

Государственное научное бюджетное учреждение
Академия наук Республики Татарстан

На правах рукописи

Ильясова Разиля Ирековна

**АВАНГАРДИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В
ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ТАТАРСТАНА (1960–1980-е гг.)**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Улемнова Ольга Львовна

Казань – 2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ И ТАТАРСТАНЕ: ИСТОКИ, РАЗВИТИЕ И ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИЙ.	28
1.1. Теоретические вопросы классификации авангардного искусства конца 1950-х –1980-х гг. в отечественном искусствознании	28
1.2. Историко-культурные предпосылки развития «авангарда второй волны» в Татарстане	51
Выводы по 1 главе	65
ГЛАВА 2. МНОГООБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТАТАРСТАНА В 1960–1980-е гг..	67
2.1. Вариативность художественных векторов развития позднесоветского искусства Татарстана.....	67
2.2. Формы презентации «авангарда второй волны» в Татарстане: выставки, площадки, риторика дискуссий	114
Выводы по 2 главе	132
ГЛАВА 3. ПРОЯВЛЕНИЯ АВАНГАРДИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАТАРСТАНА.	135
3.1. Стилистический плюрализм в живописи и уникальных видах графики Татарстана.....	135
3.1.1. Авангардистские тенденции в официальном искусстве Татарстана	137
3.1.2. Художники «авангарда второй волны» и индивидуальные особенности их творчества.....	165
3.2. Синтетические виды искусства как квинтэссенция «авангарда второй волны» в Татарстане: живописно-графическая составляющая.....	182
3.2.1. Художественное проектирование как поле для реализации идей авангардного искусства Казани	182
3.2.2. Искусство светомузыки как уникальное авангардное явление в позднесоветском искусстве Татарстана	196

Выводы по 3 главе	209
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	212
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	216
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	219
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Словарь художников	242
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Основные выставки «авангарда второй волны» в Татарстане	250
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Список иллюстраций	254
Альбом иллюстраций	267

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена исследованию авангардистских тенденций в изобразительном искусстве Татарстана 1960–1980-х гг., формировавшемся на фоне социокультурных изменений в стране и республике, повлекших за собой смену эстетических ориентиров. Под авангардистскими тенденциями мы имеем в виду более или менее устойчивые проявления разрыва с реалистическими традициями, склонность к формальным экспериментам, ориентацию на стилистическое многообразие европейского модернизма и русского авангарда, тематические, жанровые и идейные новации, переосмысление традиционных образов и включение их в новый контекст. Эти тенденции в позднесоветском искусстве Татарстана развивались, в том числе, с опорой на опыт авангардного искусства первых лет советской власти в Казани (столице Татарстана), а также традиций татарской и русской художественной культуры (основных для региона), выводя художников на новый уровень осмысления и развития национального искусства. Мы рассматриваем эти тенденции на примере живописи и уникальных видов графики, в которые наряду со станковыми формами, мы включаем эскизы реализованных и нереализованных проектов дизайна среды (художественного проектирования) и светомузыки – явлений, ставших важными маркерами позднесоветского искусства Татарстана.

Актуальность исследования определяется осознанием на современном этапе того, что советское искусство не исчерпывается понятием «социалистический реализм», что традиции раннего русского авангарда во многом определяли пути его развития в 1960–1980-е гг. и оказали мощное влияние на постсоветское искусство. Актуальность исследования обусловлена также недостаточной изученностью разнообразия стилистических тенденций в изобразительном искусстве Татарстана 1960–1980-х и необходимостью переосмысления многообразия художественных форм и выразительных средств

позднесоветского искусства республики, в целом, и феномена влияния традиций авангарда первой половины XX в., в частности.

Активные проявления авангардистских тенденций в искусстве Татарстана были обусловлены хрущевской «оттепелью» (которая в регионах проявилась немного позднее, чем в столицах), открытостью западному миру, большей свободой творчества, научно-техническим прогрессом, освоением космоса и другими факторами. Они наиболее ярко выразились в творчестве молодых художников, учившихся в Казанском художественном училище (КХУ) в конце 1950-х гг., А.А. Аникеёнка, К.А. Васильева, И.М. Ханова; следующих поколений молодых художников Татарстана 1960–1980-х гг., учившихся в КХУ или столичных и иных художественных учебных заведениях Н.У. Альмеева, В.П. Аршинова, Е.Г. Голубцова, Р.А. Кильдибекова, В.А. Нестеренко и др., а также автодидактов Г.Н. Архиреева, В.С. Гурьянова, Н.И. Пономарева, В.И. Сынова и др. Художественные поиски и эксперименты молодых художников встречали сопротивление со стороны старшего поколения консервативно настроенного Союза художников ТАССР, что тем не менее не смогло остановить эти процессы и более того оказывало влияние на художественный метод самих официальных художников республики адептов соцреализма, таких как, Е.В. Зуев, А.Л. Прокопьев, Х.А. Якупов и др. Связующим звеном с казанским авангардом 1920-х гг. стали мастера старшего поколения такие, как Г.И. Сотонина, Б.И. Урманче и др. В позднесоветский период художники всех поколений, в той или иной мере испытав влияние авангарда, создавали новую художественную реальность в традиционных видах изобразительного искусства, созвучную эпохе и их собственным представлениям о целях и задачах искусства. А также искали альтернативные формы своего творчества и его презентации, выходя за рамки станкового искусства и реализуя себя в художественном проектировании (дизайне) и светомузыке.

Изучаемое нами явление имело свои корни в «казанском авангарде» 1920-х, получило развитие и продолжение в «татавангарде» 1990-х. И если оба эти явления активно изучались региональными и столичными искусствоведами, то

проявления авангардных тенденций в искусстве Татарстана позднесоветского периода оставались на периферии искусствоведческих изысканий, что обуславливает актуальность исследования.

Степень научной разработанности темы. Теоретической базой исследования послужил широкий круг научных публикаций по различным направлениям изучения затронутой предметной области, таких столичных теоретиков и искусствоведов, как Е.Ю. Андреевой¹, И.М. Бакштейна², Е.А. Бобринской³, Ю.Я. Герчука⁴, Е.Ю. Деготь⁵, М.А. Коника⁶, А.Н. Лаврентьева, А.И. Морозова⁷, К.А. Светлякова⁸, Г.А. Соколова⁹, А.А. Суворовой¹⁰, В. Тупицына¹¹, В.С. Турчина¹², А.К. Флорковской¹³, Н.М. Юрасовской¹⁴, А.К. Якимовича¹⁵, и др. Искусствоведы советского периода, скованные

¹ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград. 1946–1991 / Е.Ю. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство-XXI век, 2023. 464 с.

² Бакштейн И.М. Внутри картины: статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое лит. обозрение, 2015. 456 с.

³ Бобринская Е. Живописная скульптура // Искусствознание. 2003. № 2. С. 384–407; Ее же: Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. 304 с.; Ее же: Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-Медиа, 2013. 496 с.; Ее же: Панорамный взгляд, власть и утопия свободы в неофициальном // Утопический упадок: искусство в советскую эпоху. Белград: Изд-во филол. ф-та в Белграде, 2018. С. 71–79.

⁴ Герчук Ю.Я. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже: [очерки визуальности]. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 320 с.; Его же: Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016. 416 с.

⁵ Дёготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.; Ее же: Проблема модернизма в русском и советском искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 М., 2004. 25 с.

⁶ Коник М. Архив одной мастерской: Сенежские опыты. М.: Индекс Дизайн, 2003. 324 с.

⁷ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х гг.. М.: Галарт, 1995. 224 с.; Его же: Творчество молодых: очерки творчества молодых советских художников. М.: Знание, 1976. 64 с.

⁸ Светляков К.А. Культура эпохи застоя и проблемы постмодерна // Это было навсегда. 68/85 / сост. кат. Ю. Воротынцева [и др.]. М.: ГТГ, 2020. С. 12–17.

⁹ Соколов Г.А. Круг свободы. Неофициальное искусство Ленинграда. М.: Слово, 2021. 256 с.; Его же: Ранний период неофициального искусства: ленинградский контекст // Новое искусствознание. – 2019. № 1. С. 90–94.

¹⁰ Суворова А. Аутсайдерское искусство в России: тенденции, темы, образы. М.: Городец, 2020. 157 с.; Ее же: Суворова А. Художники и «Нехудожники» (искусство Перми: 1986–1993 гг.) // Вещь: лит. журнал. Пермь, 2011. С. 97–109.

¹¹ Тупицын В. «Другое» искусство. Беседы с художниками, критиками, философами, 1980–1995 гг.. М.: Ad Marginem, 1997. 348 с.; Его же: Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX в. М.: Ad Marginem, 1998. 206 с.

¹² Турчин В.С. Выставка длиною в 25 лет. Бульдозерная выставка и российский андеграунд // Артхроника. 1999. № 1. С. 62–71.; Его же: По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

¹³ Флорковская А.К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2018. 594 с.; «Абстрактное искусство – это хулиганство в мировом масштабе». Современное французское искусство на выставках в Москве (1957, 1961) // Искусствознание. 2016. № 4. С. 192–211.; Ее же: Религиозная тема и поиски современного искусства // Искусствознание. 2015. № 3-4. С. 428–451.

¹⁴ Юрасовская Н.М. Три вектора художественной критики в СССР. 1970-е // Academia. 2023. № 3. С. 279–286.

¹⁵ Якимович А.К. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990. М.: Искусство-XXI век, 2009. 464 с.; Его же: Реализмы двадцатого века: магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм. М.: Галарт: Олма-Пресс, 2000. 176 с.

идеологическими рамками, были сосредоточены на изучении реалистического искусства Татарстана, оставляя в стороне авангардное искусство региона или нередко представляя его в негативном ключе. В лучшем случае они упоминали в своих трудах некоторых представителей авангардистского направления, раскрывая тематическое и жанровое своеобразие их творчества. Например, московский искусствовед С.М. Червонная¹⁶ отмечает содержательную сторону идеологически выдержанных произведений ряда молодых мастеров (В.П. Аршинова, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллина, Н.У. Альмеева и др.), но не затрагивает стилистических аспектов их творчества¹⁷.

С этой же точки зрения написан С.М. Червонной биографический справочник «Художники Советской Татарии» (1984), в котором впервые даны наиболее полные систематизированные сведения о 304 художниках, принятых в Союз художников ТАССР до 1983 г. включительно. Справочник представляет важное подспорье для нашего исследования, раскрывая биографии и основные вехи творческого пути художников, которых мы сегодня относим к «авангарду второй волны» (В.П. Аршинов, Е.Г. Голубцов, А.П. Леухин, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллин и др.).

Казанский искусствовед А.Б. Файнберг в своей монографии осторожно отмечает новые веяния в искусстве молодых художников¹⁸. А.Б. Файнберг дает развернутые творческие портреты таких художников, как И.К. Зарипов, А.А. Абзгильдин, Р.А. Кильдибеков, отмечает неоднозначность творческого подхода А.А. Аникеёнка и К.А. Васильева и делает вывод о том, что «эта группа молодых художников, влившись в творческий коллектив живописцев, начала процесс художественного обновления образно-пластических средств,

¹⁶ Червонная С. М. Художники Татарии=Татарстан рэссамнары. Казань: Татарское книжное издательство, 1974. 75 с.; Ее же. Художники Советской Татарии (биографический справочник). Казань: Татарское книжное издательство, 1975. 214 с.; Ее же. Искусство Советской Татарии: Живопись. Скульптура. Графика. М.: Изобразительное искусство, 1978. 295 с.; Ее же. Художники Советской Татарии: (мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР). Казань: Татарское книжное издательство, 1984. 462 с. Ее же. Светотени минувшего века. CV (Circululum Vitae) на смутном политическом фоне. Чебоксары: Среда, 2020. С. 204.

¹⁷ Червонная С.М. Туган жир жылысы // Совет әдәбияте. 1969. № 5. С. 165–170; Ее же: Щедрая палитра // Советская Татария. 1974. 1 дек. (№ 281). С. 3.

¹⁸ Файнберг А.Б. Художники Татарии. Л.: Художник РСФСР, 1983. 232 с.

позволивший значительно поднять общий уровень искусства Татарии»¹⁹. А.Б. Файнберг также отмечал, что в Татарстане «уровень культурной жизни периферии в тот период еще отставал от столичного, и ведущие тенденции искусства развивались с некоторым запозданием»²⁰. Однако согласно архивным материалам, А.Б. Файнберг десятилетиями ранее, в 1960–1970-е гг., выступал весьма категорично против любых творческих исканий и отступлений от принципов соцреализма в искусстве, вступая в конфронтацию²¹ с коллегой по музею А.И. Новицким, который выступал пропагандистом нового современного искусства 1960–1970-х гг. А.И. Новицкий – автор первой монографии, посвященной жизни и творчеству Б.И. Урманче²², над которой он начинал работать еще в советский период, а издал ее в 1990-е. В ней он представил систематизированные биографические сведения о художнике, а также проследил его профессиональное становление, выделив период учебы во ВХУТЕМАСе и влияние таких мастеров русского авангарда, как А.В. Шевченко, дал полную характеристику многогранному таланту Б.И. Урманче. Кроме того, А.И. Новицкому принадлежат многочисленные статьи и заметки в периодической печати республики 1960-х гг. об А.А. Аникеевке, Р.А. Кильдибекове²³, статьи для альбомов о художниках (Б.И. Урманче, Р.А. Кильдибекове)²⁴, изданные уже в постсоветское время.

Более активный интерес к явлениям позднесоветского авангардистского искусства в Татарстане обозначился в 1990-е гг. Очерки по отдельным художникам Татарстана XX в.²⁵ написаны казанским искусствоведом Д.К. Валеевой, большинство из которых вошли в авторский сборник «Искусство Татарстана (XX век)» (1999). Она отмечала стилевое многообразие советского искусства Татарстана 1960–1980-х гг. и широкое понимание реализма

¹⁹ Файнберг А.Б. Художники Татарии. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 91.

²⁰ Там же. С. 52.

²¹ Валеев Н.М. Эпоха и ее творцы. Алексей Аникеев и Анатолий Новицкий. Казань: Заман, 2022. С. 10–19.

²² Новицкий А.И. Баки Урманче. Казань: Татарское книжное издательство, 1994. 292 с.

²³ Новицкий А. Напряжение ритма // Комсомолец Татарии. 1967. №97-98. С.5.

²⁴ Рустем Кильдибеков / [Альбом]. Вст. ст. Д.К. Валеева. Казань: Заман, 2016. 160 с.

²⁵ Современное искусство Татарстана / авт. ст. Д.К. Валеева, Р.Г. Шагеева. Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. С.9–21.

художниками того периода, что не всегда принималось властными структурами и не находило полноценного отражения в выставочном процессе, из-за чего были сломаны судьбы некоторых талантливых художников²⁶.

Авангардистским тенденциям в искусстве Татарстана второй половины XX в., художникам альтернативной формации были посвящены статьи заведующей отделом искусства Татарии Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) В.А. Цой²⁷, которая внесла заметный вклад в презентацию и изучение «второй» и «третьей» волн авангардного искусства Татарстана. «В Казани темп социального созревания художников был замедлен в силу объективных местных условий, и до конца 1980-х искусство представителей авангардных движений на выставках строго дозировалось. И лишь в конце 1980-х – начале 1990-х годов ситуация в художественной жизни Казани резко меняется»,²⁸ – писала она.

В.А. Цой предложила ввести в научный оборот понятие «национальный» или «мусульманский авангард», для обозначения специфических проявлений, характерных лишь для изобразительного искусства Татарстана.²⁹ Она впервые выдвинула новую концепцию понимания искусства Татарстана 1970–1980-х гг., приложив к нему понятие «соц-арт», который, по ее мнению, определил конец соцреализма³⁰.

Этапной для татарского искусствоведения в области авангардного искусства стала статья В.А. Цой «Красная корова эпохи постперестройки» (1994)³¹. Автор не только дает периодизацию казанскому авангарду (1910–1920-е – классика авангарда в лице К.К. Чеботарева, А.Г. Платуновой, И.Н. Плещинского, Б.И. Урманче, Ф.Ш. Тагирова и др.; 1950–1960-е – «второй авангард», в данный период ею включены А.А. Аникеев, Р.А. Кильдибеков;

²⁶ Валеева Д.К. Искусство Татарстана XX века. Казань: Туран, 1999. С. 305–306.

²⁷ Цой В.А. Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. 68 с.; Ее же: Цой В.А. Соцарт как мечта о гармонии // Аргамак-Санаигы нафиса. 1994. № 11-12. С. 94–98.

²⁸ Цой В.А. Указ. соч. С.10.

²⁹ Цой В.А. Красная корова эпохи постперестройки // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 16–17. (Также опубликовано в журнале «Татарстан», 1994, № 1-2.)

³⁰ Там же. Цой В. С.11.

³¹ Цой В.А.. Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. 68 с.

1980-е гг. – «третья волна авангарда» и его яркие представители: В.П. Аршинов, Е.Г. Голубцов, В.А. Нестеренко, Н.У. Альмеев, Г.Н. Архиреев; постпериод – 1990-е: время «новых молодых»), но и предпринимает попытку выделить основные стилистические и тематические устремления художников; затрагивает вопросы арт-рынка, новых потенциальных заказчиков произведений искусства. Она также подчеркивает значимость искусства позднего авангарда и необходимость изучения приверженцев данного направления в искусстве Татарстана второй половины XX в.

Искусствовед Г.Ф. Валеева-Сулейманова также долгое время последовательно и широко изучала советский период в искусстве республики в аспекте монументального и монументально-декоративного искусства, касаясь в том числе творческой деятельности объединения художников-проектировщиков «Группы №17»³². Г.Ф. Валеевой-Сулейманова подчеркивает характерный для всего советского искусства поиск выражения национального своеобразия, определив его как одну из важнейших тенденций развития декоративного искусства Татарстана с конца 1960-х гг.³³ Характеризуя декоративное искусство республики 1960–1980-х гг., она выделяет такие его особенности, как неизбежные цитирования и заимствования; склонность к экспериментам в области художественной формы; поиск новой стилистики, основанной на новом подходе к синтезу современного содержания и традиционной формы; обращение к нетрадиционным материалам и техникам³⁴, что на наш взгляд характерно для всех видов изобразительного искусства Татарстана позднесоветского периода. Здесь Г.Ф. Валеева-Сулейманова, по сути, раскрывает особенности постмодернизма,

³² Валеева-Сулейманова Г.Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1984. 140 с.; Ее же. Декоративное искусство Татарстана, (1920–1990-е гг.). Казань: ФЭН, 1995. 194 с.

³³ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана, (1920–1990-е гг.). Казань: ФЭН, 1995. С. 63.; Валеева-Сулейманова Г.Ф. Монументальная пропаганда и монументально-декоративные произведения в архитектурно-пространственной среде Набережных Челнов 1970–1980-х гг. // Всесоюзные ударные стройки в истории XX века. Казань: Ин-т истории, 2015. С. 45–54.; Ее же: Монументально-декоративное искусство Советской Татарии. Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. 120 с.; Ее же: Валеева-Сулейманова Г.Ф. Традиции в современном искусстве: интерпретация и проблема критериев. Казань: Изд-во Ин-та истории АН РТ, 2016. 160 с.

³⁴ Там же. С. 66.

достаточно ярко и интересно проявившегося в искусстве Татарстана, но при этом избегает самого термина, имевшего в советском искусствоведении негативный оттенок³⁵.

Из культурологических исследований необходимо отметить книгу литературоведа Ю.Г. Нигматуллиной «Запоздалый модернизм»³⁶, в которой она сопоставляет татарскую литературу и национальное изобразительное искусство последней трети XX в. с русскими и европейскими художественными процессами. Название книги отражает позицию автора, считающего, что обозначенные художественные процессы в татарской культуре происходили с опозданием по сравнению с Россией и Европой. Она рассматривает явления модернизма и постмодернизма, которые, по ее мнению, в 1970-е гг. развивались параллельно, на примере живописи и графики Б.И. Урманче, И.К. Зарипова, Х.М. Шарипова и др., подчеркивая, что обращение художников к традициям европейского, русского и татарского искусства помогало вырабатывать устойчивые, жизнеспособные и разнообразные приемы в живописи и графике, укрепляя национальные основы творчества³⁷. Примечательно, что Ю.Г. Нигматуллина считает, что модернизм в татарской культуре возникал дважды: в 1920-е гг. и в конце 1970-х гг.³⁸

Искусствоведческие труды Д.К. Валеевой, Ю.Г. Нигматуллиной, Г.Р. Файзрахмановой, явились историко-теоретической базой для данной работы: они не только ценны материалом, представляющим новые факты, имена и ракурсы в художественной жизни Татарстана, но и обозначают интерес к искусству авангарда, модернизма и постмодернизма, проявившийся в 1990-е гг. Это объясняется деидеологизацией и демократизацией общества³⁹ в постперестроечный период, освободивший деятелей культуры от цензуры и вновь

³⁵ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Простые истины // Казань. 1997. № 10-11. С. 14–19.

³⁶ Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. 176 с.; Ее же. Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. Казань: Издательство Казанского университета, 1990. 152 с.

³⁷ Нигматуллина Ю.Г. Указ. соч. 102.

³⁸ Нигматуллина Ю.Г. Указ. соч. С. 13

³⁹ 12 июня 1990 г. был принят Закон «О печати и других средствах массовой информации».

провозгласивший интерес к свободе творчества и мысли, а также личным интересом исследователей к этой теме.

Интерес к искусству авангарда заметно проявился в статьях В.Н. Разумейченко, испытывавшего искреннюю симпатию к творчеству молодых казанских дизайнеров «Группы №17» во главе с Е.Г. Голубцовым⁴⁰. Его статья «Художники-дизайнеры Татарии»⁴¹ явилась первой искусствоведческой характеристикой объединения и содержит описание некоторых проектов группы. В.Н. Разумейченко принадлежит и первая статья, полно раскрывающая особенности творчества набережночелнинского художника-миниатюриста В.И. Сынова⁴². Автор отмечает глубокую символичность, оригинальные композиционные и колористические решения художника⁴³.

Анализируя тематические, жанровые и стилистические особенности живописи Е.Г. Голубцова конца 1980-х–1990-х гг., казанский искусствовед Г.П. Тулузакова определяет его как художника, чье творчество оформилось в индивидуальную живописную систему⁴⁴. Она акцентирует «сложные “взаимоотношения” с традициями мирового искусства» Е.Г. Голубцова, подчеркивает влияние на становление художника христианского искусства и русского авангарда 1910–1920-х гг., которые он наполняет новым содержанием, адекватным времени и своей индивидуальности⁴⁵.

С актуальными и емкими по смыслу наблюдениями и размышлениями о современных авангардных явлениях в искусстве, а также его междисциплинарных областях, таких как синестезия и видеоарт, выступил казанский ученый-физик, философ Б.М. Галеев, который проявил себя как теоретик и практик светомузыки. В первую очередь заслуживают внимания его многочисленные труды, связанные непосредственно с деятельностью Студенческого конструкторского бюро (СКБ)

⁴⁰ Разумейченко В. Время объяснения: (о художнике Е. Голубцове) // Казань. 2004. № 3. С. 113–114.

⁴¹ Разумейченко В.Н. Художники дизайнеры Татарии // Статьи об искусстве. Казань: ГМИИ РТ, 2000. С. 35–38.

⁴² Там же. С. 124.

⁴³ Разумейченко В.Н. Уникальный дневник художника. О творчестве В. Сынова // Казань. 2001. № 11. С. 121–136.

⁴⁴ Reinders C. Nieuwe realisten uit Kazan // Manifestatie, 1993. 5 November. P. 8.

⁴⁵ Тулузакова Г.П. Желание постичь невидимую суть... // Татарстан. 1994. № 9–10. С. 15–17; Ее же: Художественная колония Свияжска // Юный художник. 2020. № 12. С. 37–40.

«Прометей», усилиями которого развивалась казанская светомузыка, – более пятисот научных статей, не считая специальных изданий⁴⁶. Например, если для юношеской аудитории он раскрывает историю и современное состояние светомузыки в популярной книге «Поющая радуга» (1980)⁴⁷, то серьезное научное содержание характерно для большинства других трудов ученого: в которых раскрываются междисциплинарные взаимосвязи технологического, научного и художественного контекста как в деятельности СКБ, так и иных, в том числе зарубежных коллег. Также Б.М. Галеев выступал на страницах периодической печати в защиту творчества молодых казанских художников-авангардистов, А.А. Аникеенка⁴⁸, отмечая, «юношеские увлечения формальными экспериментами» К.А. Васильева⁴⁹, высокий профессионализм, символичность, пластичность и декоративность графики Н.У. Альмеева⁵⁰.

Важное значение для данной диссертации имеют труды казанского исследователя Р.Р. Султановой⁵¹. В своей монографии она представляет живопись, графику, скульптуру, монументально-декоративное искусство новых городов Татарстана 1960–1990-х гг., развитие которых было обусловлено подъемом промышленности и культурно-социальной сферы. Она рассматривает искусство новых городов изучаемого периода как целостный процесс, отмечая склонность художников к синтезу разных стилей, жанров и методов. Определяя динамику развития разных видов искусства, автор акцентирует внимание на индивидуальном своеобразии их творчества (обостренной самоидентификации,

⁴⁶ Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве. Казань: Издательство КГУ, 1987. 264 с.; Галеев Б.М. Искусство космического века. Казань: Фэн, 2002. 572 с.

⁴⁷ Галеев Б.М. Поющая радуга. Казань: Татарское книжное издательство, 1980. 120 с.; Его же: От СКБ «Прометей» и далее, без остановок... // Искусство космического века. Казань: Фэн, 2002. С. 19–20.

⁴⁸ Галеев И.И. Леша солнечный // Казанский альманах. 2007. № 2. С. 210–227.

⁴⁹ Галеев Б.М. О «тонком вкусе» и не очень тонком слухе // Вечерняя Казань. 1989. №24. С. 4; Художник Константин Васильев // Крылья советов. №26 (796). С. 4.; Его же: Жизнь художника – подвиг // Комсомолец Татарии. 1977. № 172. С. 2.

⁵⁰ Надир Альмеев = Nadir Almeev: каталог выставки / вст. ст. В. Шарап. Казань: Абак, 1996. 54 с.; Галеев Б.М. Зримая поэзия // Комсомолец Татарии. 1978, №116. С.4.

⁵¹ Султанова Р.Р. Искусство новых городов Республики Татарстан (1960–1990 гг.). Живопись, графика, монументально-декоративное искусство, скульптура. Казань, 2001. 192 с.

лирико-романтическом восприятии мира, субъективном ощущение утраты и др.), выделяя в это контексте творчество В.И. Сынкова⁵².

Г.Р. Файзрахманова в своем диссертационном исследовании обобщает творческую практику художников постмодернистского направления в республиках Башкортостан и Татарстан в 1990–2005 гг., выявляя их художественно-эстетическую специфику. Сфокусировавшись лишь на ограниченном количестве художников в двух республиках, автор анализирует их творчество с точки зрения дискурса постмодернистских тенденций, которые, по ее мнению, обозначились в 1990-е гг. Она выявляет особенности их творчества, характерные для постмодернизма, которые проявлялись в технике (коллаж, пастиш, палимпсест), в выразительных средствах (цитирование, симулякр, иронизм), в обращении к новым формам творчества (акционизм, перформанс, интерактивность, видеоарт)⁵³. Для нас ее исследование имеет определенную ценность, поскольку в нем анализируется творчество художников, начинавших свой путь в 1960–1970-е гг. (Е.Г. Голубцов, НИИ «Прометей») и продолжавших развивать в 1990-е гг. свои художественные идеи того времени.

В 2000-е гг. начинается углубленное изучение творчества отдельных представителей художников-авангардистов Татарстана второй половины XX в. Большую ценность для данной диссертации представляют труды, связанные с творчеством «шестидесятника» А.А. Аникеёнка. Книга Н.Н. Беляева «Поэма солнца» (2012), основанная на воспоминаниях друзей художника, полемических обсуждениях в прессе и выставках СХ ТАССР, отражает многие противоречия общественной, социальной и культурной жизни Казани 1960–1980-х гг.⁵⁴ На схожих принципах построена книга Н.М. Валеева «Эпоха и ее творцы. Алексей Аникеёнок и Анатолий Новицкий» (2022)⁵⁵, в которой на основе писем

⁵² Султанова Р.Р. Искусство новых городов Республики Татарстан (1960–1990 гг.). Живопись, графика, монументально-декоративное искусство, скульптура. Казань, 2001. С. 98–99

⁵³ Файзрахманова Г.Р. Постмодернистские тенденции в изобразительном искусстве Башкортостана и Татарстана: дис. ... канд. искус. наук: 17.00.04 / Г.Р. Файзрахманова. ЕКБ., 2007. 298 с.

⁵⁴ Беляев Н. Поэма солнца. Казань: Идел-пресс, 2012. 304 с.

⁵⁵ Валеев Н.М. Эпоха и ее творцы. Алексей Аникеёнок и Анатолий Новицкий. Казань: Заман, 2022. 136 с.

А.А. Аникеёнка и искусствоведа А.И. Новицкого воссоздаются их творческие судьбы и особенности эпохи⁵⁶.

Системным и серьезным изданием, впервые представляющим А.А. Аникеёнка как значительное художественное явление, стал альбом-каталог «Алексей Авдеевич Аникеёнок» (2015) под редакцией московского галериста И.И. Галеева и псковского искусствоведа Н.И. Салтан, подготовленный в связи с персональной выставкой художника в Пскове (2005). И.И. Галеева представляет художника как диссидента, «принявшего на себя бремя лидерства казанского нонконформизма», добавляя сразу, что «собственно, он и был этот самый нонконформизм в одном-единственном лице»⁵⁷. Н.И. Салтан отмечает, что в период появления в Пскове (куда он уехал из Казани) А.А. Аникеёнок представлял собой сложившегося и мощного живописца, продолжавшего борьбу за свободу самовыражения и человеческое достоинство⁵⁸.

В течение недавнего времени вышло в свет довольно много альбомов, посвященных жизни и творчеству известного художника-монументалиста И.М. Ханова. Большая их часть принадлежит искусствоведу Р.Р. Султановой, которая, например, последовательно и широко представляет общественности биографию и творческое наследие художника в издании «Древо жизни»⁵⁹. Ей также принадлежит заслуга в сборе и систематизации воспоминаний современников И.М. Ханова: общественных деятелей, искусствоведов, деятелей культуры и искусства, историков, друзей⁶⁰. Издание позволяет взглянуть на творчество И.М. Ханова с точки зрения ушедшей эпохи и достойно оценить его масштабы.

⁵⁶ Валеев Н.М. Эпоха и ее творцы. Алексей Аникеёнок и Анатолий Новицкий. Казань: Заман, 2022. 136 с.

⁵⁷ Цит. по: Галеев И.И. ААА // Алексей Авдеевич Аникеёнок. 1925–1984: живопись из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Галеев-Галереи», Москва / авт.-сост.: И. Галеев, Н. Салтан. М.: Галеев-Галерея, 2015. С.10.

⁵⁸ Салтан Н. Крик света в тишине // Алексей Авдеевич Аникеёнок. 1925–1984: живопись из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Галеев-Галереи», Москва / авт.-сост.: И. Галеев, Н. Салтан. М.: Галеев-Галерея, 2015. С. 37.

⁵⁹ Древо жизни / авт.-сост.: Д. Ермакова, Р. Султанова. Казань: Идел-пресс, 2000. 112 с.

⁶⁰ Ильдар Ханов. Воспоминания, размышления о творчестве. Альбом // авт.-сост. Р.Р. Султанова. Казань: ИЯЛИ. 2014. 256 с.

Персонализированные исследования творчества художников 1970–1980-х гг., в чьем творчестве ярко проявлялись авангардистские тенденции, таких как В.П. Аршинов, И.К. Зарипов, Б.И. Урманче, проводились Р.Г. Шагеевой. Позднее они были объединены в сборник⁶¹. Составленные ею альбомы по творчеству А.А. Абзгильдина⁶², А.С. Фатхутдинов⁶³ сосредоточены, в основном, на работах 1990–2000-х гг., но включают и произведения ранних лет, которые, к сожалению, автор не анализирует.

Значительное внимание искусству Татарстана XX в. уделяется в книге «Проблема стилового многообразия в ситуации современной художественной культуры» (2014) исследователя Д.И. Ахметовой, которая рассматривает его с культурологических позиций. Анализируя объемный материал искусства республики с 1920-х гг. по 2000-е гг., автор акцентирует внимание на позднесоветском искусстве 1960–1980-х гг., определяемом ею как постмодернистский плюрализм. Характеризуя этот период, Д.И. Ахметова отмечает подцензурность художественного творчества в Татарстане, но заостряет внимание на подвижности соцреализма в искусстве республики, начиная с 1970-х гг. По мнению автора, это стало продолжением линии авангарда как части модернизма, так как следующий этап – «постмодернизм» оформился в культурной системе России лишь в 1980-е гг., а в отношении искусства Татарстана – и вовсе в 1990-е гг. (учитывая тенденцию запаздывания от столиц). Автор выявляет как главную идею авангардизма «абсолютизацию самого акта творчества», «акт провокационного высказывания», а постмодернизм представляет как «всеобщую амбивалентность (двойственность)» и «стремление ко всеобщей, реальной или мнимой, коммуникации»⁶⁴.

⁶¹ Шагеева Р.Г. Розы вечности: сб. статей. Казань, Заман, 2015. 464 с; Шагеева Р.Г. Вселенная, уместившаяся в одной душе // Татарстан. 1993. № 11. С. 74–79.

⁶² Абрек Абзгильдин. Альбом / сост. и авт. текста Р.Г. Шагеева. Казань: Татарское книжное издательство. Заман, 2009. 160 с.

⁶³ Ахсан Фатхутдинов: альбом / под ред. Р. Файзуллина, авт. Р.Г. Шагеева. Казань: Рухият, 2002. 202 с.

⁶⁴ Ахметова Д.И. Проблемы стилового многообразия в ситуации современной художественной культуры. Казань: ИЯЛИ, 2014. С. 100–111.

В предисловии к каталогу выставки «После “оттепели”. Искусство 1970-х – 1980-х гг.» (2018) Д.И. Ахметова дает тематическую классификацию творчеству советских художников эпохи постсталинизма, включая в их круг татарстанских живописцев (революционная, военная темы, деревенская и урбанистические темы и др.)⁶⁵, и отмечает стилистическое многообразие в живописи 1970–1980-х, акцентируя внимание на проявлениях сурового стиля и соц-арта периода «застоя». Д.И. Ахметова стремится представить целостную ситуацию в художественной жизни страны в 1970–1980-е гг. на основании произведений из фондов музея, рассматривая официальное и неофициальное искусство как поле для борьбы противоположностей. Казанские истоки творчества известного отечественного художника-абстракциониста И.А. Вулоха, представлены Д.И. Ахметовой в каталоге персональной выставки художника, прошедшей в Казани⁶⁶.

Творчество отдельных мастеров позднесоветского искусства Татарстана, таких как Н.У. Альмеев, Г.А. Акимов, А.А. Аникеёнок, В.В. Анютин, К.А. Васильев, И.А. Вулох, Е.Г. Голубцов, Г.А. Иванов, Р.А. Кильдибеков, Ю.Г. Свинин, В.И. Сынков, И.М. Ханов, и др., в контексте тех или иных выставок или юбилейных дат рассматривалось в работах Д.К. Валеевой⁶⁷, А.И. Дорониной⁶⁸, С.З. Колиной⁶⁹, А.Е. Кузнецова⁷⁰, К.С. Минлебаева⁷¹, А.И. Новицкого⁷², Г.В. Пронина⁷³, Г.П. Тулузаковой⁷⁴, О.Л. Улемновой⁷⁵, Д.Д. Хисамовой⁷⁶, Р.Г. Шагеевой⁷⁷ и др., что существенно дополнило данное исследование.

⁶⁵ После «Оттепели». Искусство 1970–1980-х годов. Каталог выставки «После «оттепели». Искусство 1970-1980-х годов», 24 мая 2018 – 9 сентября 2018 / сост.: Д. Хисамова, В. Прокопьева, О. Вербина, Е. Панина, А. Калина. Казань: Заман, 2020. 144 с.

⁶⁶ Игорь Вулох. Эволюция белого: каталог выставки / авт.-сост. Д.И. Ахметова. Казань: ГМИИ РТ, 2018. 100 с.

⁶⁷ Валеева Д.К. «Достигнутая тишина» Ильдара Зарипова / Д.К. Валеева // Казань. 2020. № 1. С. 76–83; Её же: Клубок любви Рустема Кильдибекова / Д.К. Валеева // Казань. 2015. № 3. С. 78–89.

⁶⁸ Доронин А.И. Константин Васильев / А.И. Доронин. М.: Терра, 2003. 232 с.

⁶⁹ Колина С. Ильдар Зарипов. Неразгаданный / С. Колина // Казань. 2013. № 5-6. С. 110–113.

⁷⁰ Кузнецов А. Он писал о душе человеческой... / А. Кузнецов // Советская Татария. 1977. № 277. С. 3; Его же: Первые годы моего знакомства с Константином Васильевым / А. Кузнецов // Казань. 2007. № 6. С. 92–97.

⁷¹ Ильдар Зарипов. Сынылы сэнгатъ / сост. К.С. Минлебаев. Казань: Идель-Пресс, 2000. 176 б.

⁷² Новицкий А.И. Баки Урманче: библиография / А.И. Новицкий. Казань: Татар. кн. изд-во, 1994. 192 с.

⁷³ Пронин Г. Загадка художника Константина Васильева / Г. Пронин // Сборник статей о творчестве Константина Васильева. Казань: Зодиак, 2012. С. 3–30.

Вместе с тем, фундаментальных исследований, посвященных авангардистским тенденциям в изобразительном искусстве Татарстана в целом и рассматриваемого периода в частности до сих пор не существует.

Объект исследования – изобразительное искусство Татарстана 1960–1980-х годов.

Предмет данного исследования – авангардистские тенденции в изобразительном искусстве Татарстана в 1960–1980-е годы.

Цель исследования состоит: в выявлении основных закономерностей и характерных особенностей проявления и развития авангардистских тенденций в изобразительном искусстве Татарстана 1960–1980-х гг.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. рассмотреть теоретические аспекты и поиски дефиниций для обозначения авангардистских тенденций позднесоветского искусства в отечественном искусствознании, выявить их истоки в изобразительном искусстве Татарстана;
2. охарактеризовать ведущие художественные стратегии в позднесоветском искусстве Татарстана; выявить круг художников авангардистской направленности и основные формы их творческой деятельности;

⁷⁴ Тулузакова Г.П. Казань: диалог русского и татарского искусства: пересечения, взаимовлияния / Г.П. Тулузакова // Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков. М.: Фонд Марджани: Медина, 2023. С. 372–441; Ее же: Сокровенные смыслы Бытия / Г. Тулузакова // Казань. 2001. № 6. С. 89–94.

⁷⁵ Улемнова О.Л. «С тревогой добровольно обрекшего себя служению искусству...» / О.Л. Улемнова // Дмитрий Павлович Мощевитин. 1894–1974. Жизнь и творчество. Казань: Заман, 2020. С. 7–15; Ее же: Графические серии Виктора Аршинова // Гуманитарные науки: поиски и достижения: материалы итоговой конф. Казань, 2013. С. 370–374.

⁷⁶ Хисамова Д.Д. Академик живописи Харис Якупов: реализм как кредо жизни и искусства // Шестые Казанские искусствovedческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI в. Казань: ЦИТ, 2019. С. 10–16.; Ее же: Панорама исканий. Взгляд на развитие современной живописи в Татарстане // Казань. 2002. № 8. С. 59–63.

⁷⁷ Шагеева Р.Г. Море живописи Ильдара Зарипова // Ильдар Зарипов: альбом. Казань: Заман, 2019. С. 16–17; Шамиль Шайдуллин: альбом / авт. текста Р.Г. Шагеева. Казань: Заман, 2013. 352 с.; Шагеева Р.Г. Мәңгелек гөлләре = Розы вечности. Казан: Заман, 2015. 464 с.; Ее же: Возвращение к корням: Ахсан Фатхутдинов // Искусство резьбы по дереву в тюркском мире: история и современность / под ред. Р.Р. Султановой. Казань: ИЯЛИ, 2017. С. 275–282.; Шагеева Р.Г. Живопись Равката Каримуллина // Рәвкәт Кәримуллага = Равкат Каримуллин. Живопись. Графика. Каталог произведений. К 75-летию со дня рождения. Казань: Заман, 2010. С. 6–8; Шагеева Р.Г. Из графической серии к поэзии Мусы Джалиля «Бессмертная песня» // Виктор Аршинов. Графические серии к поэзии Габдуллы Тукая «Читая Тукая...», Мусы Джалиля «Бессмертная песня», Беллы Ахмадулиной «Шарманки детская душа»: [каталог]. Казань: Заман, 2015. С. 124–125.

3. определить основные формально-стилистические признаки произведений живописи и оригинальной графики, в которых проявляются авангардистские тенденции и которые можно отнести к явлению «авангарда второй волны».

Хронологические рамки данного исследования охватывают период с начала 1960-х до конца 1980-х гг. Нижний рубеж обусловлен периодом «оттепели», который продолжался с середины 1950-х до середины 1960-х гг., с учетом некоторого запаздывания данного процесса в Татарстане по сравнению со столицами. Верхняя граница исследуемого периода связана с изменением общественно-политической ситуации в стране, с преобразованием ТАССР в Татарскую Советскую Социалистическую Республику (согласно принятию Декларации о государственном суверенитете 30 августа 1990 г.), а затем в Республику Татарстан (с 7 февраля 1991 г.), что повлекло за собой кардинальные изменения в различных сферах республики, в том числе культурной.

Географические рамки исследования охватывают территорию Республики Татарстан, с преобладающим вниманием к Казани, столице республики, где данные процессы происходили наиболее ярко, а также частично затрагивают другие города региона, такие как Елабуга, Зеленодольск, Набережные Челны, Нижнекамск.

Методы исследования. При изучении данной темы применяется контекстуальный подход, позволяющий рассмотреть эволюцию позднесоветского искусства Татарстана, реконструировать эпоху. Он включает в себя несколько самостоятельных методов анализа.

В качестве основного метода исследования избран традиционный метод искусствоведческого анализа, а именно *формально-стилистический анализ*, который необходим для определения художественных особенностей рассматриваемых произведений, что позволяет причислить их к тем или иным течениям и явлениям отечественного искусства 1960-1980-х гг. и позволивший оценить их художественное своеобразие.

Для выявления и анализа специфических особенностей изобразительного искусства Татарстана, такие как тематические особенности, семантика мотивов были использованы *иконографический и иконологический методы*.

Применение *историко-биографического (монографического) метода* позволило изучить творческую деятельность наиболее выдающихся художников Татарстана и их влияние на позднесоветское искусство республики.

Последовательное и обоснованное сопоставление исследуемых произведений живописи, графики, художественного проектирования и светомузыки между собой, а также в рамках отечественного и зарубежного искусства с целью обозначения их специфики стало возможным благодаря *сравнительному методу*. Это дало возможность выявить глобальные тенденции, отличающиеся от частных характеристик произведений искусства Татарстана.

Источниковая база состоит из художественных, документальных и нарративных материалов. *Художественные* материалы составляют произведения художников из фондов государственных музеев России (Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Национальный музей Республики Татарстан, Национальный культурный центр «Казань» (ныне «Музейный комплекс города Казани»), Музей Константина Васильева, Набережночелнинская картинная галерея им. Г.М. Хакимовой, Альметьевская картинная галерея им. Г.А. Стефановского, Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Остров-град Свияжск», Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Челябинский государственный музей изобразительных искусств, Чувашский государственный художественный музей, Ростовский областной музей изобразительных искусств, Тольяттинский художественный музей, Тюменский музей изобразительных искусств, Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», Тульское музейное объединение, Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого, Государственная Третьяковская галерея, Музейно-выставочное

объединение «Манеж», Коломенская картинная галерея «Дом Озерова», Калининградский областной музей изобразительных искусств, Забайкальский краевой художественный музей, Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс, Музей изобразительных искусств Республики Марий Эл); частных галерей (Московский частный музей современного искусства АРТ4 (Москва), галерея Дом-Арт (Казань), Галеев-Галерея (Москва)); частных собраний (Н.П. Алешкова, Н.М. Валеева, А. Игуменова, И. Храмова, С.К. Хайбрахманова, А. Жегулина, О. Богданова, И.И. Галеева, С.А. Калинина, В.В. Ковшарева, И.И. Кабирова, Е.Г. Жудрова.); мастерских художников – участников изучаемых процессов (Н.У. Альмеева, В.П. Аршинова, Е.Г. Голубцова, А.П. Леухина В.А. Нестеренко, Р.М. Саяхова, Р.Т. Сафиуллина, В. Тимофеева, Х.М. Шарипова,) и собраний семей художников (Н.Л. Борисовой, А.И. Борисова, Т.В. Голубцовой, Д.Р. Кильдибековой, С.З. Колиной, М.В. Нестеренко, Л.Н. Пономаревой.). *Документальные* материалы включают архивные материалы о художниках, Союзе художников ТАССР, письма и воспоминания художников и их современников, фотографии, книги отзывов выставок и др. материалы из государственных и частных архивных фондов (Научный архив ГМИИ РТ, НМ РТ, НКГ им. М. Хакимовой). *Нарративные* материалы представляют собой каталоги выставок и альбомы; опубликованные и неопубликованные воспоминания художников, искусствоведов и деятелей искусств, бывших участниками или свидетелями художественной жизни рассматриваемого периода (Н.Н. Беляева, Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой, Д.К. Валеевой, Ж.А. Миндубаева, В.С. Мустафина, А.И. Новицкого, М.Г. Пашковой, Б.И. Урманче, В.А. Цой, В.К. Чернышевой и др.). При отсутствии специальных глубоких исследований по рассматриваемому нами периоду, важным источником для данной диссертации стали периодические издания СССР и ТАССР, на страницах которых находили отражение изучаемые нами процессы: общественно-политические газеты «Советская Татария» (1949–1980), «Комсомолец Татарии» (1960–1991), литературный и тематические журналы «Казан утлары» (ранее «Совет әдәбияты») (1960–1980), «Агитатор» (1970–1980), «Азат хатын» (1962–1970), «Челнинские известия» (1980–1990),

освещающие, в том числе культурные страницы республики. Диссертантом были изучены полные комплекты изданий: периодика эпохи «перестройки» (с 1985 г.) и постсоветского периода – журналы «Идель» (1990–1999), «Казань» (1994–2020), «Татарстан» (1991–2000), «Аргамак» (1991–2000); газеты «Вечерняя Казань» (1979–2000), «Молодежь Татарстана» (1992–2000). Авторами публикаций выступали журналисты, искусствоведы и деятели науки и культуры, которые чаще всего писали согласно идеологии партии. Большая их часть (написанных до 1990-х гг.) отмечена некоторой однобокостью, так как не учитывает или намеренно не замечает, исходя из идеологических соображений, смену концепций в позднесоветском изобразительном искусстве. В этом, вероятно, сказываются и политические, и идеологические, и человеческие, и вкусовые приоритеты исследователей. Так, с конца 1960-х в периодической печати встречаются статьи Б.С. Яхлиеля, Х.А. Якупова с критикой в адрес «художников-формалистов» в обобщенном смысле, а также конкретных художников (А.А. Аникеёнка, К.А. Васильева).

