалистического

искусства проистекают из пограничной зоны между сознательным и бессознательным. Внутренний аспект глубинной стороны сюрреализма заключается в экспрессивном выражении личных фантазий и страхов художника. В пейзажах сюрреалистов совмещаются ночь и день, античные и библейские сюжеты, фантастические животные и города, их работы похожи на интеллектуальные загадки с поэтическими названиями, которые отнюдь не заключают в себе расшифровку смысла.

Живописный мир Г.В. Приведенцева – сокровищница, полная мистических образов, фантазий и тщательно скрытых смыслов. В своих работах художник открывает зрителю окно в удивительный край тайных знамений. Будто в соответствии с маршрутом секретной карты, мы движемся по поверхности его картин, оказываясь вовлеченными в странные сюжеты, напоминающие мистерии. Удивительно богатый образный мир работ художника погружает нас в пространства тонких материй, застывших между сном и фантазией.

Символы в его работах – это сложно построенные ребусы, а не набор случайно взятых образов из подсознания. Творческий метод художника вырос из романтической мечты о возвышенном. Цельность художественного мира, созданного Г.В. Приведенцевым, несомненна. И этот мир эстетичен, структурирован и эмоционально насыщен. Работа художника «Бабочка гор» (рис. 8) отражает образ огромного мира, включающего в себя и сказочное, и реальное. Дорога, ведущая к сияющим небесам, фанта-



Рис. 8. Приведенцев Г.В. Бабочка гор (2002)

стические горы, уподобленные крыльям сказочно прекрасной бабочки, пустота внеземного, безлюдного ландшафта – одновременно и манят, и пугают, отсылая зрителя к метафорам из библейских сюжетов, народных сказаний и притч, а ряды золотистых деревьев здесь могут трактоваться как метафора перехода. Такая же противоречивая и неоднозначная «надреальность» прочитывается в почти иллюстративной по характеру исполнении работе «Сюргород на водах» (2008), заставляющей зрителя перенестись в атмосферу сказок и притч, наполненных при всей их кажущейся простоте

те необычайной философской глубиной. Образы, слагаемые художником, серьезны и возвышенны. Движение в пространстве его работы – движение медленное. Тщательно срежиссированный эмоциональный строй картины как бы побуждает зрителя замедлиться, шагнуть в мир, далекий от повседневности, погрузиться в состояние созерцания и задать себе вечные вопросы: «Кто мы такие? И куда мы движемся?» «Мировое откровение» повествует нам о путешествии души, движении от жизни к смерти, переходе из одного времени и пространства в другое. И это не линейное повествование, а как будто погружение в сон.

Продолжателем сюрреалистической традиции выступает А.С. Саидов, родившийся в 1970 году в семье известного художника С.А. Саидова. Стиль, в котором работает автор, делая акцент на важности исследования воздействия «цветового мира» на подсознание человека, можно назвать «фантастическим реализмом». Стремление выявить конструкцию и визуальный строй фантастического сна или грезы приводит художника к сложению собственной образной системы, определяющим в которой становится мотив пейзажа. Именно в изображаемых им парках и садах удастся следовать логике сновидений. Природные мотивы, существующие в действительности, для художника теряют актуальность, в его работах преобладают обобщенные, универсальные обозначения пространства, в котором немаловажную роль играют малые архитектурные формы, отдаленно напоминающие барочные фантазии мастеров XVII столетия. В работе «Луна в сумерках» (рис. 3) зритель обращает внимание на сплошь покрытую затейливым рельефным орнаментом арку, опирающуюся на две неодинаковых опоры, и двух милых кроликов, как будто спустившихся с луны. Неожиданные контрасты, неразгадываемые коды, намеренная смысловая и пластическая игра, казалось бы, несовместимых элементов создают ощущение зыбкости и сиюминутности происходящего. Подобный визуальный строй также может символизировать поэтический феномен души автора, остро чувствующей одиночество. Все работы художника объединены общей идеей репрезентации «надмирного» пространства. А.С. Саидов воссоздает фантастические образы, приходящие из подсознания.