Достоверность результатов диссертационной работы обеспечена применением совокупности научных методов, адекватных проблемам диссертационного исследования, искусствоведческим анализом объекта и предмета исследования, научной доказательностью и объективностью фактологического материала, представленного в диссертации, апробацией полученных результатов в ряде публикаций в журналах ВАК и РИНЦ, в докладах на научных конференциях, организацией художественных выставок в государственном музее и частной галерее.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Обращение к творческому опыту авангарда первой четверти XX в. во многом определяли пути развития изобразительного искусства Татарстана 1960–1980-х гг., по-разному проявляясь в творчестве художников разных поколений. Истоки авангардистских тенденций в искусстве Татарстана связаны с отечественным авангардом (в т.ч. его проявлениями в Казани 1920-х гг.),

европейским модернизмом и постмодернизмом на уровне переосмысления творческих задач и роли художника в обществе.

2. В «официальном» искусстве Татарстана, т.е. в произведениях живописи и графики членов Союза художников (СХ), диалог с искусством авангарда выражался в осмыслении его творческой практики, использовании приемов импрессионизма и постимпрессионизма для обогащения своего художественного языка.

3. Более последовательно авангардистские тенденции проявились в творчестве «полуофициальных» и «неофициальных» художников Татарстана молодого поколения, вступавших на самостоятельный творческий путь с конца 1960-х гг. Они разрабатывали традиционные для советского искусства темы, но давали им новую интерпретацию и искали для их воплощения новые художественные формы, активно используя фовистские, экспрессионистические, кубистические, абстракционистские и другие стилистические приемы. Для творчества мастеров молодого поколения характерны темы, раскрывающие их философские размышления и экзистенциальные переживания, которые выражались в индивидуальной авторской манере, вырабатывавшейся на основе широкого стилистического спектра мирового искусства, включая опыт авангарда.

4. Важной частью «авангарда второй волны» в Татарстане стало развитие экспериментальных форм искусства — художественно-проектной деятельности и светомузыки, которые продолжали идеи русского авангарда в сфере синтеза искусств.

5. Характерной особенностью позднесоветского искусства Татарстана стал поиск новых способов выражения национальной темы и национального характера через соединение народной (преимущественно татарской и русской) художественной культуры и приемов авангардного искусства.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. проведено научное исследование, включающее формально-стилистический анализ авангардистских тенденций в позднесоветском изобразительном искусстве Татарстана (1960–1980-е гг.) на примере живописи,

оригинальных видов графики, художественных эскизов и проектов дизайна и светомузыки;

2. выявлены истоки и предпосылки формирования и развития авангардистских тенденций в изобразительном искусстве Татарстана 1960–1980-х гг. в контексте социокультурных изменений;

3. структурирована и наиболее полно представлена художественная ситуация Казани 1960–1980-х гг., включающая несанкционированные художественные выставки, деятельность молодежных клубов, публикации в периодической печати, теле- и видеоматериалы;

4. выявлен максимально полный на данный момент круг имен художников (более 40) позднесоветского искусства Татарстана, в творчестве которых в разной степени проявились авангардистские тенденции;

5. атрибутированы, включены в научный оборот и проанализированы около 100 малоизвестных произведений живописи и графики (В.А. Нестеренко, Н.И. Пономарева, Б.Ф. Романова, В.И. Сынова и др.);

6. воссоздана и описана на сегодняшний день наиболее полная история возникновения и деятельности объединения художников-проектировщиков «Группа №17»; введены в научный оборот эскизные проекты ряда объектов, которые имеют не только прикладную, но и самостоятельную художественную ценность (пивной бар «Бегемот», 1977–1978; проект оформления Шахматного клуба, 1983 и др.);

7. акцентируется ведущая роль художника (Н.У. Альмеева) в создании произведений светомузыки, обладающих общепризнанной художественной ценностью и получивших высокую оценку на всесоюзном и международном уровне.

Теоретическая значимость исследования определяется его научной новизной и состоит в том, что основные результаты значительно обогащают и углубляют представления о художественной культуре Татарстана второй половины XX в., в которой авангардистские тенденции играли значительную роль, позволяют актуализировать и раскрыть его общие проблемы и процессы,

расширяют теоретическую базу и открывают новые перспективы для дальнейших научных изысканий по изобразительному искусству региона в целом.

Практическая значимость состоит в том, что материалы исследования могут быть использованы при атрибуции произведений искусства, организации музейных выставок, составлении каталогов и научно-справочных изданий музеев, а также могут найти применение в педагогической практике при составлении или обновлении курсов лекций и практических семинаров по истории изобразительного искусства Татарстана второй половины XX в. Положения и выводы, сформулированные в диссертации, дают возможность обновить концепции существующих музейных экспозиций позднесоветского искусства республики.

Апробация работы. Отдельные положения и идеи диссертационной работы были изложены в докладах на научных мероприятиях: III Международный симпозиум татарской культуры, истории и литературы им. Ш. Марджани (Турция, Анталия, 20.03.19); VII Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Россия, Казань, 12.10.18); IX Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Россия, Казань, 12.10.20); XI Международная научно-практическая конференция «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Россия, Казань, 21.10.22); Международная научная конференция «Наследие и современность: проблемы изучения, сохранения и преемственности традиций в искусстве и архитектуре» (Россия, Казань, 20.05.21); XIV Конгресс антропологов и этнологов России «Антропология искусства: методология и практика» (Россия, Томск, 6–7.07.21); XII Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Россия, Пермь, 12–13.10.22); Всероссийская научно-практическая конференция «Этнокультура Поволжья: художественные константы прошлого, настоящего, будущего» (Россия, Саранск, 19–21.10.22); Всероссийская научно-практическая конференция «Национальные миры народов Поволжья и

Приуралья в произведениях художников XX века» (Россия, Чебоксары, 14.12.22); межрегиональная научно-практическая конференция: IX Поливановские чтения «Художественное наследие в современном музее. Проблемы изучения и интерпретации» (Россия, Ульяновск, 15.12.22); научная конференция РАХ: «Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в Московском «Манеже» (Россия, Москва, 03.06.22); Международная научная конференция: VI Толстовские чтения РАХ: «Искусство в Советском Союзе: типологические и концептуальные аспекты» (Россия, Москва, 21–22.12.22); Всероссийская научно-практическая конференция: «Искусство Евразии: на перекрестке культур» (Россия, Уфа, 19–20.05.23); XIII Международная ассамблея художников «Пластовская осень» в музее им. Гончарова (Россия, Ульяновск, 1–3.09.23); Всероссийская научная конференция «Искусство советского времени: персонажи – исполнители – реципиенты» (Россия, Москва, 13–14.09.23); Международная научная конференция «Искусствознание: наука, опыт, просвещение-2023» (Россия, Москва, 21–22.09.23); Всероссийская научно-практическая конференция «Высокое служение Отечеству»: персоналии в историко-культурной жизни российской провинции» (Россия, Казань, 25–26.09.24).

Практическим вкладом в культуру Татарстана стала подготовка и организация диссертантом ряда выставок ведущих художников Татарстана, в чьем творчестве в изучаемый период ярко проявились авангардистские тенденции, это «Выставка 6 молодых художников. Творческие судьбы: Надир Альмеев, Игорь Башмаков, Евгений Голубцов, Георгий Иванов, Владимир Нестеренко, Рустем Фаттахов» в галерее современного искусства «Окно» (Россия, Казань, 24.09.20–24.11.20, совместно с О.Л. Улемновой); персональная выставка В.П. Аршинова «Славным сынам и дочерям посвящается» в Национальной художественной галерее «Хазинэ» (НХГ «Хазинэ») ГМИИ РТ (Россия, Казань, 22.06.21– 22.07.21), а также серия персональных выставок в НХГ «Хазинэ» «Казанский авангард второй волны», представивших творчество ведущих мастеров неофициального искусства Казани изучаемого периода: Владимира

Нестеренко «Художественный анархизм» (03.02.22–10.04.22), Наркиса Пономарева «Другое искусство» (01.06.22–01.07.22), Евгения Голубцова «Окно в бесконечность» (17.12.22–15.01.23), Рустема Кильдибекова «Формула цвета» (03.03.23–03.04.23).

По теме диссертации автором опубликованы: 18 научных статей общим объемом 17,48 п.л., из них 5 – в журналах, рекомендованных ВАК, общим объемом 7,76 п.л., 13 – в сборниках научных трудов, входящих в базу данных РИНЦ.

Структура работы. Научно-квалификационная работа состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения, списка сокращений, списка источников и литературы (365 наименований), приложений (словаря художников, основных выставок, списка иллюстраций), альбома иллюстраций (260 иллюстраций). Основной текст с примечаниями составляет 215 с., общий объем диссертации – 317 с.

ГЛАВА 1. АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ И ТАТАРСТАНЕ: ИСТОКИ, РАЗВИТИЕ И ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИЙ

1.1. Теоретические вопросы классификации авангардного искусства конца 1950-х – 1980-х гг. в отечественном искусствознании

В отечественном искусствознании в настоящее время существует большое количество теоретических трудов, посвященных вопросам искусства второй половины XX в., где «правое и левое, авангардное и консервативное временами размывалось, трансформировалось и даже играли роль друг друга»⁷⁸. Наряду с многочисленной литературой, посвященной главной в советский период линии искусства – соцреализму, уже существует внушительная база источников по альтернативному искусству.

Данный раздел диссертации посвящен рассмотрению процессов выстраивания теории, поиска ответов на вопросы, выработки дефиниций, трактовок альтернативного творчества так называемых «неофициальных» художников второй половины XX в., которые характерны для современного отечественного искусствоведения.

Сама дефиниция искусства, которая находилась в оппозиции соцреализму как генеральной линии советского искусства, вызывает множество вопросов в связи с тем, что для обозначения художественного процесса исследователями применяются совершенно различные формулировки, такие как «неофициальное искусство», «нонконформизм», «вторая волна авангарда», «другое искусство», «независимое искусство», «андеграунд» и др., что свидетельствует об отсутствии общепринятой терминологии до настоящего времени.

Проблема неоднородности художественного процесса указываемого периода становилась предметом исследования многих видных искусствоведов, таких как Е.А. Бобринская, Ю.Я. Герчук, Е.Ю. Деготь, Г.Д. Кизевальтер,

⁷⁸ Цит. по: Якимович А.К. Позднесоветское искусство России. 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества / под ред. А. Иншакова. М.: БуксМарт, 2019. С. 409.

А.К. Флорковская, А.К. Якимович и др. Как отмечает Е.А. Бобринская, «приходится констатировать, что обширный материал слишком медленно входит в оборот искусствоведческой науки. Он все еще остается периферийным, вызывает у многих академических исследователей скепсис или иронию»⁷⁹. Подобное многообразие точек зрения и ракурсов, терминологических несоответствий или противоречий требует разбора и упорядочения.

Представляется важным для начала раскрыть терминов «авангард» и «авангардизм», который тоже имеет несколько трактовок. Например, терминологический словарь по изобразительному, декоративному искусству и архитектуре дает следующую общую характеристику: «Авангардизм (от фр. *avant-gard* – передний край, передовой отряд), авангард – понятие, объединяющее экспериментальные, модернистские, подчеркнуто необычные начинания, поиски в искусстве 20 в. На разных исторических этапах первооткрывателями выступали сменявшие друг друга авангардные направления: в нач. 20 в. – возникшие тогда фовизм. Кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм; в 1920–1930-х гг. эта роль перешла к сюрреализму; после второй мировой войны в кон. 1940-х – 1950-е гг. на первый план вышли новые течения абстрактного искусства; в 1960–1970-х гг. выдвигаются различные формы акционизма, работы с предметом (поп-арт), концептуальное искусство (течения этого периода часто объединяют термином неоавангард)».⁸⁰

Нам импонирует понимание термина «авангард», которые представил А.В. Крусанов, вычленив различные его контексты, например социальный, когда «деятели искусства употребляли этот термин (или его синонимы) именно <...> в значении “передовой отряд”, “впередиидущий”»⁸¹. В то же время, «“передовыми” художниками и поэтами стали считаться те, кто отказался от старого реалистического искусства во имя свободы от государства, политики, религии и

⁷⁹ Цит. по: Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Бреус, 2013. С. 15.

⁸⁰ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. М.: Эллис Лак, 1997. С. 14–15.

⁸¹ Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Литературное обозрение, 2010. С. 9.

общественной морали», а «“авангардом” культурного движения считался “последний крик искусства”, и, соответственно, “авангардный” статус того или иного поэта и художника в социальном плане определялся именно его причастностью к наиболее ультимативным и экстремальным формам проявления творческой воли»⁸². А.В. Крусанов, также отмечает, что в разные периоды истории искусства были свои «передовые» художники, например, таковыми являлись передвижники, а с начала XX в. так называли участников молодежных выставок и выставок «последнего слова искусства»⁸³. Искусствоведческий контекст «авангарда», по мнению А.В. Крусанова выражается в его «вневременном качестве: новаторстве в области формы и содержания, эстетическом бунте, художественном открытии и изобретательстве»⁸⁴. И, наконец, исторический контекст «авангарда», А.В. Крусанов выдвигает как «общественное движение, череду событий, людей и их дела (книгоиздательство, выставки, лекции, гастроли, группы, организации, учреждения – их деятельность и эволюция)»⁸⁵, которые «способствовали формированию нового культурного пространства, очерченного такими художественными направлениями, как неопримитивизм, сезаннизм, кубо-футуризм, лучизм, супрематизм, беспредметничество, аналитическое искусство, имажинизм, конструктивизм, производственное искусство, литература факта, и т.п. родственными концепциями в искусстве»⁸⁶.

Таким образом, термин «авангард» получил широкое осмысление А.В. Крусановым, заключившего, что «понятие “авангард” определялось и определяется по-разному», а исследователи получают, и будут получать различные артефакты, которые будут размывать сам термин и усугублять его

⁸² Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Литературное обозрение, 2010. С. 9.

⁸³ Там же. С. 9.

⁸⁴ Там же. С. 10.

⁸⁵ Там же. С. 15

⁸⁶ Там же. С. 16.

понимание⁸⁷. Позиции данного исследователя представляются нам наиболее близкими и станут опорой данной диссертации в вопросах терминологии.

Как известно, в советской культуре наряду с официальным искусством, поддерживаемым государством, существовало и развивалось другое направление, которое шло вразрез идеологическим установкам и избрало путь свободного творчества, получившее в определенных кругах название «неофициальное искусство»⁸⁸. Емкую характеристику термину дал исследователь А.В. Скиперских: «...если официальное искусство можно назвать лицом советской культуры, то неофициальное искусство выступает её изнанкой», – писал он⁸⁹. Использование определения «неофициальное искусство» правомерно, скорее, с точки зрения, официального статуса художника – наличия профильного художественного образования и членства в Союзе художников (СХ). Однако среди союзных мастеров было немало тех, кто умудрялся балансировать на грани официоза и подполья, «работая на два фронта». Об этом пишет А.К. Якимович, который, подмечая стилистическое разнообразие творчества художников, объединил этих художников под общим социополитическим знаменателем: это художники, которые не могли или не хотели выставляться на официальных выставках, становились «неофициальными»⁹⁰. И, если исходить из интерпретации А.К. Якимовича, термин «неофициальное искусство» вполне применим для обозначения художественной оппозиции 1960–1990-х гг.

Ленинградский исследователь М.В. Унксова считает, что «отрыв формы от содержания приводил, согласно официальной доктрине советского искусства, к утрате содержания, поэтому неофициальное искусство – нонконформизм –

⁸⁷ Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т.1. Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Литературное обозрение, 2010. С. 17.

⁸⁸ Подобной формулировки придерживаются такие исследователи, как: Е.А. Бобринская, Г. Соколов, А.К. Флорковская, Т.Е. Шехтер и др., напр.: Флорковская А.К. Секция живописи горкома графиков как пример художественного сообщества позднесоветского времени (1976–1988) // Манускрипт. 2017. № 5. С. 181–184.

⁸⁹ Цит. по: Скиперских А.В. Неофициальное искусство в СССР: политическая история концептуализации // PolitBook, 2019. № 1. С. 72.

⁹⁰ Якимович А.К. Полеты над бездной: Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М.: Искусство – XXI век, 2009. С. 333.

определялось как формализм и преследовалось»⁹¹. По ее мнению, нонконформизм основывался на принципах экзистенциализма, «так как утверждал абсолютную уникальность отдельного человека»⁹². Само определение – нонконформизм, – впервые применил А.Д. Глезер в 1977 г. в альманахе «Аполлон-77» М. Шемякина⁹³ в отношении советских концептуалистов. По мнению некоторых современников этих процессов, художники «себя в то время не называли “нонконформистами”», а само понятие пришло из Европы и закрепилось именно за советскими художниками⁹⁴. Так или иначе, искусствоведы довольно часто прибегают к термину «нонконформизм» в обозначении альтернативного соцреализму искусству СССР, и во многом солидарны в том, что нонконформизм стремился «принадлежать современности и миру, выйти за рамки нормативного советского творчества, которое с общим кризисом хрущевской “оттепели” и с утратой высоких общественных идей становилось все более и более маргинальным»⁹⁵.

Главное понятие, сформулированное для обозначения коллизий в изобразительном искусстве СССР второй половины XX в., – «второй русский авангард» (иногда «вторая волна русского авангарда»), приписывается художнику и поэту М.Я. Гробману. Довольно ревностно и резко отстаивая «чистоту» данного художественного явления, он выделяет 35 художников «второго авангарда», предлагая остальных авангардных художников 1960-х гг. обозначать «левыми». При этом, по мнению М.Я. Гробмана, весь авангард был сосредоточен в Москве, а

⁹¹ Унксова М.В. Нонконформизм в русском искусстве. Экзистенциальные аспекты нонконформизма и основные течения // Ассоциация искусствоведов (АИС). Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства / сост.: А.Г. Раскин, Н.Е. Фролова. СПб.: 2004. С. 173.

⁹² Там же. С. 173.

⁹³ Скиперских А.В. Официальное и неофициальное искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов // Международный журнал исследований культуры. 2018. №1 (30). С. 191; Аполлон-77 // Гл. ред. М.Шемякина. Париж: б.и., 1977. 389 с.; Скиперских А.В. Неофициальное искусство в СССР: политическая история концептуализации / А.В. Скиперских // PolitBook. 2019. № 1. С. 62–77..

⁹⁴ Дроздова Н. Что такое нонконформистское искусство и как его понять? Интервью с Е.Орловым и А. Пацай // URL: <https://dzen.ru/a/Yy3SNXZq2CnWRHCZ> 10.01.24

⁹⁵ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991. М.: Искусство – XXI век, 2023. С. 15.

в регионах его не было вовсе⁹⁶, что на основании выявленного нами обширного материала по авангардистскому искусству в ряде регионов (Екатеринбург, Саратов, Свердловск, Уфа, Приморье и др.) не соответствует действительности.

Близкой М.Я. Гробману точки зрения придерживается и Л. Кантор-Казовская⁹⁷, понимая под «левыми» художниками «второго авангарда» лидирующую группу, включавшую во второй половине 1960-х гг. около 30 человек», которые без разрешения властей выставлялись на родине и за рубежом. При этом, один из приписываемых к участникам «второго авангарда» художник, В.Н. Немухин, выражал несогласие с таким определением, считая его выдуманным западными критиками для коммерческой привлекательности творчества художников позднесоветского времени.⁹⁸ Так или иначе, термин «второй авангард» сегодня часто используется исследователями в связи с тем, что он дает понимание известной преемственности и при этом вторичности процесса.

Довольно часто в искусствоведческой литературе (Л.П. Талочкин, А.К. Флорковская, А.К. Якимович и др.) встречается также термин «другое искусство», который отличается от других формулировок отсутствием «жёсткой привязки к официальным художественным институциям своего времени»⁹⁹. Данное понятие особенно закрепилось после нашедшей одноименной выставки в ГТГ в 1990 г.¹⁰⁰, однако вызывает несогласие со стороны свидетелей данного процесса (Ю.Я. Герчук, М.Я. Гробман и др.).

Например, Ю.Я. Герчук, рассматривая искусство «оттепельного» периода, отмечает неправомерность использования термина «другое искусство», объясняя это тем, что «искусство либо одно, объединяющее в себе многообразные взаимодействующие и порой противопоставленные друг другу тенденции, либо

⁹⁶ Гробман М.Я. Второй русский авангард // Зеркало. 2007. №29 (149). С. 52-58; Лернел Л. М.Гробман: «Надо создавать собственную среду». URL: <https://iskusstvo-info.ru/mihail-grobman-nado-sozdavat-sobstvennuyu-sredu/> 06.09.18. Прим.: опубликовано также в журнале Искусство. 2012. № 4 (583).

⁹⁷ Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард и западное художественное сообщество: 1950-е–60-е годы // Зеркало. 2011. №37 (157). С. 61–79.

⁹⁸ Флорковская А.К., Бусев М.А. Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы: сборник статей / ред.-сост. А.К. Флорковская. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, БуксМАрт, 2014. С.463.

⁹⁹ Флорковская А.К. Художники «Другого искусства» и «Живопись действия» Дж. Поллока // Вестник славянских культур. 2013. № 1. С.90–101.

¹⁰⁰ Талочкин Л., Алпатова И. «Другое искусство», Москва 1956–1976: каталог выставки [в 2 т.] / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. СПб.: Интербук, 1991. 232 с.

искусств (а точнее сказать автономных художественных миров) – множество, но они в совокупности образуют целостную картину художественной культуры времени»¹⁰¹. Данный ракурс определяет дедуктивную направленность рассмотрения вопроса и часто применяется в искусствоведческой теории.

Еще одним термином для обозначения произведений искусства авторов, чье творчество возникло в послевоенное время (1940–1950-е гг.), и, опираясь на традиции исторического авангарда, стало понятие «неоавангард» («нео-авангард»). В зарубежной литературе оно утвердилось благодаря основательным трудам, посвященных данному периоду в искусстве США И Европы¹⁰².

Так, немецкий историк искусства Б.Х.Д. Бухло прагматично и скрупулезно рассматривает эволюцию исторического авангарда начала XX века в условиях новой эпохи – послевоенное время; анализирует какие следствия она имела для большинства художественных проектов в 1945–1975-х гг., называя это искусство «неоавангардом».

Так мы можем утверждать, что термин «неоавангард» стало для исследователей Запада конвенциональным. И, несмотря на то, что некоторые отечественные искусствоведы все же обращаются к нему, широкого распространения он не получил¹⁰³. При этом приходится констатировать, что тем не менее, данный период искусства привлекателен для зарубежных исследователей и кураторов с периода своего бытования по настоящее время¹⁰⁴.

Ряд современных исследователей нередко прибегают для обозначения тридцатилетнего периода (1961–1991 гг.) искусства к использованию термина

¹⁰¹ Цит. по: Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. С. 16–17.

¹⁰² Бухло Б.Х. Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М.: V-A-C, 2016. 714 с.

¹⁰³ Флорковская А.К. От 1960-х к 1980-м. Советское искусство на сломе эпохи / А.К. Флорковская // Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» // Коллект. монография по мат-лам научной конференции. М.: Российская академия художеств, 2022. С. 11–16.; Ее же: Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников / А.К. Флорковская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5. С. 178–181.

¹⁰⁴ L'Art russe des Scythes à nos jours. Exhibition. Catalogue. Paris: Grand Palais, 1967–68. 250 p.; 100 Years of Russian Art 1889–1989 from Private Collections in the USSR. Exhibition catalogue. London: Barbican Gallery, London; and Oxford: Museum of Modern Art, 1989. 152 p.; Russische kunstenaars strijken neer in Sellingen. Ter Apeler // Courant. 1994, 14 December. P. 5; Russian and Soviet Painting. [Exhibition catalogue]. / Sarabianov, Dmitrii Vladimirovich, E. Yu. Korotkevich, E. A. Uspenskaia, and John E. Bowlt. New York: Metropolitan Museum, 1977. 165 p.

«позднесоветское искусство». Эта формулировка приписывается А.К. Якимовичу и применяется рядом искусствоведов, например А.Н. Иньшаковым, А.К. Флорковской. Данный термин представляется для нас довольно обстоятельным и подходящим для обозначения полифоничных проявлений художественного творчества ТАССР 1960–1980-х гг., однако не позволяет явно выделить интересующую нас группу художников авангардистской направленности.

Терминологическая полемика на этом не исчерпывается. В научной среде продолжаются уточнения тех или иных формулировок, пересматриваются смысловые составляющие уже существующих определений. Так или иначе, это искусство по-прежнему именуется «вторым авангардом», «запоздалым модернизмом» или «постмодернизмом», сохраняя в себе как рефлексию, так и новации.

В вопросах дефиниций мы придерживаемся того же мнения, что и видные столичные искусствоведы А.Д. Сарабьянов и А.К. Флорковская, которые считают, что все эти многообразные формулировки обозначают одно явление, а «разные названия отражают разные смысловые нюансы, помогающие понять его специфику»¹⁰⁵.

Представляется обоснованным, что определение данного искусства в творчестве художников СССР, в том числе ТАССР, работавших в области формального поиска и эксперимента с основой на модернистские традиции мировой культуры и не находившихся в конфронтации с идеологией страны, требует различных формулировок в зависимости от субъективных нюансов. Важно подчеркнуть, что оно связано с традициями русского и европейского авангарда. Примечательно и то, что некоторые художники Татарстана, спустя годы уже называют себя «авангардистами»¹⁰⁶. Далее, учитывая ряд условностей, для обозначения авангардистских проявлений в визуальных искусствах, а также

¹⁰⁵ Цит. по: Флорковская А.К. Художники «Другого искусства» и «Живопись действия» Дж. Поллока // Вестник славянских культур. 2013. №1. С. 90; Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сб. статей / ред.-сост. А.К. Флорковская. М.: БуксМАрт, 2014. 480 с.

¹⁰⁶ Аршинов В.П. (2021). Интервью в Казани 23.03.2021. (Архив Р.И. Ильясовой).

на основании уже утвердившегося в искусствоведении термина «казанский авангард» по отношению к искусству 1910-х–1920-х гг. в данном исследовании мы будем оперировать термином *«авангард второй волны»*, подразумевая под ним творчество художников 1960-х – 1980-х гг., которые стремились выйти за рамки реалистического отражения действительности, найти новые художественные формы, новые интерпретации, опирающиеся на их собственное понимание и видение мира, тем самым продолжая решать практически те же задачи, что и художники первого авангарда, в новых культурно-исторических реалиях. При этом художники-авангардисты Татарстана 1960–1980-х гг., так же как и их предшественники 1920-х, не противостояли официальной доктрине советского искусства в содержательном аспекте, а стремились к обновлению художественного языка, взаимодействуя с мировыми художественными процессами.

Советская искусствоведческая литература до конца 1980-х гг. и вовсе рассматривала культурную политику и художественную жизнь страны, исходя из официальной советской идеологии, практически не замечая иных проявлений. Например, Г.А. Недошивин, анализируя советское искусство, подчеркивает роль партии, направляющей художников на всемерное обогащение духовной культуры советского народа¹⁰⁷. При этом автор отмечает, что к началу 1970-х гг. «бросается в глаза, прежде всего, многообразие, даже пестрота тенденций»¹⁰⁸.

Автор ряда исследований по советскому искусству второй половины XX в. А.И. Морозов, рассматривая пути развития искусства 1960-х – 1980-х гг.¹⁰⁹, на раннем этапе своей деятельности делает это через призму «сурового стиля». Позднее, в своих многочисленных работах, в частности знаменитой книге «Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг.», он уже анализирует творческие поиски молодых художников, связывая их устремления с личностными и гуманистическими принципами мироздания,

¹⁰⁷ Искусство советского союза / вст. ст. Г.А. Недошивин. Л.: Аврора, 1982. С. 16.

¹⁰⁸ Там же. С. 16.

¹⁰⁹ Морозов А.И. Творчество молодых: Очерки творчества молодых советских художников. М.: Знание, 1976. 64 с

которые способны «позитивно влиять на выбор художника». Примечательно, что искусствовед Н.М. Юрасовская, анализируя советскую художественную критическую мысль, вводит А.И. Морозова в группу, представители которой были либерально настроены на взаимодействие с новым искусством¹¹⁰.

Подробные значительные труды об эпохе 1960–1980-х гг. принадлежат специалисту по позднесоветскому и современному искусству А.К. Якимовичу. В книге «Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930–1990»¹¹¹ (2009) автор выявляет параллели и точки расхождения путей развития западного и советского искусства, исследуя его в контексте исторических событий и процессов. Такой подход был предпринят впервые.

Рассматривая многоликое изобразительное искусство СССР, А.К. Якимович выражает критический взгляд на соцреализм, как на единственный метод, избранный политической партией, и объявляет его «тоталитарным искусством».¹¹² По мнению исследователя, искусство СССР носило «пропагандистско-имитационный» характер вплоть до 1953–1956 гг., а сменившая ее «послесталинская “оттепель”» обозначила начало стилистически весьма многообразного позднесоветского периода, длившегося до распада СССР¹¹³. Художников авангарда он объединяет под флагом «вольных художников», которые творят не на основании идеологического императива, а создают произведения во взаимосвязи с русским и западным авангардом, послевоенным западным неомодернизмом, на основании внутреннего «Я»¹¹⁴.

Обстоятельным исследованием по данной теме представляется труд А.К. Якимовича «Позднесоветское искусство России. 1960–1991». В этой работе он подробно и неординарно анализирует проблемы развития изобразительного искусства, а также разбирает официальную и неофициальную линии в изобразительном искусстве указываемого периода. Обращаясь к типологизации,

¹¹⁰ Юрасовская Н.М. Три вектора художественной критики в СССР. 1970-е // Academia. 2023. № 3. С. 300.

¹¹¹ Якимович А.К. Полеты над бездной: Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М.: Искусство XXI век, 2009. 464 с.

¹¹² Якимович А.К. Указ. соч. С. 331.

¹¹³ Якимович А.К. Указ. соч. С. 332.

¹¹⁴ Якимович А.К. Указ. соч. С. 331–336.

он выделяет несколько линий: «официальное искусство плюс двусмысленная «государственная эстетика» хрущевского и брежневского типа»¹¹⁵. При этом исследователь определяет в каждом из них «ответвления культурного древа как неофициальное искусство, а также целый веер полупризнаваемых и полуотвергаемых властями течений»¹¹⁶. А.К. Якимович считает, что «под вывеской соцреализма могли выступать довольно разные приемы, методы и творческие концепции»¹¹⁷. Данное утверждение соотносимо с искусством Татарстана позднесоветского периода, которое развивалось в едином ключе с советским и во многом повторяло общегосударственную модель искусства. Несмотря на всеобъемлющую тотальность метода соцреализма в искусстве СССР, его регламентированность, контроль и жесткую цензуру, соцреализму оказалась свойственна стилистическая подвижность. Ощутимо это проявилось в 1970-е гг. и в изобразительном искусстве Татарстана. Парадоксально, но полный запрет на «альтернативное искусство» побудил художников-членов СХ к творчеству, которое не вписывалось в узаконенные рамки реалистических форм и идеологического содержания» (В.П. Аршинов, Е.Г. Голубцов и др.).¹¹⁸

По А.К. Якимовичу, это тот тип художников, на которых «иной раз обрушивались начальственный гнев и лакейские выходки газет, но время от времени его представителей милостиво допускали в отдаленные и боковые ячейки советской системы выставок и специальной искусствоведческой прессы»¹¹⁹.

Изучение ряда фактов, литературы и материалов периодической печати, анализ творчества художников и их интервьюирование, дают основание применить подобную классификацию и в отношении художников Татарстана, что представляется важным этапом для дальнейшего выявления авангардистских

¹¹⁵ Цит. по: Якимович А.К. Позднесоветское искусство России. 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества / отв. ред. А.Н. Иншаков. М.: Букс Март. С. 406.

¹¹⁶ Якимович А.К. Указ. соч. С. 409.

¹¹⁷ Якимович А.К. Указ. соч. С. 406.

¹¹⁸ Цой В.А. Красная корова эпохи постперестройки / Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 17.

¹¹⁹ Цит. по: Якимович А.К. Позднесоветское искусство России. // Позднесоветское искусство России 1960–1991 / отв. ред. А.Н. Иншаков. М.: БуксМарт, 2019. С. 411.

тенденций в искусстве республики и формирования общей панорамы развития искусства.

Весомый вклад в изучение неофициального изобразительного искусства России внесла московский искусствовед А.К. Флорковская. Предметом ее исследований стало неофициальное искусство московской группы художников 1960–1980-х гг.¹²⁰ Детально выстраивая всю хронологию деятельности живописной секции Московского объединенного комитета художников-графиков, она стала первым исследователем сообщества художников так называемого «неофициального искусства» Москвы. А.К. Флорковская считает¹²¹, что советское искусство не только обладало авангардистскими тенденциями, но и имело отдельный пласт авангардного искусства.

Позднее А.К. Флорковская анализирует специфику неофициального искусства указываемого периода, выявляя этапы его развития. Так, по Флорковской, «другое искусство» можно разделить на три этапа: рубеж 1950–1960-х – старшее поколение, 1960–1970-х гг. – среднее поколение, или «семидесятники», 1970–1980-х – «молодые». При этом, художники всех трех поколений представляли «новую волну» в отечественном искусстве.¹²² Данная периодизация с некоторым запозданием может быть применена к искусству Татарстана и не противоречит делению авангардного искусства Татарстана казанским искусствоведом В.А. Цой¹²³.

Сборник «Позднесоветское искусство России» (2019) представляет большой интерес с точки зрения анализа художественного творчества официальных и неофициальных художников СССР, рассмотрения его в контексте мирового искусства, приведения летописи событий под авторством таких

¹²⁰ Флорковская А.К. Малая грузинская, 28. Живописная секция московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. М.: Памятники исторической мысли, 2009. 254 с.

¹²¹ Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е гг. // Позднесоветское искусство России. 1960–1991 / отв. Ред. А.Н. Иншаков. М.: БуксМарт, 2019. С. 64–102.

¹²² Флорковская А.К. Указ. соч. С. 66.

¹²³ Цой В.А. Красная корова // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 9–10.

серьезных и авторитетных исследователей, как Ю.Я. Герчук, А.Н. Иньшаков, В.Ф. Колейчук, С.И. Орлов, А.К. Флорковская и др.

Любопытно исследование С.И. Орлова о жанре научной фантастики в графике 1960–1970-х гг. Он отмечает, что данный отрезок времени богат на издательскую деятельность, которая логично привлекла ряд талантливых художников в книжную и журнальную графику. Автор анализирует конкретные издания (в первую очередь книги и сборники издательства «Знание» и журнала «Знание – сила») на предмет выявления особенностей творчества в этом жанре художников А.Р. Брусиловского, Б.И. Жутовского, Н.И. Калинина, Ю.А. Соболева, Ю.И. Соостера, В.Б. Янкилевского и др. С.И. Орлов выделяет как основу их творчества мастерство композиции, гротескную метафизику образности, определяет их творческую деятельность в качестве иллюстраторов как «феномен научно-фантастической графики»¹²⁴.

Книжная и журнальная графика становилась удачным подспорьем и для молодых художников 1970–1980-х гг. Татарстана, в первую очередь Казани. Данный жанр обеспечивал им финансовую определенность и при этом позволял творить отлично от стандарта (Н.У. Альмеев, В.П. Аршинов, В.А. Нестеренко и др.).

Область искусства художников позднесоветского периода, связанную с проектированием, представляет Е.А. Лаврентьева в статье «Театр вещей». Она не только разбирает позиции преподавателей, консультантов и современников ВНИИТЭ, а также Сенежской студии в 1970–1980-е гг. (О.И. Генисаретского, В.Ф. Колейчука, М.А. Коники, А.Н. Лаврентьева, Е.А. Розенблюма) относительно содержания художественно-проектной деятельности, структуры института, но и подмечает хронологические особенности этого периода – стремление к концептуальности, интерес к литературному источнику, фантастике, активное использование новых методов работы. Е.А. Лаврентьева также выделяет в своем исследовании самоценность материала для художников-проектировщиков 1970–

¹²⁴ Орлов С. Если время свернуть в спираль // Позднесоветское искусство России. 1960-1991 / отв. ред. А.Н. Иньшаков. М.: БуксМарт, 2019. С. 153–171.

1980-х гг., а именно бумагу, которая, будучи едва ли не единственным «сырьем» для работы, дала начало «бумажному проектированию». Так, автор выстраивает фактически полную историю развития направления дизайна, известного ранее как «художественное проектирование» или «художественное конструирование», порой сопоставляя сценарные и культурологические подходы в деятельности ВНИИТЭ и Сенежской студии¹²⁵.

Исследователи советского изобразительного искусства 1960–1980-х гг. уделяют внимание понятийному аппарату, выявляют его стратегии, концепции и этапы исторического развития. В этом ракурсе представляет интерес работа известного критика и историка искусства Е.Ю. Деготь «Русское искусство XX века».¹²⁶ Данная работа отличается концептуальной новизной в вопросе смены парадигм в советском искусстве. Впервые на теоретическом уровне автор обращается к искусству 1960–1980-х гг. на примере московской художественной школы, ставит во главу угла искусство авангарда и дробит его на исторические фрагменты – проекты (заумный, идеологический, синтетический и концептуальный), отказываясь от более привычного деления на стили и направления. Е.Ю. Деготь переосмысливает историю изобразительного искусства России, продолжая в своем исследовании идеи Б.Е. Гройса о концептуальном единстве авангарда, социалистического реализма и соц-арта¹²⁷. Б.Е. Гройс также опровергает «миф об абсолютной безгрешности авангарда, павшего жертвой соцреализма»¹²⁸, и представляет социалистический реализм продолжением амбиций и идей авангарда; а великого вождя – Сталина как радикально передового художника, т.к. именно его эпоха «осуществила главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта»¹²⁹.

¹²⁵ Лаврентьева Е.А. Театр вещей // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества / отв. ред. А.Н. Иншаков. М.: БуксМарт, 2019. С. 194–234.

¹²⁶ Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.

¹²⁷ Гройс Б. «Gesamtkunstwerk Сталин. 1988; русский перевод: Борис Гройс. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи. М.: Знак, 1993. 375 с.; Его же: Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.

¹²⁸ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 25

¹²⁹ Гройс Б. Там же. С. 59–60.

Значительным вкладом явилось исследование московского искусствоведа Е.А. Бобринской «Чужие? Неофициальное искусство: Мифы, стратегии, концепции» (2013), которое посвящено художникам советского андеграунда. Автор дает интерпретацию искусства андеграунда, неофициального искусства 1950–1980-х гг., абстрагируясь от политических и социальных проблем. Издание представляет анализ эпохи, что помогает взглянуть на позднесоветское изобразительное искусство по-новому.

Е.А. Бобринская не ставит, в отличие от Е.Ю. Деготь, глобальных задач охватить историю неофициального искусства. Скорее исследователь стремится раскрыть определенные аспекты неофициального искусства, которое смогло заявить о себе и стать значимой частью русского, советского и мирового искусства. Автор концентрируется на выявлении точек соприкосновения и взаимовлияния стилей, философских и эстетических задач, экзистенциальных проблем, повлиявших на нонконформизм 1960–1980-х гг. Исследование неофициального искусства московской и ленинградской школ, логически разделены автором на три главы. Они представляют собой рассуждения и трактовки, повлиявшие на формирование нонконформистского искусства: мифологию отверженности (объясняемой внутренним конфликтом, одиночеством), поэтику творческого подполья (на основании воспоминаний свидетелей эпохи), концепцию смерти, знакомство с территорией отверженных (лагеря, психбольницы) и метафизический реализм (как желание абстрагироваться). Важнейшими отличиями западного и российского неофициального искусства Е.А. Бобринская видит в интересе русских художников к литературе и философии, а также чувстве страха, связанного с недостатком свободы.¹³⁰

Системные исследования по советскому искусству 1940–1980-х гг. принадлежат Е.Ю. Андреевой. Например, книга «Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI» (2007), которая представляет анализ

¹³⁰ Бобринская Е.А. Чужие? Том 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Бреус, 2013. 496 с.

концепций, сменяющих друг друга в изобразительном искусстве страны, и впервые рассматривает его как составную часть общемировой эволюции актуального искусства. Примечательно, что, скрупулезно разбирая историю зарождения и эволюции постмодернизма (возвращение к фигуративности, цитатность, апеллирование к классике, слияние с массовой культурой и др.), Е.Ю. Андреева определяет его начальные границы на западе рубежом 1970–1980-х гг. При этом, упоминая советское неофициальное искусство (1960–1970-х гг.), автор избегает определять его термином «постмодернизм».

В монографии «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991» (2023) Е.Ю. Андреева впервые представляет поэтапно нонконформистское искусство московской и ленинградской школ, выстраивая убедительную хронологическую линию их развития. Автор отмечает, что творчество представителей двух столичных неофициальных школ было сознательным сопротивлением тотальному идеологическому контролю; при этом подчеркивает, что нонконформисты не всегда идейные враги режима, а иногда и вовсе его идейные сторонники¹³¹. Неофициальные художники просто «стремились к честности в творчестве, к откровенности и смелости в современных формальных экспериментах, а не к политической активности»¹³², что созвучно гражданским и творческим убеждениям художников-авангардистов Татарстана. Представители полуофициальных и неофициальных кругов республики своей целью видели лишь свободное творчество, без политической составляющей.

Феномен «другой культуры» Ленинграда объемно представлен через персоналии, рассказы о художниках и локальных художественных школах в работе историка искусства Г.А. Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы».¹³³ Сам автор справедливо определяет свою книгу как «несколько очерков, отдельных сюжетов, которые могут разве что дать представление о той

¹³¹ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991. 2-е изд., М.: Искусство – XXI век, 2023. С. 12.

¹³² Там же. С. 12.

¹³³ Соколов Г.А. Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы. М.: Слово/Slovo, 2021. 256 с.

большой картине, панорамное описание которой еще впереди». Действительно, Г.А. Соколов предлагает ознакомиться с разрозненными рассказами о ленинградских неофициальных художниках и творческих группировках. Исследовательский труд сотрудника Эрмитажа представляет собой эмоциональный рассказ о неофициальном искусстве Ленинграда, начиная с первых подпольных художников послевоенного времени – Ордена непродávающихся живописцев (ОНЖ), к созданию в 1980-е гг. Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), открытых к диалогу с публикой и занимающихся организацией выставок.

Книга Г.А. Соколова, точно и при этом, художественно описывая тяжелое положение художников, вытесненных из официальных рядов, раскрывает особенности языка ленинградского неофициального искусства – это его локальность и тесная связь с эстетикой и историей города. В трактовке творчества художников-авангардистов Ленинграда, Г.А. Соколов подчеркивает их неразрывную связь с городом. Данный подход (выстраивание личных отношений художника и города) применим и к казанским художникам (полуофициальным и неофициальным), тем более что столица Татарстана имеет многовековую историю и собственные традиции, которые однозначно сыграли важную роль в их личностных и творческих судьбах.