Еще один вектор стилистической направленности в кубанском пейзаже конца XX – начала XXI вв. представлен творчеством абстракционистов М.В. Архангельского и В.М. Мигачёва. Их пейзажное творчество тяготеет к экспрессионистической стилистике. Абстрактный экспрессионизм вслед за сюрреализмом продолжает освобождение искусства от строгих законов логики и контроля рационального разума, сделав своей главной целью спонтанное выражение рефлексии художника в хаотических формах. Общей чертой экспрессионистов было раннее увлечение сюрреализмом, из практики которого

в их творчество перешел автоматизм, приобретающий свойства индивидуального почерка. С самого начала художники данного направления тяготеют к большому формату и используют плоские формы, лишенные глубины. Именно эти свойства послужили основой идеи «плоскостности картины», созданной американским арт-критиком К. Гринбергом.

М.В. Архангельский, мастер света и цвета, был одним из тех мастеров, которые еще в 60-е гг. XX века противопоставили социалистическому реализму искусство, уходящее корнями в традиции экспрессионизма. Художник, далекий от аскезы нонконформизма, с трудом вписывался в советский контекст. В своих работах М.В. Архангельский делал праздничными повседневные бытовые мотивы и в итоге создал мир настолько мажорный, что его живописное наследие можно назвать райским садом, чувственным и полным пантеистического духа.



Рис. 9. Архангельский М.В.
«Новороссийский порт» (1974)

В знаковых для творчества мастера пейзажах «Новороссийский порт» (рис. 9) и «Контраст света и тени» (2004) красота природы уравнивается на холсте с красотой бытия. Родные места художник изображает празднично и, можно сказать, несколько экзотично. Для него родина – это бьющая через край энергия созидания и проявление активного начала в человеке. В последние десятилетия своей жизни М.В. Архангельский изменяет свой художественный язык, подойдя близко к абстрактному экспрессионизму. Использование пластической метафоры позволяет трансформировать реальность в полные недосказанности образы, лес символов,

вырастающий из хаоса реальности.

Такое ощущение, что М.В. Архангельский в своих полотнах как будто исполняет кистью настоящий танец, отдавшись пробуждающемуся внутри импульсу. Его экспрессионистические композиции, по сути, состоят из сочетания изящной волнистой линии со звучными цветовыми пятнами, будто разбросанными интуитивно по всей поверхности листа и образующими гармонию. Для творчества М.В. Архангельского чрезвычайно важен этот непрекращающийся процесс поиска формулы гармонии. В его абстрактном пейзаже «Весна» (1999) едва заметна та внутренняя борьба, без которой творческий поиск просто невозможен. Художник не считает нужным изображать рефлексию слишком откровенно, что свойственно экспрессионистическому направлению, но и не нивелирует ее до конца. Устремленные вверх динамичные движения его кисти и есть тот индекс, отражающий интенсивный внутренний процесс. Удивительным образом он заключает высвобождающийся чувственный порыв в гармоничную картину мирозидания. Отзвук живописной системы А. Матисса, прозвучавший наиболее полно в работе М.В. Архангельского «Радость жизни» (1996), воплотившей его мелодию живописи, – несомненно, о радости жизни. Мягкие по цвету и ровные по тону его композиции, переливающиеся в воздухе цветными формами и сгустками, располагают к молчаливой попытке расслышать свою внутреннюю таинственную мелодию и найти ту область, где заканчиваются слова и начинается музыка.

Если М.В. Архангельский приходит к абстрактному экспрессионизму к концу своего творческого пути, то В.М. Мигачёв, напротив, с него свой путь начинает. Многие его работы – это прямое свидетельство увлечения художника абстрактным искусством. Творческие интенции этих двух художников, по своей сути, полярны. Далекими от

восторженной поэтизации «танца человеческой жизни» и «праздника души» М.В. Архангельского представляются пейзажи В.М. Мигачёва: природа у него – история совсем не про красоту и тончайшее прикосновение кисти, а про боль, землю и память. Во всех работах художника звучит тема корней, связи с отчим домом и землей, кажется, автор таким способом будто утверждает свою принадлежность традиции и культуре. Но, прежде всего, важны рефлексии художника по поводу той живописи, которую современное искусство словно проверяет на прочность. В этом смысле каждая работа В.М. Мигачёва последовательно настаивает на праве живописи быть главным видом искусства в современном мире.

Природа в его работах практически всегда изображена в то время года, когда вокруг все темно и холодно, дороги больше похожат на настилы из бревен, деревья сплетаются черной вязью мокрых веток: подобное состояние можно заметить, например, ранней весной и поздней осенью – чаще В.М. Мигачёв выбирает второе. Такую безнадежную распутицу писали во второй половине XIX века Ф.А. Васильев в работе «Оттепель» (1871), И.И. Левитан в картине «Владимирка» (1892), А.К. Саврасов в работе «Весна. Огороды» (1893).

Работы В.М. Мигачёва, создавшего портрет уходящей Руси с ее бескрайними просторами, бесконечной тоской и сакральной мощью, можно сравнивать с творчеством А. Кифера, репрезентирующего в своих работах ужас холокоста как рану исторической реальности. В.М. Мигачёв пишет землю землей, смешивая ее с акрилом, углем и специальным грунтом, подчиняя технику авторскому замыслу, художник решает проблему осмысления русского пейзажа. Если А. Кифер фиксирует в своих пейзажах, полных некой скрытой витальности, болезненные состояния острой тревоги и экзистенциального тупика, то для В.М. Мигачёва, такого же рефлексующего и меланхолического, как и А. Кифер, важно дать зрителю проблеск надежды.

Поэтому изображаемый им хтонический пейзаж практически всегда разрежает молнией яркое цветное пятно. Эмоциональное напряжение мастера словно находит выход в колористическом диссонансе. На фоне тонально приглушенной живописи внезапно появляется яркая красочная «молния», как, например, в серии работ «Дорога» (2018) или так же в триптихе «Дерево» (рис. 10). Предметом изображения чаще всего художник выбирает неприметные глубинки средней полосы, урочища – территории поселений, хуторов и деревень, покинутых людьми. Среди оставленных полей или непроходимых лесов, таких как в работе «Лес» (2018), в произведениях автора иногда встречаются



Рис. 10. Мигачёв В.М. Триптих «Дерево» (2018)

одинокие фигуры людей или опустевшие дома, руины. Основная тема творчества художника – утрата: утрата связи между природой и человеком, утрата Родины. Материалы, выбранные для работы, образующие многослойную неровную фактуру на холстах, усиливают символическое значение каждого пейзажа, который, в сущности, – портрет исчезающей земли и обращение к памяти. Именно это обращение к будущему через заброшенное и забытое и объединяет В.М. Мигачёва с А. Кифером. Как характерные черты стилисти-

чески-образной эволюции В.М. Мигачёва можно отметить: аскетичную цветовую палитру, поиски новых возможностей пластики красочной массы, трагическое чувство мира, пятно, создающее своим появлением особенную драматургию всего полотна.

Параллель между пейзажами М.В. Архангельского и В.М. Мигачёва с первого взгляда совсем неочевидна. Один певец радости жизни, для второго живопись не имеет смысла без драмы; мазки первого легкие, летящие, полупрозрачные, второй же увлечен наращиванием красочного слоя до такой степени, что холст превращается в объект. Объединяет художников одно – сила экспрессии их чувств, блистательно перенесенная в созданных ими пейзажах.