Неожиданный ракурс для рассмотрения позднесоветского изобразительного искусства предлагает К.А. Светляков, выдвигая понятие «воля искусства». По мнению данного исследователя, «“воля искусства” проявляется у самых разных художников, режиссеров, писателей кон. 1960-х – сер. 1980-х годов; проявляется она с разной степенью отчетливости и с поправкой на индивидуальность автора, но влияет на всех»¹³⁴. Полифонизм художественной жизни данного периода, определяемый автором как эпоха застоя, связан не только с «закручиванием гаек» и «заморозками», но и с другими принципиальными изменениями в обществе, например, массовизацией высшего образования,

¹³⁴ Светляков К. Культура эпохи застоя и проблемы постмодерна // Это было навсегда 1968–1985 / науч. ред. К. Светляков; сост. кат. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: ГТГ, 2020. С. 12.

увеличением времени на досуг, изменением жилищных условий в связи с переездами и пр.¹³⁵

К.А. Светляков – автор и куратор выставок в Новой Третьяковке: «Оттепель. 1953–1968» (2017) и «Ненавсегда. 1968–1985» (2020), которые стали частью проекта-трилогии по позднесоветскому искусству (заключительная выставка «Перестройка» находится в заморозке на неопределенный срок) и попыткой системного анализа культуры в аспекте постмодерна. По его мнению, понятие «постмодерн» вполне соотносимо с российской культурой указываемого периода в соответствии с «мировоззрением в условиях индустриальной культуры с ее установкой на прогресс»¹³⁶.

Своеобразными свидетельствами стали литературные труды художников, дающие порой двусмысленные трактовки событиям 1950–1990-х гг., но остающиеся ценным и познавательным материалом для более широкого понимания данных процессов. Это в первую очередь воспоминания, интервью и рассуждения художников и искусствоведов, которые легли в основу коллективных сборников¹³⁷, изданий по материалам конференций¹³⁸, посвященных данному периоду, а также отдельные воспоминания героев или современников: В.Л. Слепьяна¹³⁹, В.Б. Алексеева¹⁴⁰ и др.¹⁴¹ Они разбирают эстетические проблемы «изобразительных решений» с позиции участников неофициального искусства и способствуют более объемному пониманию художественной ситуации в стране.

¹³⁵ Светляков К. Культура эпохи застоя и проблемы постмодерна // Это было навсегда 1968–1985 / науч. ред. К. Светляков; сост. кат. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: ГТГ, 2020. С. 12. С. 12.

¹³⁶ Там же. С. 13.

¹³⁷ Материалы научной конференции «Территория свободы». СПб.: Деан. 2015. 208 с.; Переломные восьмидесятые в официальном искусстве СССР / Сборник материалов под ред. Г.Кизевальтера. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 688 с.; Уральский М. Избранные, но незванные. Историография независимого художественного движения. СПб.: Алетейя, 2012. 552 с.; Эти странные семидесятые, или потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания / сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 432 с.

¹³⁸ Флорковская А.К. Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. М.: БуксМарт, 2019. С. 64–102.; Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность: сборник статей / сост. И. Болотов. Екатеринбург: 1993. 101 с.; Искусство на обочине. Творчество художников-аутсайдеров и инклюзивные практики в культуре XX – начала XXI века: сб.ст. / отв. ред. Н.А. Мусьянкова. СПб.: Алетейя, 2022. 408 с.

¹³⁹ Слепян В.Л. Трансфинитное искусство. М.: Грюндриссе, 2018. 152 с.

¹⁴⁰ Алексеев В.Б. Идеально другие. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 840 с.

¹⁴¹ О Михаиле Рогинском. Дураки едят пироги / [сост. А. Романова, Н. Василевская]. М.: Новое лит. обозрение, 2009. – 776 с.

Исследования «другого искусства» также часто представлены в форме бесед, переписок, диалогов, воспоминаний: «Диалоги» И.И. Кабакова и Б.Е. Гройса¹⁴², В. Агамов-Тупицына¹⁴³, «Русская палитра Парижа: беседы с художниками» Ю.И. Коваленко¹⁴⁴ и др.¹⁴⁵ Неформальные беседы, лишённые единой обозначенной тематики, раскрывают эмоциональные скитания, поиски участников процесса, словно осколки единого витража, выстраивая цельную картину 1960–1970-х гг. В целом они не сопоставимы с жизнью и творчеством художников Татарстана данного периода, так как последние не выражали противостояния системе, в силу более сильной идеологической восприимчивости. Их также не коснулась волна репрессий (за исключением Б.И. Урманче в 1920-е – 1940-е гг.) и эмиграций, выезд за рубеж, что, несомненно, отличает мировосприятие художников одного процесса в различных реалиях.

В отдельный блок теоретических трудов можно вынести узкоспециализированные исследования. Например, в историко-искусствоведческом и художественно-критическом ракурсе выстроена работа А.А. Каменского¹⁴⁶, затрагивающая линии развития отечественного искусства в поисках новаторских форм с послеоктябрьских дней до 1980-х гг. Именно А.А. Каменскому принадлежит обозначение «суровый стиль», используемое применительно к направлению в советской живописи позднесоветского периода. В своих исследованиях, через творческие портреты художников, критик выступает с поддержкой нового стиля, представляя его историко-социальный контекст. Так, мы можем полагаться на позицию данного автора в том, что «суровый стиль» скорее был подготовлен хрущевской оттепелью, нежели продолжением большого стиля, и был характерен для некоторых художников позднесоветского периода, оказавших несомненное влияние на художников

¹⁴² Гройс Б., Кабаков И. Диалоги. Вологда: Библиотека московского концептуализма, 2010. 346 с.

¹⁴³ Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М.: Ад Маргинем, 1998. 239 с.; Его же. «Другое» искусство. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980-1995 гг. М.: Ад Маргинем, 1997. 348 с.; Его же. Круг общения. М.: Ад Маргинем, 2013. 288 с.

¹⁴⁴ Коваленко Ю. Русская палитра Парижа: беседы с художниками. М.: Русский Мир, 2012. 368 с.

¹⁴⁵ Альберт Ю.Ф. Что я видел. М.: Новое лит. обозрение, 2011. 272 с.; Кабаков И.И. 60–70-е: записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 368 с.

¹⁴⁶ Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 336.

Татарстана (например, творчество Г.М. Коржева, П.Ф. Никонова, В.Е. Попкова, Т.Т. Салахова и др.).

Вопросы гендера в позднесоветском искусстве рассматривались О.А. Авраменко, тема аутсайдеров в искусстве обстоятельно изучались А.А. Суворовой.¹⁴⁷ Вопросы гендера в отношении авангардистского искусства Татарстана 1960–1980-х гг. не представляются столь актуальными, в силу отсутствия женщин-художниц в неофициальном сегменте искусства, что, в общем-то, созвучно общей ситуации гендерной релевантности в неофициальном искусстве Москвы и Ленинграда. Вероятно, это связано с тем, что в 1960–1980-е гг., при всех возможностях и принципах равноправия, советская женщина выбирала семью и быт как приватную зону (в то время как мужчинам полагалась публичная). По мнению О.А. Авраменко, у женщин в данный период просто не было возможности для «полной творческой реализации», которой мешали «консервативные представления общества о женщине, ее “истинном месте и роли”»¹⁴⁸. В Татарстане это было связано еще и с менталитетом и мировоззрением, сформировавшимся на основе религиозных устоев.

Наряду с отечественными исследователями феномена советского искусства второй половины XX в. существует определенное количество публикаций западных ученых. Это такие авторы, как А. Аймермахер¹⁴⁹, Д. Боулт¹⁵⁰, Д. Берджер, Э. Соломон¹⁵¹. В этот же круг можно включить теоретиков искусства, оказавшихся по определенным обстоятельствам за границей и именуемых Н.М. Юрасовской «критиками-нонконформистами»: А.Д. Глезер¹⁵², И.Н. Голомшток¹⁵³, В.А. Мизиано¹⁵⁴, Б.Е. Гройс¹⁵⁵ и др.¹⁵⁶ «В своих

¹⁴⁷ Суворова А. Аутсайдерское искусство в России. М.: Городец, 2020. 220 с.

¹⁴⁸ Там же. С. 42.

¹⁴⁹ Аймермахер К. От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х гг. М.: РГГУ, 2004. 374 с.

¹⁵⁰ Bowlt, John E. Russian Art 1875–1975. A Collection of Essays. New York: MSS, 1976. 213 p.

¹⁵¹ Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности. М.: Ad Marginem, 2013. 496 с.

¹⁵² Глезер А.Д. Русские художники на Западе = Russian artists in the West: эссе и статьи / А.Д. Глезер. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986. 278 с.; 285. Искусство под бульдозером = Art under bulldozers: (синяя книга) / сост. А. Глезер. London: OPI, 1977. 166 с.; Его же: Второй русский авангард и Запад // Искусство авангарда: язык мирового общения: материалы Междунар. конф. / отв. ред. А.В. Гарбуз. Уфа: Башкортостан, 1993. С. 252–260.

¹⁵³ Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. М.: Галарт, 1994. 296 с.

¹⁵⁴ Мизиано В.А. «Другой» и разные: [сб.] / В.А. Мизиано. М.: Новое лит. обозрение, 2004. 304 с.

оценках на общепринятые западноевропейские истины, критики стремились в творчестве нонконформистов выявлять неординарные смыслы. Это порождало ощущение самобытности и неповторимости неофициального искусства в СССР»¹⁵⁷ и стало общей заслугой данных критиков искусства в пропаганде русского неофициального искусства за рубежом. Авторы волнуют насущные методологические проблемы изучения художественного процесса 1960–1980-х гг., которые предстают в свободной форме высказывания, что добавляет им некоторую пикантность и расширяет видение процессов.

Начиная с 2000-х гг. активно исследуются провинциальные аспекты неофициального искусства 1950–1980-х гг. и в различных регионах страны, где художественные процессы были менее артикулированными, но имели свои особенности: Владивосток¹⁵⁸, Пермь¹⁵⁹, Саратов¹⁶⁰, Сибирь¹⁶¹, Челябинск¹⁶² и др. Предпринимаются попытки реконструкции событий, введения новых персоналий в научный контекст, что способствует осмыслению художественного наследия данного периода. Стоит выделить в этом ряду системный подход в исследовании искусства «второго авангарда» Свердловска (с 1991 г. Екатеринбург) Т.П. Жумати¹⁶³, Г.Б. Зайцева¹⁶⁴ и др.¹⁶⁵, которые последовательно и скрупулезно исследуют художественную жизнь Урала 1960–1980-х гг.

¹⁵⁵ Гройс Б.Е. Утопия и обмен: [сб.] / Б.Е. Гройс. М.: Знак, 1993. 376 с.

¹⁵⁶ Medosch A. New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978). Cambridge, MA: MIT Press, 2016. 408 p.; Russian Critical Theory and Postmodernism: The Theoretical Writings of Mikhail Epstein. Forum. Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 39 (3). P. 329–332.

¹⁵⁷ Юрасовская Н.М. Три вектора художественной критики в СССР. 1970-е // Academia. 2023. № 3. С. 300.

¹⁵⁸ Левданская Н. Изобразительное искусство Владивостока 1960–2010-х годов // Каталог выставки «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока. 1960–2010-е». М.: Maier Publishing, 2016. 143 с.

¹⁵⁹ Сидякина А. Литературная жизнь Перми 1970–80-х гг.: история поэтического андеграунда. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2001. 22 с.; А. Суворова. Художники и «Нехудожники». Искусство Перми: от 86-го до 93-го // Вещь: Литературный журнал. Пермь: Издательство «Сенатор», 2011. 132 с. С. 97–109.

¹⁶⁰ Дорогина Е.А. Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства // Грамота. 2017. № 12 (86). В 5 ч. Ч. 2. С. 66–70.

¹⁶¹ Чурилов М.Г. Неофициальное искусство Сибири и неофициальное искусство Москвы и Ленинграда: сходства и отличия // URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/data/19341/112974_uid116380_report.pdf (дата обращения: 10.08.2022).

¹⁶² Шляпникова С. Искусство Челябинска. 1960–1980-е годы. URL: uralart50.tilda.ws/cheart6080. (дата обращения: 16.02.2023).

¹⁶³ Жумати Т.П. Уктусская школа (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127; Ее же: Художественный андеграунд 1960–1980-х годов: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. Гуманитарные науки. Вып. 9. С. 173–182; Ее же: «Второй авангард» в искусстве провинции: поиски

Знакомство с историей «другого искусства» позднесоветского периода в регионах не выявляет общих тенденций, а скорее наоборот, обозначает неравномерность этих процессов по стране. Исследования, проведенные региональными искусствоведами, журналистами и художниками по дискуссионному авангардному искусству 1960–1990-х гг., объединяет лишь их незначительность и провинциальность происхождения в сравнении со столичными проявлениями, что с одной стороны представляется логичным и не умаляет качества авангардного искусства на периферии, с другой стороны, это может быть связано с недостаточной изученностью внутренних процессов провинции и требует дальнейшего пересмотра. Так или иначе, региональные исследовательские проекты по авангардному искусству фиксируют данное явление, которое проявилось не раньше 1960-х гг. и в значительной мере было опосредовано местными традициями авангарда начала XX в., влиянием столичных выставок и художников. Например, развитие авангардного искусства Саратова было связано «ало-голубо-розовскими» воспоминаниями, в Уфе – с влиянием наследия Д.Д. Бурлюка, художники Тюмени, вероятно, помнили искусство Е.Л. Кропивницкого и К.П. Трофимова, которые проживали там в 1920–1930-е гг. В этих случаях мы можем проследить тип круговорота традиций и исторической памяти в творчестве региональных художников андеграунда.

Ситуация появления и развития авангардного искусства в 1960–1980-е гг. в Татарстане иная. Несмотря на присутствие ряда благоприятных условий в истории изобразительного искусства республики – богатых художественных традиций (в первую очередь, деятельность Казанской художественной школы (КХШ), открытой в 1895 г.), учебы и пребывания в Казани ряда ярких представителей русского авангарда 1910-х–1930-х гг. (Д.Д. Бурлюка,

свердловских художников-авангардистов в 1960–1980-х гг. // Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы Междунар. науч. симп. Екатеринбург, 2016. С. 162–172.; Ее же: «Второй авангард» в искусстве провинции: поиски свердловских художников-авангардистов в 1960–1980-х годах // Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы Междунар. науч. симп. ЕКб, 2016. С. 162–172.

¹⁶⁴ Зайцев Г.Б. К истории неформальных художественных объединений 70-х – 80-х годов в Свердловске // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность / сост. и науч. ред. И. Болотов. ЕКб, 1993. С. 73–77.

¹⁶⁵ Кудрявцева И. Между Свердловском и предстоящими мирами // Диалог искусств. 2023. № 4. С. 60–65.

Ф.П. Гаврилова, А.Г. Платуновой, А.М. Родченко, К.К. Чеботарева) и художников-педагогов новой формации (В.С. Подгурского, Б.И. Урманче, Н.И. Фешина), «авангард второй волны» в Татарстане имел и другие предпосылки, связанные с социально-политическими и культурными изменениями в стране, начавшимися с конца 1950-х гг.¹⁶⁶

Таким образом, мы можем очертить довольно широкий спектр подходов в изучении вопросов и проблем по авангарду второй волны в Москве, Санкт-Петербурге, а также в ряде регионов, в том числе и в Татарстане. Это касается терминологических и хронологических границ, многообразия векторов развития советского искусства и генезиса его стилистики, выявления специфических особенностей данного искусства, например, гендерного, национального, многозначности художественной критики и пр. В этом ключе, на наш взгляд, в отношении художественной ситуации Татарстана представляется наиболее обоснованным использование термина «авангард второй волны», который связывает явление с авангардом первой трети XX в., наиболее точно отражает суть явление и уже закрепилось в искусствоведческом дискурсе регионов.

¹⁶⁶ Константин Чеботарев. Александра Платунова. Живопись. Графика. Из музейных и частных собраний / авт.-сост. Н.М. Валеев, О.Л. Улемнова. Казань: Заман, 2018. 448 с.; Константин Чеботарев. Александра Платунова. Письма казанским корреспондентам / сост. и авт. вступ. ст. Н.М. Валеев. – Казань: Заман, 2018. – 448 с.

1.2. Историко-культурные предпосылки развития «авангарда второй волны» в Татарстане

Формирование изобразительного искусства Татарстана прошло те же этапы развития, что русское и европейское искусство, и всегда представляло собой взаимодействие русского и татарского искусств, отражая национальные черты двух основных народов, проживавших на его территории (татар и русских). Как справедливо отмечает С.М. Червонная, «татарское искусство никогда не было изолировано от искусства других народов, оно всегда развивалось в системе тесных контактов, сложнейших взаимосвязей и взаимодействия с культурами других народов, как мусульманского Востока, так и христианского Запада...»¹⁶⁷. Эту мысль раскрывают и следующие исследователи Д.И. Ахметова, Ю.Г. Нигматуллина, О.Л. Улемнова и др.

Интерес к искусству модернизма и авангарда проявился в Казанской губернии (с 1920 г. – Татарская АССР) в предреволюционный период, практически одновременно с его зарождением и развитием в столичных городах России. Одним из притягательных направлений был футуризм, который на казанской почве нашел яркое проявление в сборнике «Нео-футуризм», изданном художником, критиком, издателем и коллекционером А.Ф. Мантелем в 1913 г. Сборник включал в себя «декларативные, поэтические и графические произведения футуристического, примитивистского, «лучистского» характера, подписанные вымышленными именами»¹⁶⁸. Задуманный как мистификация с целью скандализировать казанское общество, сборник внес определенную лепту в интенсивные творческие поиски и формирование нового подхода в казанском изобразительном искусстве.

В феврале 1913 г. Казань посетили с гастрольями члены группы «Гилея» – три знаменитых московских футуриста: В.В. Маяковский, В.В. Каменский и

¹⁶⁷ Червонная С.М. Искусство советской Татарии. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 4.

¹⁶⁸ Улемнова О.Л. Казанская графика 1920-1930-х гг. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 30.

Д.Д. Бурлюк, последний из них, известный как «отец русского футуризма»¹⁶⁹, в прошлом учился в КХШ (в 1889–1900 и 1901–1902 гг.)¹⁷⁰. Цель поездки футуристов заключалась в пропаганде новой эстетики и поэтики. Они прочли в зале Дворянского собрания лекцию «О живописи и литературе», всколыхнув местное художественное сообщество и вызвав определенный резонанс¹⁷¹. По воспоминаниям А.М. Родченко, в то время еще ученика КХШ, Д.Д. Бурлюк вдохновил его своим выступлением на создание произведений в духе кубофутуризма, устройство единственной в Казани своего рода футуристической выставки, украсив один из частных рождественских балов в городе «20 футуристическими вещами на картоне клеевой краской»¹⁷².

Важным фактором в развитии художественных идей модернизма в Казани стала творческая и педагогическая деятельность Н.И. Фешина, выдающегося русско-американского¹⁷³ художника, художественная индивидуальность которого складывалась в сложном взаимодействии многочисленных стилевых направлений начала XX в. ¹⁷⁴«Легко определяются и академическая основа, и передвижнический реализм, и элементы импрессионизма, и явные экспрессионистические тенденции, которые вместе с тем сплавлены в единое целое, отнюдь не равное простой сумме исходных составляющих»¹⁷⁵. Г.П. Тулузакова подчеркивает, что Н.И. Фешин сформирован эпохой стиля модерн, который она вслед за Д.В. Сарабьяновым определяет как «переходный стиль переходного времени», меняющего реалистический метод на «новый

¹⁶⁹ Хенрик Баран. Турне футуристов 1913–1914 // URL: <http://rusavangard.ru/online/history/turne-futuristov/>, 16.02.2021

¹⁷⁰ Ключевская Е.П. Давид Бурлюк и художественная жизнь Казани // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа: Башкортостан, 1993. С. 235–251.

¹⁷¹ Ключевская Е.П. Давид Бурлюк и художественная жизнь Казани // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 236.

¹⁷² Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. М.: Советский художник, 1982. С. 56.

¹⁷³ Fechin N. Fechin on Art // Permission Hill. Vol.8. No 3. 1978. P. 47–53; Jellico J. Nicolay Fechin // American Artist. 1959. Vol. 23. No 3 March. P. 20–23.

¹⁷⁴ Николай Фешин. Из музейных и частных собраний России. К 140-летию со дня рождения художника. Казань: Заман, 2021. С. 9–15; Николай Фешин. К 140-летию со дня рождения. Из собрания Гос. музея изобраз. искусств Республики Татарстан. Казань: Заман, 2021. 96 с; Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике / вступ. ст. С.Г. Капланова, сост. и авт. коммент. Г.А. Могильникова. Л.: Художник РСФСР, 1975. С. 20–45.

¹⁷⁵ Тулузакова Г.П. [Вст. ст.] // Каталог выставки произведений Н.И. Фешина в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. 22 ноября 2006 – 20 января 2007. Казань: Заман, 2006. С. 9.

творческий метод искусства XX века, когда ради приближения к истинному требуется преобразование реальности и создание новой»¹⁷⁶.

Самого Н.И. Фешина нельзя причислить ни к авангардистам, ни к реалистам – он «для академистов был слишком модернист, для модернистов слишком академичен»¹⁷⁷. Но значение Н.И. Фешина весомо как благодатная почва для развития авангардистских настроений в Казани в первой трети XX в. Лидер казанских «левых» К.К. Чеботарев говорил: «Любовь и уважение к Фешину у нас всегда были и остаются. Мы не эпигоны. Каждый из нас нашел свой путь в искусстве, но мы всегда знаем, чем мы обязаны Фешину»¹⁷⁸. Н.И. Фешин уважал право молодых художников на индивидуальность в искусстве, и именно он в нач. 1920-х гг. выдвинул наиболее талантливых молодых «левых» студентов – К.К. Чеботарева и А.Г. Платунову на педагогическую работу¹⁷⁹. Н.И. Фешин продолжал оказывать значительное влияние на учащихся АРХУМАСа в первое послереволюционное пятилетие, когда он до своего отъезда в Америку в 1923 г., руководил основной живописной мастерской. Сила метода и особенности художественного творчества Н.И. Фешина становились опорой и вдохновением для многих художников в Казани и за ее пределами на протяжении всего XX в.

Первым молодёжным художественным объединением Казани, возникшем весной 1918 г. на волне увлечения авангардными идеями, стал Союз «Подсолнечник», собравший, в основном, бывших учащихся и выпускников КХШ. Союз был официально зарегистрирован в соответствующих органах как научно-экспериментальное общество со своим уставом, печатью, программой действий, инициатором его создания и председателем был К.К. Чеботарёв. «Подсолнечник» представлял собой союз разных творческих личностей, разных художественных индивидуальностей, которые испытывая уважительное

¹⁷⁶ Тулузакова Г.П. [Вст. ст.] // Каталог выставки произведений Н.И. Фешина в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан. 22 ноября 2006 – 20 января 2007. Казань: Заман, 2006. С. 9.

¹⁷⁷ Там же. С. 9.

¹⁷⁸ Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике / вст. ст. С.Г. Капланова, сост. и авт. коммент. Г.А. Могильникова. Л.: Художник РСФСР, 1975. С. 172.

¹⁷⁹ Каталог произведений Н.И. Фешина до 1923 года / вст. ст. Е.П. Ключевской, сост. Е.П. Ключевская, В.А. Цой. Казань: ГМИИ РТ, 1992. 78 с.

отношение к Н.И. Фешину, у которого практически все они учились, вместе с тем стремились отмежеваться от его авторитета¹⁸⁰. На первой и единственной выставке «Подсолнечника, которая состоялась в мае 1918 г. в стенах КХШ, были продемонстрированы увлечения молодых художников новейшими авангардными течениями – символизмом, кубизмом, футуризмом, абстракционизмом и другими, проникавшими в Казань. Казанская пресса активно откликнулась на выставку, отмечая наряду с некоторой наивностью, вторичностью, подражаниями Матиссу, Гогену и другим, «искренность самовыражения молодых мастеров живописи и графики, стремившихся вырваться за пределы школьного академизма, понять и освоить достижения европейского и русского авангарда»¹⁸¹. Гражданская война, сражения которой развернулись на территории Казанской губернии, не дала возможности реализоваться смелым планам «Подсолнечника» – новым выставкам, изданию «Сборника искусств», раскидала членов Союза по разным городам, большинство произведений выставки были утрачены, а многие художники погибли или канули в забвение. Сведения о выставке можно найти в кратком каталоге¹⁸², в газетных рецензиях, воспоминаниях К.К. Чеботарева¹⁸³. Союз «Подсолнечник», просуществовав очень недолго, сыграл важную роль в развитии авангардных идей в казанском изобразительном искусстве.

В 1918 г. после революции КХШ была преобразована в Казанские свободные государственные художественные мастерские, позднее АРХУМАС, получившие в 1920 г. статус высшего учебного заведения, который сохранялся до конца 1925 г. В состав АРХУМАСа входили живописный, графический, скульптурный и архитектурный факультеты, оснащенные необходимым оборудованием, а также научная библиотека и собственный музей. Ряды педагогов серьезной академической школы (П.П. Беньков, Н.И. Фешин) дополнили художники новых направлений: Ф.П. Гаврилов, П.А. Мансуров,

¹⁸⁰ Улемнова О.Л. «С тревогой добровольно обрекшего себя служению искусству...» // Дмитрий Павлович Мошечитин. 1894–1974. Жизнь и творчество. Казань: Заман, 2020. С. 11.

¹⁸¹ Там же, с. 12.

¹⁸² 1-ая выставка картин Союза Подсолнечник. Казань: Типография «Рабочее дело», 1918. 13 с.

¹⁸³ ОР ГРМ. Ф. 145. Д. 11. Чеботарёв К.К. «Подсолнечник» (Рукопись). 1-154 л.

А.Г. Платунова, И.Н. Плещинский, А.М. Рухлядев, Б.И. Урманче, С.С. Федотов, К.К. Чеботарев, Н.С. Шикалов и др.¹⁸⁴

АРХУМАС стал центром поиска «нового художественного языка» в искусстве, где создавались смелые проекты революционного времени¹⁸⁵. П.М. Дульский писал об этом так: «Школа в революционное время явилась базой и лабораторией, вокруг которых группировалась жизнь искусства в Казани»¹⁸⁶. Образовательная программа АРХУМАСа, разработанная его ректором Ф.П. Гавриловым, была одобрена московским ВХУТЕМАСом. Она предполагала синтез теории и практической работы, «создания не отвлеченных произведений искусства станкового характера, а новых форм искусства, вызванных жизненными потребностями общества»¹⁸⁷. В отношении методов обучения предписывалось: рисование с натуры как способ «точного» ознакомления с природой вещей (кроме случая обмеров, монтажных схем) недопустимо; необходима композиция, где точка зрения на натуру должна быть не случайна, а вполне осмыслена каждым учащимся, может быть и разно; характеристика объема должна восприниматься учащимися в их «творческом» изображении, законы перспективы не должны быть «навязаны»¹⁸⁸. Новые методы обучения в АРХУМАСе способствовали формированию авангардистских настроений среди студентов и выпускников, став базой для деятельности нескольких художественных объединений.

Формирование и развитие абстрактного искусства в Казани в 1919–1921 гг. также связано с художниками-абстракционистами П.А. Мансуровым и С.С. Федотовым, которые вели живописные мастерские в АРХУМАСе. Педагогический метод П.А. Мансурова предполагал отказ от изображения конкретной действительности, которая могла увести от творческой свободы.

¹⁸⁴ АРХУМАС: казанский авангард 20-х. Каталог выставки. ГМИИ РТ, Казань. Галерея «Арт-Диваж», Москва / вст. ст. И.И. Галеева, О.Л. Улемновой, сост. кат. О.Л. Улемнова. М.: Скорпион, 2005. С. 7.

¹⁸⁵ Каталог выставки произведений художников Татарии 20-30-х годов / авт. вступ. ст. и сост. Е.П. Ключевская, В.А. Цой, Р.Г. Шагеева, Д.Т. Садыкова. Казань: ГМИИ РТ, 1990. С. 4–28.

¹⁸⁶ Дульский П.М. Искусство в Татарской Республике за годы революции. Казань: б. и., 1929. С. 4.

¹⁸⁷ Указ. соч.: АРХУМАС: казанский авангард 20-х. С. 10.

¹⁸⁸ Улемнова О.Л. Казанская графика 1920–1930-х годов. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 41.

Подобный радикализм был свойственен не всем. В 1921 г. К.К. Чеботарев и А.Г. Платунова согласовали с Ф.П. Гавриловым и Н.И. Фешиным и приняли решение о необходимости исключить абстрактное искусство из плана мастерских. Было решено оставить его лишь «в качестве лабораторного эксперимента в плане индивидуальной творческой работы для мастеров, а не для студентов»¹⁸⁹. Тем не менее, и в середине 1920-х такие эксперименты по выражению разнообразных чувств и настроений, состояний природы посредством абстрактных форм и цветовых сочетаний осуществлялись и студентами АРХУМАСа (М.И. Бобошин, В.И. Бронников, К.Ф. Егоров, И.А. Кесарев)¹⁹⁰.

В это же время в Казани работали приехавшие в 1919 г. молодые художники И.Н. Шикалов и И.Н. Плещинский, получившие образование в Москве и Петербурге. С их именами связаны возрождение искусства гравюры в Казани, которая стала для них полем для авангардных исканий. Ими в 1920 г. на базе графической мастерской АРХУМАСа был организован графический коллектив «Всадник». Кроме И.Н. Шикалова и И.Н. Плещинского в первый состав объединения вошли М.Г. Андреевская, В.Э. Вильковиская, Д.М. Федоров, С.С. Федотов, М.И. Меркушев, позднее к коллективу примкнули А.Г. Платунова, К.К. Чеботарев, М.В. Барашев и др. Руководители «Всадника» «не ограничивали своих членов определенными стилистическими нормами, позволяя в полной мере «реализовать творческую энергию художника и выявить свою личность в современности»¹⁹¹. На страницах малотиражных печатных изданий «Всадника» разворачивается широкая панорама художественных направлений эпохи от реализма до абстракционизма»¹⁹². Концепция деятельности и творчества участников «Всадника» во многом перекликалась с мюнхенским объединением «Синий всадник» и опиралась на его художественные принципы. Это выражалось, как в самом названии, так и в выборе формата произведений (чаще

¹⁸⁹ Улемнова О.Л. АРХУМАС – мастерская художественного авангарда Казани // АРХУМАС: казанский авангард 20-х. М., Скорпион, 2005. С. 13.

¹⁹⁰ Указ. соч.: АРХУМАС: казанский авангард 20-х. С. 76–77.

¹⁹¹ Улемнова О.Л. Графический коллектив «Всадник». 1920 – 1924: каталог выставки «Сметая веками посеянную пыль...» / О.Л. Улемнова. Казань: 2014. С. 64.

¹⁹² Улемнова О.Л. Казанская графика. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 49.

небольшие размеры), их станковым характере, стилистическом разнообразии, обращении к эстетике народного искусства¹⁹³. Для «Всадника» был характерен интерес к авангардным направлениям, в первую очередь, экспрессионизму, который пропагандировался И.Н. Плещинским, вдохновленным немецкими экспрессионистами Э. Хеккелем, И. Пехштейном, Р. Гроссманом¹⁹⁴. Абстракционизм воплощался в линогравюрах и литографиях М.И. Меркушева и С.С. Федотова, первобытное искусство африканских народов в линогравюрах Д.М. Федорова, национальные мотивы народов Поволжья в станковых листах и книжной графике В.Э. Вильковиской, А.Г. Платуновой, И.Н. Плещинского, С.С. Федотова¹⁹⁵. «Всадником» разрабатывалось также агитационное направление, сначала в плакате (И.Н. Плещинский, Н.С. Шикалов, М.В. Барашев), а затем в станковых и прикладных гравюрах (А.Г. Платунова, К.К. Чеботарев). Стоит отметить, что «Всадник» сумел создать специфический художественный язык казанского плаката, соединив в себе лаконичность и монументальность.

Важно, что «Всадник» стал одним из немногих в России художественных объединений, программно заявивших о развитии гравюры как самостоятельного искусства¹⁹⁶, которое занималось не только выставками, но и издательской деятельностью. На протяжении 1920–1923 гг. ими было издано более 20 малотиражных альманахов, альбомов и папок, каталогов выставок с авторскими оттисками гравюр. Данные издания стали оригинальной попыткой теоретического осмысления и практического воплощения художественных поисков казанских графиков 1920-х гг.

С 1923 г. авангардные поиски и эксперименты в Казани велись внутри движения ТатЛЕФ (первоначально КазЛЕФ) – Татарский (Казанский) левый фронт искусств, «объединившего несколько художественных, литературных и театральных коллективов, которые видели свою задачу в освоении новых форм и

¹⁹³ Улемнова О.Л. Графический коллектив «Всадник». 1920 – 1924. Каталог выставки «Сметая веками посеянную пыль...». Казань: б. и., 2014. С. 11.

¹⁹⁴ Там же. С. 14–15.

¹⁹⁵ Улемнова О.Л. Графический коллектив «Всадник». 1920 – 1924. Каталог выставки «Сметая веками посеянную пыль...». Казань: б. и., 2014. 264 с.

¹⁹⁶ Улемнова О.Л. Казанская графика. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 6, 11.

выразительных средств в разных видах искусства, отвечающих современным технологиям и идеологии пролетариата, и, отчасти разделяя идеи производственного искусства»¹⁹⁷. В движение включилась и параллельная ему татарская национальная организация «Сулф» (сокращение татарского «Сул фронт» – «Левый фронт»), которая было связана с идеями Пролеткульта. «Правые» – ТатАХРР – Татарский (первоначально Казанский) филиал Ассоциации художников революционной России при Академическом центре Татарского Наркомпроса. В ТатЛЕФ входили художники нового типа мышления – экспериментаторы, работавшие в различных видах искусства (М.В. Барашов, А.Г. Платунова, Ф.Ш. Тагиров, В. Фомин, С. Хромов, К.К. Чеботарев и др.)¹⁹⁸, деятельность которых следовала лозунгу «Искусство в производство!». Но в силу отсутствия собственной материальной базы и налаженных контактов с фабриками они не могли осуществить полностью задуманное¹⁹⁹, однако производственные задачи успешно были реализованы в графике. Выставки ТатЛЕФа 1924 и 1925 гг. ярко продемонстрировали разнообразные виды производственной графики: афиши выставок и театральных постановок, фото и типомонтажи, проекты и эскизы костюмов²⁰⁰.

Уникальным явлением казанского авангарда явилось творчество одного из ведущих татарских графиков Ф.Ш. Тагирова²⁰¹, которому принадлежит основная заслуга в кардинальных изменениях художественного оформления татарской книги 1920-х гг., основанных на идеях конструктивизма. Воспитанный на синтезе национальных и европейских традиций, глубоком и осознанном интересе к книге, Ф.Ш. Тагиров выработал собственный художественный стиль, «представляющий своеобразный, совершенно оригинальный восточный вариант конструктивизма,

¹⁹⁷ Улемнова О.Л. Татлеф // Энциклопедия русского авангарда. Т. III. Кн. 2. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. С. 281.

¹⁹⁸ Пионеры конструктивизма: Фаик Тагиров, Александра Коробкова в Казани и Москве. К 100-летию со дня рождения Фаика Тагирова. Каталог выставки: Книжная графика. Рисунок. Гравюра (24 ноября 2006 – 15 января 2007). Казань: Заман, 2006. 64 с.

¹⁹⁹ Улемнова О.Л. АРХУМАС – мастерская художественного авангарда Казани // АРХУМАС: казанский авангард 20-х. М., Скорпион, 2005. С. 15.

²⁰⁰ Улемнова О.Л. Казанская графика. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 336 с.

²⁰¹ Фаик Шакирдзянович Тагиров (1906–1978) – советский график, иллюстратор, плакатист, художник книги. Учился в КХТИ (1922–1925), перевелся в ВХУТЕМАС (1925–1929).

органично соединивший авангардные поиски европейской культуры с древними национальными истоками, с традиционной для татар арабской графикой»²⁰². Все это проявилось в стилизации и оформлении многочисленных книг и плакатов. В 1930-е гг. Ф.Ш. Тагиров перешел в творческую область на стыке искусства и производства – создание шрифтов, что соответствовало идее конструктивизма.

Плодотворным стало сотрудничество студентов и преподавателей КХШ, представителей движения ТатЛЕФ, с театром КЭМСТ (Конструктивизм. Эксперимент. Мастерство. Современность. Театральность») в 1923–1926 гг., который вел деятельность в «левом» направлении²⁰³, развивая на свой манер авангардистские театральные идеи В.Э. Мейерхольда. Многочисленные театральные работы (эскизы декораций и костюмов, афиши спектаклей) были созданы К.К. Чеботаревым, сотрудничавшим с КЭМСТ в качестве сценографа, а также М.В. Барашовым, А.Г. Платуновой²⁰⁴.

Впоследствии, как отмечает Е.П. Ключевская, деятельность Левого фронта подвергалась фальсификации: запреты и прямые репрессии изъяли из культурного обихода творчество целого ряда художников и даже пластов художественной культуры²⁰⁵. Противостояние ТатЛЕФ и ТатАХРР (организации-антагониста, воплощавшей революционные идеи и темы строительства нового общества традиционными реалистическими методами) завершилось в 1926 г. победой ТатАХРР и изгнанием ТатЛЕФовцев из стен АРХУМАСА. Вследствие этого АРХУМАС был преобразован в Казанский художественный педагогический техникум с дальнейшим изменением художественных программ и принципов обучения²⁰⁶. А тяжелая обстановка в художественной жизни Казани, притеснения, отсутствие условий для работы вынудили многих художников, в первую очередь «левого» направления, уехать.

²⁰² Улемнова О.Л. Казанская графика. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 100.

²⁰³ Садыкова Д.Т. О казанской графике 1920–30-х годов // Каталог выставки произведений художников Татарии 20–30-х годов / авт. вст. ст. и сост. Е.П. Ключевская, В.А. Цой, Р.Г. Шагеева. Д.Т. Садыкова. Казань, 1990. С. 100.

²⁰⁴ АРХУМАС: казанский авангард 20-х. Каталог выставки. ГМИИ РТ, Казань. Галерея «Арт-Диваж», Москва / вст. ст. И.И. Галеева, О.Л. Улемновой, сост. кат. О.Л. Улемнова. М.: Скорпион, 2005. С. 15.

²⁰⁵ Ключевская Е.П. Из истории казанского Лефа // Советское искусство 20–30-х годов. Казань: Изд-во Казанского ун-та. 1992. С.111.

²⁰⁶ Улемнова О.Л. Казанская графика. Казань: ИЯЛИ, 2018. С. 7.

Так, художник Д.П. Мощевитин в 1921 г. уехал в Москву, где начал работать «в стол». График, руководитель мастерской литографии И.Н. Плещинский в середине 1920-х переехал в Киев. Его соратник, один из организаторов легендарного «Всадника» Н.С. Шикалов с супругой, художницей М.Г. Андреевской трагически погибли в 1921 г. Лидер левых художников Казани К.К. Чеботарев в 1926 г. уехал вместе с супругой, «амазонкой казанского авангарда» А.Г. Платуновой, в Москву, где они вплоть до 1970-х не имели возможности выставляться. График и театральный художник М.В. Барашов уехал из Казани в 1927 г. в Симферополь, а затем Астрахань и далее. В этот же год в столицу переехала из Казани художница В.Э. Вильковиская. Наконец, творческий союз ярких художников казанского, да и русского авангарда Ф.Ш. Тагиров и А.Н. Коробкова также перебрались в Москву: сначала для продолжения обучения во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе, а затем продолжили свою яркую творческую карьеру в полиграфии и издательском деле. Татарский художник Б.И. Урманче, представитель модернистского направления, в 1926 г. приехавший в Казань после окончания ВХУТЕМАСФ, в 1929 г. был арестован, а затем приговорен к 5 годам лагерей за «разжигание националистической розни»; отбыв срок, он также был вынужден скитаться по разным республикам и городам, не имея возможности вернуться на родину до 1958 г.

Во второй половине 1920-х гг. Б.И. Урманче играл важную роль в развитии татарского изобразительного искусства и формировании нового поколения татарских художников²⁰⁷. В 1926 г. после окончания ВХУТЕМАСа он был привлечен к преподавательской деятельности в Казанском художественно-педагогическом техникуме (КХПТ, быв. АРХУМАС). Учеба во ВХУМАСе у талантливых художников-авангардистов Г.В. Федорова, А.В. Шевченко, увлечение новыми европейскими течениями сформировали свежий и

²⁰⁷ Баки Урманче. [Живопись, графика, скульптура, литературное наследие: к 120-летию со дня рождения художника: коллективное исследование-альбом]. Казань: Заман, 2017. С.85, С.157-164, С. 243-273; Ахметова Д.И. Изобразительное искусство Татарстана рубежа XX–XXI веков: проблемы и перспективы // Пятые Казанские искусствovedческие чтения. Творческий гений Баки Урманче: евразийский контекст: к 120-летию со дня рождения художника. Казань: ЦИТ, 2017. С. 32–37.; Баки Урманче и татарская культура / под ред. М.Х. Хасанова. Казань: Фэн, 2005. 632 с.

оригинальный живописный язык Б.И. Урманче, раннее творчество которого демонстрирует явную рефлексию модернистского искусства. Как отмечает А.И. Новицкий, он «не пытается ограничить себя рамками загодя продуманных или отработанных заранее композиционных схем»²⁰⁸. Эскизность, «выхваченность» из жизни сближали его творчество с импрессионистскими и постимпрессионистскими приемами («У переправы» 1929, «Катание на парусных лодках» 1929). Б.И. Урманче в своих воспоминаниях отмечал, что увлечения в 1930-е гг. казанских деятелей искусства новыми формами, приемами обогатили арсенал художников²⁰⁹.

Художник не только систематично и серьезно занимался творчеством, но и вел активную педагогическую деятельность в стенах КХПТ в качестве преподавателя и заведующего учебной частью²¹⁰. В тяжелые годы разрухи Б.И. Урманче пришлось заниматься различными вопросами: от центрального отопления до открытия керамической мастерской в стенах учебного заведения²¹¹. Исключительна заслуга Б.И. Урманче в привлечении татарской молодежи в художественный техникум. К 1930-м гг. количество поступающих насчитывало несколько десятков молодых художников²¹², впоследствии ставших профессиональными графиками, оформителями, иллюстраторами и мастерами сцены, внося свой вклад в формирование татарской культуры первой трети XX в.

Так, мы можем видеть, что в 1920-е гг. Казань была одним из важных в Советской России центров развития авангардного искусства. Но к концу 1920-х гг. Казань потеряла главных художников-авангардистов, представителей левого фронта искусств, уступив свои передовые позиции художникам-реалистам, верных традициям академического искусства, представителям ТатАХРРа. А в

²⁰⁸ Новицкий А.И. Баки Урманче. Казань: Татарское книжное издательство, 1994. С. 25.

²⁰⁹ Урманче Б.И. О себе // Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Литературное наследие. К 120-летию со дня рождения художника. Казань: Заман, 2017. С. 95.

²¹⁰ Казанская художественная школа. 1895–1920-е годы = Казан сэнгатъ мәктәбе. 1895 – 1920 еллар = The Kazan Art School. 1895 – 1920s. Казань: Заман, 2013. 128 с.

²¹¹ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 52. Урманче Б.И. Личное дело. Л. 1–230.

²¹² Урманче Б.И. Татарские художники и казанская школа искусств // Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Литературное наследие. К 120-летию со дня рождения художника / авт. сост. Д.Д. Хисамова, О.Л. Улемнова, Г.П. Тулузакова. Казань: Заман, 2017. С. 99.

1930-е гг. после известного постановления Политбюро ЦК ВКП(б) 1932 г. «о перестройке литературно-художественных организаций» была развернута «широковещательная кампания идеологической обработки всех действующих художественных кадров»²¹³. Ее основной задачей стала выработка творческого метода социалистического реализма, которому «надлежало средствами жизнеподобной изобразительности воссоздавать черты социалистического проекта идеального бытия»²¹⁴, а «формалистические» поиски и эксперимента авангардного искусства, всякое инакомыслие объявлялись чуждыми советскому обществу. Репрессии против несогласных с такими преобразованиями усугубили ситуацию. Имена ведущих мастеров казанского авангарда, как и их творчество, оказались под запретом на несколько десятилетий.

В этой взаимосвязи представляется логичным построение региональной версии «второго авангарда» в Татарстане на основе феномена «казанского авангарда» 1918 – кон. 1920-х гг., который был поистине масштабен не только в региональном, но и общероссийском контексте и «стал своеобразным и по-своему убедительным воплощением достижений мирового художественного авангарда»²¹⁵.

Возвращение авангардного и шире, модернистского, искусства в художественное пространство Казани началось в период «оттепели» и связано с первыми персональными экспозициями и выставками выдающихся казанских художников 1910–1920-х гг. Н.И. Фешина (Казань, 1958; Москва, Ленинград, Киров, 1963–1964), К.К. Чеботарева и А.Г. Платуновой (Казань, 1964), с возвращением в Казань в 1958 г. Б.И. Урманче, непрерывающейся творческой деятельностью в Казани ученицы К.К. Чеботарева по АРХУМАСу Г.И. Сотониной и др.

²¹³ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов. М.: ГАЛАРТ, 1995. С. 22.

²¹⁴ Там же. С. 23.

²¹⁵ Улемнова О.Л. Графический коллектив (к истории советской гравюры 1920-х годов) / *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe: Polska – Rosja. Sztuka i Historia / Польша – Россия. Искусство и История (ежегодник)*, 2014. т. 2, С. 124.