Таким образом, подытожим результаты проведенного нами обзора творчества кубанских пейзажистов-авангардистов конца XX – начала XXI вв. Оторвавшись от реалистической и импрессионистической тенденций, свойственных кубанской пейзажной живописи второй половины XX столетия, художники Кубани постепенно трансформировали свой пластический язык, пройдя через влияние французского постимпрессионизма П. Сезанна, фовизма А. Матисса, символизма М.С. Сарьяна. Многовекторность пейзажной живописи Кубани рассматриваемого периода образована такими стилями, как неосимволизм, неосюрреализм и неоэкспрессионизм. Проанализированные в статье работы кубанских художников глубоко философичны и объединены идеей репрезентации «надмирного» пространства. Художественная ценность работ кубанских пейзажистов авангардной направленности конца XX – начала XXI вв. заключается не только в уникальном синтезе общемировых художественных тенденций, но и в особой живописной манере, отличающейся темпераментностью. При всем новаторском напоре в творческих экспериментах кубанских пейзажистов нереалистической, авангардной стилистики остается неизменной основа основ русского пейзажа – особое лирическое отношение художника к природе, восходящее к лучшим достижениям передвижников-реалистов.

Литература

1. Бухло Б.Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. М.: V-A-C press 2016. 720 с.
2. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.
3. Никулина О.Р. Природа глазами художника: Проблемы развития современного пейзажа. М.: Советский художник, 1982. 174 с.
4. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2000. 632 с.
5. Богемская К.Г. История жанров. Пейзаж. М.: АСТ-пресс, 2002. 255 с.
6. Андреева Е.Ю. Параллельные современности. Тексты о российском искусстве 1980–2010-х годов. М.: Искусство–XXI век, 2021. 384 с.
7. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.
8. Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера. М.: Рипол-Классик, 2019. 494 с.
9. Герман М.Ю. Алексей Паршков: свобода быть собой // Антикварное обозрение. 2009. № 3. С. 54–56.
10. Филиппова А.Л. Краснодарское художественное училище: Сто лет истории, 1911–2011. Краснодар: Плехановец, 2011. 135 с.
11. Гангур Н.А. Образ города в изобразительном искусстве Кубани / Н.А. Гангур, М.В. Комиссарова // Культурная жизнь Юга России 2021. № 4. С. 92–104.
12. Филиппов А.Е. Теория композиции А. Паршкова и ее синестетические аспекты // Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции «От синестезии к синтезу искусств», 2-4 октября 2015 г. Казань: Бриг, 2015. С. 331–334.
13. Филиппов А.Е. Теория композиции Алексея Паршкова как поэтика универсального: истоки и параллели // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч.

статей / под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 698–705.

14. Дмитриева С.Л. Особенности образа и стиля в работах художника Светланы Дёмкиной // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1. С. 152–157.

15. Бондаренко Л.К. Интеграционные процессы в российской художественной среде рубежа веков (1991–2011 гг.). Краснодар: Издательский дом «Юг», 2011. 133 с.

16. Бондаренко Л.К. Основные тенденции в российском современном искусстве на рубеже веков XX–XXI вв. (1991–2011 гг.). Краснодар: Издательский дом «Юг», 2012. 172 с.

17. Бондаренко Л.К. Евгений Цей // Собрание шедевров. 2007. № 2. С. 130–135.

18. Гангур Д.И. Камерные пространства «уходящего города» в произведениях краснодарских художников // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 3. С. 7–18.

19. Ващенко И.И. У картин художника Игоря Пугача. URL: <http://igorpugach.ru/articles> (дата обращения 15.06.2025).

20. Архангельский М.В. Унесенные ветром. Краснодар: Галерея Сантал, 2011. 12 с.

21. Соколинская Т.А. Об Алексее Паршкове. URL: clck.ru/3NN4pb (дата обращения 11.06.2025).

22. Раздольская В.И. Мартирос Сарьян, 1880–1972. СПб.: Аврора, 1998. 176 с.

The problem of stylistic polyvalence in the landscapes of kuban neoavant-garde painters at the turn of the XX–XXI centuries

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 26–38
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-26-38

Nadezhda V. Beletskaya, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: nadya6950@mail.ru

Yulia S. Mityagina, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: my_matisse@mail.ru

Keywords: Kuban painting, landscape genre, turn of the 20th–21st centuries, avant-garde tendencies, stylistic focus.