В контексте художественной жизни Казани, а также творческого становления ряда художников второго авангарда (А.А. Аникеёнка, И.А. Вулоха и др.) стоит остановиться на личности В.С. Подгурского²¹⁶, преподававшего в Казанском художественном училище (КХУ) в 1948–1956 гг.²¹⁷, который был центром притяжения для неординарных студентов училища. Он занял эту должность после репатриации из Китая и представлял собой человека европейского склада и высокой культуры, работающего в духе интернациональной неоклассики²¹⁸. «Он был как не туда залетевшая птица, отставшая от своей стаи»²¹⁹, «он не учил меня рисовать, не брал карандаш в руки, не показывал «как». Он рассказывал о Лувре, Прадо, Флоренции, других городах, о том, что мир большой», – делился своими воспоминаниями о В.С. Подгурском его ученик по ташкентскому периоду М.А. Коник²²⁰, также сыгравший важную роль в развитии авангардного искусства в Татарстане через Сенежские студии и общение с казанскими художниками позднесоветского периода (Е.Г. Голубцов, А.П. Леухин, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллин, и др.).

В Казани В.С. Подгурский не только преподавал рисунок, живопись, композицию, пластическую анатомию, но и входил в состав художественного совета училища по утверждению тем дипломных работ, вел методическую работу²²¹. К педагогической деятельности В.С. Подгурский относился как к служению и в своих занятиях уделял особое внимание конструкции формы, пластической анатомии и точному рисунку²²². Не навязывая свой стиль,

²¹⁶ Виктор Степанович Подгурский (1893–1969) – живописец, монументалист и педагог. Член СХ ТАССР (1951). Учился в МУЖВЗ (1914–1918). Эмигрировал в Шанхай (1918), где работал карикатуристом в газете «Шанхайская жизнь» и преподавал рисунок, живопись и пластическую анатомию в художественных учебных заведениях Китая. В 1947 вернулся с семьей в СССР и до 1956 г. преподавал в Татарстане (Казань - КХУ), а позже год в Узбекистане (Ташкент – ТГТХИ имени А. Н. Островского).

²¹⁷ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 217. Подгурский В.С. Личное дело. Л. 1.

²¹⁸ Лебедева Т.А. На перекрестке культур: Виктор Подгурский – художник и педагог // *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe: Polska – Rosja. Sztuka i Historia / Польша – Россия. Искусство и История* (ежегодник), 2014. т. 2, С. 394.

²¹⁹ Коник М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М.: Индекс Дизайн, 2003. С. 15.

²²⁰ Там же. С. 15.

²²¹ НА РТ 1947–1956 = Национальный архив Республики Татарстан (НА РТ), Казань, ф. 1431, оп.2, д. 9–121. «кху Министерства культуры ТАССР (Городского отдела искусств)», 1947–1956

²²² Лебедева Т.А. На перекрестке культур: Виктор Подгурский – художник и педагог // *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe: Polska – Rosja. Sztuka i Historia / Польша – Россия. Искусство и История* (ежегодник), 2014. т. 2, С. 396.

В.С. Подгурский стремился расширить кругозор учеников, приобщая их к шедеврам мирового искусства, в том числе запрещенного в СССР авангарда. «Подгурскому удалось привезти в Казань немыслимую по тем временам библиотеку по искусству. Изданные за «железным занавесом» альбомы Ван Гога, Гогена, импрессионистов и постимпрессионистов – несметные богатства – были доступны его ученикам²²³. Среди частых посетителей его библиотеки были А.А. Аникеёнок и И.А. Вулох, которые не раз признавались, что именно он оказал большое влияние на их становление.

²²³ Галеев И.И. Леша солнечный // Казанский альманах. 2007. № 2. С. 211.

Выводы по 1 главе

В современном отечественном искусствознании активно изучается неофициальное изобразительное искусство России (в первую очередь Москвы и Ленинграда) второй половины XX в., развивающееся в оппозиции официальной линии соцреализма. Это явление до сих пор не имеет устоявшегося и принятого всеми термина. Его называют «авангард второй волны», «второй авангард», «другое искусство», «чужое искусство», «нон-конформизм», «андеграунд», «подпольное искусство» и т.д. Оно исследуется российскими и зарубежными искусствоведами и философами (Е.Ю. Андреева, Е.А. Бобринская, Ю.Я. Герчук, Б.Е. Гройс, Е.Ю. Деготь, А.Н. Иньшаков, А.К. Флорковская, А.К. Якимович и др.), отражается в воспоминаниях участников и современников данного процесса (М.Я. Гробман, Г.Д. Кизевальтер, В.Л. Слепян и др.). Многообразие существующих парадигм говорит лишь о неоформленности понятийного аппарата, а также о противоречивости и специфичности самого искусства.

Авангардистские тенденции проявлялись не только в столицах, но и в регионах России, и на современном этапе стали вызывать все больший интерес исследователей. Одним из наиболее ярких и в то же время недостаточно изученных явлений этого порядка можно признать изобразительное искусство Татарстана, в котором авангардистские тенденции получили объемное выражение. Для обозначения этого явления в Татарстане нам кажется наиболее уместным термин «авангард второй волны», который связывает феномен позднесоветского искусства с традициями казанского авангарда 1910–1920-х гг. и демонстрирует их преемственность.

Казанский авангард 1910–1920-х гг. представляет собой одно из заметных явлений отечественного искусства, которое ярко проявило себя в живописи, графике, театрално-декорационном искусстве, развивалось практически одновременно с аналогичными процессами в столичном искусстве, имея свои локальные и национальные особенности²²⁴. Большую роль в развитии

²²⁴ Казанский авангард. 1910–1930-е годы / авт.-сост. О.Л. Улемнова, С.Е. Новикова. – Казань: Заман, 2013. С.6–9.

авангардных настроений в молодежной среде играли художники старшего поколения Н.И. Фешин, Б.И. Урманче, творчество которых развивалось в парадигме модернизма. Свою роль в развитии казанского авангарда 1910–1920-х гг. сыграли футуристы Д.Д. Бурлюк и др., что нашло отражение в произведениях А.Ф. Мантеля, А.М. Родченко. Центром развития казанского авангарда в первые послереволюционные годы стали Казанские архитектурно-художественные мастерские – АРХУМАС (бывшая Казанская художественная школа), которые прививали студентам новые художественные методы, направленные на эксперименты с формой, цветом, свободу творческого самовыражения, были направлены на воплощение идей строительства нового общества и новых форм жизни. Так же, как и в столицах, казанские художники-авангардисты действовали в составе объединений, таких как «Подсолнечник» (К.К. Чеботарев, А.Г. Платунова, Д.П. Мощевитин и др.), «Всадник» (И.Н. Плещинский, Н.С. Шикалов, В.Э. Вильковская и др.), ТатЛЕФ (К.К. Чеботарев, А.Г. Платунова, М.В. Барашев и др.), СУЛФ (Ф.Т. Тагиров и др.), воплощая идеи абстракционизма, экспрессионизма, конструктивизма и других авангардных направлений. Одним из самых самобытных явлений казанского авангарда 1920-х гг. стал «восточный конструктивизм» Ф.Ш. Тагирова, ярко проявившийся в татарской книге и татарском плакате.

Первый казанский авангард завершился на рубеже 1920–1930-х гг. с вынужденным отъездом художников-авангардистов в Москву, Киев, Симферополь (К.К. Чеботарев, А.Г. Платунова, И.Н. Плещинский, М.В. Барашев, В.Э. Вильковская, Ф.Ш. Тагиров, А.Н. Коробкова) и др., гибелью (Н.С. Шикалов, М.Г. Андреевская) и арестом некоторых из них (Б.И. Урманче), что было связано не только с усилением идеологического давления и унификацией советского искусства в рамках метода социалистического реализма, но и со спецификой казанской художественной ситуации. Казанский авангард на несколько десятилетий оказался предан замалчиванию и забвению.

ГЛАВА 2. МНОГООБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТАТАРСТАНА В 1960–1980-е гг.

2.1. Вариативность художественных векторов развития позднесоветского искусства Татарстана

Художественная ситуация Татарстана в 1960–1980-е гг. носила изменчивый и пестрый характер. Позднесоветское искусство республики было неоднородным и соответствовало типологизации, выдвинутой А.К. Якимовичем. Художественное сообщество Татарстана этого периода включало себе официальных художников-членов СХ, выполнявших государственные заказы в соцреалистическом духе; полуофициальных художников, которые состояли в СХ, но им позволялись вольные интерпретации тем и разнообразие художественных методов, в т.ч. приближенных к авангардным. Третью группу составляли те, кто не хотел, чтобы им диктовали условия творчества, и вопреки всему продолжал творить свободно, вне официальных рамок.

Так, главенствующую роль в художественной жизни Татарстана в позднесоветский период занимали представители официального искусства. Творчество этих художников достаточно хорошо представлено в искусствоведческих трудах многих казанских и московских искусствоведов, поэтому мы лишь дадим им краткую характеристику.

К 1960-х гг. сложилась устойчивая система художественной жизни СССР, которая успешно функционировала до конца 1980-х гг.: единая творческая организация – Союз художников СССР и его подразделения в республиках и областях, который обеспечивал «идейно-политическое воспитание художников», «творческий подъем и рост художественных сил»²²⁵, а также действенный механизм для осуществления творческой работы – творческо-производственные комбинаты Художественного фонда (ХФ) СССР и его подразделения на местах.

²²⁵ Червонная С.М. Художники Советской Татарии. Казань: Татарское книжное издательство, 1984. С. 10.

Единственным заказчиком художественных произведений выступало государство, которое заключало договоры и осуществляло контроль на различных этапах создания произведений через ХФ, выставочные комиссии, региональные партийные представительства (обкомы и райкомы партии), официальных искусствоведов²²⁶. За добросовестную работу художники удостоивались официального статуса, возможности выставлять свои произведения на региональных, союзных или даже всесоюзных выставках; поощрялись квартирами и дачами, поездками на творческие дачи, а также в дома отдыха и, конечно, новыми заказами²²⁷. Эта система функционировала и в Татарстане.

В официальных искусствоведческих очерках, заметках и обзорах выставок в периодической печати этого периода Татарстана красной нитью проходит мысль о необходимости создания летописи республики, лучше и больше отражая историю края, отказываясь от линии простого украшения²²⁸. Перед правлением СХ Татарстана постоянно ставилась великая задача – активнее влиять на творчество мастеров изобразительного искусства²²⁹. Пропагандировалась высокая гражданственность, подлинный социалистический интернационализм искусства²³⁰. Большинство художников Татарстана, искренне веря в коммунистические идеалы, посвятили свою жизнь и творчество во благо развития данного метода. Их биографии созвучны сотням и тысячам аналогичных жизнеописаний художников из разных уголков СССР, так же как их произведения. Идея служения искусства государству у художников Татарстана была основополагающей, официальные художники стремились «создать художественно-полноценные картины, которые могли отвечать полностью требованиям сегодняшнего дня»²³¹.

²²⁶ Голомшток. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 82.

²²⁷ Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С. 3.

²²⁸ Якупов Х.А. Зур һәм жаваплы кургәзмә // Совет әдәбияте. 1973. № 12. С. 165–168.

²²⁹ Елькович Л. Смотр изобразительного искусства // Советская Татария. 1960. № 111. С. 3.; Его же: Плакату – большую трибуну! // Комсомолец Татарии. 1966. № 16. С. 3.

²³⁰ Червонная С.М. Куанычлы күренеш // Совет әдәбияте. 1970. №4. С. 171–176.

²³¹ Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 55.

Четко прослеживалась приверженность официальных художников республики соблюдению жесткой иерархии жанров соцреализма: тематической картине; пейзажам, представляющим безграничные просторы Родины; портретам – образу великого Вождя²³², членов политбюро, выдающихся личностей страны – ученых, тружеников полей, нефтяников и др. Так, одним из ведущих жанров в 1960-е–1980-е гг. в официальном изобразительном искусстве Татарстана была тематическая картина, нацеленная на раскрытие событий с необходимыми расставленными акцентами²³³. Это направление представляло «окрепшее поколение художников» послевоенного периода во главе с председателем Правления СХ Татарской АССР (1951–1975) Х.А. Якуповым: А.П. Бурлай, В.И. Куделькин, А.М. Родионов, Е.А. Симбирин, В.А. Попов, Л.А. Фаттахов; затем к ним присоединились Ю.А. Ананьев, И.К. Ахмадеев, Н.А. Бикташев, И.В. Рафиков, В.К. Федоров, И.М. Халиуллов, и др.²³⁴, создавая «ряд глубоко идейных и высокохудожественных произведений»²³⁵. Их богатое творческое наследие посвящено развитию историко-революционного жанра и образу Ленина; теме Великой Отечественной войны, прославляющей бессмертные подвиги героев и жизнь тыла; раскрытию важнейшей темы эпохи – созидательного труда рабочего класса, жизни татарской колхозной деревни; бытового жанра, представляющего идеалы семьи и безмятежного детства либо разоблачающие антиобщественные явления, а также другим векторам, соответствующим идеологии социалистического общества.

Излюбленными жанрами в этот период также выступают пейзаж (традиционно реалистический, эпический и индустриальный) и натюрморт²³⁶, получившие развитие в творчестве ряда мастеров, таких как Е.В. Зуев,

²³² Душенко К.В. Я. Плампер. Алхимия власти: культ Сталина в изобразительном искусстве // Вестник культурологии. 2011. №2. С. 77–82.

²³³ Григорьев А. Глазами художника // Советская Татария. 1974. № 11. С. 3.; Шарипов В. Вдогонку за завтрашней удачей // Комсомолец Татарии. 1978. № 16. С. 2.; Яковлева И. Прелюдия к выставке // Комсомолец Татарии. 1979. 5 авг. (№ 94). С. 2.

²³⁴ Саттаров И. Большой мир художника // Советская Татария. 1978. № 158. С. 3.

²³⁵ Идейность, народность, партийность // Советская Татария. 1960. №78. С. 1.

²³⁶ Ветлугин Г. Стимулы роста // Советская Татария. 1977. № 37. С. 3; Червонная С.М. Куанычлы куренеш // Совет әдәбияте. 1970. № 4. С. 171–176; Якупов Х.А. Зур һәм жаваплы кургәзмә // Совет әдәбияте. 1973. № 12. С. 165–168.

Н.Д. Кузнецов, С.О. Лывин, К.Е. Максимов, А.Л. Прокопьев, Г.А. Рахманкулова, М.У. Усманов, М.Х. Хаертдинов, Х.Х. Хайдаров и др. Их произведения, представляя безграничные просторы Родины, были проникнуты жизнеутверждающим пафосом и героической романтикой.

Официальное искусство в станковой и книжной графике этого периода было представлено в творчестве Ф.А. Аминова, Т.А. Зуевой, И.К. Колмогорцевой, С.М. Кульбаки, Ю.Б. Лысогорского, М.К. Мавровской, Л.А. Потягунина, Г.А. Рахманкуловой, Э.Г. Ситдикова, Т.Г. Хазиахметова, И.Л. Язынина и др., широко раскрывая его жанровое и тематическое разнообразие и развивая «гуманистические традиции татарского национального искусства»²³⁷. Художники-графики Татарстана работали над раскрытием героики трудовых будней, вопросов коммунистической морали, антирелигиозной темы и образа современника²³⁸. Отдельное место в данном виде искусства занимают художники сатирического журнала Татарстана «Чаян»: И.К. Ахмадеев, И.Е. Бобровицкий, Э.Б. Гельмс, Э.Н. Дышаев, Л.Я. Елькович, В.П. Игнатьев, Р.Ф. Имашев, А.Ш. Лутов, Г.И. Огородников, Б.А. Старчиков, Г.Г. Смолянов и др., исполнявшие сатирические и юмористические рисунки на злободневную тему²³⁹.

Одновременно с традиционным реализмом в искусство Татарстана в 1960–1980-е гг. стали проникать новые художественные веяния, художественные эксперименты, обусловленные либерализацией советского общества, открытием границ и другими процессами. Это новации проявлялись в творчестве молодых художников, получавших образование в ведущих художественных ВУЗах СССР – в Москве, Ленинграде, а также в городах западных и южных регионов страны – Риге, Таллине, Львове, Харькове, где практиковались более разнообразные художественные методы, а также художников старой школы. Все это видоизменяло понимание реализма и само содержание метода соцреализма. Эта позиция красноречиво определена А.К. Якимовичем: «у него [соцреализма] была

²³⁷ Червонная С.М. Куанычлы куренеш // Совет эдэбияте. 1970. № 4. С. 175–176.

²³⁸ Иванова И. Выставка агитплаката // Советская Татария. 1963. № 135. С. 4; Литвин М. Героика прошлого и настоящего // Советская Татария. 1979. № 20. С. 3; Лескова Т. Главная тема // Вечерняя Казань. 1986. № 239. С. 1.

²³⁹ Хусаинов З. Молодые сатирики // Советская Татария. 1963. № 141. С. 3.

официально обозначенная миссия “унаследовать то лучшее, что было в истории мирового искусства с древних времен до наших дней”. В живописи официальных академиков мы обнаружим и пуссеновские “сценические” построения, и рембрандтовские эффекты светотени, и мускулистые тела микеланджеловского происхождения, и драпировки в духе Веронезе. Найдем и импрессионистические воспоминания, и аскетичную “некрасовскую” стилистику передвижников, и национально-романтические эксперименты с декоративным узорочьем²⁴⁰. Неоднородность и стилевые ответвления социалистического реализма в татарском изобразительном искусстве отмечает и Ю.Г. Нигматуллина²⁴¹.

Примечательны в этом смысле жизнь и творчество **Хариса Абдрахмановича Якупова** (1919–2010), самого официального художника ТАССР, большого мастера соцреализма, прошедшего через множество переломных моментов страны и хранившего верность избранному пути на протяжении всей жизни, которая при этом обеспечивала ему привилегированное положение.²⁴² Его произведения 1960-х гг. демонстрирует интерес к художественным приемам модернизма и авангарда. Традиции импрессионизма и неоимпрессионизма заметны в картинах «У алмазных гор. Корея» (1961) (**Илл. 1**), «Новгород. Кремль» (1965) (**Илл. 2**), наиболее ярко проявляются в картине «Кольцо» (1969) (**Илл. 6**), которая написана отдельными пастозными мазками ярких, свежих красок, воплощая праздник цвета и жизни. Х.А. Якупов был большим фанатом творчества французского неоимпрессиониста Пьера Боннара, считая его блестящим колористом и «очень татарским» художником²⁴³.

²⁴⁰ Цит.по: Якимович А.К. Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм. М.: Галарт, 2000. С.19.

²⁴¹ Нигматуллина Ю.Г. Запоздалый модернизм в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. 176 с.; Ее же: Комплексное исследование художественного творчества: проблемы прогнозирования / Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. 152 с.

²⁴² Х. А. Якупов – один из ведущих, прославленных художников Татарстана, мощный представитель направления социалистического реализма СССР. Мастер, добившийся всех возможных высот для советского живописца (действительный член РАХ с 1997; член-корреспондент АХ СССР с 1973; народных художник РСФСР с 1963, СССР с 1980; заслуженный деятель искусств РСФСР, ТАССР с 1957; председатель СХ ТАССР с 1951 по 1975), руководил Творческой мастерской живописи Академии художеств СССР (1976–2007), неоднократно выезжал за пределы СССР от СХ (Турция, Северная Корея, Франция, Италия и др.) и многое другое; Якупов Х.А. Легко ли стать художником: время, искусство, творчество / Х.А. Якупов. Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. 327 с.

²⁴³ Якупов Ф.Х. Воспоминания об отце Харисе Абдрахмановиче Якупове // Шестые искусствоведческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX– XXI в. к 100-летию со дня рождения народного художника

В ряду поистине великолепных монументальных полотен Х.А. Якупова, вызывающих к ценностям социалистического общества, выделяется и его масштабная картина «Раздумье. Живые и мертвые» (1967) (Илл. 3), написанная по впечатлениям посещения ряда московских выставок, знакомивших советских граждан с европейским и американским изобразительным искусством. Вероятно, наибольшее впечатление на художника оказала Американская выставка в Сокольниках 1959 г. и работы таких художников, как Г. Лашез, У. де Кунинг, Д. Левайно и др. Подчеркнутая горизонтальность плоскости холста, словно стоп-кадр, помещает в картину «уродливые» предметы «формалистических влияний» и «элементы буржуазной идеологии»: в ее центре простые советские люди, рабочие, возможно учителя, дети, застывшие в удивлении и непонимании перед новыми «произведениями искусства» в музее. Мастер осуждает все проявления инакомыслия в культуре, с отвращением представляя его данность равно нелепому недоразумению. Композиционный и смысловой центр картины не просто советские граждане, не принимающие в любом возрасте модернистское искусство, независимо от принадлежности к какому-либо поколению (старики преклонного возраста, молодая женщина и ребенок) и статусу. Главное здесь их эмоции, транслирующие взгляды самого художника – подчеркнутое неприятие новых форм и принципов изобразительного искусства. Тем парадоксальней выявляются эстетические принципы авангарда в данном произведении, которые плавно проникли в творчество Х.А. Якупова в 1960-е гг. «Живые и мертвые» транслирует нам сосредоточенность художника на форме, вплоть до полного растворения в ней изобразительного мотива; автор вводит зрителя в свои образы грубую материю жизни, активизирующую зрительское восприятие. Напористость цвета картины, неожиданное композиционное решение, словно раскадровка ленты, убедительно раскрывают антиномичность авангардной и соцреалистической линий искусства.

Подобные метаморфозы не редки для позднесоветского изобразительного искусства Татарстана. В плеяду официальных художников, членов СХ, очень тонко нарушающих догмы социалистического искусства, можно включить **Евгения Владимировича Зуева** (1923–1989), мастера предметной живописи, большого колориста в искусстве Татарстана, в творчестве которого заметно влияние А. Матисса и русских авангардистов начала XX в. («Цветы», 1987 (**Илл. 4**); «Французский натюрморт», 1977 (**Илл. 5**); «Шиповник цветет», 1988 (**Илл. 7**); «Фрукты», 1988 (**Илл. 8**)). Захватывающая жизненная подлинность его натюрмортов, выраженная в декоративной плоскостности и красочной феерии, воплощает щедрость, изобилие и богатство страны, что безупречно укладывалось в рамки соцреализма, что позволяло художнику проявлять вольность в выборе художественных приемов.

Послевоенный период татарского искусства был богат на художников лирической живописи, решенной в лучших традициях «советского импрессионизма», приемы которого представлялись наиболее «безопасными» для художников Татарстана в этот период. Самым ярким и признанным художником официальной линии искусства, работавшим в данном направлении, был **Николай Дмитриевич Кузнецов** (1923–1974)²⁴⁴. Преклоняясь перед французскими импрессионистами, он выработал свой собственный подход в отражении социалистической действительности. «Прикрываясь» масштабными стройками, городскими видами, промышленными пейзажами («Парк», 1964 (**Илл. 9**); «Этюд», 1965 (**Илл. 10**) и др.), главной составляющей творчества для Н.Д. Кузнецова все же оставались изменчивые состояния световоздушной среды. Лучшие его произведения, такие как «В парке зимой» (1968 (**Илл. 11**)), «К весне. Казанский завод Оргсинтеза» (1963–1964 (**Илл. 12**)), «Морозная зимка. Миннибаевский газоперерабатывающий завод» (1974) и др., демонстрируют явные признаки импрессионизма — подвижную живописную поверхность, которая придает

²⁴⁴ Н.Д. Кузнецов — советский художник, Член СХ СССР (с 1950). Заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР (1957). Лауреат Государственной премии Татарской АССР имени Г. Тукая (1971). Окончил КХУ (1956).

внутреннюю эмоциональную динамику; а виртуозные мелкие мазки, тонкий изящный колорит держат в напряжении световыми нюансами²⁴⁵.

В схожей стилистике работал казанский живописец **Андрей Лаврентьевич Прокопьев** (1922–1993). Значительная часть его творчества связана с лирическими пейзажами Поволжья. Спокойные, задумчивые виды Казани, окраин или полей («Дождик», 1962 (**Илл. 13**); «Городской пейзаж. Осенний дождь», 1960–1970-е (**Илл. 14**); «Черемуха цветет», 1975 (**Илл. 15**); «Голубая весна», 1978 (**Илл. 16**)) в дымке и прелестном «дрожании» мазка наполняли общественность благодушием бытия, а для художника служили импульсом и возможностью для творческого раскрепощения.

Синтез искусств в ТАССР, проявившийся в монументально-декоративных произведениях, достиг настоящего подъема и расцвета в 1960-е гг. и развивался вплоть до кон. 1980-х гг., что было обусловлено интенсивным строительством в республике. «Характерной для Татарии особенностью является тесная творческая связь в работе монументалистов и художников-проектировщиков, обычным становится комплексное художественное решение объекта, который входит в историю искусства <...> именно как ансамбль»²⁴⁶. Использование ими усиленной декоративности образов, благородной броскости форм, подчеркнутой символизации тематики; внедрение и обогащение национальной орнаментикой продемонстрировали комплексный подход в решении монументально-декоративных задач. Прежде всего, это проявилось в ряде общественных зданий (фасады зданий, монументальные росписи, оформление пунктов общественного питания, детских учреждений, вокзалов, домов культуры и пр.) Казани, Набережных Челнов, Нижнекамска, Бугульмы и Лениногорска, выполненных такими мастерами, как А.А. Абзгильдин, А.И. Азимов, Н.С. Артамонов, С.М. Бубеннов, А.В. Горев, А.В. Евдокимов, Г.А. Иванов, Р.А. Кильдибеков, Е.А. Макаров, М.Р. Мухаметзянов, В.И. Охотин, А.А. Спориус, В.К. Федоров и др.

²⁴⁵ Урманче Б.И. Пейзажи Кузнецова // Советская Татария. 1973. № 287. С. 3.

²⁴⁶ Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. М.: Изобразительное искусство. 1978. С. 131.

При этом официальное искусство Татарстана на словах не терпело инакомыслия и «объявило “войну” всем течениям, кроме реалистического»²⁴⁷, называя все иные проявления «откровенной пошлятиной базарной изохалтуры» и «проявлениями мещанских, обывательских вкусов»^{248, 249}. Отрицание же генеральной линии искусства, любые проявления «формализма» или «западничества» преследовались, а порой даже карались. В объемной статье «Гражданский долг художника» в главной газете республики «Советская Татария» Х.А. Якупов уделяет большое внимание абстракционизму и формализму, называя такое искусство «диверсией буржуазной идеологии против нашей культуры, против здравого смысла, против нормального человеческого мышления», затем подчеркивает, что «в коллективе художников Татарии нет ни формалистов, ни тем более абстракционистов»²⁵⁰. Далее Х.А. Якупов все же отмечает, что «...некоторые признаки ее появлялись и в Казани. Хорошо, что мы каждый раз принимали своевременные меры предупреждения. В среде некоторой части художественной молодежи была тенденция к охаиванию, отрицанию всего хорошего, что достигнуто советским искусством в прошлом. И среди художников находятся запевалы, люди, которые говорят, что “все, что мы делаем, – это профанация” <...>. С такими тенденциями необходимо вести борьбу на принципиальной основе»²⁵¹, – заключал он. В 1990-е гг. некоторые искусствоведы будут отмечать власть Х.А. Якупова в период председательствования в СХ (1951–1975) как «присвоившего монопольное право решать судьбу татарского изобразительного искусства» и связывать «вынужденный отъезд многих талантливых художников из Казани» с позицией руководства Союза²⁵².

²⁴⁷ Реалистическое искусство России и Татарстана. 1930–2000-е годы / вст. ст. Т.В. Голубцова, Д.Д. Хисамова. Казань: Заман, 2013. С. 6.

²⁴⁸ Елькович Л. Смотр изобразительного искусства // Советская Татария. 1960. № 111. С. 3.

²⁴⁹ Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С. 3.; Его же: Революция и художник // Советская Татария. 1967. № 255. С. 3; Его же: Художник – народу // Советская Татария. – 1965. № 59. С. 3; Его же: Эпоха перемен / Х.А. Якупов // Казань. 2006. № 8-9. С. 10–18.

²⁵⁰ Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С. 3.

²⁵¹ Цит. по: Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С. 3.

²⁵² Валеева-Сулейманова Г.Ф. Простые истины // Казань. 1997. № 10–11. С. 18.

«Возможность легальной профессиональной деятельности художников в СССР во многом была обусловлена членством в Союзе художников»²⁵³. Подобная система полностью аннулировала возможность доступа к официальному признанию некоторых талантливых художников Татарстана, не состоявших в СХ, вынужденных свободно творить в отшельничестве, а порой в унижительных условиях. Количество художников Татарстана, принципиально отвергавших «культуру истеблишмента во всех проявлениях» и противостоявших официозу, было небольшим, как отмечал Председатель СХ Х.А. Якупов: «их у нас капля в море»²⁵⁴. Действительно, количество художников, противостоящих своим творчеством советскому диктату в Татарстане на протяжении всего периода развития «авангарда второй волны» (1960-е – 1980-е гг.), было весьма мало: А.А. Аникеёнок, Г.Н. Архиреев, К.А. Васильев, В.С. Гурьянов, Р.Ш. Каримуллин, Н.И. Пономарев, Б.Ф. Романов, В.И. Сынков. Они сменяли друг друга на пути формирования авангардного искусства Татарстана, не имея представления о своих предшественниках и развивая собственное творчество сугубо на индивидуалистских началах. Вероятно, это объясняется большими рисками, которое влекло за собой подобное свободное творчество. Как отмечает Т.Е. Шехтер, «художники, отрицающие эти требования, оказывались как бы вне закона, а их деятельность объявлялась антиобщественной»²⁵⁵. Тем не менее, свободное самовыражение, не подвластное идеологическим нормам и официальным чиновникам, все же существовало.

В изобразительном искусстве Татарстана 1960-х – 1980-х гг. первым и главным «абстракционистом» и «формалистом» стал **Алексеей Авдеевич Аникеёнок**²⁵⁶ (1925–1984), яро выступавший за право быть собой, сопротивляясь ожесточенной реакции советской художественной бюрократической и партийной

²⁵³ Северюхин Д. Неофициальное искусство Ленинграда 1950–1980-х годов и проза художественной жизни (исторические заметки) // материалы научной конференции Территория свободы. Спб.: Деан, 2015. С. 29.

²⁵⁴ Цит. по: Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С.3

²⁵⁵ Шехтер Т.Е. Искусство как образ мира: Избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: СПбГУП. С. 16.

²⁵⁶ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 162-12. Аникеёнок А.А. Личное дело. 149 л.

машины²⁵⁷. Его произведения «демонстративно взламывали соцреалистические схемы»²⁵⁸ и явились символом свободного творчества. Мы более подробно остановимся на перипетиях судьбы этого художника, как самого яркого и последовательного представителя казанского авангарда второй волны, который «фактически принял на себя бремя лидерства казанского нонконформизма»²⁵⁹.

Художник А.А. Аникеёнок – явление противоречивое и яркое в изобразительном искусстве республики. Если в 1960-е гг. его произведения сравнивали с «сошедшими со страниц «Мурзилки» или перекочевавшими с выставок детей дошкольного возраста»²⁶⁰, то в 1980-е гг. даже самые консервативные искусствоведы признавали его творчество «масштабным»²⁶¹. Его нежелание подчиняться пропагандистской функции государства уготовило ему тяжелую жизнь гонимого и непризнанного при жизни художника. Несмотря на ряд положительных изменений в советском искусстве после знаменательного XX съезда КПСС «бюрократическая машина» не терпела инакомыслия. Творчество художников по-прежнему предавалось тотальному контролю и в большинстве своем не становилось предметом специальных искусствоведческих исследований, как это произошло и с творчеством А.А. Аникеёнка²⁶².

Изобразительное искусство значило многое для А.А. Аникеёнка – несмотря на унижительную критику и отсутствие официального признания. Еще в годы учебы в КХУ, которые дались ему нелегко в связи с тяжелым финансовым положением и необходимостью совмещать учебу и работу: он играл на саксофоне в оркестре легендарного Олега Лундстрема в парках и ресторанах Казани, –

²⁵⁷ Галеев И. ААА // Алексей Авдеевич Аникеенко. 1925–1984: живопись из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Галеев-Галереи». Москва / Авт.-сост.: И. Галеев, Н. Салтан. М.: Галеев-Галерея, 2015. С. 6.

²⁵⁸ Ахметова Д.И. Проблемы стилевого многообразия в ситуации современной художественной культуры. Казань: ИЯЛИ, 2014. С. 127.

²⁵⁹ Галеев И.И. ААА // Алексей Авдеевич Аникеенко. 1925–1984: живопись из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Галеев-Галереи». Москва / авт.-сост.: И. Галеев, Н. Салтан. М.: Галеев-Галерея, 2015. С. 10.

²⁶⁰ Горская Н. Два шага вбок // Советская Татария. 1960. № 253. С. 3.; Вспоминает Виль Мустафин // Поэма солнца. Памяти художника Алексея Алексеевича Аникеёнка / Н.Н. Беляев. Казань: Идел-Пресс, 2012. С. 101–104.

²⁶¹ Файнберг А.Б. Художники Татарии. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 61.

²⁶² Ильясова Р.И. Авангардистские тенденции в изобразительном искусстве Татарстана в 1960-е годы на примере творчества А.А. Аникеенка // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы VII Международной научно-практической конференции / под ред. З.М. Явгильдиной, Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2018. 208 с.

А.А. Аникеёнок столкнулся с неприятием своего творчества, которое в лучшем случае называли «псевдоноваторством», а в статьях слово «творения» заключали в кавычки²⁶³.

В 1957 г., перед самым окончанием училища, работая над дипломным полотном, А.А. Аникеёнок в очередной раз столкнулся с резкой критикой в свой адрес, не выдержав которую, вступил в конфликт с одним из преподавателей и был исключен из училища с формулировкой «профессионально не пригоден»²⁶⁴. Позднее ему предлагали восстановиться, но А.А. Аникеёнок, отличавшийся свободолобивым нравом, непокорностью и устоявшимися нравственными принципами, гордо отказался. По мнению сестры художника, именно «за язык, за резкость, за прямоту, за справедливость» А.А. Аникеёнок часто не попадал в рамки социалистического художника и становился объектом критики и гонений²⁶⁵.

Показательна сборная осенняя выставка в Казани 1958 г., которая провозглашала «партийность и народность» в отображении действительности²⁶⁶. За попавшие каким-то образом на выставку произведения («Тишина», «Марийский дворик», «Осенняя песня» - кон.1950-х) на А.А. Аникеёнка вновь обрушилась критика. Например, Я.Б. Винецкий подчеркивает, что его картина «Осенняя песня» «носит черты влияния буржуазного, формалистического искусства, изображающего жизнь темными мазками кисти, зачеркивающего в человеке все светлое, воспевающего безнадежность и уныние. Как могла такая картина появиться на выставке?.. живописца незрелого идейно и художественно». Он писал деревья и старенькие избенки, захудалые церквушки, полууупавшие заборы, за что его творчество осуждалось как «пессимистическое искажение действительности» или называлось попросту «грубой мазней»²⁶⁷.

²⁶³ Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С.3

²⁶⁴ Алексей Авдеевич Аникеенок. 1925–1984: живопись из собрания Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Галеев-Галереи». Москва / авт.-сост.: И. Галеев, Н. Салтан. М.: Галеев-Галерея, 2015. С. 137

²⁶⁵ Беляев Н. Поэма солнца. Казань: ОАО ПИК Идел-Пресс, 2012. С. 24

²⁶⁶ Винецкий Я.Б. Спинной к современности // Советская Татария. 1958. № 280. С. 4.

²⁶⁷ Горская Н. Два шага вбок // Советская Татария. 1960. № 253. С.3.

Известный художник, мастер индустриального пейзажа в духе советского импрессионизма Н.Д. Кузнецов попытался вступить за молодого А.А. Аникеёнка, считая, что «это новый (!) художник со своим почерком». Однако представители официального искусства все же непоколебимо отстаивали идеалы социалистического искусства, подчеркивая, что «хаты Аникеёнка напоминают кучи навоза, написанные грязной живописью ... а ведь от таких работ прямая дорога к эстетству»²⁶⁸.

Однако к середине 1960-х гг. А.А. Аникеёнок становится художником со своим устойчивым кругом почитателей. Преимущественно, это была либерально настроенная университетская элита и известные ученые, такие как Е.К. Завойский, Б.М. Козырев, Б.Л. Лаптев и А.П. Норден и др., которые устраивали его выставки в своих кабинетах, участвовали в «квартирниках» художника, приобретали его картины²⁶⁹. Они были верны творчеству А.А. Аникёнка: открыв для себя этого художника, они сделали все возможное, чтобы его узнал как можно более широкий круг людей.

По мнению поэта и друга художника Н.Н. Беляева, ученые-физики в отличие от искусствоведов признавались властью; они были способны и оказывать поддержку творческой интеллигенции – сыграв колоссальную роль в пропаганде искусства А.А. Аникеёнка. Только благодаря их усилиям и поддержке работы художника увидел П.Л. Капица – физик, великий ученый, будущий лауреат Нобелевской премии, который в одном из интервью поделился впечатлениями после посещения его квартирной выставки: «Он производит впечатление художника, ищущего новые и самостоятельные пути в искусстве, созвучные нашему времени». Ученый поспособствовал в организации выставки в Институте физических проблем в Москве²⁷⁰, работы были отмечены в столичной печати²⁷¹, с репродукциями картин художника²⁷².

²⁶⁸ Указ. соч. Спиной к современности // Советская Татария. 1958. № 280. С. 4.

²⁶⁹ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 132. Лаптев В.Л. Личное дело. Л. 1–3.; 168. Оппонирует профессор / С. Краснов, Л. Гордеева, Н. Хуснутдинова, О. Зуй // Комсомолец Татарии. 1974. № 12. С. 3.

²⁷⁰ Попова Э. (АПИ). Поволжье на полотнах Алексея Аникеёнка. Художник в гостях у физиков // Советская Татария. 1966. № 2. С. 3.

²⁷¹ Нисский Г., Анисимов Г. Самобытное видение мира // Комсомолец Татарии. 1966. № 72. С. 3.

Однако московский успех каждый раз растворялся по возвращении в Казань, и однажды по приезду у художника отобрали маленькую мастерскую в приделе Петропавловского собора, которую он получил в 1964 г. по ходатайству казанского музейного сотрудника А.И. Новицкого и доброте душевной директора Госмузея В. Дьяконова (собор находился в ведомстве ГМИИ РТ). А имя художника предали забвению почти на 20 лет. Жизнь и творчество становились невыносимыми из-за гонений и преследований. А.А. Аникеёнок в 1969 г. вынужден был уехать из Казани, и следующая часть его жизни прошла в Пскове.

Активное неприятие стереотипов художественной жизни 1950-х гг. отмечено и в творчестве **Игоря Александровича Вулоха** (1938–2012), которого можно включить в круг неофициальных художников Татарстана лишь с некоторой оговоркой: в 1958 г. он предпочел уехать в Москву²⁷³ – не смог примириться с господствовавшим в Казани соцреализмом, подавлением инакомыслия и партийной агрессивностью казанского творческого союза. Тем не менее, поскольку начальный период этого известного советского абстракциониста был связан с Казанью, мы включаем его в наш обзор.

Становление творческого самосознания И.А. Вулоха происходило в конце 1950-х – начале 1960-х гг., когда «оттепель» и «заморозки» следовали друг за другом, и базировалось на хорошей академической базе, полученной в Казани. В учебных работах И.А. Вулоха таких, как «Церковь в Казани» (1953) (**Илл. 69**), «Женский портрет» (1957) (**Илл. 70**), явственно прослеживается влияние живописи Н.И. Фешина, чьи работы были представлены в методическом фонде КХУ, а более глубокое знакомство произошло в экспозиции Н.И. Фешина, открывшейся в МИИ ТАССР.

²⁷² Нисский Г., Анисимов Г. Чувство пути // Смена. 1966. № 18. С. 24; Казанский художник – гость «Смены» // Комсомолец Татарии. 1966. № 72. С. 3.

²⁷³ В 1958 г. после окончания КХУ И.А. Вулох уехал в Москву, где подал документы в главный художественный вуз страны – художественный институт имени В.И. Сурикова, но не прошел по конкурсу. По некоторым сведениям, приемная комиссия не решилась брать сформировавшегося художника. Но благодаря протекции живописца Г.Г. Нисского он оказался в числе студентов художественного факультета ВГИКа. В период обучения во ВГИКе И.А. Вулох знакомится с Наумом Клейманом (позднее – директор Музея кино), кинорежиссером Василием Шукшиным, художником-авангардистом Анатолием Зверевым. Дружба, страсть к искусству, взаимовлияние друг на друга они пронесли через всю жизнь. Минималистский стиль художника установился после знакомства с творчеством американских абстрактных экспрессионистов – Д. Полока, М. Ротко, Г. Лашеза, Уильяма де Кунинга на национальной американской выставке 1959 г. в Сокольниках.

Известно, что, приезжая позднее в Казань, И.А. Вулох делился со своими казанскими друзьями, в круг которых входили искусствовед А.И. Новицкий (1937–2008), поэт Рустем Адельшевич Кутуй (1936–2018) и художник А.А. Аникеёнок, впечатлениями «о неофициальной Москве, о перипетиях драматической выставки к 30-летию МОСХа»²⁷⁴.

И.А. Вулох, будучи крайним индивидуалистом, всегда был в стороне от различных группировок, предпочитал путь одиночки. При этом творчество мастера стало органичной частью нового международного художественного течения, возникшего в конце 1950-х – начале 1960-х гг. Сегодня И.А. Вулох – один из ярких и ценимых нонконформистов с собственным узнаваемым стилем, творческое наследие которого рассредоточено по крупнейшим музеям России и за рубежом.

Своеобразным и противоречивым явлением в искусстве Казани, продолжившим неофициальную линию искусства, стало творчество **Константина Алексеевича Васильева** (1942–1976)²⁷⁵, широко известного по всей стране своими живописными работами на тему славянских былин и легенд. Между тем, К.А. Васильев прошел свою стилистическую эволюцию с 1960-х до начала 1970-х гг. от абстракционизма и сюрреализма к романтизму и магическому реализму. Позднее сам художник определял направление, в котором работал, как «северный символизм»²⁷⁶.

Официальной критикой творчество К.А. Васильева не признавалось, и нередко характеризировалось как конъюнктурное и плакатное, вызывая полемику в периодических изданиях. «Искусствоведы в штатском» демонстративно отрицали принадлежность К.А. Васильева к настоящему искусству²⁷⁷. Его произведения не проходили выставкомы, но стали достоянием так называемых

²⁷⁴ Ахметова Д.И. И. Вулох. Эволюция белого // Казань. 2019. № 3. С. 20.

²⁷⁵ Пронин Г. Рисует Константин Васильев // Казань. 2014. № 1. С. 88–94.

²⁷⁶ Пронин Г. Загадка художника Константина Васильева // Сборник статей о творчестве Константина Васильева / под ред. Г.В. Прониной. 2012. Казань: НТКЦ Зодиак. С. 6; Его же: Отныне и навсегда // Казань. 1997. № 7. С. 100–103; Его же: Потерянные годы. Из воспоминаний о Константине Васильеве // Казань. 2007. № 6. С. 116–118.

²⁷⁷ Галеев Б. Беседа философа с богословом // Казань. 2002. № 7. С. 108–114

«квартирников» – он устраивал частные показы для близких и заинтересованных у себя дома, а порой выставлялся в Москве и Ленинграде²⁷⁸.

Путь К.А. Васильева к большому искусству был тернист. Его раннее увлечение рисованием привело двенадцатилетнего мальчишку в московскую художественную школу-интернат при институте имени В.И. Сурикова АХ СССР. Здесь же он впервые слышит о запрещенном в СССР модернизме, об «извращениях буржуазного искусства» – абстракционизме, сюрреализме и т.д. От учащихся же школы требовали строгого соблюдения тематики: пафос стройки, герои труда – и манеры письма: «густо, ярко и пастозно»²⁷⁹, что не соответствовало представлениям молодого К.А. Васильева об идеалах искусства. В предвыпускном классе он отказывается писать «сталеваров», желая писать картину в духе М. Сарьяна, на что администрация школы-интерната попросила родителей забрать подростка – дабы «не испортить вкусы» других учеников²⁸⁰.

По возвращении в Казань К.А. Васильев был зачислен сразу на второй курс КХУ на специальность театрального художника, которое впоследствии окончил с отличием (1957–1961). В 1962 г. К.А. Васильев, серьезно увлекающийся музыкой, принял участие в организации в Казани первого светомузыкального концерта «Прометей», состоял в дружеских отношениях с руководителем группы Б.М. Галеевым, а также научным и музыкальным сообществом города.

Казанский период стал весьма значительным для К.А. Васильева, подарив ему много друзей и открытий. Среди его близких товарищей выделялась фигура Александра Васильевича Жарского²⁸¹ (р. 1936), общение, с которым происходило в годы учебы, а позднее в период совместной работы в журнале «Чаян». Семья Жарских долгое время провела во Франции (в городе Тулузе) и, вернувшись в Казань в послевоенные годы, привезла с собой не только «запрещенные» знания и впечатления о европейской жизни и культуре, но и огромную библиотеку, с

²⁷⁸ Там же. С. 108–114.

²⁷⁹ Константин Васильев – художник по зову сердца / авт. текста, сост. А.И. Доронин. М.: Арт-Родник, 2008. С. 5-9.

²⁸⁰ Указ.соч. Пронин Г. С. 3–30.

²⁸¹ Жарский Александр Васильевич (Робеспьер) – художник-монументалист, архитектор, член Международной ассоциации изобразительных искусств АИАП (ЮНЕСКО) с 1996 года. Заслуженный строитель Северной Осетии (1976). Окончил в КХУ (1961).

множеством альбомов по искусству. По воспоминаниям художников этого круга – И.М. Ханова и А.Ф. Новоселова, А.В. Жарский открыл для целого потока студентов ранее не известные пласты в изобразительном искусстве: импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм, став глотком свежего воздуха среди царившего наследия передвижников и идеалов социалистического реализма.

Осознанный интерес К.А. Васильева к направлениям авангарда с годами лишь усиливался. Художник все чаще «писал непонятные, не от мира сего» картины²⁸². Бескомпромиссность художника не позволяла ему создавать то, что поощрялось и ценилось широкими массами, говорить об этом открыто не представлялось возможным.

Друг художника А.Г. Кузнецов в заметке 1977 г. писал о творчестве К.А. Васильева лишь с точки зрения реалистичных работ, с использованием возвышенных эпитетов и интонаций: «красота подвига», «героическое проявление человеческого духа», «глубокая связь с природой»²⁸³ и т.п. А воспоминания А.Г. Кузнецова 2007 г. уже полностью посвящены модернистским увлечениям художника. Так, по воспоминаниям последнего: «Авангардизм представал для него (К.А. Васильева) как бы маяком, прибежищем, «башней из слоновой кости», в которой он мог уединиться от неумного приboя окружившей художника воинствующей рутины и провинциализма»²⁸⁴. Что достоверно доказывают его работы конца 1950-х гг.

Своим творчеством К.А. Васильев не вписывался в мейнстрим господствующего направления советского изобразительного искусства – СХ ТАСССР выражал откровенное неприятие его творчества, а произведения не могли пробиться через выставкомы^{285, 286}. В художественной жизни республики, а также

²⁸² Пронин Г. Ошибки молодости // Казань. 2002. №7. С. 75.

²⁸³ Кузнецов А. Он писал о душе человеческой... // Советская Татария. 1977. № 277. С. 3.

²⁸⁴ Кузнецов А. Первые годы знакомства с Константином Васильевым // Казань. 2007. № 6. С. 44; Шорников О. Как вспышка молнии. Пять лет назад в Казани была открыта картинная галерея Константина Васильева // Казань. 2002. № 7. С. 117–120; его же: Краски, кисти, холсты, рамы // Казань. 2007. № 6. С. 119–120.

²⁸⁵ Бессчетнова С. Нибелунг из Васильево // Казанские ведомости. 1996. № 24. С. 5.

²⁸⁶ Валеева Д.К. Искусство Татарстана XX век. Казань: Туран, 1999. С. 242.

в периодической печати К.А. Васильев и его произведения часто становились предметом дискуссий и полемики²⁸⁷.

Однако, даже «преодолев» авангард и переключившись на исторический жанр в реалистичном исполнении К.А. Васильева, члены СХ предприняли попытки найти в творчестве художника новые неприглядные стороны, «очерняющие» советское искусство, обвинив его в пропаганде нацистских идеалов. Это случилось уже в 1989 г. – казалось бы, период всеобщей гласности! – когда в республиканской печати развернулся диспут видных ученых, литераторов, искусствоведов и обычных граждан страны, полемизирующих о творчестве К.А. Васильева²⁸⁸. За покойного уже художника вступились известный ученый Б.М. Галеев и видный литератор, писатель и публицист Д.Н. Валеев, с прискорбием отмечавшие, что «у нас в стране, к сожалению, сложилась печальная привычка травить художников» и творчество К.А. Васильева – «это продукт и достояние своего времени»,²⁸⁹ без учета которого нельзя учитывать эволюцию искусства.

Художники А.А. Аникеёнок, И.А. Вулох и К.А. Васильев начинали свое творчество в 1960-е гг. – оно выросло из романтики хрущёвской «оттепели» и наметило направление свободного поиска. Следует подчеркнуть и то, что Аникеёнок и Васильев попали в Казань в связи с жизненными обстоятельствами (только Вулох родился в Казани), т.е. являлись носителями генетического кода других регионов России, внеся тем самым нечто иное, инородное, оригинальное в изобразительное искусство Татарстана.

Следующее десятилетие в стране, – 1970-е гг., – это период появления на художественной арене молодых творческих сил, новых имен; время напряженности и многогранности творческого поиска, свежих образов и тем.

²⁸⁷ Ильина М., Сулейманова-Валеева Г., Вайсфельд Я., Горшунова Ю.. Константин Васильев: миф или реальность // Вечерняя Казань. 1989. №6. С. 4; Рахлина Е. Палатник М. Это клевета, а не точка зрения! // Комсомолец Татарии. 1989. № 2. С. 3.

²⁸⁸ Васильев И. Кто есть кто? // Советская Татария. 1971. № 286. С. 4; Мелентьев М.Г. Неизвестный Васильев // Вечерняя Казань. 1992. № 132. С. 4.

²⁸⁹ Валеев Д. Комплекс герострата? // Вечерняя Казань. 1989. 28 января. №24. С. 4; Галеев Б. О «тонком вкусе» и не очень тонком слухе // Вечерняя Казань. 1989. 28 января. №24. С. 4.

Линию авангарда в середине 1970-х гг. подхватил и представил в Набережных Челнах живописец, мастер миниатюрной графики **Виктор Иванович Сынков** (1955–2000)²⁹⁰. Одиозность художника, далекого от стереотипов и подражания, сделала его узнаваемым и мифологизированным одновременно. «Самый одаренный и талантливый художник» из Набережных Челнов²⁹¹, «художник мирового масштаба»²⁹² (пару слов о детстве: родился в Архангельске, вырос в детском доме) занимался монументальной и станковой живописью, графикой, книжной иллюстрацией, мелкой пластикой, офортом. Принципиально не делая попыток вступить в какой-либо творческий Союз, практически не выставляясь²⁹³, он посвятил свою деятельность постижению и попытке восстановить гармонию мира вокруг себя с помощью творчества. Современники отмечают его глубокую отрешенность и закрытость, ранимый характер и постоянную тревожность. «“В этом мире не все в порядке, и нет ли в этом моей вины”, – рассуждал он и взваливал на себя всеобщий крест проблем».²⁹⁴

Уже в годы учебы на художественно-графическом факультете Лениногорского педагогического училища (1970–1974) В.И. Сынков проявлял интерес к «другому» искусству. Свою дипломную работу, выполненную в традиционном академическом направлении, накануне ночью перед защитой он решил переделать, что вызвало гнев комиссии, и со словами: «Авангардом можно заниматься потом, а сейчас нужна нормальная дипломная работа» – оценили картину на тройку²⁹⁵. В 1988 г. художник побывал на творческих семинарах экспериментальной студии Сенеж, где познакомился и увлекся техникой офорта.

²⁹⁰ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 371. Сынков В.И. Личное дело. Л. 1–10; Ее же: Странный художник // Аргатак. 1996. № 7. С. 109–115.

²⁹¹ Султанова З. Все будет хорошо // Вечерние Челны. 2001. №44. С.3;

²⁹² Хамадеев А. Во имя будущего // Аргатак. 2009. №1. С.184.

²⁹³ Заочно принял участие в международной выставке Два Автограда, см. Два Автограда: художественная выставка / сост. Н. Шишкова, авт. вступ. ст. О. Пудакова. Набережные Челны, 1995. 80 с. и см. Deux villes de construction d'automobiles. Exposition. Catalogue. Togliatti, 1995. 128 p

²⁹⁴ Гарипова Н. Силуэты, облака и жизнь Виктора Сынкova // Челнинские известия. 2015. № 76. С. 10.

²⁹⁵ Гарипова Н. Силуэты, облака и жизнь Виктора Сынкova // Челнинские известия. 2015. № 76. С. 10.

Для Набережных Челнов, куда В.И. Сынков переехал в 1976 г., и Елабуги, где он работал позднее (1980–1990-е гг.), художник стал символом свободы творчества, предпочитая в часы особого уныния ничего не творить вовсе, чем делать что-то на заказ, сохраняя тем самым принципиальную верность своим убеждениям. В.И. Сынков долгое время не имел собственной мастерской несмотря на то, что был официально трудоустроен в ХФ Набережных Челнов. Сжалившись над ним, художник А.В. Халдеев выделил В.И. Сынкову угол на своей площади, который превратился в маленький оплот независимого искусства²⁹⁶.

В 1970-е гг. изобразительном искусстве Татарстана все чаще звучат имена художников-самоучек. Применение терминологических дефиниций к данным художникам представляется сложным ввиду отсутствия достаточного количества исследований. К ним мы относим как самодеятельных художников примитива и наива, так и всецело сформировавшиеся творческие личности. В этом ключе показательно увлечение абстрактной живописью в 1970-е гг. известного ученого-физика, академика **Евгения Константиновича Завойского** (1907–1976), проявлявшего на протяжении всей жизни большой интерес к авангардному искусству (в том числе он был поклонником творчества А.А. Аникеевца). В этом ряду заслуживает внимания творчество **Бориса Федоровича Романова**²⁹⁷ (1939–1995), который успешно проработал всю жизнь конструктором на Казанском вертолетном заводе (1961–1990)²⁹⁸. При этом с 1975 г. Б.Ф. Романов серьезно увлекался живописью, «уж больно мучился не осуществленным с детства желанием записывать пустой холст фигурами, линиями и красками, встававшими перед мысленным взором»²⁹⁹. На его становление и филиацию образов в первую очередь оказал влияние муж родной сестры Рэмы – главный бунтарь

²⁹⁶ Муллин А. Художник глазами постороннего // Аргатак. 2010. №3. С. 198.

²⁹⁷ Б.Ф. Романов – участник групповой выставки музейного уровня: «Другое искусство» 1993 г. в ГМИИ РТ. Посмертная персональная выставка художника была организована его вдовой, реставратором Надеждой Леонидовной Романовой, в музее М. Горького в 1996 г.

²⁹⁸ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 319. Романов Б.Ф. О. Личное дело. Л. 1–6.

²⁹⁹ Лавришко В. Тайна дома Романовых // Республика Татарстан... 1999. № 161-162. С. 12.; Его же: Неусопшая душа Наркиса Пономарева // Республика Татарстан. 2000. № 158-159. С. 12.

неофициального искусства Казани – А.А. Аникеёнок. Тесное общение с ним, а также вхождение в круг авангардных деятелей Казани (Н.Н. Беляев, В.А. Цой, Г.Н. Архиреев, Е.Г. Голубцов и др.) оформилось в серьезную художественную деятельность. Увлеченно и систематично занимаясь живописью, Б.Ф. Романов все же не считал себя художником, но отчаянно писал до конца своих лет, создав сотню авангардистских композиций.

Так же большой интерес представляют вполне самостоятельные художники, претендующие на позицию автодидактов. В этом ряду художников-самоучек выделяется **Геннадия Николаевича Архиреева**³⁰⁰ (1949–2007), вокруг имени которого сформировалось устоявшееся мнение как о «казанском Врубеле»³⁰¹. Его судьба изначально была трагичной: родившись в ГУЛАГовской тюрьме Свияжска, он до четырех лет воспитывался в детдоме для детей заключенных³⁰². Тяжелое детство и юность Г.Н. Архиреева наложили свой след на становление будущего художника. Закрытый и немногословный, склонный к постоянной рефлексии, он любил пребывать в одиночестве на лоне природы, предпочитая его социуму³⁰³. В 1960-е гг. он начал обучаться в студии при ДК им. М.С. Урицкого у художника Н.П. Индюхова, члена СХ СССР, отличавшегося свободолобием и нестандартностью в творчестве, увлечением импрессионистическими и постимпрессионистическими методами. В эти же годы Г.Н. Архиреев брал занятия по живописи в изостудии художника И.К. Зарипова, определяемого нами как полуофициальный художник. Впоследствии их будет связывать многое – верность своей теме, независимость в суждениях и искусстве, что приведет к теплой дружбе двух художников.

³⁰⁰ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 167. Архиреев Г.Н. Личное дело. 17 л

³⁰¹ Так назвал Г.Н. Архиреева директор Эрмитажа М.Б. Пиотровский, после посещения его выставки в 2006 г. в Казанском филиале Эрмитажа.

³⁰² Трудовая деятельность Г.Н. Архиреева начинается рано: в 1963 г. в поисках заработка он попадает во Дворец культуры (ДК) им. М.С. Урицкого – расклеивать афиши. В 1970-е гг. Г.Н. Архиреев работал художником-бутафором в Казанском Большом русском драматическом театре им. В.И. Качалова (ныне Казанский государственный академический русский Большой драматический театр имени В.И. Качалова), позднее – художником-рекламистом в кинотеатре «Родина».

³⁰³ Колина С. Подарки судьбы (о художнике Г. Архирееве) // Казань. 2008. № 6. С. 33–43; Её же:

Сегодня многие называют Г.Н. Архиреева «брендом Татарстана», однако художнику пришлось принять свою долю критики и гонений. Не признаваемый на родине, в Казани, он либо становился центром критических высказываний, либо «не замечался» вовсе. Его супруга, известный в Казани журналист и арт-обозреватель С.З. Колина, писала позднее в рассказе, основанном на судьбе художника: «После нескольких столкновений Архимедова³⁰⁴ с “линией КПСС” в правлении Союза его вообще старались не замечать»³⁰⁵. При этом у столичных выставщиков не возникало вопросов о его профессионализме, и произведения художники подчас проходили отбор на всесоюзные выставки.

В СХ ТАССР Г.Н. Архиреева не принимали трижды «из-за отсутствия диплома об образовании»³⁰⁶. Несмотря на это он всегда работал увлеченно, а отсутствие образования в данном случае не имело значения. Конечно, это было связано и с предпочтениями художника в выборе тем для своих картин, далеких от общественных манифестаций советского образа жизни, и с довольно вольной манерой письма. Художники классического толка возмущались данным фактом и ревниво воспринимали проявления интереса общественности к произведениям Г.Н. Архиреева³⁰⁷.

Уже в начале 1970-х гг. Г.Н. Архиреев попал своими «немного наивными»³⁰⁸ произведениями в настроения определенной части интеллигенции, которая стремилась к самостоятельности мышления, к осмысливанию истории страны не по официальным лекалам. При этом художник не отрицал официальное искусство, скорее не принимал идеологических мифов политической системы страны.

³⁰⁴ Вдова художника, журналистка С.З. Колина, заменила имя своего мужа-художника в рассказе.

³⁰⁵ Колина С.З. Богема и нувориши // Казань. 2012. № 7. С. 114.

³⁰⁶ В 1970-е гг. Г.Н. Архиреев работал художником-бутафором в Казанском Большом русском драматическом театре им. В.И. Качалова (ныне Казанский государственный академический русский Большой драматический театр имени В.И. Качалова), позднее – художником-рекламистом в кинотеатре «Родина».

Колина С. Вороний вальс: были и небылицы о художнике Архирееве // Казань. 1999. № 5–6. С. 102.

³⁰⁷ Колина С. Вороний вальс: были и небылицы о художнике Архирееве // Казань. 1999. № 5–6. С. 100.

³⁰⁸ Тарлецкая А. Жизнь на «высокой ноте» Николая Индюхова: детство на линии огня и казанский аэродром // URL: <https://realnoevremya.ru/articles/200843-zhizn-na-vysokoy-note-nikolaya-indyuhova> 27.04.2021

В когорте художников-автодидактов позднесоветского искусства Татарстана важное место занимал **Владимир Степанович Гурьянов**³⁰⁹ (1956–2019). Пройдя сложный жизненный путь, перепробовав множество профессий и не получив специального профессионального образования, он вошел в художественную жизнь Казани в конце 1970-х гг. и системно занимался развитием традиций модернизма и авангарда³¹⁰. Квартира Гурьянова на Подлужной в конце 1980-х превратилась в место паломничества для казанской интеллигенции. В «дом на Подлужной» приходили поэты, фотографы, музыканты, искусствоведы и музейные сотрудники: Ольга Левадная, Лилия Газизова, Иван Грай, Наиль Хадеев, Фоат Гарифуллин, Николай Беляев, Ольга Пиульская, Ольга Улемнова. Ирина Нейдерова и др. Они находили в общении с художником возможность выхода за пределы общепринятых рамок понимания искусства, обогащения своих представлений об окружающем мире и своего восприятия жизни через призму его творчества. Своеобразие и притягательность атмосферы дома-мастерской Гурьянова было зафиксировано фотографиями и нашло отражение в фотовыставке Фоата Гарифуллина «Вместе с художником» (2023).

В 1980-е гг. улица Подлужная превратилась в своеобразный казанский «монмартр» – там жили Г.Н. Архиреев, В.С. Гурьянов, В.Е. Тимофеев, Р.А. Салихов и др., создавая своеобразную ауру места, продолжая традиции рубежа XIX–XX вв., когда эта улица была пристанищем для многих учащихся КХШ.

Живопись на стыке предельной конкретности, фигуративности и авангардной абстракции отличает творчество казанского художника **Равката Шайхулловича Каримуллина** (1935–2012)³¹¹, предпочитавшего работать в жанре пейзажа и портрета. Он вступил на творческий путь в 1971 г., но его

³⁰⁹ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 310. Гурьянов В.С. Личное дело. Л. 1–27.

³¹⁰ Улемнова О.Л. Свет в доме на Подлужной // Казань. 2002. №1. С. 89–98.

³¹¹ Р.Ш. Калимуллин учился в КХУ (1951–1953), но не смог его окончить по причине слабого здоровья. В разное время работал художником-оформителем на Казанском вертолетном заводе (1954–1961), Казанской телестудии (1961–1965), Казанской киностудии (1965–1966), журнале «Казан утлары» (1966–1967); Равкат Каримуллин. Живопись. Графика: каталог произведений к 75-летию со дня рождения. Казань: Заман, 2010. 60 с.

«вольные и, казалось бы, небрежные, написанные широкой свободной кистью, с рельефной, пастозной фактурой»³¹² пейзажи и портреты долгое время не находили своего зрителя. Лишь после распада СССР, в 1992 г., художник получил признание: его приняли в СХ РФ и РТ, а через год состоялась его первая персональная выставка в музее.

Замыкает круг неофициальных художников позднесоветского Татарстана **Наркис Иванович Пономарев (1946–1996)**³¹³, наиболее таинственный, ярко проявивший себя на протяжении «выстраданного двадцатилетия непонимания и отверженности от «большого искусства»³¹⁴. Н.И. Пономарев переехал в Казань в 1979 г. По протекции заведующего отделом агитационной пропаганды Кировского района г. Казани А.И. Борисова был назначен главным художником этого района. Позже перешел на должность художника-оформителя в Кировский дворец пионеров и школьников «Заречье» (1990–1994), получил там небольшую мастерскую, что воспринимал как большой успех.

По натуре закрытый и молчаливый, он предпочитал вести затворнический образ жизни, а робкие попытки выставиться официально и вступить в СХ не увенчались успехом. Это было связано с тем, что в художественной ситуации этого периода в Татарстане по-прежнему «все, что оставалось за пределами фигуративного (предметного) изображения, презрительно именовалось «абстракционизмом» и «формализмом» и, соответственно, «не пушалось» в респектабельные выставочные залы»³¹⁵. Отсутствие специального художественного образования только подкрепляло убеждения коллег по цеху в непрофессионализме. Одни относились к творчеству Н.И. Пономарева с недоверием и даже с насмешкой, другие лишь разводили руками: неподготовленная казанская публика не воспринимала художника. Свои работы Н.И. Пономарев показывал в основном только близкому кругу друзей и

³¹² Шагеева Р.Г. Живопись Равката Каримуллина // Рэвкаты Кәримуллы=Равкат Каримуллин. Живопись. Графика. Каталог произведений. К 75-летию со дня рождения. Казань: Заман, 2010. С. 6.

³¹³ Н.И. Пономарев родился в Воронеже.

³¹⁴ Цой В.А. Красная корова эпохи постперестройки // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 12.

³¹⁵ Там же. С. 17.

соратникам, а также по рекомендациям, которые его знакомые предоставляли для частных коллекционеров, что позволяло, в том числе продавать изредка картины за рубеж³¹⁶. Лишь в конце 1980-х его произведения стали попадать на выставки, благодаря усилиям увлеченных современным искусством музейных специалистов (например, В.А. Цой)³¹⁷.

Таким образом, позднесоветское неофициальное изобразительное искусство Татарстана можно представить в немногих именах: А.А. Аникеёнок, К.А. Васильев, Г.Н. Архиреев, В.И. Сынков, Б.Ф. Романов, Н.И. Пономарев, Р.Ш. Каримуллин и др. Их творчество не было оценено своевременно. Судьбы этих художников полны драматизма и непонимания со стороны общества. При этом необходимо подчеркнуть, что авангардное искусство в Татарстане проявляло себя достаточно слабо и мирно; художники республики вовсе не тяготели к политическому диссидентству как в столицах, а лишь по велению души избрали путь свободного творчества.

Важно заметить, что художники 1960-х – 1980-х гг., причисляемые нами к неофициальному искусству, не были связаны между собой какими-либо тесными отношениями, а большинство из них даже не были знакомы друг с другом и занимались творчеством обособленно. Здесь стоит отметить дружбу лишь А.А. Аникеёнка, И.А. Вулоха, Р.А. Кильдибекова, которые, даже разъехавшись по стране, все же составляли некий неформальный кружок инакомыслящих, к которому в те годы примыкал и искусствовед А.И. Новицкий. Существенное влияние А.А. Аникеёнка испытал на себе его шурин Б.Ф. Романов, с которым они были, безусловно, близки. Так, исходя из биографических сведений неофициальных художников Татарстана, можно сделать вывод о том, что их творчество зиждилось на автономной авторской драматургии и представляло собой соприкасающиеся, но не тождественные формы.

³¹⁶ Колина С. Гримаса любви. Цена персональной выставки художника Наркисса Пономарева // Казань. 1996. № 3-4. С. 124–129.

³¹⁷ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 317. Пономарев Н.И. Личное дело. Л. 1–4.

В формировании творческих индивидуальностей вышеупомянутых художников сказались их личностные качества: стремление к новым знаниям, широкая эрудиция, независимость в суждениях, наполненность созидательной силой, творческой инициативой, нежелание подчиняться общепринятым нормам поведения, упорство и упрямство, что приводило к многообразным конфликтам с социумом и с самим собой, и как следствие – к личностным надломам, биографии большинства вышеупомянутых художников наполнены трагическими и даже мистическими событиями. Многие из этих художников представляют собой экзотически-маргинальный срез общества, что также вызывало негодование их окружения и полемику в периодической печати.

В лабиринте позднесоветского искусства Татарстана большой интерес представляет группа художников, которых мы определяем, как «полуофициальные». Мы относим к этой группе мастеров, которые, будучи официальными членами СХ, пользуясь привилегиями своего положения – иметь мастерские, заказы, возможность регулярно выставляться, при этом проявляли «умение тонко нарушать стилистические границы заданной линии»³¹⁸, таких как: А.А. Абзгильдин, Н.У. Альмеев, В.П. Аршинов, О.А. Бойко, В.А. Вязников, Е.Г. Голубцов, И.К. Зарипов, Г.А. Иванов, Н.П. Индюхов, Р.А. Кильдибеков, А.П. Леухин, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллин, Б.И. Урманче, И.М. Ханов, Ш.М. Шайдуллин, А.Х. Якупов и некоторых других.

Полуофициальных художников позднесоветского периода Татарии можно разделить в свою очередь на два лагеря. Одни, начиная с «послеоттепельных» 1960-х гг., словно одновременно вели двойную жизнь: в общественной жизни «имели хорошие или стандартные анкетные данные и характеристики, формально исполняя все социальные ритуалы»³¹⁹: участвовали в официальных выставках с произведениями на заданную тему и исполненные в духе требований социалистического реализма, писали статьи о коллегах по цеху и выставках,

³¹⁸ После Оттепели. Искусство 1970–1980-х годов / сост.: Д. Хисамова и др.. Казань: Заман. 2020. С. 32.

³¹⁹ Светляков К. Культура эпохи застоя и проблемы постмодерна // Это было навсегда 68/85 / науч.ред. К.Светляков; сост. кат. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: ГТГ, 2020. С.12.

состояли членами выставочных комитетов, а их «частная жизнь могла быть радикально иной», тая в мастерских творчество альтернативной формации. Другая группа полуофициальных художников Татарии – это мастера, которые умело преподносили под вывеской соцреализма в произведениях, тематически соответствовавших официальной позиции, иные художественные методы и творческие концепции. Они осторожно лавировали на границах официально дозволенного искусства, адаптируя авангардистские традиции в соцреалистическую реальность, открыто представляя общественности богатое разнообразие художественных экспериментов и решений. Искусство, созданное художниками этой группы, далеко от строгой каноничности соцреализма, но присоединить его к чистому авангарду будет также безосновательным.

В этом смысле очень показательна фигура Б.И. Урманче, «аксакала», татарского изобразительного искусства, признанного классика не только в России, но и в Узбекистане и Казахстане, где он вынужден был провести треть своей жизни³²⁰. Его имя стояло «особняком» в художественной среде Татарстана на протяжении почти всего XX в. По содержанию и художественному языку его творчество не укладывается в какие-либо рамки. Как отмечает Ю.Г. Нигматуллина, «Б. Урманче не примыкал в искусстве ни к «левым», ни к «правым», избегая увлеченности крайностями модернизма и одновременно противодействуя давлению ортодоксальных реалистов»³²¹. И если об Б.И. Урманче говорили и писали, начиная уже с периода его становления в контексте национального искусства в 1920-е гг., то искусствоведы 2000-х, такие как Г.П. Тулузакова, пишут о его художественных экспериментах в духе русского сезаннизма и нео-примитивизма, о большей условности стилистических приемов в «потеплевшие» 1960-е, о блестящем взлете мастера, «свободу которого уже ничем нельзя было лимитировать» в 1970–1980-е – «время максимального

³²⁰ Б.И. Урманче в 1929 г. репрессирован по национальному вопросу и находился в СЛОН до 1931 г., затем жил в Москве, лишенный возможности вернуться в Казань. В 1941 г. попал в число лиц, которым было запрещено проживание в крупных городах и до 1957 г. он жил и работал сначала в Казахстане, затем в Узбекистане. Только в 1954 г. ему было разрешено проживание во всех городах СССР.

³²¹ Нигматуллина Ю.Г. Запоздалый модернизм в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. С. 91.

расширения понятия социалистического реализма» в советском искусстве, о поисках художественного языка для «пластически точного» выражения национального мироощущения в искусстве³²². Модернистские пристрастия Б.И. Урманче в большей или меньшей степени проявлялись и в скульптурных, и в живописных работах 1960–1980-х гг., но особенно ярко – в графике, вплоть до абстрактных опытов.

Б.И. Урманче был обласкан правительством ТАССР многочисленными наградами и званиями, начиная с 1960-х гг.³²³. Масштаб таланта и деятельности, сила творчества были столь велики и нерушимы, что мало кто мог позволить себе критически высказываться о его произведениях 1960-х–1970-х гг., решенных в довольно свободной, далекой от соцреалистической парадигмы форме. В то же время Б.И. Урманче всегда находился в сложных отношениях с СХ ТАССР и лично с председателем правления Х.А. Якуповым, который видел в нем инаковость и как художника, и как личности. Это выражалось в многочисленных противостояниях двух крупных мастеров. «Самому [художнику] в творчестве, да и тем, кто пропагандировал его произведения, постоянно чинились препятствия»³²⁴.

Б.И. Урманче нередко и сам писал о художниках Татарстана, рассуждая о целях и задачах современного искусства, благоволя художникам, лавирававшим на границах соцреализма и альтернативных методов. Например, его привлекала импрессионистическая живопись Н.Д. Кузнецова, который прославился своими жизнеутверждающими индустриальными и городскими пейзажами³²⁵. Он был увлечен также творчеством акварелиста Г.А. Рахманкуловой³²⁶, чьи произведения несут в себе свободу самовыражения, воздушность и легкость, идущие от

³²² Тулузакова Г.П. Живопись Баки Урманче // Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Литературное наследие. К 120-летию со дня рождения художника / авт. сост. Д.Д. Хисамова, О.Л. Улемнова, Г.П. Тулузакова. Казань: Заман, 2017. С.455.

³²³ Народный художник ТАССР (1959); лауреат Государственной премии ТАССР им. Г.Тукая (1960); заслуженный художник РСФСР (1972); награжден орденом Трудового Знамени (1977), почетной грамотой Татарского обкома КПСС и Совета министров ТАССР (1979); народный художник РСФСР (1982); награжден орденом Дружбы народов (1987).

³²⁴ Валеева-Сулейманова Г.Ф. Простые истины // Казань. 1997. № 10–11. С.18.

³²⁵ Урманче Б. Пейзажи Кузнецова // Советская Татария. 1973. № 287. С. 3.

³²⁶ Б.И. Урманче. В царстве акварели // Советская Татария. 1974. № 35. С.3.

французских модернистов. Б.И. Урманче также защищал от нападков своих консервативно настроенных коллег по цеху молодых художников — Г.Н. Архиреева, Н.У. Альмеева, Е.Г. Голубцова, В.А. Нестеренко, И.Н. Башмакова, Р.Ш. Фаттахова, Г.А. Иванова³²⁷, радуясь успехам молодежи и отстаивая их прогрессивные взгляды в искусстве³²⁸.

Важной частью неофициальной художественной и культурной жизни Казани стали регулярные дружеские вечера в доме Б.И. Урманче, который стал центром притяжения национальной творческой интеллигенции республики в 1970–1980-е гг. Среди посетителей «кружка» были как опытные мастера, деятели культуры, так и совсем юные дарования. За чашкой чая, у себя дома, Б.И. Урманче встречался со скрипачом Ш.Х. Монасыповым, с художником-живописцем и театральным декоратором К.А. Нафиковым, молодыми художниками Н.У. Альмеевым и В.Е. Тимофеевым, скульптором А.К. Загировым, акварелистом Р.А. Гусмановым; студийцами Зеленодольской школы при ДК М. Горького А. Сафиним, Е. Мироновым, Р. Нигматуллиным, Р. Шакирзяновым, Т. Мухамадеевым и др.³²⁹. Они тепло общались, беседовали об искусстве, делились смелыми мыслями о целях и задачах национального искусства.

Современница Б.И. Урманче **Галина Ивановна Сатонина (Сотонина)** (1905–2000)³³⁰ училась в АРХУМАСе и ВХУТЕМАСе в 1920-е гг.³³¹, и ее путь становления и развития как художника обусловил неразрывную связь между первым казанским авангардом 1920-х гг. и «авангардом второй волны» Татарстана 1960-х – 1970-х гг. Являясь продолжателем художественных идей

³²⁷ Колина С. Вороний вальс: были и небылицы о художнике Архирееве // Казань. 1999. № 5–6. С. 102; Ильясова Р.И., Улемнова О.Л. Выставка шести молодых художников». Версия 1970 // Казань. №11. 2020. С. 116–123

³²⁸ Урманче Б.И. Татар халык сэнгате хакинда // Совет әдәбияте. 1964. № 1. С. 134–137. Его же: Татарстаннын сынлы сэнгате // Совет әдәбияте. 1960. № 10. С. 138–142.

³²⁹ Загиров А. Мои воспоминания о Баки Идрисовиче и о его учениках // Бакый Урманче: фәнни-популяр җыентык / сост. Мухаметшин З.Г. Казань: Жыен, 2022. С. 293.

³³⁰ Г.И. Сатонина получила художественное образование в АРХУМАСе (1922–1926) у К.К. Чеботарева и А.Г. Платуновой, выступая в этот период за искусство, идущее в массы, в производство, с поисками новых форм и задач. В 1928 г. поступила во ВХУТЕИИ на текстильный факультет, который не удалось окончить в связи с арестом брата и срочным отъездом в родную Казань. Работала чертежницей, художником-оформителем, воспитателем. Участвовала в соревнованиях по шахматам, параллельно занимаясь творчеством.

³³¹ Галина Сатонина – амазонка казанского авангарда / под ред. В. Кудрявцева. М.: Рус. шахматный дом, 2018. С. 7–8.

К.К. Чеботарева и А.Г. Платуновой, Г.И. Сатонина выработала свой авторский стиль еще в 1920-е и пронесла его сквозь десятилетия.

Начиная с 1960-х гг. Г.И. Сатонина начала писать картины на шахматные темы, которые получили всесоюзную известность. Г.И. Сатонина была известна в советский период в первую очередь как талантливая шахматистка, достигшая судейской категории, получив неофициальный титул «королевы шахмат»³³². Ее необычные работы в авторской технике экспонировались в 1960-е –1990-е гг. на 150 выставках по всему СССР и за рубежом, публиковались во многих шахматных изданиях страны. Ее произведения, передающие высокий драматизм шахматных страстей через неоднозначные аллегории, вызывали живой отклик повсюду. Советская периодика с большим трепетом всячески освещала эти выставки под предлогом шахматных турниров, официальных встреч известных шахматистов и юбилеев Г.И. Сатониной. Под благовидным предлогом интеллектуального спорта отдавалась дань авангардистскому мировосприятию и творчеству художницы.

Еще более активно откликаются на новые веяния в искусстве молодые художники, возвращавшиеся в Татарстан после окончания столичных ВУЗов: И.К. Зарипов, В.П. Аршинов, Р.А. Кильдибеков, Ш.М. Шайдуллин и др. Все они заняты поисками национальных основ искусства, выраженных в нетрадиционных, авангардистских художественных формах³³³.

Ильдар Касимович Зарипов (1939–2012) – один из самых самобытных татарских живописцев³³⁴. Важные тенденции развития искусства «оттепели» (конец 1950-х–1960-е гг.) сподвигли художника на поиск новых выразительных средств и методов в отображении национального своеобразия татарского народа.

³³² Елпидинский Э. Энергия души // Советская Татария. 1981. №141. С. 4; НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 66. Сатонина Г.И. Личное дело. 1–202.

³³³ Ильясова Р.И. Национальная тема в интерпретации молодых живописцев 1970-х гг. (И.К. Зарипов, Р.А. Кильдибеков, К.А. Нафиков) // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2020. С. 314–315.

³³⁴ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 11. Зарипов И.К. Личное дело. Л. 1–130; Ильдар Зарипов: альбом / сост. А.А. Гатина, Ф.М. Миннигулова, Д.Д. Хисамова. Казань: Заман, 2019. 160 с.; Егорова М. Щедрый талант. Галерея-студия Ильдара Зарипова // Казань. 2002. № 11/12. С. 160–162; Муллаянова Р. Мин ирекле рэссам // Ватаным Татарстан. 2010. № 5. С. 3.

Его творчество в 1960-е гг. развивалось в общем русле поисков молодых художников, «дав в какой-то мере декоративный, национальный вариант “сурового стиля”»³³⁵. В 1970-е он вырабатывает свой своеобразный стиль, основанный на синтезе русского лубка и неоклассицизма, включаясь в диалог с Б.М. Кустодиевым, «декларируя свой национальный идеал красоты»³³⁶. В этот период его картины не раз оказывались в центре острых дискуссий: сказочно-фантастическая манера изображения, откровенные «ню», необычная фактурная техника живописи не вписывались в привычные рамки социалистического реализма. Известно, что И.К. Зарипов вызывался секретарем обкома КПСС по идеологическим вопросам М.М. Мусиным, который безапелляционно указывал на необходимость пересмотра тем творчества³³⁷.

Жизнь и творчество **Виктора Петровича Аршинова** (р. 1945), приехавшего в Казань в 1970 г. после окончания Московского художественного училища памяти 1905 года³³⁸, – наиболее показательный пример художника, воплощающего всю противоречивость и неоднозначность позднесоветского изобразительного искусства Татарстана. Он работал в нескольких видах и жанрах искусства: книжной и журнальной графике, плакате, станковой графике (рисунок, эстамп) и живописи, театрално-декорационном искусстве, неизменно стремясь к обновлению художественного языка и отстаивая свою творческую позицию, которую без преувеличения можно назвать авангардной. При этом с 1972 г. он постоянно участвовал в крупнейших всесоюзных, всероссийских, зональных, республиканских выставках, а также курировал их. В.П. Аршинов – это редкий

³³⁵ Шагеева Р. Г. Море живописи Ильдара Зарипова // Ильдар Зарипов. Альбом. Казань: Заман, 2019. С. 17.

³³⁶ Тулузакова Г.П. Казань: диалог русского и татарского искусства. Пересечения, взаимовлияния= англ// Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков= ... М.: Фонд Марджани, издательский дом «Медина», 2023. С. 424.

³³⁷ Галлямова А.Г. Татарская АССР в период постсталинизма (1945-1985 гг.). Казань: Татарское книжное изд-во. 2015. С. 380.

³³⁸ Первые шаги в искусстве будущего художника были связаны с Астраханским государственным драматическим театром им. С.М. Кирова, где он работал художником-декоратором. Профессиональное образование получил в Московском художественном училище памяти 1905 г. (ныне Московское академическое художественное училище) (1963–1970). В 1970 г. после окончания училища В.П. Аршинов по распределению попадает в Татарстан в Казанский комбинат торговой рекламы, затем в ТХФ. Он стремительно и мощно начал свою творческую деятельность в республике, работая и как скульптор, и как живописец, и как иллюстратор в региональных журналах «Азат хатын», «Ялкын», в Татарском книжном издательстве, возглавляя графическую мастерскую «Агитплакат».

пример художника с литературным талантом: он публиковал отчеты, обзоры выставок, анализы и разборы творчества ряда художников в газетах, подкрепляя их идеологически выдержанными призывами, демонстрируя полную лояльность советскому строю. Например, в 1980 г. он писал в статье «Народу – труд художника»: «Мы – бойцы идеологического фронта, <...> в нашем союзе организуются лекции по актуальным вопросам политики партии, международного положения, просмотры документальных фильмов, обсуждения трилогии Л.И. Брежнева, постановления ЦК КПСС “О дальнейшем усилении идеологической, политико-воспитательной работы”»³³⁹. Затем там же добавлял: «каждый из художников должен помнить, что советские люди ждут от него новых значительных произведений, проникнутых светом коммунистических идеалов, созданных талантом убежденного идеологического борца. Художественное творчество должно целиком и полностью служить народу, исходить из принципов социалистического реализма»³⁴⁰.

В.П. Аршинов вел активную общественно-организационную работу, занимая пост ответственного секретаря СХ ТАССР и Татарских художественно-производственных мастерских ХФ РСФСР (с 1976 г.), входил в оргкомитеты по проведению Дней культуры Татарстана в Азербайджане, Каракалпакии, Башкирии, а также в Москве и других городах России. Он участвовал в организации и проведении партийных собраний, совместных заседаний правления ТС (творческого союза), партийного бюро и дирекции Татарских художественно-производственных мастерских ХФ РСФСР³⁴¹. Казалось бы, самый настоящий «официальный» художник, при этом стоящий на абсолютно свободной творческой позиции.

Примечательно, что в 1980-е гг. в мастерскую художника в Казани попадает известный японский писатель Хироси Сакагами, который собирал материалы по СССР для своей будущей книги – «Из моего походного саквояжа (Поездка по

³³⁹ Аршинов В. Народу – труд художника // Советская Татария. 1980. № 41. С.3.

³⁴⁰ Там же. С. 3.

³⁴¹ Аршинов В.П. Народу – труд художника / В.П. Аршинов // Советская Татария. 1980. № 41. С. 3.; Его же: Языком плаката / В.П. Аршинов // Советская Татария. 1979. № 192. С. 3.

СССР)» (1983)³⁴². Отдельная глава этой книги – «Художник из Казани» посвящена В.П. Аршинову³⁴³. Сам художник вспоминал, что Х. Сакагами был сильно удивлен, познакомившись с творчеством художника, восклицая: «Разве у вас так можно?! Разве у вас не соцреализм?!»³⁴⁴. А произведение художника, выполненное в период югославской поездки (в довольно свободной манере), стало украшением обложки книги.

Серьезное академическое образование не мешало молодым художникам избирать тернистый путь авангардного искусства. Ярким представителем национальной живописи Татарстана и России стал **Шамиль Муртазович Шайдуллин** (1947–2021), окончивший Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры в 1974 г. и творческую мастерскую живописи АХ СССР под руководством Х.А. Якупова в 1980 г.³⁴⁵ Его авангардистские пристрастия возмущали искусствоведов: «Несомненно, художник много работает. Но органичен ли для него путь, которым он идет сейчас, или в нем еще не перебродила молодая сила и он избрал этот стиль примитивизма, небрежного отношения к рисунку, следуя модным влияниям?», – вопрошали они в статье 1978 г.³⁴⁶ Но это не останавливало художника – создавая национальные образы, раскрывающие духовно-нравственные идеалы татарского народа, сюжеты, посвященные вопросам национального возрождения, художник непременно прибегал к языку условностей и эффекту стилизации³⁴⁷. «Даже авангардизм современный я воспринимаю сквозь призму национальных признаков», – признавался художник³⁴⁸. Можно сказать, художнику повезло, что он на самостоятельный творческий путь довольно поздно³⁴⁹, когда его «дикая,

³⁴² Сакагами Х. Из моего походного саквояжа. Поездка по СССР. Токио: Изд-во Коданся. 1983. С. 63.

³⁴³ Там же. С. 60–68.

³⁴⁴ Аршинов В.П. (2021). Интервью в Казани 24.03 (Архив Р.И.Ильясовой).

³⁴⁵ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 118. Шайдуллин Ш.М. Личное дело. Л. 1–20.

³⁴⁶ Валеева Д.К. Искусство Татарстана XX век. Казань: Туран, 1999. С. 62.

³⁴⁷ Шамиль Шайдуллин. Живопись. Графика: каталог выставки. Казань: Заман, 2015. С. 6–70.

³⁴⁸ Кожевникова Р. Возвращаясь к истокам // Идель. 1990. №7. С. 64.

³⁴⁹ Ш.М. Шайдуллин окончил КХУ (1963–1968), Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1968–1974), служба в Советской Армии (1974–1975), аспирантуру в творческой мастерской живописи АХ СССР в Казани (1977–1980).

фовистическая, шокирующая оппонентов и зрителя невозможная живопись»³⁵⁰ все-таки оказалась возможной даже в рамках академической мастерской и была допущена на большие официальные выставки. Это многое говорит о широте взглядов руководителя мастерской Х.А. Якупова, которого мы привыкли воспринимать как оплот соцреализма.

Наиболее последовательно авангардистские тенденции в графике проявились в творчестве **Надира Усмановича Альмеева** (р. 1946), сложившегося как яркая творческая индивидуальность в 1960-е гг.³⁵¹ Он выразил многие черты неофициального советского искусства этого периода, испытав на себе давление системы – был исключен с последнего курса КХУ за увлечения «формализмом». Н.У. Альмеев уже в годы учебы в КХУ негласно примыкал к «левому» крылу художников, проявляя интерес к современному искусству Запада, с которым появилась возможность знакомиться через иностранные журналы – польский «Шпильки» (Szpilki) и немецкий «Шпигель» (Der Spiegel), доставаемых через знакомых. Полная независимость Н.У. Альмеева и желание творить вне рамок не раз завершались скандалом республиканского масштаба и даже исключением из КХУ за «формалистический налет».

Н.У. Альмеев³⁵² – идейный вдохновитель и организатор первой самовольной, проведенной независимо от СХ ТАССР, молодежной выставки «Выставка 6» 1970 г., объединившей художников, стремившихся к свободе творчества. Выставка возмутила правление СХ ТАССР, которое пыталось не допустить ее открытия, несмотря на разрешение, полученное молодежью от обкома комсомола. Выставка с успехом была продолжена на другой площадке – в международном лагере «Волга», где была собрана молодежь со всего Советского Союза. «Выставка 6» стала одним из ярких событий Казани конца шестидесятых, ознаменовав наступление нового периода – семидесятых, – отмеченного в искусстве снижением пафоса «сурового стиля», постепенным замещением

³⁵⁰ Шагеева Р.Г. Диапазон души // Шамиль Шайдуллин. Альбом. Казань: Заман, 2013. С.12.

³⁵¹ Шарипов В. Вселенная Надира Альмеева // Казань. 1997. № 1-2. С. 31–36; Разбежкина М. Первая выставка // Казань. 2016. № 8. С. 85–87.

³⁵² НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 3. Альмеев Н.У. Личное дело. Л. 38.

«героики будней» предыдущего десятилетия лиричностью, камерностью, стремлением осмыслить окружающий мир сквозь призму собственных чувств и переживаний.

Плодотворным этапом жизни и творчества Н.У. Альмеева стали годы сотрудничества с СКБ «Прометей» (1975–1987), которое было основано в 1962 г. в Казанском авиационном институте (КАИ). Будучи прогрессивной личностью, Н.У. Альмеев всерьез увлекся темой синестезии в искусстве³⁵³. Совместные эксперименты художника с СКБ в области практик синтеза различных видов искусства реализовались в иллюстрировании и оформлении книг³⁵⁴, которые были необходимы для разъяснения читателям тонкостей светомузыкального искусства. Например, для книги «Поющая радуга» (1980) Н.У. Альмеев создал серию эскизов архитектурных строений Казани, которые по проекту «промеевцев» превращались в гигантские светомузыкальные инструменты, управляемые художниками. Н.У. Альмеев принимал участие в съемке первого в стране светомузыкального фильма, конечно же, абстрактного, – «Маленький триптих» (1975), а также других визуальных проектах СКБ, добившихся международного признания.