The landscape as a distinct genre in the work of Kuban painters at the turn of the 20th–21st centuries has not yet been the subject of specialized research, that determines the scientific novelty of this article. The aim of the article is to examine the stylistic features in landscape works by Kuban painters of the late 20th and early 21st centuries, executed in an avant-garde style. The objectives of the article are: to identify the characteristics of the plastic language of Kuban landscape painters of this orientation, to determine the degree of influence exerted by Western European and Russian masters of the late 19th and 20th centuries on the formation of their individual style; to outline the specificity of the figurative-emotional structure of their works. Based on a series of landscape works and using the methods of formal-plastic and comparative analysis, the authors identify distinctive features in the creative approach of Kuban masters within the landscape genre. These artists departed from the traditions of Kuban landscape painting accepted in Realism and Impressionism, performing in an innovative mode of expression described by the authors as avant-garde. The article traces the extent of influence exerted by Russian and Western European art of the late 19th and 20th centuries on the formation of the stylistically original aesthetics of Kuban avant-garde landscape painters during this period. The authors conclude that the landscape works of Kuban painters from the late 20th to early 21st centuries exhibit a diversity of stylistic vectors. They further establish the influence of movements such as Post-Impressionism, Symbolism, Surrealism, and Expressionism on the development of these artists’

plastic manner. Philosophical mysticism and a sense of “otherworldliness”, combined with the semantic depth characteristic of the Russian Peredvizhniki, constitute essential components of the figurative structure in the examined works of Kuban avant-garde landscape painters.

References

1. Buhlo, B.B. (2016) *Neoavangard i kul'turnaya industriya. Stat'i o evropejskom i amerikanskom iskusstve 1955-1975 godov*. Moscow: V-A-C press.
2. Vlasov, V.G. (1995) *Stili v iskusstve. Slovar'*. T. 1. Sankt-Peterburg: Kol'na.
3. Nikulina, O.R. (1982) *Priroda glazami khudozhnika: Problemy razvitiya sovremen-nogo peyzazha* [Nature Through the Artist's Eye: Issues in the Development of Contemporary Landscape]. Moscow: Soviet artist.
4. Manin, B.C. (2000) *Russkaya peyzazhnaya zhivopis'* [Russian landscape painting] Moscow: White City.
5. Bogemskaya, K.G. (2002) *Istoriya zhanrov. Peyzazh* [History of genres. Landscape.]. Moscow: AST-press.
6. Andreyeva E.Yu. (2021) *Parallel'nyye sovremennosti. Teksty o rossiyskom iskusstve 1980-2010-kh godov* [Parallel Modernities: Texts on Russian Art from the 1980s to the 2010s]. Moscow: Art–XXI century.
7. Foster, H. & Krauss, R. & Bua, I.A. & Buchloh, B. & Joselit, D. (2015) *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Moscow: AdMarginem.
8. Akker, R. van Den (ed.) (2016) *Metamodernizm: istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism]. Moscow: Rapol-Klassik.
9. German, M.Yu. (2009) Aleksey Parshkov: svoboda byt' soboy [Alexey Parshkov: Freedom of Being Oneself]. *Antikvarnoye obozreniye – Antique review*. 3. pp. 54–56.
10. Filippova, A.L. (2011) *Krasnodarskoye khudozhestvennoye uchilishche: Sto let istorii, 1911–2011* [Krasnodar Art College: A Century of History, 1911–2011]. Krasnodar: Plekhanovets.
11. Gangur, N.A. & Komissarova, M.V. (2021) *Obraz goroda v izobrazite'nom iskusstve Kubani* [The Image of the City in the Visual Art of Kuban]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Life of the South of Russia*. 4. pp. 92–104.
12. Filippov, A.E. (2015) *Teoriya kompozitsii A. Parshkova i yeye sinesteticheskiye aspekty* [The Composition Theory of A. Parshkov and its Synesthetic Aspects]. In: *Galeyevskiy chteniye: Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Ot sinestezii k sintezu iskusstv", 2–4 oktyabrya 2015 g.* [Galeev Readings: Proceedings of the International Research Conference “From Synesthesia to the Synthesis of Arts”, October 2-4, 2015]. Kazan: Brig. pp. 331–334.
13. Filippov, A.E. (2016) *Teoriya kompozitsii Alekseya Parshkova kak poetika universal'nogo: istoki i paralleli* [The Composition Theory of Alexey Parshkov as a Poetics of the Universal: Origins and Parallels] In: Zakharova, A.V. & Maltseva, S.V. & Stanyukovich-Denisova, E.Yu. (eds.) *Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statey* [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Academic Papers]. Issue 6. Saint Petersburg: NP-Print. pp. 698–705.
14. Dmitriyeva, S.L. (2020) *Osobennosti obraza i stilya v rabotakh khudozhnika Svetlany Demkinoy* [Distinctive Features of Imagery and Style in the Works of Artist Svetlana Demkina]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Life of the South of Russia*. 1. pp. 152–157.