«Стремление отойти от навязанных стереотипов, подняться на новый уровень живописного мышления» – таково было кредо Н.У. Альмеева с начала его творческого пути³⁵⁵. Он всегда стоял особняком среди художников, редко интересовался казанскими коллегами по цеху, что объяснялось полным безразличием к критике и сосредоточенностью на собственном искусстве.

Важную роль во внедрении авангардистских приемов в станковой живописи и графике играли представители других видов искусства – монументалисты, прикладники, театральные художники, проектировщики. Сами принципы этих

³⁵³ Флорковская А.К. Студия электронной музыки и динамической светографики. К истории московского неофициального искусства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 3. – С. 206–207.

³⁵⁴ Н.У. Альмеев в сотрудничестве с СКБ «Прометей» работал над иллюстрированием и оформлением таких изданий, как: «Искусство светящихся звуков», Казань, 1973; «Светомузыка: становление и сущность нового искусства», Казань, 1976; «Поющая радуга», Казань, 1980; каталогом демонстрационной программы Всесоюзной школы-фестиваля «Свет и музыка», Казань, 1987 и др.

³⁵⁵ Цой В.А. Красная корова эпохи постперестройки // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 10.

видов искусства, основанные на обобщении форм, стилизации, декоративности, образной условности, синтеза различных видов искусства, способствовали формированию нового художественного языка.

Похожим образом сложилась судьба другого «полуофициального» художника **Рустема Ахметовича Кильдибекова** (1934–2023), друга нонконформистов – А.А. Аникеёнка, И.А. Вулоха и «опального» искусствоведа А.И. Новицкого³⁵⁶. Р.А. Кильдибеков вошел в изобразительное искусство Татарстана во времена «хрущевской» оттепели, после окончания Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства³⁵⁷ в 1960 г., с багажом новых представлений об искусстве, во многом ориентированных на запад, опирающихся на более глубокое осознание ценности национального искусства, что определяло тягу художника к внедрению авангардистских приемов в своем творчестве. Но уже на первой его казанской выставке в 1963 г., где были экспонированы «в необычной для этого времени декоративной плоскостной манере работы», Р.А. Кильдибекову дали понять, что его творческие поиски неуместны и не отвечают задачам, стоящими перед СХ ТАССР³⁵⁸. Так Р.А. Кильдибеков был исключен из художественной жизни республики, «ни один высокий выставком не признавал в нем художника-живописца»³⁵⁹. Чтобы не перестраивать свой творческий метод, Р.А. Кильдибеков перешел в монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусства, участвуя в создании многих мозаичных панно на фасадах и в интерьерах казанских зданий, а также внес большой вклад в формирование и развитие искусства гобелена в Татарстане вместе со своей супругой М.С. Кильдибековой. А пласт станковой живописи примитивистского и фовистского характера, созданной им в 1960-е гг., долгое время оставался не признанным и «не выставочным» (вплоть до 1990-х гг.). Так, «оттепельная» свобода Р.А. Кильдибекова проявилась без видимого

³⁵⁶ Рустем Кильдибеков: альбом / сост. Д.К. Валеева. Казань: Заман, 2016. 160 с.

³⁵⁷ Ныне ЛНАИ – Львовская национальная академия искусств.

³⁵⁸ Цой В.А. Моих сомнений мир зеркальный... // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 20.

³⁵⁹ Там же. С. 20.

бунта, присущего его поколению. В СХ ТАССР Р.А. Кильдибеков был принят только в 1987 г. в секцию декоративно-прикладного искусства³⁶⁰.

«Крупным своеобразным мастером, развивающим ирреалистическо-символистский стиль»³⁶¹ в татарском изобразительном искусстве, выступил художник широкого диапазона – скульптор, живописец, мастер монументального искусства **Ильдар Мансавеевич Ханов** (1940–2013). Его биография овеяна различного рода мифами и вызывает среди его современников споры по настоящее время, что отмечает и исследователь Д.К. Валеева: «Отношение к нему неоднозначное»³⁶². Годы учебы И.М. Ханова³⁶³ пришлось на противоречивое и неординарное послеоттепельное время, «когда социалистический реализм еще не собирался сдавать свои позиции, но уже поднималась “вторая волна” авангарда»³⁶⁴. Московский период стал благодатной почвой для дальнейшего развития И.М. Ханова³⁶⁵. Новые тенденции в искусстве, знакомство с которыми произошло благодаря ряду встреч и общению с деятелями культуры и искусства (С.Н. Рерихом, Д.А. Сикейросом, В.С. Высоцким и др.), посещение зарубежных выставок, проходивших в столице с большим резонансом, стали мощным толчком к переходу художника от реализма к модернизму в творчестве. Уже в 1970-е гг. формируется оригинальный авангардистский стиль И.М. Ханова, воспринимавшийся, тогда как дерзкий эксперимент. «Многих его творчество шокировало, вызывало резкое неприятие, лишь немногих – восхищало», – отмечает исследователь Ю.Г. Нигматуллина³⁶⁶.

Вернувшись после окончания института в родную Казань, И.М. Ханов столкнулся с резким неприятием собственного творчества. «В республиканском худфонде, куда он получил распределение, сразу заявили, что ни работы, ни

³⁶⁰ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 99. Кильдибеков Р.А. Личное дело. Л. 10–12.

³⁶¹ Валеева Д.К. Искусство Татарстана XX век. Казань: Туран, 1999. С. 199.

³⁶² Там же. С. 199.

³⁶³ И.М. Ханов окончил КХУ (1960), затем МГХИ им. Сурикова (1968).

³⁶⁴ Нигматуллина Ю.Г. Мир глазами Ильдара Ханова // Казань. 2008. № 7. С. 119; Султанова Р.Р. Симфония разума и сердца, или размышления о творчестве художника Ильдара Ханова // Аргамак. 1994. № 3. С. 104–111.

³⁶⁵ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 248. Ханов И.М. Личное дело. Л. 1–59.

³⁶⁶ Нигматуллина Ю.Г. Запоздалый модернизм в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. С. 92; Её же: Мир глазами Ильдара Ханова // Казань. 2008. № 7. С. 119–127.

мастерской, ни перспектив на жилье выпускнику «Суриковки» не светит»³⁶⁷. Оказавшись временно вновь в Москве, лишь в 1970 г. он вернулся в Татарстан и был вынужден перейти в новый для себя вид искусства – скульптуру монументальную и декоративную, в которой в отличие от живописи он с большей степенью свободы мог реализовать свои авангардистские идеи. Он обосновался в городе Набережные Челны, в котором решением ЦК ВЛКСМ от 24 января 1970 г. была объявлена Всесоюзная ударная комсомольская стройка «КамАЗ». Здесь художник с энтузиазмом включился в строительство нового города: «с помощью учеников тайно ваял и сваривал на складе ремонтно-инструментального завода, а по ночам устанавливал на городских площадках» монументальные скульптуры³⁶⁸. Многие из них были приняты в штыки партийным руководством. Например, «Памятник Родине-матери» для Мемориала славы (1975) пытались даже взорвать по решению комиссии Министерства культуры РСФСР во главе с советским скульптором Л.Е. Кербелем. Но, найдя поддержку в лице руководителей всесоюзной стройки, И.М. Ханов смог реализовать свои идеи, и сейчас они формируют характерный облик города³⁶⁹.

Отдельный пласт авангардистской живописи и графики представляет собой творчество художников-монументалистов, которые благополучно работали в своей сфере, получая заказы, награды и звания, а для себя, в своей мастерской создавали станковые произведения авангардистского характера, не вынося их на всеобщее обозрение. Яркий пример – **Абрек Амирович Абзгильдин**³⁷⁰ (1937–2013), создавший в 1970–1980-е гг. ряд живописных и графических работ, в которых переосмысливаются разнообразные проявления европейского

³⁶⁷ Воронин А. Храм Ильдара Ханова // Казань. 2001. № 3. С.103.

³⁶⁸ В это трудно поверить... // URL: <https://history-kazan.ru/13962-1572> 17.05.16.

³⁶⁹ Вернувшись в 1990-е гг. в Казань, И.М. Ханов целиком посвятил себя созданию Вселенского храма (Храма всех религий), который сейчас является узнаваемым туристическим объектом, одним из брендов Казани.

³⁷⁰ А.А. Абзгильдин – живописец, художник-монументалист, народный художник Республики Татарстан (1995), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (1997), заслуженный деятель искусств ТАССР (1986), заслуженный художник РФ (2002), член-корреспондент РАХ (2007). Долгое время занимал пост Председателя правления СХ Татарстана (1993–2008); НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 121. Абзгильдин А.А. Личное дело. Л.10-28; Новицкий А.И. Воплощение духовной силы: о художнике Абреке Абзгильдине // Татарстан. 1997. № 6.С. 3–5.

авангардизма и модернизма, обнаруживаются влияния и Сезанна, и Пикассо, и Дали.

Особой сферой приложения энергии творческого поиска молодых художников 1970-х гг. стало художественное проектирование³⁷¹. Большую роль в его развитии в Советском Союзе, в т.ч. в Татарстане, сыграла Центральная учебно-экспериментальная студия «Сенеж», для которой была характерна активность в области творческого «придумывания», переживания, взаимного осмысления в обретении творческой свободы.

«Среди задач, поставленных перед советским искусством постановлениями ЦК КПСС, решениями XXV и XXVI съездов партии в 1970-е–1980-е гг., первостепенное значение приобретает задача формирования всей предметно-пространственной среды, проникновения искусства в повседневную жизнь, производственную деятельность, быт советского человека»³⁷². Это было обусловлено рядом факторов от государственного плана на восстановление экономики страны, чтобы составить достойную конкуренцию капиталистическим странам, до необходимости обеспечить рабочими местами выпускников художественно-графических учебных заведений, тем самым направив их талант в русло оформительства, что «в определенном смысле было продолжением монументальной пропаганды»³⁷³.

Дизайн становится частью государственной политики СССР в 1960-е годы, а уже в 1962 г. под руководством Ю.Б. Соловьева в Москве открывается Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ, ныне – Московский технологический университет), который предпринимал попытки развивать дизайн в стране «сверху», что стало поворотным пунктом в истории отечественного дизайна³⁷⁴.

³⁷¹ Ким С. Город и художник // Советская Татария. 1977. № 37. С. 3.

³⁷² Червонная С.М. Изобразительное искусство советской Татарии. М.: Советский художник. 1983. С. 16.

³⁷³ Гольдина А. Сенежский эксперимент // Декоративное искусство. 2009. №1. С. 68.

³⁷⁴ Воронов Н.В. Дизайн: русская версия. Тюмень: Институт дизайна. 2005. 224 с.; Семенов А.В. Три периода в дизайне советской мебели 1920–1980-х гг. // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Сер.: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 3. С. 45–51.

Параллельно ВНИИТЭ, в русле позитивной конкуренции, почти в этот же период (1964 г.) в подмосковном Доме творчества разворачивается деятельность Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР (первые два года именовавшегося просто как Сенежские семинары) во главе с Е.А. Розенблюмом, которая сыграла важную роль в развитии теории, практики и педагогики в сфере дизайна. Обучавшиеся на ежегодных семинарах художники со всей страны, стран СНГ, Польши, Германии, Болгарии овладевали навыками художественного проектирования в сфере промышленного и общественного интерьера, музейных и выставочных экспозиций. В качестве лекторов и консультантов приглашались известные деятели науки и искусства, в том числе иностранные. Художественную студию «Сенеж» с полным основанием можно было назвать советским Баухаузом³⁷⁵.

Практически сразу республиканские отделения СХ по всему СССР получили письма от Секретариата правления СХ СССР с просьбой «направить на семинар <...> художников, работающих или желающих работать в области оформительского и промышленного искусства»³⁷⁶.

Участником первого семинара был М.А. Коник, который настолько «увлекся новой проектной идеологией», что впоследствии стал руководителем отдельного направления в Сенеже наравне с Е.А. Розенблюмом³⁷⁷. Именно в его группу попали молодые, уже сложившиеся художники ТАССР разных специальностей. Так они связали свою творческую жизнь с систематическими семинарами Сенежской студии, что благоприятно сказалось на развитии новых форм в изобразительном искусстве региона. И 1960-е – 1970-е гг. характеризуются в Татарстане «настоящим подъемом монументально-декоративной живописи в республике», достигнутым за поразительно короткий срок³⁷⁸. Тем более что интенсивное строительство в Татарии, возникновение

³⁷⁵ Тулузакова Г.П. Художественная колония Свияжска // Юный художник. 2020. №12. С. 13.

³⁷⁶ Шапошникова Е. Сенежский семинар // Сенежская студия. Евгений Розенблюм. 1964-1991. Екатеринбург: Tatlin. 2019. С. 13.

³⁷⁷ Глазых В.Л. Опыт Сенежской студии // URL: <https://history-kazan.ru/13962-1572> 11.10.20

³⁷⁸ Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. М.: Изобразительное искусство. 1978. С. 131–132

новых микрорайонов и городов, создание крупных промышленных объектов давало импульс местным художникам к расширению художественных границ и форм творчества.

Казанским первопроходцем Сенежских семинаров стал один из ведущих художников-проектировщиков республики – Николай Степанович Артамонов (1930–2014), который в 1970–1973 гг. занимал пост главного художника в Художественном фонде ТАССР³⁷⁹. Для него систематические занятия с 1972 по 1976 гг. в Доме творчества «Сенеж» дают качественно новый подъем художественно-проектной деятельности³⁸⁰.

На фигуре **Н.С. Артамонова**³⁸¹ (1930–2014) заострим внимание. Он сыграл большую роль в становлении и развитии художественного проектирования (дизайна) в Татарстане в 1960-е гг. не только как художник, но и как организатор. В частности, Н.С. Артамонов был инициатором проведения ежегодных отчетных выставок художников-оформителей с середины 1960-х гг. Основываясь на принципах целостности пластического синтеза разных видов искусств, отдавая предпочтение ансамблевым решениям, под его руководством и при его участии создавались и реализовывались проекты художественного оформления кафе «Елочка» (1966), ювелирного магазина «Яхонт» (1967), Международного молодежного лагеря «Волга» (1967, соавтор А.А. Спориус), ДК химиков (1968), Дома татарской кулинарии – ДТК (1969–1970, соавторы В.И. Охотин и А.А. Спориус) и многие другие³⁸², во многом определившие

³⁷⁹ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 164. Артамонов Н.С. Личное дело. Л. 1-7.

³⁸⁰ Червонная С.М. Художники Советской Татарии. Казань: Татарское книжное издательство. 1984. С. 39.

³⁸¹ Н.С. Артамонов учился в КХУ (1948–1958, с перерывом на службу в армии, где работал декоратором и актером в драмтеатре Тихоокеанского флота) у В.С. Подгурского, С.А. Ротницкого, В.К. Тимофеева; одним из первых из Казани регулярно участвовал на ежегодных семинарах учебно-экспериментальной студии СХ СССР («Сенеж») под руководством Е.А. Розенблюма, М.А. Коники (1972–1976). В 1969–1973 гг. был главным художником ТХФ, значительно подняв уровень требований к творчеству художников-проектировщиков и показав образцы этого творчества в своей работе. В 1976–1984 гг. занимался преподавательской деятельностью в КХУ на отделении художников-оформителей.

³⁸² Н.С. Артамонов автор комплексной реконструкции здания и парка Музея изобразительных искусств ТАССР, а также автор первой экспозиции музея (1963), проектировал экспозиции крупных выставок - «Большая Волга» (1980), раздела Татарской АССР на Международной выставке-ярмарке в Лейпциге (совместно с Е.Г. Голубцовым, В.А. Нестеренко, А.П. Леухиным) (1980) и др. В составе авторского коллектива участвовал в создании проектов сенежской студии: «Музей корабелов» в г. Николаеве, «Музей Г.Тукая» в с. Кырлай-Тукай, «Электротехнический институт» в г. Новосибирске, «Центр и пешеходная зона г. Баку», «Арбатские переулочки» в г. Москве, «Музей Герцена» в г. Москве. В 1985-1989 гг. совместно с сыном И.Н. Артамоновым был создан и реализован проект

уровень художественного проектирования Казани в 1960-е – 1970-е гг. Строгий вкус, глубокое понимание эстетических особенностей различных материалов и форм декора, закономерностей синтеза архитектуры с изобразительным (живопись, пластика) и декоративно-прикладным искусством (керамика, художественный текстиль, кожа и т.п.), умение с помощью цветовой гаммы и линейно-ритмической композиции придать цельность и выразительность пространству – все это свойственно лучшим работам Н.С. Артамонова 1960-х–1980-х гг.

Именно благодаря энергии и творческому энтузиазму Н.С. Артамонова ряд художников из Казани, Набережных Челнов, Нижнекамска становятся регулярными участниками, а кто-то и вовсе преподавателем и консультантом «Сенежа» (Е.Г. Голубцов). Участие в семинарах, с приглашенными практиками и теоретиками архитектуры и дизайна, историками и искусствоведами «менее классического типа», стало настоящим «пиром для ума», явившимся колоссальным фактором влияния на мировоззрение и творчество будущих казанских дизайнеров.

Уроки сенежских семинаров особенно ярко и убедительно реализовались в творческой деятельности художников проектно-оформительской группы, получившей свое название по номеру мастерской ХФ ТАССР, в которой они работали, – «Группа №17». Интересно, что сами художники называли свое объединение «конструкторским бюро художественного проектирования»³⁸³. В состав группы в разное время входили Евгений Георгиевич Голубцов (1949–1921), Владимир Александрович Нестеренко (1947–2022), Александр Петрович Леухин³⁸⁴ (р. 1949), Владислав Андреевич Вязников (1950–2008), Олег Андреевич

оформления санатория-профилактория «Строитель» (в настоящее время «Санта») в Боровом Матюшино - один из редких и удачных примеров единого и комплексного решения интерьерного и экстерьерного пространства. С 1985 г. совместно также с сыном, планомерно сотрудничал с управлением курортов Татарстана, оформляя санатории «Казанский», «Васильево» и др.

³⁸³ Голубцов Е.Г. Главная задача художника // Комсомолец Татарии. 1980. № 121. С. 3.

³⁸⁴ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 198. Леухин А. П. Личное дело. Л. 1.

Бойко³⁸⁵ (р. 1949), Рашит Талгатович Сафиуллин (1949-2024), Анвар Харисович Якупов (1954–1998).

Каждый из художников группы имел серьезную профильную подготовку – за плечами обучение в прославленном КХУ и ведущих вузах СССР: например, О.А. Бойко окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (художник-технолог театра, 1972); В.А. Нестеренко – Московское высшее художественно-промышленное училище (быв. Строгановское, отделение проектирование мебели, 1974); А.Х. Якупов – Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой (моделирование одежды, 1977)³⁸⁶.

Творческая деятельность объединения реализовывалась в архитектурных и интерьерных ансамблях Татарстана 1970-х–1980-х гг., прежде всего в Казани и на близлежащих территориях, а также в некоторых других регионах СССР (чаще всего в составе творческих групп «Сенежа»)³⁸⁷. Новаторскими были не только художественно-проектировочные решения, но и сами эскизные проекты, которые исполнялись как самостоятельные, самоценные произведения на стыке живописи и графики, с использованием приемов коллажа, ассамбляжа, и экспонировались на выставках разного уровня в разделах художественного проектирования.

Индивидуальное творчество в области станковой живописи и графики шло параллельно проектной деятельности, оставаясь чаще всего внутренней лабораторией художников. В ряду «молодых» художников-семидесятников Татарстана выделяется фигура **Евгения Георгиевича Голубцова**³⁸⁸ (1949–2021) – одного из самых известных казанских художников. Прежде всего, он известен как идейный вдохновитель и организатор объединения «Группа №17». Сегодня его живопись давно вышла за региональные рамки и входит не только в российский, но и в европейский контекст изобразительного искусства³⁸⁹.

³⁸⁵ Бойко О.А. Личное дело НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 475. Л. 1–3.

³⁸⁶ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 107. Нестеренко В.А. Личное дело. Л. 1.

³⁸⁷ Разбежкина М. Город из будущего // Комсомолец Татарии. 1983. № 106. С. 1–2.

³⁸⁸ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 181. Голубцов Е.Г. Личное дело. Л.1–212.

³⁸⁹ Kunst uit Kazan. Catalogus. Zutphen, 1993. P. 54; Russische realisten in Kasteel d'Erp. Leaflet, 1994. 40 p.

Художник начинал свой самостоятельный творческий путь в конце 1960-х гг. в графическом искусстве: офорты, литографии, агитплакаты – яркие и оригинальные как по тематике, так и по исполнению, большинство из которых, к сожалению, не сохранились³⁹⁰. Живописные полотна этого периода немногочисленны и демонстрируют поиски в области цвета и формы, «нащупывание» собственного стиля. Наиболее последовательным оказался следующий этап творчества художника, связанный непосредственно с художественным проектированием и дизайном, который был во многом предопределен участием в работе «Сенежа». В 1980-е гг. Е.Г. Голубцов даже читал курс лекций по композиции и цвету, а также выступал в качестве консультанта на сенежских семинарах.

В 1990-е гг. Е.Г. Голубцов полностью отошел от художественного проектирования и вернулся в живописное творчество – стал художником-станковистом. Как отмечает искусствовед В.Н. Разумейченко, «живопись всегда занимала важное место в его деятельности», но была представлена и оценена по достоинству лишь в 1990-е гг.³⁹¹

«Рыцари вернисажей 1970-х гг.» – называли Е.Г. Голубцова и его друга и коллегу по цеху **Владимира Александровича Нестеренко** (1947–2022) – художника-универсала: проектировщика, театрального художника, живописца, графика³⁹². Если первый был парторгом молодежной секции при СХ ТАССР, то второй возглавлял ее. «Владимир Нестеренко в белом смокинге, при галстук-бабочке. И в жизни, и в творчестве склонный к театрализованным эффектам; Евгений Голубцов, похожий на витязя в излюбленном свитере-кольчуге и потертых джинсах, уже сами по себе производили на зрителей неизгладимое впечатление. Уравновешенные, чувствующие в себе силу, не нуждающуюся в

³⁹⁰ Голубцова Т.В. Многогранный талант // Казань. 2003. № 4. С. 25–32; Ее же: Творите, Мастер! // Казань. 2004. № 3. С. 115–120.

³⁹¹ Разумейченко В.Н. Евгений Голубцов // Статьи об искусстве. Казань: ГМИИ РТ, 2000. С. 45–46.

³⁹² Колина С.З. Рыцари казанских вернисажей // Казань. 2006. № 8-9. С. 121–128; Ее же: Божественный дар сочувствия. О концептуалистах с улыбкой и всерьез // Казань. 2009. № 6. С. 4.

демонстрации, они были открыты для всего нового и охотно принимали в свой ряд молодых и талантливых».

«Левизна» взглядов В.Нестеренко выражалась как в изобразительном искусстве, так и в его следовании западному образу жизни: в стиле одежды – он носил пиджаки с платочком в кармашке, в увлечении джазовой музыкой, зарубежными танцами (буги-вуги и другие), что он с удовольствием демонстрировал на вечеринках.

Несмотря на высокую оценку современников творческой деятельности, В.А. Нестеренко в широких кругах известен не был, его нерушимый образ художника-проектировщика и дизайнера оставлял в тени богатое живописное и графическое творчество. Наследие В.А. Нестеренко до настоящего времени не исследовалось, а первая персональная выставка была организована лишь в 2021 г. автором диссертации (НХГ «Хазинэ»).

По воспоминаниям современников и коллег В.А. Нестеренко уже в годы учебы в Казани негласно примыкал к «левому» крылу художников, проявляя интерес к современному искусству Запада, с которым появилась возможность знакомиться через иностранные журналы. Большую роль в его личном формировании как художника (как и всех участников «Группа №17»), в обретении творческой свободы играло участие в творческих семинарах «Сенежа», для которой была характерна активность в области творческого «придумывания», переживания, взаимного осмысления. Эти навыки помогли художнику оставаться на плоту легального искусства – художественного проектирования общественных зданий, производимых им совместно с другими участниками. Дизайн советской Казани допускал и принимал вольности под эгидой современного оформительского искусства. Творчество В.А. Нестеренко было одним из самобытных и оригинальных в искусстве Татарстана последней трети XX в., но, не находя отклика и признания в момент создания, стало общественным достоянием лишь в 2000-е гг.

Большее внимание самостоятельному творчеству участники «Группа №17» стали уделять ему во второй половине 1980-х гг., с началом перестройки, начали

чаще экспонироваться как станковисты, устраивая в т.ч. персональные выставки. Например, большой резонанс имела персональная выставка Е.Г. Голубцова 1989 г., устроенная в интерьере одного из соборов Свияжска (в то время филиала МИИ ТАССР), которая поразила публику необычной образностью и стилистикой произведений, а особенно подачей, которая воспринималась как своего рода перформанс. В 1990-е гг. объединение распалось, и художники ушли в самостоятельное живописное и графическое творчество, выражая собственную индивидуальность.

Еще один выпускник и продолжатель традиций Сенежа в Набережных Челнах – художник **Георгий Алексеевич Иванов** (1946–2012). Масштабное строительство города и Камского автомобильного завода открыли для молодого специалиста неограниченные возможности для профессионального роста и реализации проектов. Он воплотил свой талант в художественном оформлении общественных зданий и городской среды, оживляя тем самым урбанистическое и промышленное пространство, привнося идеи Сенежской школы, на семинарах которой регулярно бывал (1974–1980).

О своем казанском периоде он всегда вспоминал не без горечи: «трудно бывало, называли авангардистом». Интонации фразы способны передать неоднозначность художественной жизни столицы республики. При этом, согласно воспоминаниям набережночелнинских художников, Г.А. Иванов, назначенный первым председателем СХ в Набережных Челнах уже в период распада СССР в 1991 г., проявлял бдительность в отношении художников авангардистской направленности, ратуя за «чистоту» искусства.

Таким образом, позднесоветское изобразительное искусство Татарстана полифонично, представляет собой многообразие форм и векторов своего развития. Авангардистские тенденции наиболее системно и оригинально проявились в творческой деятельности художников, относимых нами к полуофициальной и неофициальной группам.

Представляя плеяду художников, определяемых нами как «полуофициальные», мы остановились лишь на художниках с наиболее яркой

индивидуальностью. Их творчество характеризовалось активными формальными поисками и желанием выйти за рамки существовавших канонов, под влиянием наследия русского и мирового авангарда, соединяя его с личными взглядами и убеждениями. Их станковое живописное и графическое творчество воспринималось консервативно настроенными членами правления СХ ТАССР, художниками старой формации, критично, что, тем не менее, не сломило устремлений молодых художников, а нашло новые формы его реализации. Одни художники переходили в монументальное или декоративное искусство (Р.А. Кильдибеков и др.), монументальную скульптуру (И.М. Ханов), другие занимались проектной деятельностью (Е.Г. Голубцов, В.А. Нестеренко и др.), реализуя свои творческие идеи.

«Неофициальных» художников, стремившихся к обновлению художественного языка в станковой живописи и графике Татарстана, было меньшинство, что также было связано с противодействием официального крыла СХ. Это художники, избравшие путь самозабвенного автономного творчества (А.А. Аникеев, Р.Ш. Каримуллин, В.И. Сынков и др.), сформировавшиеся порой как автодидакты (Г.Н. Архиреев, Н.И. Пономарев и др.), оказывались на обочине художественной жизни, противостоя давлению и тяготам своего почти маргинального существования.

Лишь в перестроечный и постсоветский периоды стремительно активизировалась выставочная деятельность художников с авангардистскими устремлениями, и были намечены исследовательские практики по творчеству данных художников. А наследие вышеупомянутых художников стало благодатной почвой для развития следующей плеяды художников-авангардистов Татарстана (В.В. Анютина, В.Я. Акимова, А.И. Дорофеева, А.Н. Лопаткина, З.М. Миннахметова, А.Н. Свирина, О.В. Сильянова, Х.М. Шарипова и др.), но это уже другая история.

2.2. Формы презентации «авангарда второй волны» в Татарстане: выставки, площадки, риторика дискуссий

Факт существования неофициального, или авангардистского, искусства в Татарстане долгое время официально не признавался, в связи с этим институции и СМИ предпочитали обходить стороной «формалистическое искусство» вплоть до конца 1980-х гг. Тем не менее, в прессе находили отражение проявления новаторских форм искусства, например, деятельность СКБ «Прометей», велись дискуссии по поводу творчества таких одиозных художников, как А.А. Аникеёнок, К.А. Васильев и др. На альтернативных площадках проводились выставки, снимались телепередач, кино- и видеофильмы, посвященные авангардистскому искусству.

В 1960–1980-е гг. (до начала «перестройки») художественный процесс достаточно жестко регламентировался официальными органами. Художники не могли официально выставляться и устраивать произвольные показы своих произведений без одобрения «старших товарищей». Вся выставочная деятельность была прерогативой СХ, и попасть на выставки представлялось возможным только через Выставочный комитет или Художественный совет, которые оценивали профессионализм и заслуги участников, образование, художественный уровень произведений, их соответствие идеологическим нормам. Прорваться на выставки студентам, недавним выпускникам художественных заведений или молодым художникам, к тому же замеченным в художественных вольностях и увлечениях разнообразными «измами», было непросто или даже практически невозможно.

Однако попытки вынырнуть из «официального кодекса» все же предпринимались, пусть и не настолько смело, как в столицах. Вспоминая яркие попытки А.А. Аникеёнка выставиться в различных НИИ и ДК, которые заканчивались скандалом, клуб Б.Л. Лаптева при КГУ, вокруг которого концентрировались «инакомыслящие» художники и экспонировали свои работы,

или же громкую «Выставку шести молодых художников» (1970), проведенную через обком комсомола и явившуюся некой заявкой на демонстрацию новой культуры, нельзя не выявить пусть слабую, но все же параллельную официальной, выставочную деятельность в Казани. Всех этих художников объединяло желание делиться своим творчеством, для них был важен диалог со зрителем.

Важную и показательную веху, представляющую выставочную деятельность неофициального искусства в Казани, составляют попытки организации собственных выставок казанского нонконформиста А.А. Аникеёнка. Благодаря неумному энтузиазму и знакомству с научной интеллигенцией города ему удавалось представлять свои работы на общественный суд, пусть порой эти попытки оканчивались слишком быстро, со скандалом, с тяжелыми переживаниями для художника, из-за партийных чиновников.

Череду художественных выставок А.А. Аникеёнка стоит начать с выставки, организованной в 1963 г. в казанском Доме ученых, который тогда представлял собой «остров» инакомыслия. На выставку по воле случая (на самом деле, по доносу) попал первый секретарь Советского райкома ВЛКСМ Казани Р.К. Беляев, назвавший творчество художника «мазней», что повлекло за собой конфликт, урегулирование которого потребовало вмешательства известных деятелей науки, заступившихся за художника. В тот же день выставка была закрыта для публики по инициативе местных партийных органов³⁹³.

Однако первая персональная выставка А.А. Аникеёнка все же состоялась в 1964 г., поменяв локацию на литературно-художественный клуб «У Бегемота» при Казанском институте математики и механики имени Чеботарева Казанского государственного университета им. В.И. Ульянова-Ленина (ныне Казанский федеральный университет=КФУ), который заседал один раз в месяц и куда приглашались поэты и художники, «не приехавшие в результате

³⁹³ Мустафин В. Воспоминания // Поэма солнца / Беляев Н. Казань: Идел-Пресс, 2012. С. 101–104.

социалистической пропаганды»³⁹⁴. Неформальный клуб возглавлял известный математик А.П. Норден вместе с профессорами Б.Л. Лаптевым и Б.М. Козыревым, которые составляли вместе «тройку» прославленных казанских интеллигентов, не пропускавших творческих мероприятий в городе. Выдающиеся ученые проявляли живой интерес к нонконформистскому искусству, среди приглашенных гостей и участников клуба были непризнанные поэты, музыканты и художники. На этой площадке позднее прошли первые персональные выставки К.А. Васильева (1975), Н.У. Альмеева (1978). Дружеские отношения представителей неофициальных изо, литературных и музыкальных кругов способствовали поддержанию энергии творчества друг в друге. И как оказалось, деятели науки были более подготовлены к восприятию авангардного искусства, нежели искусствоведы и художники, встроенные в государственные художественные и музейные институции.

Повторить небывалый успех выставки А.А. Аникеенка, продемонстрировав более ста живописных произведений, получилось чуть позже в 1965 г. в стенах московского Института физических проблем АН СССР. Это стало возможным благодаря протекции П.Л. Капицы, великого ученого-физика, будущего лауреата Нобелевской премии. Именно его интервью в газете, в котором он охарактеризовал А.А. Аникеенка как художника, «ищущего новые и самостоятельные пути в искусстве, созвучные нашему времени»³⁹⁵, стало решающим для расширения географических рамок экспонирования произведений А.А. Аникеенка. Выставка длилась три недели и произвела невероятный резонанс в научной среде. Позднее, в дни работы XV съезда комсомола в Москве, выставка в усеченном виде переместилась в редакцию журнала «Смена». Произведения художника, экспонировавшиеся более двадцати дней, привлекли внимание сотрудников центральных газет «Комсомольская правда», «Советская культура», «Литературная газета», журналов «Искусство», «Художник», «Огонек», «Крестьянка». Среди посетителей были известные столичные художники и

³⁹⁴ Нурмеева Н. Первая персональная // Казань. 2002. № 7. С. 106–108

³⁹⁵ Попова Э. Поволжье на полотнах Алексея Аникеенка. Художник в гостях у физиков // Советская Татария. 1966. № 2. С. 3.

искусствоведы, которые высоко оценили творчество А.А. Аникеёнка. Народный художник Г.Г. Нисский в заметке о выставке подчеркивал, что «сила нашего искусства как раз в том и состоит, что оно создается художниками самого разного творческого почерка, понимания конструктивных и пластических задач», и «Алексей Аникеёнок заслужил право стать и членом Союза художников, и полноценным участником художественной жизни Казани»³⁹⁶. «А за 18 лет не было ни одного приема в Союз художников! 18 лет ровно! Это была политика просто. Это не предавали гласности. За 18 лет не было ни одного художника в Татарии не народилось. Очень характерная деталь» - вспоминал позднее художник-оформитель К.А. Камалетдинов³⁹⁷. Произведения А.А. Аникеёнка экспонировались также в институте им. И.В. Курчатова и Новосибирском Академгородке. Однако московский успех растворился по возвращении в Казань.

Как истинный художник, А.А. Аникеёнок на протяжении всей жизни стремился к диалогу с обществом. Несмотря на постоянную критику и давление, сворачивание выставок, он раз за разом стойко шел к цели – к организации выставок. Так, упоенный московским успехом, А.А. Аникеёнок начал готовиться к очередной выставке в Казани. В 1966 г. площадку любезно предоставили ученые-физики – зал рекреации КАИ, художник развесил работы. Однако и эту выставку руководство ВУЗа неожиданно потребовало закрыть. По воспоминаниям друзей и современников А.А. Аникеёнка, каждый раз «художник вешал, картины снимали». Процесс был слишком предсказуем и утомителен для художника. В конечном счете, прижизненные выставки А.А. Аникеёнка в Казани

³⁹⁶ Казанский художник – гость «Смены» // Комсомолец Татарии. 1966. № 72. С. 4.

³⁹⁷ Камалетдинов К. Воспоминания // Поэма солнца / Беляев Н. Казань: Идел-Пресс, 2012. С. 96.

на этом завершаются с его переездом в Псков³⁹⁸. Уже после смерти выставки художника стал организовываться в Казани, Москве, Пскове.³⁹⁹

Показательным событием, своеобразной демонстрацией творчества молодых художников, стало новогоднее оформление в 1964 г. городского парка «Черное озеро», осуществленное по заказу обкома ВЛКСМ ТАССР. Заказ получили молодые ребята, студенты 3-го курса КХУ Н.У. Альмеев, О.А. Бойко, Р.Ш. Фаттахов и В.А. Нестеренко. Вдохновленные эстетикой иностранной периодической печати – польского журнала «Шпильки» (Szpilki) и немецкого «Шпигеля» (Der Spiegel), доставаемой через знакомых, они реализовали проект в виде забавного бестиария – стилизованные животные и сказочные персонажи в разнообразных ракурсах, который был одобрен комсомольским руководством и реализован. Однако общественность вскоре увидела в новогоднем оформлении парка «формалистический налет», что стало поводом для серьезных разбирательств, и по поручению секретаря райкома комсомола Роберта Богатеева в считанные часы оформленные щиты и барабан ёлки были уничтожены, а авторы исключены из КХУ с формулировкой «за формализм»⁴⁰⁰. Восстановиться позднее в училище всем, кроме Н.У. Альмеева, отказавшегося идти с повинной, все же удалось благодаря вмешательству спецкоров «Комсомольской правды», осудивших подобное отношение руководства училища к молодым талантам⁴⁰¹, а также личным прошениям семей студентов.

Ярким событием в творческом мире Казани в 1970 г. стала Первая молодежная выставка «Выставка шести молодых художников», инициированная

³⁹⁸ Есть косвенные свидетельства (согласно спискам Л.П. Талочкина и воспоминаниям казанских друзей художника) и того, что А.А. Аникеёнок принимал участие во втором этапе квартирных выставок в Москве с 29 марта по 5 апреля 1975 г., которые проходили в квартирах-мастерских И.И. Гинзбурга, И.И. Киблицкого, К.Г. Нагапетяна, О.Я. Рабина, (Чернищинский проезд, 4, кв. 38), мастерской М.Н. Одноралова и мастерской Б.А. Штейнберга (ул. Новослободская, 62). Известно, что А.А. Аникеёнок довольно часто бывал в Москве и старался приблизиться к художникам своего типа, что представляется обоснованным в налаживании контактов со столичными художниками.

³⁹⁹ В 1984 г. А.А. Аникеёнок умер от лимфолейкоза. На родине, в Казани, спустя два года его близкий круг друзей организовал персональную выставку в Набережночелнинской галерее (1986). А еще через год (1987) состоялась первая персональная выставка в Казани также благодаря инициативе друзей – в первую очередь ученого-физика И.Д. Морозовой, поэта Н.Н. Беляева и его супруги, искусствоведа В.К. Чернышовой. Современники отмечали, что посетители шли на выставку осторожно, с привычной боязнью, но войдя в залы, тотчас расплывались в улыбках.

⁴⁰⁰ Альмеев Н.У. (2022). Интервью в Казани 10.04.2022. (Архив Р.И. Ильясовой).

⁴⁰¹ Миндубаев Ж., Запороженко В. Рогами к зрителю // Комсомольская правда. 1966. 24 марта. С. 2.

все тем же активистом «левых» художников Н.У. Альмеевым, который как исключенный из КХУ практически не имел шансов выставляться в официальных залах. Н.У. Альмеев пригласил к участию в выставке недавних выпускников КХУ Г.А. Иванова, Р.Ш. Фаттахова, Е.Г. Голубцова и ставших уже студентами «Строгановки» В.А. Нестеренко и И.Н. Башмакова. Заручившись поддержкой ректора Казанской государственной консерватории (КГК), известного композитора, народного артиста СССР Н.Г. Жиганова⁴⁰², и секретаря обкома комсомола Татарии И. Хайруллина, «молодые и дерзкие» художники устроили выставку в фойе нового Концертного зала КГК⁴⁰³.

За короткое время художники решили множество задач: И.Н. Башмаков разработал афишу и нагрудный значок с символом выставки – цифрой «6»; Н.У. Альмеев подготовил пригласительные билеты и напечатал их на оборудовании Комбината печати им. К.Якуба, договорившись с комбинатом как сотрудник Татарского книжного издательства, в котором работал в то время (он компоновал разнообразные инструменты художника: кисть, перо, резец, мастихин – в форму то ли устремленной вперед птицы, то ли нацеленных на врага орудий); оформили и развесили работы: 12 гравюр Н.У. Альмеева были смонтированы на стене, а живописные работы других участников (по 3 у каждого) размещены на мольбертах (стены фойе – из стекла, и места для развески картин было очень мало).

Но «Выставка 6» оказалась под угрозой с прибытием в Концертный зал за несколько часов до открытия официальной делегации СХ ТАССР в лице председателя Правления Х.А. Якупова и Б.С. Яхлиеля, настаивавших на запрете выставки. Лишь приехавший «по звонку» Б.И. Урманче, неформальный духовный лидер татарской творческой интеллигенции 1960-х–1980-х гг., заступился за молодых художников, и выставка состоялась. Правда, экспозиция была заметно отредактирована.

⁴⁰² С ним Н.У. Альмеев был знаком лично благодаря своему отцу, известному татарскому певцу Усману Альмееву.

⁴⁰³ Построен в 1969 г., на его месте сейчас стоит Большой концертный зал им. С. Сайдашева.

Первая самостоятельная выставка шести начинающих художников, без пафоса официальных вернисажей, без привычной для нашего времени рекламы по телевидению, лишь с афишей, самостоятельно расклеивавшейся участниками по городу, смогла привлечь внимание казанской интеллигенции. О молодых художниках заговорили, более того – их признали. Их творческие амбиции, свежесть взгляда, художественные эксперименты, поиски новых тем, стремление рассказать миру о том, что их волнует, оказались близки зрителю.

А Б.И. Урманче, ниспровергатель авторитетов, как никто иной осознававший необходимость смены художественной парадигмы, закрепил успех выставки, положительно отзывавшись о ней в интервью, напечатанном на страницах газеты «Комсомолец Татари», отметив «творческую активность, поиск новых и смелых форм графического и живописного решения тем, остроту композиции» молодых художников, призывая «беречь ростки их чистых дарований»⁴⁰⁴.

В партийной верхушке ТАССР, да и всего Советского Союза, очевидно, тоже осознавали неизбежность изменений в обществе. И желая то ли поддержать молодые творческие силы, которые в будущем будут определять культуру и искусство страны, то ли стремясь взять под контроль эту пульсацию нового поколения, они стали и сами инициировать разнообразные культурные проекты, нацеленные на объединение молодых художников, писателей, музыкантов, актеров. Позднее Татарский обком комсомола, поддержавший изначально шестерых наших молодых художников, привлек их к работе первого семинара творческой молодежи, проходившего в международном лагере «Волга» в июне 1970 г., на который участники съехались со всего Советского Союза. «Выставка 6» в несколько усеченном виде плавно переместилась из здания консерватории «под купол» лагеря. Нападки со стороны именитых коллег по цеху предпринимались и там, но «молодые и дерзкие» выстояли. Быстротечная «Выставка 6» – 2 недели в консерватории, 4 дня в лагере «Волга» – стала весьма

⁴⁰⁴ Валиев Д. Три интервью // Комсомолец Татари. 1970. 24 июня. С. 3.

показательной для молодых художников, продемонстрировав актуальность их исканий и востребованность их творчества⁴⁰⁵.

Примечательно, что уже через год, в апреле 1971-го, молодые художники практически в том же составе – лишь Е.Г. Голубцова заменил Р.Т. Сафиуллин⁴⁰⁶, – вновь собрались на «Выставке театральных эскизов», развернувшейся в Доме актера на ул. Щапова. Что было вполне естественно, т.к. большинство из участников получали образование на театрально-декорационном отделении. Впоследствии эту выставку они называли «выставкой несостоявшихся спектаклей», поскольку ни один из экспонировавшихся проектов не был реализован на сцене, возможно потому, что для театра того времени они были еще слишком смелыми.

Менее драматично, нежели у А.А. Аникеёнка, сложилась выставочная деятельность художника следующего поколения К.А. Васильева. О ранних его выставках в небольшом городе Татарстана – Зеленодольске информации не сохранилось (1976, 1977). В то время как его персональная выставка в только что открывшемся Молодежном центре Казани осенью 1977 г., устроенная стараниями В.П. Аршинова, вызвала ажиотаж. Она пользовалась успехом: общество, уставшее от индустриальной, сельской, революционной и пр. тематики советского искусства, но при этом еще не готовое в большинстве своем к явному авангарду, ринулось навстречу фигуративным картинам на мифологические темы, отсылающие к древнерусским истокам.

Среди посетителей выставки был и журналист, корреспондент газеты «Социалистическая индустрия» Альберт Валентинов, приехавший в Казань собирать материал о казанской школе светомузыки Б.М. Галеева. Через последнего А. Валентинов заинтересовался выставкой К.А. Васильева и написал о творчестве художника объемную статью в газете⁴⁰⁷. Несколько месяцев спустя,

⁴⁰⁵ Ильясова Р.И., Улемнова О.Л. Выставка шести молодых художников. Версия 1970 // Казань. № 11. 2020. С. 116–123; XXX лет со дня проведения 1-й выставки молодых художников г. Казани. Н. Альмеев. И. Башмаков. Е. Голубцов. Г. Иванов. В. Нестеренко. Р. Фаттахов: [буклет]. Казань, 2000. 6 с.

⁴⁰⁶ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 301. Сафиуллин Р.Т. Личное дело. Л.1-2.

⁴⁰⁷ Шорников О. Как вспышка молнии // Казань. 2002. № 7. С.119.

благодаря стараниям журналиста, с работами К.А. Васильева познакомились и москвичи – в 1978 г. его выставки прошли в редакции газеты «Социндустрия», Знаменском соборе на Варварке, Москворецком отделении ВООПИиК. Далее, до и после внезапной смерти К.А. Васильева в 1976 г., его произведения продолжали активно экспонироваться по всей стране⁴⁰⁸. Как мы можем видеть, выставочная деятельность К.А. Васильева⁴⁰⁹ свидетельствует о его популярности в обществе, вызывая в первую очередь интерес у научной и культурной интеллигенции. Стараниями последних, удавалось так обширно представлять творчество казанского художника, который даже не состоял в СХ.

При этом столичный интерес и даже восторг от произведений художника в Татарстане не разделялся. В Казани имя К.А. Васильева всегда было на слуху, но вызывало яростную полемику, его произведения экспонировались крайне редко. Вторая выставка художника в Казани была организована лишь в период перестройки в 1989 г., и она, воспоминаниям М.Г. Мелентьева, практически ничем не отличалась от первых выставок, «ибо состояла из работ, написанных в последние годы жизни художника»⁴¹⁰, т.е. ранние абстракции включены не были.

Основной экспозиционной площадкой СХ ТАССР с конца 1970-х стал новый Выставочный зал, построенный в 1979 г. Организацией выставок, там занимался СХ, который строго отбирал работы через Выставком. С начала 1980-х СХ взял курс на развитие и специальные показы произведений таких видов искусства, как театрально-декорационное, декоративно-прикладное, скульптура, художественное проектирование. В 1984 г. в Выставочном зале СХ ТАССР с успехом прошла выставка «Художники-дизайнеры Татарии», которая впервые представила проектные работы художников-проектировщиков Татарского

⁴⁰⁸ Посмертные персональные выставки К.А. Васильева были организованы в: 1979 – г. Пущино; 1980 – Москва, ВЗ на Малой Грузинской ул.; 1981 – г. Подольск; пос. Вороново Московской обл.; 1982 – пос. Вороново Московской области; г. Обнинск; Москва, редакция газеты «Комсомольская правда»; 1983 – г. Коломна; 1984 – Москва, МВТУ им. Баумана; 1985 – Москва, Северный речной вокзал; 1986 – г. Коломна; 1987 – г. Коломна; Москва, ВЗ Общества охраны природы на Варварке; Москва, ВЗ ДВХЛ на Уральской улице; г. Вятка; г. Горький; 1988 – Москва, ЦК ИАЭ им. Курчатова; Москва, МИНХ им. Плеханова; Ленинград; г. Киев; 1989 – г. Одесса; НРБ, г. София; г. Новгород; г. Выборг; г. Рига; 1990 – Москва. ЦВЗ Манеж и др.)

⁴⁰⁹ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 9. Васильев К.А. Личное дело. Л. 1–141.

⁴¹⁰ Мелентьев М.Г. Неизвестный Васильев // Вечерняя Казань. 1992. № 132. С. 4.

творческо-производственного комбината ХФ РСФСР «Группы №17» (Е.Г. Голубцова, В.А. Нестеренко, О.А. Бойко, В.В. Вязникова, А.П. Леухина, Р.Т. Сафиуллина, А.Х. Якупова), а также работы Н.С. Артамонова и его сына И.Н. Артамонова (1960 г.р.). Экспозиция носила разносторонний характер и содержала в себе станковую и промышленную графику, монументальную и станковую живопись, декоративно-прикладное искусство, скульптуру малых форм, сценографию и киноискусство и вызвала много вопросов со стороны общественности⁴¹¹. В этот же год участники выставки стали очередными гостями передачи «Палитра» на татарском телевидении. Идейным вдохновителем и ведущим предстал музейный сотрудник В.Н. Разумейченко, который тогда регулярно знакомил зрителей с художественной жизнью Казани. Годом позже, в 1985 г., об этих художниках вышла в свет кинолента «Профессия XXI века» продолжительностью 4,23 минуты⁴¹², которая рассказывала об их крупнейших проектах и методах работы, а также раскрывала процесс работы над очередным оформлением к всероссийской «Выставке художников театра, кино и телевидения», которая проводилась в Казани.

Основной официальной выставочной площадкой для молодых художников в 1977 г. стал Казанский Молодежный центр (МЦ), игравший важную роль в культурной жизни республики вплоть до 1990-х гг. МЦ был построен по решению Казанского Совета и распахнул свои двери в 1977 г. «9-этажный дворец уникален (подобного нет пока ни в одном городе нашей страны)», – писали газеты, он сохранял лидирующие позиции в данном сегменте по Союзу⁴¹³. Семь этажей МЦ были отданы под гостиницу, которая принимала как туристов, так и видных космонавтов, послов и пр. Остальные этажи занимали ресторан, библиотека, концертные, спортивные залы, бассейн, теннисный корт.

С момента открытия в МЦ работала зональная школа комсомола, проводились городские и республиканские комсомольские мероприятия-слеты,

⁴¹¹ Разумейченко. Художники-дизайнеры Татарии // Статьи об искусстве. Казань: ГМИИ РТ, 2000. С. 1–2.

⁴¹² Профессия XXI века. Видеоматериал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5NIZWEcI3tA> 20.07.2020

⁴¹³ Дедочева Е. Каким быть дому молодежи? // Комсомолец Татарии. 1976. № 68. С. 3.

фестивали, конкурсы самодеятельности, занятия клубов по интересам: «Клуба друзей кино» (президент Р.И. Копосов), «Клуба самодеятельной песни» (президент В.Ю. Муравьев), «Джаз-клуба» (президент И.Г. Зисер). Здесь проводили творческие встречи с деятелями культуры (среди именитых гостей бывали И. Авербах, Ю. Визбор, В. Высоцкий, С. Говорухин, А. Демидова, О. Иоселиани, Н. Караченцов, Н. Михалков, А. Пугачева, А. Тарковский, Л. Шепитько и мн.др.)⁴¹⁴.

МЦ был центром сосредоточения творческой и культурной жизни казанской молодежи кон. 1970–1980-х гг. Здесь же в фойе успешно экспонировались выставки «инакомыслящих» художников Татарстана от К.А. Васильева (1977), Ш.М. Шайдуллина (1978), А.С. Фатхутдинова (1978) и других до проектов 1990-х гг. Состав участников и характер экспонируемых произведений в МЦ, как правило, отличался от представляемых на выставках СХ или МИИ ТАССР.

К примеру, в 1978 г. в МЦ была проведена персональная выставка члена Правления СХ РТ и делегата Съезда художников РСФСР В.П. Аршинова, который представил свою югославскую серию работ, претендующих как минимум на импрессионистическую стилистику. Здесь же была представлена серия графических работ, эстампов Н.У. Альмеева. Его безукоризненные произведения вызвали восторженные отзывы у некоторых деятелей культуры⁴¹⁵. Но в официальную когорту художников Татарстана он не входил. Тому были причиной отсутствие диплома (Н.У. Альмеев ушел из КХУ за год до получения диплома), громкие инциденты с несколькими эпатазирующими и скандальными событиями в художественной жизни Казани в 1970-е гг., а также свободолюбие и самодостаточность самого автора.

Деятельность центра отличалась от традиционного понимания «клубной работы», это выражалось, прежде всего, в откровенности, открытости,

⁴¹⁴ Агеева Л., Бухараев З. Был в Казани Молодежный центр. URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/tochka-na-karte-goroda/16501-byl-v-kazani-molodezhnyj-tsentr-teper-molodezhnyj-tsentr-ak-bars> 19.04.2021.

⁴¹⁵ Вербина О.Г. Графика Надира Альмеева // Казань. 2016. № 8. С. 88–99.

доброжелательности. Этому во многом способствовала творческая, напряженная работа заместителей МЦ по культмассовой работе С. Овсянникова, В. Минеева, В. Лубковского. Экс-директор МЦ З. Бухараев, вспоминая об этом периоде в интервью, подчеркивал, что многообразная яркая деятельность центра «естественно, не могла не привлекать внимания соответствующих органов»⁴¹⁶, при этом какие-либо ограничения не устанавливались. Все же 1970-е–1980-е гг. – это уже другое время, в стране изменился политический климат. Официальная культурная политика страны уже не настолько резко реагировала на различные явления в изобразительном искусстве (если только они не несли в себе политический контекст). Как в случае с художниками левого МОСХа, которые оформились под эгидой молодежной секции и обрели выставочное пространство, так и в Казани, вероятно, осознали необходимость экспонирования художественных откровений молодежи. Так МЦ в Казани негласно стал альтернативной площадкой экспериментального визуального творчества молодых художников. В 1990 г. ЦК передал здание МЦ на баланс Татарскому обкому комсомола, который вскоре, как известно, перестал существовать, а само здание позднее перешло в собственность банка и утратило свою культурную функцию.

С момента открытия вплоть до 1990 г. в стенах МЦ была размещена студия светомузыки, демонстрационный зал и музей СКБ «Прометей», где каждый мог проникнуться светомузыкальными изобретениями казанских энтузиастов. Регулярных светомузыкальных концертов в Союзе не давали тогда нигде, кроме зала «Россия» в Москве. Казанский МЦ стал второй площадкой в СССР, где показывали светомузыкальные фильмы и устраивали светомузыкальные концерты.

«Прометей» занимал уникальную для советского периода нишу между наукой и культурой, что выразилось и в активной деятельности объединения, которое организовывало всесоюзные конференции и показы светомузыкальных установок, фильмов, концертов и пр. в КАИ, МЦ, Концертном зале Казанской

⁴¹⁶ Агеева Л., Бухараев З. Был в Казани Молодежный центр. URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/tochka-na-karte-goroda/16501-byl-v-kazani-molodezhnyj-tsentr-teper-molodezhnyj-tsentr-ak-bars> 19.04.2021.

консерватории и др. Среди огромного многообразия отметим первую грандиозную выставку, посвященную синтезу искусств, «Пространство – время – искусство», организованную «Прометеем» и МИИ ТАССР в 1987 г. в ВЗ СХ в рамках Всесоюзной школы молодых ученых и специалистов «Свет и музыка». Выставка сопровождалась каталогом с цветными репродукциями демонстрационных установок и произведений искусства⁴¹⁷. Этапной выставкой для «Прометеев» стала выставка 1990 г. в здании Казанской консерватории, которая, по сути, стала первой в Союзе выставкой видео-арта, продемонстрировав светозвуковые возможности нового вида искусства.

Если говорить о выставочной деятельности МИИ ТАССР, то на протяжении всего периода советской власти музей придерживался консервативных взглядов и представлял классическое реалистическое искусство из своих запасников или в партнерских проектах с другими музеями страны.

Стоит отметить вклад в презентацию казанского авангардного искусства МИИ ТАССР. Во-первых, в музейных залах представлялось искусство казанских художников, представлявших модернистскую и авангардистскую линии искусства, первой трети XX в. Это выставки Н.И. Фешина (1958, 1963, 1976), К.К. Чеботарева и А.Г. Платуновой (1964), цикл выставок и творческих вечеров 1978–1979 гг., посвященных И. Плещинскому и графическому коллективу «Всадник», мастерам шрифта Ф. Тагирову и А. Коробковой, первым татарским живописцам и графикам Ш. Мухаметзянову, М. Каримову и Д. Красильникову и др. Кроме того музей устраивал и выставки современных мастеров, включая в них работы молодых, нестандартно мыслящих художников.

Например, выставка «Казанский натюрморт» 1970 г. примечательна тем, что на ней экспонировались произведения не только официальных и известных мастеров, но и впервые были представлены картины начинающих художников, в частности, Е.Г. Голубцова и Г.Н. Архиреева⁴¹⁸. «Натюрморты Архиреева

⁴¹⁷ Галеев Б.М. Каталог демонстрационной программы Всесоюзной школы-фестиваля «Свет и музыка» (20-30 сентября 1987 г.). Казань: ГМИИ РТ, 1987. 51 с.

⁴¹⁸ Колина С. Вороний вальс: были и небылицы о художнике Архирееве // Казань. 1999. № 5–6. С. 100.

появились среди новостроек и героических тем соцреализма»⁴¹⁹. По воспоминаниям С.З. Колиной, «на молодежной выставке один из проходивших мимо художников возмущенно обрушился на разношерстных поклонников Г.Н. Архиреева: почему какой-то пьяница! Самоучка!!! Возбуждает столько любопытства, а вокруг достойных художников – тишина?»⁴²⁰. В 1981 г. в музее состоялась первая долгожданная молодежная выставка. «Ее экспозиция носила сумбурный характер, отличалась неровностью и вместе с тем радостным настроением, вызванным открытым показом ранее запрещенного», – писал искусствовед В.Н. Разумейченко⁴²¹.

При попытке дать интерпретацию или оценку художественному процессу Татарстана второй половины XX в. нельзя не затронуть и такой пласт культуры, как кинематография. Из относительно небольшого количества материалов по данному периоду заслуживают внимания короткометражные и полнометражные документальные фильмы, телепередачи, посвященные художникам республики, работавшим в авангардистском направлении⁴²².

Еще весной 1961 г. в Казанской студии телевидения (ныне Государственная телевизионная и радиовещательная компания «Татарстан») была организована молодежная передача, где выступал молодой поэт Н.Н. Беляев. В студии были развешаны работы А.А. Аникеенка (автопортрет, пейзажи), которые с увлечением рассматривали участники передачи, пока перед самым началом съемок «сверху» не прозвучал приказ снять картины. «Раздался звонок из Союза художников – требовали убрать полотна молодого художника, как недостойные того, чтобы их пропагандировали»⁴²³. Назрел конфликт между участниками передачи, которые в случае демонтажа картин отказались выступать, и руководством студии, утверждавшим, что «формализм в искусстве недопустим, что Союз художников лучше нас понимает, что можно и чего нельзя»⁴²⁴.

⁴¹⁹ Колина С. Вороний вальс: были и небылицы о художнике Архирееве // Казань. 1999. № 5–6. С. 100.

⁴²⁰ Там же. С. 100.

⁴²¹ Разумейченко В. Уникальный дневник художника. О творчестве В. Сынова // Казань. 2001. № 11. С. 122.

⁴²² Телефильм и время // Советское телевидение и радио. 1968. № 2. С. 5.

⁴²³ Беляев Н.Н. Поэма солнца. Казань: ОАО ПИК Идел-Пресс, 2012. С. 12.

⁴²⁴ Там же. С. 12.

Инцидент был исчерпан Алмазом Бикчентаевым, который взял на себя ответственность и запустил передачу с картинami.

16 августа 1961 г. Казанской студией телевидения была снята специальная передача «Искать и находить» о творчестве молодого художника-пейзажиста А.А. Аникеёнка, но ее эфир не состоялся. «Вместо того чтобы поддержать Союз и помочь художнику А. Аникеёнке отказаться от ошибочных идейно-творческих позиций, телестудия предоставила ему трибуну своих порочных взглядов на искусство»⁴²⁵, – негодовал одни. «Даже находятся люди, которые, используя трибуну телевидения, выступают в защиту формалистических изломов в искусстве»⁴²⁶, – подкрепляли другие представители официальной линии искусства, добившиеся запрета передачи на выход в эфир.

Тем не менее, в 1960-е гг. фильмы о художниках новой формации продолжали сниматься. Тому пример – телефильм «Сагыш» (1968, реж. В.В. Стрелков, автор сценария Ф. Акчурина), посвященный великому татарскому художнику Б.И. Урманче, получивший положительный отзыв на II Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов в том же году⁴²⁷. Спустя десятилетие Казанская студия кинохроники (КСК) сняла очередной фильм о художнике – «Баки Урманче» (1987, реж. Р. Хисамов), представляя разностороннюю натуру художника.⁴²⁸

На рубеже 1960-х–1970-х гг. появляется волна экспериментальных видеофильмов. В частности, эта область связана с именем Б.М. Галеева, который выступал также как автор и режиссер фильмов КСК о «Прометее»: «Прометей» (1965), «Вечное движение» (1969), а также первого светомузыкального

⁴²⁵ Смирнов Н. Творить для народа // Советская Татария. 1963. № 10. С. 4.

⁴²⁶ Якупов Х.А. Гражданский долг художника // Советская Татария. 1963. № 71. С. 3.

⁴²⁷ Даутова Р.В. Становление и развитие национальной тележурналистики: взгляд в преддверии юбилея татарского телевидения // Агзамовские чтения – 2018. Журналистика в цифровом формате. Сборник материалов и научных статей Международной научно-практической конференции / науч. ред. Е.С. Дорошук и В.З. Гарифуллин; отв. ред. М.Х. Фатыхова. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2019. С. 85-98.

⁴²⁸ Были сняты фильмы о Б.И. Урманче («Радуга над Урманче», 2009, Казань, ТНВ; «Баки Урманче. Жизнь – это музыка...», Казань, 2012, реж. Н. Морозов, «Таткино» и др.).

абстрактного фильма «Маленький триптих» (1975)⁴²⁹. В 1975 г. деятельность «Прометей» была представлена кинолентой одного из лучших кинооператоров КСК А.Г. Привиным, который снял фильм о фильме «Светомузыка. Маленький триптих» (1975 г.)⁴³⁰.

В 1978 г. был снят фильм о жизни и творчестве художника К.А. Васильева. Режиссером и автором сценария выступил кинорежиссер–документалист, лауреат Государственной премии Л.М. Кристи, который за несколько дней отснял материалы с выездами в поселки Васильево, Обсерваторию, Свияжск, Раифу для двухчастного документального цветного фильма «Васильев из Васильево». Изначально фильм сняли нелегально, он никем не был санкционирован. Но волею судеб лента была легализована и фильм вышел на всесоюзный экран. Премьера состоялась в центре Москвы, в кинотеатре «Россия». «Несколько месяцев фильм шел в этом кинотеатре при неизменно переполненном зале»⁴³¹. Известно, что Л.М. Кристи приезжал в Татарстан для организации общественного просмотра фильма в клубе Васильевского лесокомбината в г. Зеленодольске, затем в КГУ.

Привлекательная в космическую эпоху работа СКБ «Прометей» вновь обратила на себя внимание в киноленте 1980 г. «Одержимость» (режиссер Б.А. Максимов). Фильм знакомил непосредственно с работой коллектива «Прометей» по внедрению светомузыки в различные области повседневной жизни, а также об их исследованиях в области светомузыкального творчества. При этом «фильм рассказывал о радости открытия неизведанного и призывал молодежь к поискам содержательной жизни»⁴³², что объясняется идеологическими лозунгами 1980-х гг. — когда тема детей и воспитания была поставлена на повестку дня.

⁴²⁹ Становление и развитие Казанской студии кинохроники (1961–1991 гг.). Казань: Издательство Казанского университета, 2020. 70 с.; Хрущева Т.С. Реализация светомузыкальных идей А.Н. Скрябина казанской школой светомузыки // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 1. С. 128–134.

⁴³⁰ Указ.соч. Галимзянова А.Т. С. 74.

⁴³¹ Шорников О. Как вспышка молнии // Казань. 2002. № 7. С. 119.

⁴³² Цит. по: Галимзянова А.Т. Становление и развитие Казанской студии кинохроники (1961–1991 гг.). Казань: Издательство Казанского университета, 2020. С. 112.

Начало перестройки (1985 г.) обозначило свободу от идеологического диктата, что отразилось в сложных отношениях КСК и Госкино. В этот период «казанские кинематографисты сумели внести свой вклад в благородное дело по возвращению доброго имени советского художника Алексея Аникеёнка»⁴³³: в 1987 г. в КСК был снят 10-минутный фильм «Здравствуй, Леша!». Режиссером выступил В.Е. Игнатюк, автором сценария – Э. Гущин, оператором – Н.А. Морозов. Для создания интриги фильм начинался со слов: «Маразм! Поучитесь у Шишкина!». Фильм состоял из воспоминаний Н.Н. Беляева, Б.М. Галеева, Р.Н. Мустафина о жизни и творчестве художника, материалов периодической печати и фотоиллюстраций, видеоматериалов с А.А. Аникеёнком. Работа была высоко оценена общественностью, а Госкино СССР присвоило ей высшую категорию и выпустило на экраны страны самым массовым тиражом – 980 кинокопий⁴³⁴. Журналист М. Валеева резюмировала от лица кинозрителей: «Первое ощущение после просмотра этого фильма: мало, очень мало, хочется смотреть еще и еще – на картины художника, на него самого в стоптанных сандалиях, медленно поднимающегося по ступенькам храма...»⁴³⁵. Фильм в некотором смысле стал символом политической и культурной свободы, а творчество художника начало получать общественное признание.

В этот же год Гостелерадиофонд посвятил литературно-драматическую программу «Рассказы о художниках» К.А. Васильеву (автор сценария А.И. Доронин, режиссер О. Корвяков), в которой принимали участие мать художника, певицы Т. Синицына и С. Непомнящая, журналисты, художники, друзья К.А. Васильева⁴³⁶. Однако все они представляли К.А. Васильева только как автора былинно-мифологических картин на славянские и скандинавские сюжет

⁴³³ Цит. по: Галимзянова А.Т. Становление и развитие Казанской студии кинохроники (1961–1991 гг.). Казань: Издательство Казанского университета, 2020. С. 125.

⁴³⁴ Галимзянова А.Т. Указ. соч. С. 125.

⁴³⁵ Валеева М. Голос человека // Советская Татария. 1988. №66. С. 3.

⁴³⁶ Впоследствии личность этого художника была рассмотрена во многих видеопроектах («Руси волшебная палитра», 1992, реж. А.И. Доронин; документальный фильм «Человек с филином. Константин Васильев», 2002, реж. А. Шувиков, автор сцен. Т. Земскова, операт. А. Мазурин; в передаче «Письма из провинции» на телеканале «Культура» – «Свеча горела. Свяжск Константина Васильева»; фильм «Великие художники. Константин Васильев», 2010 и др.).

как исконно русского живописца, певца великой Руси. О ранних увлечениях художника абстракционизмом и сюрреализмом фильмы умалчивают либо подчеркивают ошибочность и кратковременность этого периода.

Анализ выставочной деятельности, теле- и киноматериалов, посвященных неофициальным и полуофициальным художникам в очередной раз, доказывает многообразие художественной стилистики в позднесоветском искусстве Татарстана. Несмотря на превалирование официальной реалистической традиции, в 1970–1980-е гг. художники авангардистских направлений и их поклонники находили возможность организовывать выставки, творческие вечера и съемки, превращая несанкционированные проекты в легальные мероприятия. В этом процессе активизируется и деятельность институциональных учреждений культуры. Все это стало возможным благодаря некоторым преобразованиям в политической и социальной ситуации в стране, а также свидетельствует о нарастающей потребности общества обновить художественное пространства республики.

Выводы по 2 главе

Таким образом, в художественной жизни Татарстана в позднесоветский период параллельно сосуществовали разные художественные векторы развития, отражая сложные изменения, происходившие в искусстве всей страны, преодолевавшем догмы соцреализма сталинской эпохи. Начиная с периода «оттепели» искусство в Татарстане (как и во всей стране) получило разные формы реализации: официальные и неофициальные. Некоторые исследователи (А.К. Якимович) выделяют промежуточную форму — полуофициальную. Этот термин нам представляется не совсем удачным, не отражающим в полной мере суть явления, но за неимением иного, мы придерживаемся этой классификации. В данных процессах значимая роль принадлежала представителям официального искусства, верного традициям метода социалистического реализма. Но даже у них нередко обнаруживался неосознанный интерес к авангардному искусству, например, это убедительно прослеживается в произведениях 1960-х гг. Е.В. Зуева, Х.А. Якупова и др.

Неофициальную группу художников в Татарстане составляют немногие мастера, которые не были диссидентами в полном смысле слова, не ставили перед собой никаких политических задач, но стремились к свободе творческого самовыражения, к расширению арсенала выразительных средств живописи и графики. В 1960-е гг. таких художников было совсем немного (А.А. Аникеёнок, К.А. Васильев), в 1970–1980-е гг. их количество увеличилось (Г.Н. Архиреев, В.С. Гурьянов, Р.Ш. Каримуллин, Н.И. Пономарев, Б.Ф. Романов, В.И. Сынков). Это в большинстве своем художники-одиночки, не знакомые друг с другом, с неоднозначными судьбами и оригинальными творческими подходами, испытывавшие презрение, критику или игнорирование. Их творческий арсенал отличается многообразием форм, методов и средств в сочетании с сугубо индивидуальными подходами.

В 1970-е гг. оппозиция официальное-неофициальное размывается. В самой

официальной среде появляется все больше молодых художников, которые будучи прочно встроены в систему СХ, в своих произведениях проявляли поразительную творческую свободу, широту художественного мышления, свободно оперируя многообразием приемов русского и зарубежного авангардного искусства, обращаясь к национальным художественным традициям, постепенно видоизменяя и варьируя само понятие реализма (В.П. Аршинов, Н.У. Альмеев, Ш.М. Шайдуллин и др.). Таких художников мы условно называем «полуофициальными».

Особенностью искусства Татарстана стало то, что с конца 1960-х г. наиболее свободно и последовательно авангардистские приемы и методы реализовывались в таких видах искусства, как художественное проектирование и светомузыка. Художественное проектирование было нацелено на преобразование городской и общественной среды, инициированное во многом государством, издавшего ряд постановлений по этому поводу и обеспечившего художников образовательными центрами нового типа (Сенеж), в которые направлялись молодые художники из разных регионов страны, в т.ч. из Татарстана (Е.Г. Голубцов, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллин и др.). Более того Казань стала одним из центров развития такого авангардного вида искусства как светомузыка (СКБ «Прометей»), благодаря сильному лидеру из научной среды (Б.М. Галеев) и сотрудничеству с художниками (К.А. Васильев, Н.У. Альмеев).

Несмотря на противодействие официальных художественных структур (Правление СХ, члены СХ — художники старой формации) проявлениям художественного свободомыслия молодых живописцев и графиков (ограничение доступа и даже прямой запрет на выставочную деятельность, отказ в приеме в СХ, соответственно, в предоставлении мастерских и пр.), авангардистское искусство республики все же получало возможность заявить о себе. Молодые художники находили возможность выставляться на альтернативных площадках (НИИ, ВУЗы, ДК, квартирники и пр.), находили поддержку у представителей научной и творческой интеллигенции, а порой и у представителей обкома комсомола ТАССР, а также у мастеров, связанных с авангардом 1920-х гг., таких как Б.И. Урманче.

Журналисты проявляли к молодым авангардистам интерес и заявляли о них на страницах периодических изданий в комплиментарной и дискуссионной формах, теле- и кинодеятели снимали о них фильмы и телепередачи.

ГЛАВА 3. ПРОЯВЛЕНИЯ АВАНГАРДИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАТАРСТАНА

3.1. Стилистический плюрализм в живописи и уникальных видах графики Татарстана

Позднесоветское искусство 1960–1990-х гг. – это период стилового полифонизма на почве демократизации общественно-политической ситуации в стране, которая отразилась и в сфере культуры и искусства. Возвращение в музейные экспозиции наследия русского авангарда 1910-х, агитационно-массового искусства 1920-х гг., ставшее доступным благодаря открытости границ современное западное искусство с его многообразием художественных стилей и смелыми экспериментами повлияли на изменение представлений советских художников о целях и задачах искусства, о широте и вариативности выразительных средств, о ценности собственного взгляда на мир и самовыражения творческой личности.

С одной стороны, это было связано с определенным сдвигом в идеологической атмосфере, обусловленным постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» 1972 г., с выводом о «не соответствующем возрастающей роли культуры в коммунистическом строительстве». Поднимался вопрос о необходимости воспитания современных специалистов и выработке новых подходов в оценке современного искусства.

С другой стороны, витал «запах свободы»: выставки импрессионистов в ГМИИ им. Пушкина и Эрмитаже (1956), всемирный фестиваль молодежи в Москве (1957), Американская национальная выставка, (1959), выставка А. Тышлера (1966), знаковая выставка «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции» (1967), впервые после нескольких десятилетий запрета представившая в Москве, Ленинграде и столицах стран социалистического лагеря советский авангард революционных лет, причем не

только в столичном, но и в региональных вариантах, в т.ч. и казанский⁴³⁷, книги по западному искусству, сенежские методы творчества, самостоятельные поиски и эксперименты также оказали влияние на молодых художников Татарстана, стремительно вошедших в художественную жизнь республики. А.А. Абзгильдин, В.П. Аршинов, И.К. Зарипов, А.С. Фатхутдинов, И.М. Ханов, Ш.М. Шайдуллин, В.А. Нестеренко – вот неполный список представителей новой формации, вступивших в 1970-е годы в активную фазу модернизации татарского изобразительного искусства после окончания ведущих учебных заведений столицы.

⁴³⁷ Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1967. 64 с.

3.1.1. Авангардистские тенденции в официальном искусстве Татарстана

В советском искусстве предшественниками семидесятников в официальном искусстве были художники сурового стиля и «деревенщики». Вырвавшись из оков революционных образов и гигантских строек коммунистического будущего, творческая интеллигенция проявила свой интерес к будничной жизни обычных крестьян, его устоям и традициям.

Импрессионистические и постимпрессионистические послы проявляются в творчестве Б.И. Урманче, которое представляет собой мост между авангардными поисками 1920-х и 1960-х гг.⁴³⁸. В его городских пейзажах, таких как «Улочка в Ленинском районе» (1966) (Илл. 23), «Утро выходного дня» (эскиз, 1976) (Илл. 24), в серии речных пейзажей 1987 (Илл. 33-36) г., изображающих устье Камы, отражается стремление отразить мимолетные изменения природы, атмосферные явления, характерные для разного времени дня на основе синтеза импрессионистических приемов и сезанистского понимания структурности природной среды, создания сложной пространственно-световой системы. В монументальных картинах «Сенокос в Салтыке» (1979) (Илл. 27) «В предгорьях Урала» (1979) и (Илл. 28) европейские приемы живописи художник дополняет восточными традициями. В этих картинах «в полный голос звучат темы национальной истории народной жизни, а формы европейской станковой картины, приемы живописи русского авангарда, декоративность народного искусства и композиционные принципы восточной мусульманской миниатюры сплавлены в неразрывное целое»⁴³⁹.

Избегая увлеченности крайностями модернизма и одновременно противодействуя давлению ортодоксальных реалистов, требовавших

⁴³⁸ Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство: каталог выставки «Баки Урманче. Арабески судьбы. К 115-летию со дня рождения художника». Казань: Заман, 2012. С. 6-10.

⁴³⁹ Тулузакова Г.П. Живопись Баки Урманче // Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Каталог выставки «Баки Урманче. Арабески судьбы. К 115-летию со дня рождения художника. Казань: Заман, 2012. С. 19.

фотографичной точности воспроизведения зримого мира, он выражал свое представление о мире и о национальном характере татарского искусства. По его мнению, истинное искусство должно вдохновлять на высокие идеалы, духовно обогащая человечество, в рамках которого по его собственным словам «нет места абстракционизму»⁴⁴⁰, но в графических произведениях 1960-х гг. он проявлял увлечение авангардистскими приемами.

Например, в акварельной серии «Космическая сюита» (1960-е) (**Илл. 20**) полупрозрачные хаотичные вихри ультрамарина, оранжевого и желтого выстраиваются в марсианский калейдоскоп, полностью отрываясь от предметной основы. Акварельные «вольности» Б.И. Урманче – это очищение живописи от иллюстративности сюжета, литературных наслоений через пластику форм и выразительность цвета.

Столь же оригинальна серия «Фантазии на тему татарского орнамента» (1960-е) (**Илл. 17-18**), выполненная в смешанной технике акварели и туши. В ней графика, имеющая характер живописи, максимально приблизилась к сути национального мироощущения и весьма близка по звучанию к восточной миниатюре, где главным изобразительным элементом выступает певучая линия. Легкие, ритмично-музыкальные эскизы, приглушенная полихромия – зеленый, уходящий в изумруд, лазурный, желтый, раскрывающие культуру и своеобразие татарского народного искусства, выражают национальный характер искусства и тюркские истоки татарского искусства.

Особое место в творчестве Б.И. Урманче занимают графические серии, иллюстрирующие произведения, обращающиеся к народному фольклору и татарской литературе. Таковыми являются серии к поэмам Г.Тукая «Шурале» (1966, 1980) (**Илл. 29-32**) и «Кисекбаш» (1960-е) (**Илл. 22**) в десятках и сотнях листов, а также иллюстрации к тюркскому эпосу «Коркут» (1975) (**Илл. 21**) и сборнику рассказов о фольклорном персонаже мусульманского Востока Ходже Насретдине (1948–1976). Работая над ними, художник находит все новые и новые

⁴⁴⁰ Б.И. Урманче «Абстракционистлар безгә юлдашмы? // Баки Урманче и татарская культура / под ред. М.Х. Хасанова. Казань: Фэн, 2005, С. 539–543.

приемы. Как отмечает О.Л. Улемнова, в этих сериях «в полной мере проявился синтетический талант Урманче», органично соединяющий «традиционную китайскую живопись, арабскую каллиграфию, татарскую полихромии»⁴⁴¹.

Отдельного рассмотрения заслуживают иллюстрация Б.И. Урманче к народной балладе «Сак-Сок» (1973) (**Илл. 26**), которая рассказывает о двух братьях, проклятых матерью и принявших обличье мифических птиц. Обращаясь к аллегорически-философскому образу, художник прибегает к плоскостной передаче пространства, которая характерна для восточных канонов и часто используется художниками-авангардистами первой половины XX в. Применяя контрастные локальные краски лазурного и желтого, Б.И. Урманче условно делит композицию на две части: день – дом, родители, читающие намаз, ночь – небо и проклятые дети, с болью и смирением наблюдающие за отцом и матерью. Сочетание принципов неопримитивизма с традициями европейского и восточного искусства с орнаментальностью татарского искусства помогло Б.И. Урманче выработать свой оригинальный, национально-самобытный стиль.

Вольные акварельные искания декоративного характера обретают целостность и самостоятельность станковых листов (**Илл. 19, илл. 25**). Ему удавалось в своем творчестве развивать национальные мотивы, пробуждая его историческую память, используя новые методы и формы работы. В творчестве Б.И. Урманче всегда присутствовали модернистские тенденции как потенциал, как будущего искусства. Модернизм был «заложен» в глубинных основах реализма Б.И. Урманче⁴⁴².

Творческую эстафету авангарда в 1960-е годы подхватил художник **Рустем Ахметович Кильдибеков** (1934–2023), для которого были характерны те же взгляды на задачи искусства: отказ от слепого подражания реальности и вера в художественную традицию и самоценность искусства. В его произведениях не

⁴⁴¹ Улемнова О.Л. Графика Баки Урманче // Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Литературное наследие. К 120-летию со дня рождения художника. Казань: Заман. С. 459.

⁴⁴² Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. С. 92; Нигматуллина Ю.Г. Татавангард и современный цивилизационный процесс. Казань: Фэн, 2011. С. 40-57 с.

было привычного пафоса советской живописи, но было стремление найти собственный художественный язык. «Внутренняя независимость, стремление до каждой истины искусства дойти своим умом, твердость в отстаивании собственной точки зрения»⁴⁴³ противостояли «унификации чувствования и мысли на основе бодряческой эстетики соцреализма»⁴⁴⁴.

Уже в работах начала 1960-х гг. Р.А. Кильдибекова явственно проявляются авангардистские тенденции, причудливо оформившиеся в яркие, игривые формы татарской культуры. «Девочка в синем платье» (1962) (Илл. 87), «Натюрморт с рыбой» (1962) (Илл. 88), «За Волгой» (1964) (Илл. 93), «Нефтяной край» (1964) (Илл. 94) и др. – это пестро-узорный цветовой поток любви к своей малой родине и всему миру. Соотношения ярких локальных цветовых плоскостей, декоративный характер, условность и обобщение моделей и предметов во многом обусловлены образованием, полученным в Львовском государственном институте прикладного и декоративного искусства.

Кроме того, Р.А. Кильдибеков так же, как и А.А. Аникеев, на раннем этапе своего творчества испытал влияние европейских художников-авангардистов. Линейность, вытянутость форм в работах портретного жанра выдают интерес к творчеству итальянца А. Модильяни, а в многочисленных пейзажах обнаруживаются отсылки к мастерам французского фовизма – это и экспрессивный рисунок, и стремление к эмоциональной насыщенной форме, красочное буйство. Главным в творчестве Р.А. Кильдибекова всегда выступал цвет, рождая ассоциации с многообразными образами предметного мира. Сложные отношения цвета и игра линий в картинах представляют скрытую в обыденности гармонию и красоту. Порой произведения художника занимают промежуточное положение между фигуративной живописью и абстракцией, превращаясь в декоративный калейдоскоп.

⁴⁴³ Новицкий А. Палитра добра и вдохновения / Рустем Кильдибеков. Альбом / авт.-сост. Д.К. Валеева Казань: Заман, 2016. С. 16.

⁴⁴⁴ Там же. С. 16.

В портретном жанре читается стремление Р.А. Кильдибекова представить новый образ современника – решительного и прекрасного. В таких картинах, как: «Задумалась» (1962) (Илл. 89), «Марина» (1962) (Илл. 90), «Нефтяник из Альметьевска» (1964) (Илл. 91), «Портрет жены художника» (1964) (Илл. 92), «Линар» (1977), предстают люди нового типа, сосредоточенные на своем внутреннем мире. Большинство моделей имеют одно и то же выражение лица: задумчиво-отстраненное с ноткой нарциссизма. Мимика героев картин крайне скудна: их лица не выражают эмоций; они никогда не смеются и не плачут, не кричат и не удивляются, даже улыбка на этих портретах – большая редкость. В этом есть стремление выразить общее через частное: образ современного героя – самодостаточного и самоуверенного. Обращаясь к портретному жанру, художник реализует свой интерес в вечных связях между индивидуумом и обществом. Это же относится к многочисленным автопортретам художника («Натюрморт с автопортретом», 1962 (Илл. 95), «Автопортрет на синем фоне», 1964 (Илл. 96); «Автопортрет на желтом фоне», 1964 (Илл. 97)), в которых самоисследования художника становятся маркером времени, сменившем активность сурового стиля атмосферой меланхолии и пессимизма.

Живопись Р.А. Кильдибекова отличаются декоративно-пластическое многообразие, лубочность, символическое обобщение образов и разнообразие цветовых переходов при передаче натуры. Программные работы художника «Разговор. Старик с рыбкой» (1964) (Илл. 98), «Кружевницы» (1962–1964) (Илл. 99), «Мальчик на красном коне» (1965) (Илл. 100) воплотили самобытные черты, предопределившие последующее развитие художественного языка автора. Художник не искал острых тем, не создавал вызывающих образов, но работал над новыми средствами выразительности в привычных жанрах (Илл. 106), уделяя особое внимание любимой своей теме татарской деревни, задав тон последующему поколению мастеров.

Наряду с живописными произведениями известны блистательные рисунки Р.А. Кильдибекова. Работая пером, карандашом, сангиной, углем, он оперировал главным образом линией, тонкой, иногда прерывистой, иногда долгой и

круглящейся, прорезающей белый или чёрный фон. Для работ 1970-х характерно декоративно-пластическое начало, условно-символическое обобщение образов («Танцующие Шурале», 1967; «Бабушка в черном платке», 1971 (**Илл. 104**), «Веселый Шурале», 1979 (**Илл. 105**) и др.).

Одной из важных тем творчества Р.А. Кильдибекова стал цирк – эта вечная феерии жизни, всегда находящая своих преданных поклонников – от Домье до Шагала. Художник с упоением передает этот лукавый мир, пронизанный акробатическими кульбитами и фокусами, высочайшим профессионализмом и искрящимся смехом (серия «Цирк» 1967 г.: «Два клоуна», «Акробатка», «Канатоходец», «Жонглер» (**Илл. 101**), «Клоун и солнышко» (**Илл. 102**), «Наездницы» (**Илл. 103**)), раскрывая в каждом произведении радость бытия и любви к жизни.

Художник часто прибегает к некой игре в своих произведениях, намеренно упрощая образы и уподобляя их детскому творчеству. Ему близка идея Пикассо – научиться рисовать как ребенок. Несмотря на то, что Р.А. Кильдибеков «долгое время ходил в «формалистах», его творческие искания сформировались в новое, цельное для татарского искусства направление – примитивизм, гармонично и с любовью отражающий народные мотивы и фантазии. Некоторые критики обвиняют Р.А. Кильдибекова в отсутствии глубины и воздушной перспективы в произведениях и сегодня, в то время как это неотъемлемое свойство примитивистской стилистики, обращение к народному искусству и архаике.

Своим творчеством Р.А. Кильдибеков выступил неким связующим звеном между «шестидесятниками» и следующим поколением «семидесятников», воплотив в своем творчестве тенденции этих близких по динамике десятилетий, обогатив его новыми аспектами.

Искусство 1970-х гг. все больше наполнялось признаками авангардизма и, шире, модернизма, проявлявшимися разнообразием выразительных средств и художественных приемов. Важной темой в искусстве Татарстана стала тема национальной деревни, отражая общесоветскую тенденцию, наиболее ярко выраженную в творчестве «деревенщиков». Многие живописцы Татарстана, такие

как Р.А. Кильдибеков, И.К. Зарипов, К.А. Нафиков, А.С. Фатхудинов, активно разрабатывали эту тему, обращаясь к национальному фольклору, к народным обычаям и традициям, интерпретируя их с опорой на основополагающие принципы народного искусства, на пластические находки русских художников начала XX в. (Б.М. Кустодиев) и художников-современников (В.Е. Попков) и др.

«Деревенская проза» обрела оригинальное выражение в творчестве нижекамского художника-скульптора **Ахсана Саримовича Фатхутдинова** (1939–2012)⁴⁴⁵. Войдя в кипучую творческую жизнь в 1970-е гг., несмотря на заданный СХ курс «отобразить производственные процессы» нового города страны, основной темой А.С. Фатхутдинова становится татарская народная мифология и фольклор, которые занимали художника всю жизнь. Его картины 1970-х решены по своеобразным сценическим законам – композиция выстраивается планами, как театральная сцена, а выразительные средства близки к экспрессионистическим – формы деформированы, эмоции утрированы («Умирают деревья», 1977 (Илл. 130); «Возвращение», 1977 (Илл. 131); «Похороны», 1977 (Илл. 132)).

Уже в молодые годы он овладел репертуаром технических средств современной экспрессионистической живописи: плавучая лаконичность формы, неожиданные цветовые контрасты, эстетизация случайного, что было «нетипичным» для национального искусства. Представляется, что неожиданная система самобытных формально-композиционных приемов художника стала возможна только благодаря отдаленности от столицы – Казани. В отношении новых городов, таких как Набережные Челны или Нижнекамск, допускалась некая форма свободы в творчестве, тогда как казанские художники «позволить» себе подобные эксперименты не могли⁴⁴⁶.

Натюрморты для художника – это своеобразная школа, освоение разных стилей и разных художественных систем. «Вязанье» (1968) (Илл. 125), вполне фигуративный натюрморт, воспроизводящий предметы домашнего женского

⁴⁴⁵ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 116. Фатхутдинов А.С. Личное дело. Л. 1–12.

⁴⁴⁶ Султанова З. Все будет хорошо // Вечерние Челны. 2001. № 44. С. 3.

рукоделия, напоминает своей структурой лоскутное шитье. В натюрморте «Хохлома» (1972) (Илл. 127) художник, изображая изделия известного русского промысла, выстраивает ткань картины по законам хохломской росписи. В «Африканской маске» (1977) (Илл. 133) он вслед за авангардистами начала века пытается проникнуть в суть первобытного африканского искусства.

Аналогичную школу художник проходит в пейзаже: в картине «На пионерском озере» (1973) (Илл. 128) трепетные мазки воплощают пробуждение природы весной, ее лирический характер; в обобщенных, стилизованных формах «Сентяжских гор» (1974) (Илл. 129) проявляется зрелость природы, осенняя насыщенность золотыми красками; «Ночной пейзаж» (1979) (Илл. 134) насыщен экспрессионистическими деформациями, тревожным светом, пробивающимся сквозь ветви деревьев. Промозглое сочетание сумрачного и тяжеловесного колорита с волнообразными ритмами деревьев заполняют всю поверхность холста, пытаясь выйти за его рамки.

Причины обращения А.С. Фатхутдинова к экспрессионистическому пейзажу, вероятно, можно объяснить активной антикрестьянской политикой руководства СССР, проявлявшейся в разрушении крестьянского мира. Художника, выходца из деревни, настигает понимание невозможности синтеза первозданной природы и технического прогресса, что приводит к нравственному протесту. Картины разных лет, объединенные одной тематикой, воспринимаются как единая серия о гибели деревни. Возможно, это объяснялось и тем, что татарское изобразительное искусство, будучи довольно молодым и с «европоцентрической точки зрения “отсталым”», <...> было обречено оставаться длительное время в узком мирке, в замкнутом кругу своего «хоум-арт»⁴⁴⁷.

Особенностью картин А.С. Фатхутдинова было особое отношение к раме, которая воспринималась им как полноценная часть картины, как ее продолжение, которое создавал сам художник. Если в 1970-е гг. его рамы были еще достаточно простыми, но сохранявшими фактуру дерева, все сучки и неровности, то в 1980-е

⁴⁴⁷ Червонная С.М. Все наши боги с нами и за нас. Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России. М.: Институт этнологии и антропологии. 1999. С. 40.

гг. его рамы постепенно превращаются в орнаментальные и фигуративные рельефы, являясь прямыми продолжениями картины.