15. Bondarenko, L.K. (2011) *Integratsionnyye protsessy v rossiyskoy khudozhestvennoy srede rubezha vekov (1991-2011 gg.)* [Integration Processes in the Russian Artistic Community at the Turn of the Century (1991–2011)]. Krasnodar: Publishing house “Yug”.
16. Bondarenko, L.K. (2012) *Osnovnyye tendentsii v rossiyskom sovremennom iskusstve na rubezhe vekov XX-XXI vv. (1991-2011 gg.)* [Main Trends in Russian Contemporary Art at the Turn of the 20th–21st Centuries (1991–2011)]. Krasnodar: Publishing house “Yug”.
17. Bondarenko, L.K. (2007) Yevgeniy Tsey [Yevgeny Tsey]. *Sobraniye shedevrov – Treasures Collection*. 2. pp. 130–135.
18. Gangur, D.I. (2023) Kamernyye prostranstva “ukhodyashchego goroda” v proizvedeniyakh krasnodarskikh khudozhnikov [Intimate Spaces of the ‘Fading City’ in Works by Krasnodar-Based Artists]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Life of Southern Russia*. 3. pp. 7–18.
19. Vashchenko, I.I. (2017) *U kartin khudozhnika Igorya Pugacha* [Before Igor Pugach’s Canvases]. [Online] Available from <http://igorpugach.ru/articles> (Accessed: 15.06.2025).
20. Arkhangelsk, M (2011) *Unesennyye vetrom* [Carried Away by the Wind]. Krasnodar: Santal Gallery.
21. Sokolinskaya, T.I. (2016) *Ob Alekseye Parshkove*. [About Alexei Parshkov]. [Online] Available from URL: clck.ru/3NN4pb (Accessed: 11.06.2025).
22. Razdolskaya, V.I. (1998) *Martiros Sar2yan, 1880–1972* [Martiros Saryan, 1880–1972]. Saint Petersburg: Avrora.

УДК 75.052

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-38-48

Е.А. Калашникова

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ РОССИИ

В статье исследована современная монументальная живопись России при помощи авторской методики анализа формы, пространства и цветового решения. На основании полученных результатов автор приходит к концептуально значимым выводам о стилистических особенностях российской монументальной живописи: во-первых, современная монументальная живопись эклектична; во-вторых, будучи средством социальной коммуникации, она отражает весь спектр интересов человека; в-третьих, формирование шкалы ее ценности обусловлено предпочтениями заказчика и резонансным откликом целевой аудитории.

Ключевые слова: монументальная живопись, муралы, условная трактовка формы и пространства, станковая живопись, цвет.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью осмысления современных реалий монументальной живописи с целью введения их в научный оборот, для заполнения лакун в данной области искусствознания.

Степень научной разработанности проблемы. В работе «Основы исторического изучения искусства» Б.Р. Виппер проанализировал произведения, которые вошли в историю мирового и отечественного искусства различных периодов, стали точками отсчета появления новаций и последующих за ними изменений в сфере искусства до