В конце 1980-х гг. художника полностью захватывает тема духов природы, восходящих к татарскому доисламскому фольклору. В картинах «Домовой» (1989) (Илл. 135), «Дух умерших» (1989) (Илл. 136), «Бичура (дух бани)» (1989) (Илл. 137) и многих других духи предстают в облике стилизованных антропоморфных фигур, вписанных в соответствующие интерьеры со множеством этнографических примет. Рамы этих картин являются уже их прямым продолжением и дополнением, символизируя татарский дом и неся на себе орнаменты и поясняющие надписи на татарском языке. «В язычестве я нашел созвучие свое душе»⁴⁴⁸, – признавался сам художник. Подобные картины А.С. Фатхутдинова становились кирпичиками, основой для последующего построения национально-поэтического мелоса в творчестве, который получил мощное звучание в 1990-е гг.

Так или иначе, А.С. Фатхутдинов стал одним из ярких интерпретаторов «деревенской» линии в позднесоветском изобразительном искусстве Татарстана. И если московские художники П.Ф. Никонов и В.Е. Попков касались в своем творчестве трагического положения русской деревни, то татарский живописец А.С. Фатхутдинов обратился к крестьянству через мифологию своего народа.

Ярким представителем национальной живописи является **Ильдар Касимович Зарипов** (1939–2012), прямо называвший себя «деревенщиком». В искусство Татарстана он ворвался в 1970-е гг. яркими красками, необычными композициями из народного быта, обогатив их новым содержанием и выразительностью. Опыт обращения И.К. Зарипова к теме деревни, в отличие от подхода А.С. Фатхутдинова, носит иной нравственно-идейный смысл. И.К. Зарипов открывает новое толкование этой самой деревни, эстетизирует ее, создавая более декоративные, стилизованные пространства деревни, где зритель ощущает себя «как дома».

⁴⁴⁸ Ахсан Фатхутдинов. Альбом / авт. вст. ст. Р.Г. Шагеева. Казань: Рухият, 2002. С. 113.

Например, в картине «Землячки» (1969) (Илл. 138) изображены две женщины в повседневных татарских одеждах за прялками, являя собой обобщенные образы национального характера. Их одеяния, позы и настроения представляют реальную жизнь и типичный народный быт. И.К. Зарипов смело использует национальный колорит, присущий произведениям народного декоративно-прикладного искусства: локальные, открытые, почти без переходов красные, синие, охристые цвета.

Душевностью и любовью проникнуты жанровые картины художника «Байрам» (1972), «Нефтяник Ахат абый» (1974). Их сложно определить как портреты, так как И.К. Зарипов довольно своеобразно подходил к решению задач данного жанра: он фантазирует, додумывает облик изображаемых героев – простых татар, отказываясь от их индивидуализации. Он любит жизнь татарских тружеников, воспевая их красоту и силу. Все это, в сочетании со стилизованным фоном, декоративной плоскостностью и яркостью красок, шероховато-рельефной фактурой, создает празднично-радостную энергетику. Точно подмечает это своеобразие Ю.Г. Нигматуллина: «...у Зарипова «ковровая» фактура, его работы напоминают яркий декоративный ковер с плотным красочным фоном...»⁴⁴⁹. Действительно, он словно создает пеструю мозаику. Сам художник считал, что декоративность есть высшая стадия живописи.

На становление художника⁴⁵⁰ большую роль оказал Д.К. Мочальский – известный романтик «оттепели»⁴⁵¹, встреча с которым, по признанию самого И.К. Зарипова, помогла свершиться в нем внутреннему перелому, дала силы для серьезной работы над собой в дальнейшем⁴⁵². Затем художник продолжил свое развитие (1969–1972) в творческой мастерской АХ СССР у Г.М. Коржева вместе с О.П. Филатчевым, Т.Г. Назаренко и др.

⁴⁴⁹ Нигматуллина Ю.Г. Запоздалый модернизм в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань: Фэн, 2002. С. 85.

⁴⁵⁰ И.К. Зарипов окончил КХУ (1957–1961), затем МГХИ им. В.И. Сурикова (1962–1968).

⁴⁵¹ Вагапов М.А. Земля, небо и хлеб Ильдара Зарипова // Ильдар Зарипов. Альбом / сост. А.А. Гатина, Ф.М. Миннигулова, Д.Д. Хисамова. Казань: Заман, 2019. С. 14–15.

⁴⁵² Поркова В. Жажда творчества // Учительская газета. 1982. № 82. С. 113.

Разноголосица стилевых пристрастий художника была намечена в женском портрете «Блондинка» (1973) (Илл. 139). Оригинальные качества этого портрета содержатся в вызывающе смелой ломке натуры, большой пластической убедительности. По характеру и художественному решению «Блондинка» отсылает к произведениям «бубнововалетовцев»: как известно, им была близка стихия народного искусства – национального декоративного начала. Именно эти качества были свойственны и художественному мировосприятию И.К. Зарипова. Поэтому представляется совершенно логичным, что интерес художника к искусству «старых авангардистов» лишь укоренил философию его творчества, связанную с народным и национальным началом. «Блондинка» выбивается из ряда привычных произведений автора: утрированием физических черт модели, обилием «рассказывающих» деталей и комически серьезным позированием. Художник верен себе – выбирая яркие контрастные цвета, он достигает резкой остроты цветового воздействия. Светский портрет авангардистского типа здесь не обнаруживает и намека на национальность, раскрывая новые творческие грани художника.

«Миф об изменчивости И.К.Зарипова имеет под собой серьезную почву»⁴⁵³. Творческой неожиданностью представляются произведения И.К. Зарипова 1977 г., написанные в период отпуска в Мацесте, где, по воспоминаниям художника С.Н. Виноградова (р. 1936), он плодотворно работал («Мужской портрет», 1977 (Илл. 143) и «Этюд. Хоста», 1977 (Илл. 144)). Картины, полные детской наивности и примитив, сближаются с фовизмом грубоватостью, угловатостью, буйством неожиданных сочетаний ярких красок. Здесь также проявляются поиски стиля автора: имея богатое классическое художественное образование за плечами, он обращается к примитиву как к источнику вдохновения.

Данные произведения сильно противоречат привычным, признанным уже классикой татарского искусства произведениям И.К. Зарипова. Подобные

⁴⁵³ Шагеева Р. Г. Море живописи Ильдара Зарипова // Ильдар Зарипов. Казань: Заман, 2019. С. 16.

формотворческие поиски были характерны для ряда мастеров изобразительного искусства Татарстана 1970-х – 1980-х гг., что может указывать на кардинальные сдвиги в самосознании татарского народа и перехода от единой советской общности к уникальной самобытной культуре и самоидентификации.

Стилистические искания И.К. Зарипова 1960–1970-х гг. находят логическое завершение в серии женских образов и многофигурных композиций конца 1970-х гг., неизвестных широкому кругу, которые были изданы в виде набора открыток в 1980 г.⁴⁵⁴. В композициях «Прощание» (1978) (Илл. 145), «Портрет девушки» (1978) (Илл. 146), «В примерочной» (1978) (Илл. 147), «Прогулка» (1978) (Илл. 148), «Подруги» (1978) (Илл. 149), «Август» (1978), «У голубого озера» (1978), «Лето» (1980) (Илл. 150), «Сон» (1978) (Илл. 151), и др. художник изображает женщин в самых разных бытовых ситуациях, но как бы выключенными из них, пребывающими в удивительном покое, полном величавости и тишины. Намеренно выбирая яркие краски: карминово-красный, небесно-синий, изумрудный, – художник создает гармонизированные по цвету и по настроению композиции. Эти работы не только продолжают путь исследования женской сущности и формы, но и демонстрируют колористические возможности и смелые эксперименты художника.

«Я к женщине отношусь как к цветку...»⁴⁵⁵, – любил говорить И.К. Зарипов, что полноценно отразилось в многочисленных женских образах, пронизывающих все зрелое творчество художника. Галерея женских портретов исчисляется калейдоскопическим разнообразием трактовок: от наполненных молодым озорством живописного эксперимента моделей до классически трактуемых крестьянок и любящих матерей («Землячки», 1967 (Илл. 138); «Девочка», 1974 (Илл. 140); «Воспоминание», 1977), метафорических девушек из народных сказок или великих правительниц («Сююмбике», 1989–1990 (Илл. 154)). Все модели художника утонченны и женственны, он любит их, поэтизирует их образы.

⁴⁵⁴ Ильдар Зарипов. Набор открыток (13) / авт. ст. Г. Никич. М.: Советский художник, 1980.

⁴⁵⁵ Цит. по: Маринина О. Я к женщине отношусь, как к цветку // Челнинские известия. 1993. 21 декабря.

В середине 1970-х художник нащупывает свой индивидуальный стиль, который будет характерен для всего его творчества с 1980-х и до конца жизни. Наиболее ярко он оформился в картине «Зульфия. Казанская красавица» (1975) (Илл. 141), ставшей программной, которую он неоднократно повторял⁴⁵⁶. Как верно отметила Г.П. Тулузакова, «прямая и сознательная аллюзия к «Красавице» Б. Кустодиева (1975, ГТГ). Кустодиев сочетал русский лубок с неоклассицизмом, обозначая с тонким юмором русский национальный тип красоты в линии, идущей от «Венер» Джорджоне, Тициана, Рубенса, «Олимпии» Эдгара Дега. Зарипов включается в этот диалог, декларируя свой национальный идеал красоты – деревенскую женщину, мягкую, женственную, покладистую»⁴⁵⁷.

С тем же посылом, в той же индивидуальной характерной манере И.К. Зарипов создаст в 1980–1990-е много женских образов («Хлеб войны», 1977 (Илл. 142); «В деревне», 1989 (Илл. 153)), пейзажей родной земли («Май», 1985); «Одинокий лай собаки при луне», 1989 (Илл. 155)). Своим творчеством художник стремится в абсолют, сложный символизм и ищет возможность выражать внутренний мир посредством буйства колорита и фактурности живописной поверхности. В этом и в желании синтезировать современность с традицией, он близок к французским набидам. Экспрессивная сила цвета, игра в контрасты становятся характернейшими качествами живописи художника этих лет.

Духовный кризис, вызванный девальвацией образа современности, присущ целому поколению художников конца 1970-х – начала 1980-х гг. На художественную арену Татарстана в этот период вступают молодые мастера, для которых были характерны поиски индивидуального стиля при опоре на все накопленные богатства мировой культуры. Ключевыми художниками, определившими лицо новой живописи рубежа 1970-х – 1980-х, стали И.М. Ханов,

⁴⁵⁶ И.К. Зарипов написал несколько авторских повторений картины «Зульфия. Казанская красавица» (1975). Ныне они находятся в собрании ГМИИ РТ, Тульском музее изобразительных искусств государственного учреждения культуры Тульской области (ТОХМ), Чувашском государственном художественном музее (ЧГХМ); Государственной Третьяковской галерее (ГТГ).

⁴⁵⁷ Казань: диалог русского и татарского искусства. Пересечения, взаимовлияния= англ. // Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков= ... М.: Фонд Марджани, издательский дом «Медина», 2023. С. 424.

В.П. Аршинов и Ш.М. Шайдуллин. Для их творческих исканий характерны символический язык, театральная зрелищность, а их живопись индивидуальна и виртуозна, что позволяет объединить их в одну группу.

И.М. Ханов хорошо известен как скульптор-монументалист своими работами 1970–1980-х гг. Его живописные произведения 1960-х в духе мексиканских муралистов созданы в период учебы в Суриковском институте. Но мы считаем возможным поместить их в контекст искусства Татарстана, поскольку пребывание в Москве было временным, а он сам никогда не отделял себя от татарского искусства.

Для ранних произведений художника характерно тяготение к суровому стилю, что проявляется в «Автопортрете» (1962) (Илл. 177), образе вождя пролетариата «Ленин в подполье», 1963 (Илл. 178). В этих работах И.М. Ханов предпочитает крупные, обобщенные, словно вылезавшие за грань композиции формы, в которых конкретные персонажи сочетаются с символическими олицетворениями социально-исторических сил эпохи. Художник демонстрирует духовную стойкость героев через состояние сосредоточенности, погруженности в собственные мысли. Его герои – это борцы за правду, за идею, за человечество, а послы грандиозны и призывают действовать.

Для И.М. Ханова в 1960-е характерно обращение к трагическим мировым событиям середины XX в. Ключевым произведением этих лет стали произведения «Хиросима I» (1965) (Илл. 179) и «Хиросима II» (1965), отразившие апокалиптический ужас атомной бомбардировки японских городов американскими летчиками. На масштабных холстах изображены трагические эпизоды отчаянного бегства и гибели людей, которые в отчаянии бегут в неизвестном направлении, хватая детей, стариков, матерей, в надежде спастись. Многофигурные композиции наполнены тревожным, взыскующим духом, передающимся как через напряженный колорит, выразительную пластику, открытые эмоции, так и через укрупненные фигуры, объединенные одним движением. Главной идеей данного произведения является призыв к гуманизму, к состраданию, к миру.

На живописную стилистику И.М. Ханова сильное влияние оказал мексиканский художник Д. Сикейрос, с которым он был знаком лично. Монументальный характер, мышление широкими плоскостями, заостренность на политических темах прослеживаются в картинах «Похороны татарского рабочего» (1966) (Илл. 180), «Рождение века» (1969) (Илл. 181) и «Зов» (б.д.) (Илл. 182). Вероятно, вдохновившись монументальными картинами Д. Сикейроса «Похороны убитого рабочего», «Эхо крика», И.М. Ханов решил переосмыслить эту же проблематику через национальное видение. Художник изображает мусульманский вариант погребения, в котором визуальным и смысловым центром композиции становится усопший, обернутый в белый саван. На контрасте с ним, художник размещает вокруг него геометризованные фигуры людей, создающих условное кольцо вокруг покинувшего этот мир человека. И.М. Ханов не редко вдохновлялся произведениями известного мексиканца.

Иначе звучат произведения В.П. Аршинова, такие произведения которого – «Девочка с КАЗ» (1974) (Илл. 108), «Камазовка» (1977) (Илл. 109), «Монтажник» (1977) (Илл. 110) стали широко известными общественности жизнеутверждающими символами предстоящих лет.

Художник, прославляя строительство Камского автогиганта в Набережных Челнах, использует для этого стилистику авангарда, включающим в себя элементы кубизма. Они наполнены молодостью, жизненной энергией, романтизацией образов эпохального строительства, и отсылают при этом к искусству начала XX в.

Ранние живописные работы художника, такие как, «Девочка с барашком» (1973), «Цветы. Полдень» (1979) (Илл. 107) демонстрируют более экзотическую авангардную направленность художника. В.П.Аршинов свободно работает с фрагментами, «осколками» той или иной художественной эпохи, культурно-временного поля, смешивая разные приемы и языки. Здесь более откровенно, чем в официальном искусстве, использовалась цитата, часто пластически и образно словно бы ни с чем не связанная.

Одной из самых ярких фигур искусства Татарстана стал В.П. Аршинов. Он попал в поле зрения искусствоведов рано, еще в начале 1970-х гг., и остается интересен и сегодня. В то же время большинство искусствоведческих отзывов (написанных до 1990-х гг.) отмечены некоторой однобокостью, так как не учитывали или намеренно не замечали, исходя из идеологических соображений, верность свободе и творческую независимость художника. Лишь в 1990–2000-е годы появляются статьи, выражающие личную – авторскую, а не партийную позицию при оценке художественного процесса. Искусствоведы начинают подмечать его стремление отойти от навязанных стереотипов, своеобразное мировосприятие и неординарный творческий поиск⁴⁵⁸. А в графических работах, созданных еще в 1970-е гг., уже обнаруживают «крайне авангардные» формы и отмечают тот факт, что автор негласно примыкал к ряду «бунтарей, «сторонников формализма», а его некоторые работы «оказывали шоковое воздействие на зрителя»⁴⁵⁹.

В.П. Аршинов признавался в 2000-е гг., что испытал воздействие на свое становление скульптора Эрнста Неизвестного, в мастерской которого он работал в подмастерьях в годы учебы в Москве. Художник также отмечал, что в 1970-е–1980-е гг. рамки «социалистического реализма не отвергались», но уже и «не воспринимались его «гладкости», требовались «новые средства выразительности»⁴⁶⁰. В.П. Аршинов, оставаясь, как и Э.И. Неизвестный, «официальным» художником (занимая при этом ответственный пост в СХ ТАССР), отстаивал свои творческие принципы, оставаясь в рамках господствующей идеологии. Это происходило, в первую очередь, благодаря грамотному подбору тем – патриотических, революционных, военных, часто опираясь на национальную и советскую литературу. Природная коммуникабельность, высокая культура и образование лишь помогли художнику

⁴⁵⁸ Цой В.А. Красная корова постперестройки // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 10.

⁴⁵⁹ Шагеева Р.Г. Из графической серии к поэзии Мусы Джалиля «Бессмертная песня» // Виктор Аршинов. Казань: Заман, 2016. С. 124–125.

⁴⁶⁰ Аршинов В.П. О себе и своем творчестве // Виктор Аршинов: альбом / сост. Н.Б. Аршинова Казань: Заман, 2016. С. 10.

«безопасно» творить и экспонировать свои «идеологически выдержанные по содержанию», но абсолютно свободные по художественной форме произведения.

Произведения В.П. Аршинова подчас вызывают ассоциации с работами Пабло Пикассо, с его кубистическими разложениями фигуры на плоскости («Юность», б.д.), Анри Матисса («Сирень. Окно», 1988 (Илл. 115)), с его невероятной цветовой гармонией, Эрнста Неизвестного (Триптих, «Реквием», 1987 (Илл. 123)), с его намеренной деформацией формы и экспрессией. Художник не просто подражает этим мэтрам, а синтезирует найденные ими новаторские приемы с собственным художественным опытом, выработав свою манеру, которую невозможно перепутать ни с чьей другой.

С 1970-х гг. в творчестве В.П. Аршинова ощутимо влияние французских импрессионистов, которые наиболее ярко проявились в работах югославского периода, известные как «голубая» серия. Эти произведения стали результатом поездки, состоявшейся в 1981 г. В серии утонченно и необычно предстает архитектура города («Югославия» 1981 (Илл. 117), «Дубровник. Югославия» (1981) (Илл. 118); «Утро. Мост. Дубровник» 1981 (Илл. 119), «Дубровник. Кафедральный собор» 1981 (Илл. 120)). Мазки на полотнах летящие, вольные и экспрессивные, а в цветовой палитре преобладают различные градации синего и голубого. В.П. Аршинов этой серией делится со зрителем своим впечатлением и восторгом от увиденного.

Параллельно с живописью В.П. Аршинов всегда занимался графикой, в тематическом плане опираясь на поэзию как классиков мировой и национальной литературы (М. Джалиля, Д. Алигьери и др.). Это серии многочисленных иллюстраций, созданных в 1970–1990-е гг. по мотивам произведений Д. Алигьери (серия «Новая жизнь», 1970-1973 (Илл. 124)) и М. Джалиля (серия «Моабитская тетрадь», 1975-1976 (Илл. 111–114)) и др. Его тяга к классике совпадает хронологически с рождением в советской культуре феномена «массовой аристократизации», что проявлялось всесторонним интересом к высоким образцам. Активное обращение к метафорическому языку классической

литературы не только демонстрировало уровень автора, но главное – допускало отход от реализма и стилистическое разнообразие.

В этих графических сериях В.П. Аршинов практически полностью погружается в язык метафор и аллегорий. Самым грандиозным проектом в этом духе стала графическая серия «Моабитская тетрадь» (1973–1976) по поэме татарского поэта М. Джалиля, в которой переплетаются сложные драматические чувства и переживания человеком 1970-х трагедий недавней войны⁴⁶¹, двойственность положения человека, оказавшегося на стороне врага и при этом боровшегося против него. Листы серии насыщены экспрессией, неожиданными ракурсами, многозначными символами, сложным метафорическим языком. Все это стало необходимым способом самовыражения для художника, чье формирование пришлось на 1960-е гг., заряженного потенциалом оттепели. Мрачный, намеренно скудный колорит и тяжелые формы произведений передают ощущение тревоги и боли. Например, «Лист №3» (1970-1980-е (Илл. 114)) навеивает ужас застывшей в полете черной птицы, а лист «Нас вывели, и казнь наступит скоро...» (1976) (Илл. 113) вселяет страх надвигающейся на зрителя тучей пернатых хищниц – сов, со светящимися в ночи огромными глазами. Гнетущие силуэты и фигуры, колючая проволока, кандалы цепей и виселицы, раскаленные печи и трубы крематориев – все растворяется в душном дыме смерти. Зарево крови, огня и опасности неистово борется с беспросветной тьмой сырых подземелий. Усложненное использование символично-аллегорических мотивов усиливает драматизм поэзии и сближает художника с немецким экспрессионизмом.

Серия «Моабитская тетрадь» выполнена в сложной технике – граттаж, где поверхность бумаги или картона сначала покрывается несколькими слоями гуаши (или темперы) и туши, а затем процарапывается. С экспрессионистами художника сближает и намеренная деформация, и искажение форм, гиперболизация эмоций и использование ярких цветов. В.П. Аршинов постоянно экспериментирует в своем

⁴⁶¹ Файнберг А. Образ поэта-героя / А. Файнберг // Советская Татария. 1976. № 44. С. 3.

творчестве, находясь в поиске технических приемов и выразительных средств, позволяющих передать в красках и линиях свои нестандартные мысли, заставляющие зрителя думать и переживать вместе с ним.

В.П. Аршинов отличается от многих художников своего поколения тем, что он сумел придать новое направление традиционным живописи и графике, перебросив мост между искусством прошлого и будущего, между соцреализмом и авангардом, между советской идеологией и глубоко личным восприятием официозных тем и героев. Важным ориентиром при этом для В.П. Аршинова всегда было и остается классическое искусство, дающее крепкую профессиональную основу, и искусство европейского и русского авангарда XX в., тоже уже ставшее классикой и расширяющее арсенал выразительных средств художника.

В конце 1970-х гг. к когорте татарстанских живописцев примыкает **Абрек Амирович Абзгильдин** (1937–2013), художник широкого творческого диапазона⁴⁶², один из ведущих мастеров монументальной живописи республики. Его стиль отличается насыщенностью и полифонизмом, многоплановостью и самодовлеющей карнавализацией сюжета, коллажным подходом в создании образной структуры. А.А. Абзгильдин принадлежал к поколению, которое стремилось современную действительность передать в новых художественных формах и вместе с тем окунуться в богатое историческое и культурное наследие страны («Мой дворик», 1974 (**Илл. 187**)). Для этого А.А. Абзгильдин фиксирует в своем творчестве те или иные явления и факты: образы национальных героев, представителей интеллигенции и науки, которые оказываются в вихре фантазий и снов художника («Шурале», 1979; «Сон Тукая», 1980; триптих «Люди эпохи», 1985 и др.). Это непосредственное пластическое выражение размышлений и переживаний автора. Художник стремится создать у зрителя разветвленную цепь ассоциаций, словно обратить взор на духовные богатства нации, отвернув его от тяжелой застойной действительности. Ранние работы А.А. Абзгильдина такого

⁴⁶² Абрек Абызгилдин = Абрек Абзгильдин: каталог выставки к 75-летию со дня рождения / авт. вступ. ст. Д.Д. Хисамова. Казань: Заман, 2012. С. 6–24.

рода открывают новый тип национально-романтической традиции живописи, усиливая его театральностью, которая является одной из узнаваемых свойств искусства семидесятников. «Воспитанный на лучших традициях классического искусства», он целеустремленно шел «к утверждению своего миропонимания»⁴⁶³ через грандиозные обобщения и символические пласты.

А.А. Абзгильдин, как яркий представитель полистилизма, проявляет интерес к метафорической многослойности образов и в графике. Его рисунки в смешанной технике такие, как «Кентавры» (1985) (**Илл. 188**), «Музыка» (1985), «Художник и модель» (1988), представляют полемический подтекст: с одной стороны, аппликативную форму образов, создающую художественное и смысловое наложение, с другой, демонстрируют явный интерес автора к ранее запретным сексуальным сюжетам через мифологию.

В течение 1970–1980-х гг. в татарском искусстве сложился художественный феномен, известный как «отстраненное» время. Его нотки можно было уловить и в творчестве Р.А. Кильдибекова и А.С. Фатхутдинова, но наиболее выпукло и последовательно это состояние воплощает **Шамиль Муртазович Шайдуллин** (1947–2021). На его полотнах часто изображаемое не связано с определенным историческим моментом времени, наполнено мощной эмоциональностью, выраженной неукротимой живописной стихией – фактурной, полифоничной, с акцентированным цветом, подчас дисгармоничным. Серия его работ «Пора сенокосная» (1977), «Натюрморт с осенними травами», «Автопортрет при электрическом свете» (1979) (**Илл. 185**), «Весна в ауле» (1985) (**Илл. 186**) – это новое переосмысление жизни и своего места в ней, во многом интуитивное, вневременное, обретающее опору в своих национальных корнях, в народной культуре. Простые по сюжету произведения Ш.М. Шайдуллина наполнены философскими размышлениями автора. Почти каждое его произведение – это окно из повседневности в пространство мировоззренческих обобщений и озарений, что типично для искусства «восьмидесятников».

⁴⁶³ Разумейченко В. Абрек Абзгильдин // Статьи об искусстве. Казань: ГМИИ РТ. 2000. С. 59.

Авангардные тенденции получили самобытное отражение в графическом искусстве **Надира Усмановича Альмеева** (1946 г.р.). Он работал в широком жанровом диапазоне – в станковой и книжной графике, оформляя взрослую и детскую литературу, создавая научно-фантастические, сказочные, лирические иллюстрации к произведениям русских и татарских писателей, мировой классики, которые не всегда имели полиграфическое выражение, а оставались самостоятельными произведениями⁴⁶⁴. Он работал в разных техниках уникальной графики – тушью пером и кисть, акварелью и гуашью, а также проявил себя как мастер офорта. Н.У. Альмеев сумел соединить в своем творчестве европейский авангард и рефлексию на него отечественного искусства, не теряя при этом национального контекста. В силу его конфронтации с официальными художественными институциями, в советском искусствоведении имя этого глубоко индивидуального и независимого художника удостоивалось лишь нейтрального упоминания в заметках о выставках, на которые он попадал с большим трудом. Предметное и глубокое изучение творчества художника началось лишь в 1990-е гг.

Особо привлекательны и самодостаточны беспредметные художественные эксперименты автора, выполненные в разных техниках цветной графики (акварель, гуашь, гидротипный пигмент) в период его сотрудничества с СКБ «Прометей». Работая в жанре научной и сказочной иллюстрации, Н.У. Альмеев имел возможность проявлять весь простор своей фантазии, выходить на метафизические уровни трактовки сюжетов, экспериментировать со стилистикой. Его живописно-графические светомузыкальные фантазии совмещали научную структурность и достоверность с абстрактными, футуристическими формами.

Знакомство с технологией гидротипной печати (применявшейся в полиграфии), в процессе работы с СКБ «Прометей», наталкивает Н.У. Альмеева на разработку авторской техники – использование гидротипных пигментов по мокрой бумаге. Водорастворимые красители, пропитанные желатиновыми

⁴⁶⁴ Мустафин В. «Реминисценции. Божественная комедия Данте Алигьери» // Казань. 2006. № 10-11. С. 269.

рельефами, позволяли художнику контролировать интенсивность цвета и строить тонкие градации. Именно в данной технике с использованием красок для фотофиксации Н.У. Альмеев создает серию цветных эскизов к наиболее известному и художественно выверенному абстрактному фильму «Маленький триптих» (1975) (**Илл. 183-184**). Изначально было создано более 20 эскизов, однако на сегодняшний день сохранилось лишь 7 из них.

Эскизы к «Маленькому триптиху» (1975) (**Илл. 183-184**) – это налитанные философской глубиной и чувственной проникновенностью музыкальные абстракции. Едва уловимые сюжеты, заложенные композитором в основу фабулы максимально обобщены. Пульсирующие пурпурные, малиновые тона, ультрамариновые градации и черные вкрапления позволили Н.У. Альмееву соединить литературно-музыкально-световые виды искусства воедино – основной замысел композитора Г.В. Свиридова и руководителя СКБ Б.М. Галеева.

Обращение к нехарактерным, экспериментальным материалам в творческом процессе – применение гидротипных пигментов вместо акварели также весьма показательная тенденция как для искусства синестезии, так как и для поколения «шестидесятников» в целом. Более того, данная технология позволила добиться высокой насыщенности и пластичности при создании образов, а также повлияла на сохранность работ, так как гидротипный пигмент отличается высокой устойчивостью.

Художественный язык Н.У. Альмеева, отличающийся аллегоричностью, повествовательностью, а также высоким интеллектуализмом сюжетов, не всегда воспринимался гладко. Тем не менее, присущая Н.У. Альмееву неординарность, интеллект, высокий профессионализм сделали его одним из ведущих мастеров казанской графики второй половины XX в.

В советском искусстве 1970–1980-х гг., в т.ч. и в искусстве Татарстана, находил свое выражение и постмодернизм, что проявлялось в диалогах с культурой прошлых эпох, активной цитатности, игре со смыслами. В позднесоветском искусстве Татарстана наиболее изобретательно и обширно это получалось у казанского художника **Владимира Александровича Нестеренко**

(1949–2021), который вступил в художественную жизнь республики в начале 1970-х гг. Ранние произведения художника базируются на реализме («Женский портрет» (1970-е), «Портрет бабушки» (1970-е), «Одиночество» (**Илл. 168**) и др.); именно на его основе происходило освоение новых тем и образов, вместе с тем рождались экспериментальные художественные формы, перетекавшие впоследствии в такие постмодернистские направления, как гиперреализм, концептуализм и пр.

Из произведений В.А. Нестеренко реалистического этапа выделяется «Портрет В.Курамшина» (1980) (**Илл. 167**), для которого характерна выразительная пластика, гипертрофированность формы, мощь темперамента и философский подтекст. Задача В.А. Нестеренко здесь как художника – создать образ своего современника, передать его характерные черты, новые возможности для развития, предоставляемые временем.

Вскоре в произведениях В.А. Нестеренко все явственней начинает прослеживаться линия цитатности и обыгрывания стереотипов массовой культуры и наследия мирового искусства. Подобная «игра со смыслами» позволяла в «старом» обнаруживать новые подтексты, вскрывать подоплеку современности. Обращение к мировому наследию прослеживается и в «Автопортрете» художника» (1974) (**Илл. 170**), звучащем как «цитата прошлого» – в духе старых мастеров живописи, что, вероятно, становится результатом внутренней потребности самоутверждения. Художник словно предпринимает попытку существования между резко контрастными пластами культуры, старым и новым, классической красотой и средой современных форм, техники и дизайна. Аллюзией на наследие Гюнтера Юккера – немецкого скульптора и мастера «гвоздевых» инсталляций явилась картина В.А. Нестеренко «Здравствуй, Юккер!» (1990) (**Илл. 172**), вобравшая в себя основы художественного мировоззрения автора (второй вариант картины «Юккер» (1991) экспонировался в 1993–1994 гг. в Европе). Из абстрактной мешанины ало-багровой красочной массы возникает вольный портрет Юккера – западного «коллеги по цеху». В.А. Нестеренко демонстрирует мастерство портретиста, умеющего ухватить

самое важное в человеке, и чувство живописной стихии, пронизанной эстетизмом и пластической изысканностью. Вероятно, картины с этими образами были созданы художником после посещения в 1988 г. нашумевшей персональной выставки немецкого художника в Москве.

В 1980-е гг. в творчество В.Нестеренко проникают нотки театральной зрелищности и нео-символизма (диптих «Маски и Лики» (б.д.) (Илл. 169), «Мотоциклист» (1980-е), «Игра» (1980-е)). Реалистическое по сути, восприятие сюжетной коллизии предстает на холсте в обобщенно-эмоциональной, символической форме, отображая окружающую реальность – человеческие пороки, боль, трагизм реальности. Традиционная масляная живопись на холсте обогащается вставками из пластика и журнальными вырезками, т.е. приемами коллажа, а в некоторых случаях и ассамбляжа, столь любимыми художником. В работах этого периода В.А. Нестеренко обнажает некий слой реальности, общественной психологии, что приводит к продуманной драматургии замысла. Это выражено очень по-разному – то через намеренно острый ракурс, то в напряженной тишине, то в подчеркнутой резкости колорита.

Еще одним стилистическим направлением В.А. Нестеренко стал абстракционизм, безусловно, созвучный эпохе, к которой он принадлежал. Так, в абстрактном триптихе «Посвящение Тарковскому» (1980–1990-е) (Илл. 176) зашифрован приватный диалог художника (а через него и зрителя) с гениальным режиссером, с тем бременем нравственной ответственности за весь мир, которую он транслировал в массы. Колорит триптиха крайне лаконичен – строится на трех основных цветах. Если ранее для создания воздействующего образа В.А. Нестеренко было необходимо работать с формой, пластикой, то здесь он полностью отрывается от предметной основы, оставляя только живописные средства. Триптих – три измерения – три пространства, которые акцентируются единым энергетическим и композиционным центром в виде стрелы, имеющей в качестве наконечника графический портрет А.А. Тарковского и подчеркивающей весь драматизм и психологическую напряженность творческой судьбы режиссера и всего позднесоветского времени. В.А. Нестеренко удалось передать

метафизическую тревогу режиссера, фильмы которого погружают зрителя в философию, искусство, исследование морали и поиски смыслов бытия.

Наиболее ранними работами В.А. Нестеренко в жанре иллюстрации, выполненные еще в традиционном ключе, но с использованием оригинальных приемов, стали рисунки к военной прозе Н. Даули «Разрушенный бастион», который в 1975 г. был издан Татарским книжным издательством. Рисунки художника к правдивому и волнующему повествованию «представляют собой шаг вперед в развитии искусства книжной иллюстрации. От воспроизведения литературного эпизода художник переходит к символическому обобщению, образному раскрытию сути правдивого и волнующего повествования о героической борьбе советских людей с врагом по ту сторону фронта. Оригинальный прием использования мотива полосатой ткани, напоминающей решетку тюрьмы, приближает иллюстрацию к плакату, определяет декоративную целостность композиции и ассоциативную сложность, выразительность изображения», – писала об этой серии московский искусствовед С.М. Червонная⁴⁶⁵.

Для творчества В.А. Нестеренко характерен эклектизм, соединение разных стилей. Мы можем наблюдать это, например, в вольных иллюстрациях к литературным произведениям русских, татарских и зарубежных авторов, выпадающих из общей картины советской традиционной иллюстрации. Это почти карикатурные графические листы к произведениям классиков: А.П. Чехова («Злоумышленник, 1988) и Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», 1988 (**Илл. 175**)); А. Кобо («Женщина в песках», «Человек-ящик» (**Илл. 171**)); графическая серия (точное количество листов неизвестно) к сакральному для российской интеллигенции роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова (**Илл. 173-174**) – это уже личная художественная рефлексия В.А. Нестеренко на произведение. В этих и многих других визуализациях литературных произведений, художник транслирует бесконечную жизненную мудрость и

⁴⁶⁵ Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 217.

прозорливость писателей, созвучность этих идей самому художнику. Ему удается почувствовать, что за одним слоем раскрытой сущности в его рисунке должен последовать другой, столь же точно отраженный; а для воплощения замысла время требует дизайн-форму с разнообразными живописными и графическими эффектами, будто вмешивающимися в работу художника над картиной. Подобная полярная стихийность в произведениях диктовалась настроениями творческой интеллигенции 1970–1980-х гг. Обращение к литературному наследию, иносказательность и метафоричность иллюстрации позволяли В.А. Нестеренко «легально» высвободиться «из-под глыб» государственного прессинга. Именно поэтому так важен этот пласт искусства в творчестве художников 1970–1980-х гг.

Конечно, ряд подобных и других работ В.А. Нестеренко нельзя назвать чистой живописью, в традиционном ее трактовании. Здесь можно обнаружить и элементы соц-арта, с помощью которого художник исследует соотношение изображения и текста, где последний вполне самоценен, побуждая думать о практических реалиях бытия. Подобный синтез дизайна и живописи привлекательны с точки зрения контекста времени. Художник не мог не реагировать на то обстоятельство, что в окружающей жизни бурно нарастал объем зрительной информации, и, все возрастающей ролью техники, что требовало нового соотношения между воссозданием окружающей данности как таковой и ее духовной интерпретацией.

Творчество В.А. Нестеренко было одним из самобытных и оригинальных в художественной обстановке Татарстана последней трети XX в. и занимает важное место не только в изобразительном искусстве республики, но и представляет интерес в изучении авангардистского и постмодернистского искусства России на периферии.

На контрасте многокомпонентного эстетического плюрализма В.А. Нестеренко предстает живописное наследие ряда художников Татарстана, решенное в духе религиозно-философской проблематики: библейский цикл – Е.Г. Голубцова, мистификации В.И. Сынова и Н.И. Пономарева.

Творческую биографию **Евгения Георгиевича Голубцова** (1949–2021) можно условно разделить на несколько этапов: раннее творчество в графике и живописи (1968–1974), проектно-оформительская деятельность (1974–1989) и зрелое творчество в станковой живописи (1980–2010-е).

Ранние живописные и графические работы Е.Г. Голубцова немногочисленны («Натюрморт с белым кувшином», 1970-е (**Илл. 158**); «Городской вид» конец 1960-х (**Илл. 159**); «У зеркала», 1974 (**Илл. 157**); «Мать и дитя», 1970-е (**Илл. 163**) и др.), но, тем не менее, позволяют сделать вывод об увлечениях художника европейскими традициями авангарда. Например, «Городской вид» он словно расчленяет на геометрические составляющие и мозаичные фрагменты, вычисляя в конкретном архитектурном пейзаже универсальную формулу города. Более структурированным и самоценным становится этап зрелого творчества. Склонность художника к метафизике проявилась лишь в конце 1980-х, после завершения проектной деятельности.

Переходным этапом в творчестве художника с оформительского на живописный становятся натюрморты: не просто изображение, а трансформации объектов в полуабстрактные формы. Даже лишенные религиозных атрибутов, натюрморты данного периода («Флейта на красном фоне», 1980 (**Илл.160**)) выражают не только пластические открытия авангарда, но и духовные интенции творческой интеллигенции более ранние не сохранились, но те же тенденции развиваются в работах начала 1990-х «Натюрморт» (1990), «Анатомия» (1991).

Поле дальнейших формальных экспериментов Е.Г. Голубцова стали работы духовно-религиозного содержания. Благодаря политическим изменениям в стране, повлекшим за собой ослабление идеологического давления цензурного контроля, художнику удалось глубоко погрузиться в эту тему и разработать свой собственный неповторимый и узнаваемый художественный стиль на стыке живописно-пластических традиций русского авангарда и иконописного искусства. Духовные поиски художника подпитывались обращением к религиозному искусству прошлого, к исторической памяти, сохранившимся памятникам

культуры XVI в. – соборам и фрескам Свияжска, где он проводил много времени с конца 1980-х гг.

Художественные образы Е.Г. Голубцова в живописи – это взвешенные монументальные формы с классической композицией с попыткой переосмысления канона на свой лад («Русь уходящая», 1980 (**Илл. 161**); «Несение креста» 1989). Это явилось маркером актуализации религиозной жизни и духовности в целом во второй половине 1980-х гг., сложный социально-политический период «перестройки», а также свидетельством безграничного потенциала древнерусской иконы как источника пластического обновления творческого метода художника⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Ильясова Р.И. Религиозная тема в позднесоветском искусстве Татарстана (на примере творчества Е.Г. Голубцова) // Национальные миры народов Поволжья и Приуралья в произведениях художников XX века: к 90-летию со дня рождения А.И. Миттова (1932–1971). Чебоксары: ЧГИГН, 2023. С. 83–89.

3.1.2. Художники «авангарда второй волны» и индивидуальные особенности их творчества

Самым радикальным авангардистом в искусстве Татарстана 1960-х гг. был А.А. Аникеёнок. Начало большого самостоятельного творчества художника можно отсчитывать с пейзажей конца 1950-х гг., в которых откровенно проявляется влияние Н.И. Фешина («Лодки. Теплый день» 1958 (Илл. 43); «Весна в деревне», 1959 (Илл. 44); «Первый снег» 1959 (Илл. 45), «Деревня. Ключищи под Казанью» 1959 (Илл. 46); «Пасмурный день», 1959 (Илл. 47), «Деревянная улица» 1959 (Илл. 48)). А его работы начала 1960-х – периода робких надежд на ренессанс в советском искусстве – уже горели ярким цветом. Это время «просветления палитры» А.А. Аникеёнка, ознаменовавшего окончание черно-зеленого периода и начало желтого, основополагающего в творчестве живописца.

Привлекателен знаменитый «Автопортрет» (1960) (Илл. 49) А.А. Аникеёнка, оригинальный по композиционному и колористическому решению. Вместо привычного изображения – окруженный дачными скамейками плоский круглый столик, на котором зеркало, а вот в нем-то и отражение половины лица художника – холодное, суровое, схематичное. И все это с намеренным искажением ракурса, ломкой художественной формы. В этом автопортрете чувствуется эксперимент А.А. Аникеёнка, его поиски собственного стиля.

Совсем скоро, в произведения 1960-х гг., А.А. Аникеёнок делает упор не на точность изображаемых объектов, а на их чувственное восприятие. Это достигается цветом, который начинает преобладать над формой, являясь содержанием и энергией его полотен. В таких работах, как «Дорога в Моркваши» (1961) (Илл. 50), «Пашня» (1962) (Илл. 51), «Гуси-Лебеди» (1964) (Илл. 55), «Мельница» (1964) (Илл. 56), «Деревня» (1965) (Илл. 57), буквально льется солнечный свет, теплый и плотный. В этих работах нет социально-ангажированных тем, нет пышущих здоровьем колхозниц, радостно и энергично

трудящихся на полях, нет идеализированных строителей на высоких кранах, широко улыбающихся светлому будущему.

Жизнь А.А. Аникиёнка была наполнена музыкой. Еще в годы учебы в КХУ, которые дались ему нелегко в связи с тяжелым финансовым положением и необходимостью совмещать учебу и работу, он играл на саксофоне в оркестре легендарного Олега Лундстрема в парках и ресторанах Казани. Это был всепоглощающий джаз, отсюда и кабацкие серии («Ждущие» 1965 (Илл. 64)), немного карикатурные, но соответствующие действительности. Ресторанные серии художника несли собой и протест: утрированные, будто пластилиновые фигуры проявляют ненависть автора к «вечножующим и вечнопьющим» людям, к этой дурной пьяной жизни. Тема неприязни прослеживается и в цикле клоунов, которые написаны в резкой и грубой манере («В цирке», 1960-е (Илл. 58); «Клоун», 1965 (Илл. 59); «Семья клоунов», 1965 (Илл. 60)). Цирковая тема, предполагающая безудержное веселье, у художника становится аллегорией фальшивой жизни, вечно притворяющихся людей, профанацией радости. Для героев его картин характерен специфический «аникеёнковский» прием – большие круглые утрированные глаза, взгляд которых музыкально выразителен и оказывает мистическое воздействие на зрителя («Скорбящие», 1965 (Илл. 61)).

Этапной для А.А. Аникиёнка стала картина «Пастухи» (1963) (Илл. 53), после которой его стали называть «казанским Ван Гогом». Изображенные на картине дед и внук с огненно-горящими лицами цепляют зрителя с первой минуты. Этот взгляд, проникающий в самую глубь, заставляющий увидеть и прочувствовать всю мучительность и тягостность их жизни. В этой работе есть и цвет, и небрежность, и осторожные волнообразные линии от знаменитого голландца. Однако это не подражание, а поиск и анализ, наделенный интимной болью бытия. «Пастухи» – это выстрадавшая композиция, в которой чутко передан цвет, формы грубоваты и угловаты, жестки и настойчивы своей аскетической самоотверженностью.

«Вангоговское» клеймо преследовало А.А. Аникиёнка всю жизнь. «Ван Гог уже был, и второго быть не может», – твердили одни. Но ведь художник вовсе

не стремился копировать стиль голландского мастера, а лишь использовал его метод, как бы вливаясь в пестро-узорный цветовой поток художника. А.А. Аникеёнок – полифоничен, создавая своеобразные оммажи французским авангардистам. Можно провести несложные аналогии: «Косогор» (1962) (Илл. 52) – Синьяк, «Мухоморы» (1963) (Илл. 54), «Кораблики» (1965) (Илл. 62), «Мамин сад» (1982) (Илл. 63) – Климт, «Конец войне» (1967) (Илл. 65) – Мунк, «Музыканты» (1969) (Илл. 66) – Шагал, – Ван Гог. Для молодого художника это естественно – обращаясь к мировому художественному наследию, ведя диалоги с великими мастерами, он ищет свой стиль, создает свои собственные художественные миры, которые пленяют смелостью и богатой образностью (Илл. 67-68). Пожалуй, единственный в казанском искусстве 1960-х гг. художник осознанно противостоял социалистической системе: «сопротивление штампу я считаю необходимым», – определял А.А. Аникеёнок свое творческое кредо.

Своеобразным и противоречивым явлением в искусстве Татарстана стало творчество К.А. Васильева, который вошел в историю советского искусства, в основном, работами на темы славянских былин и легенд⁴⁶⁷. Между тем он прошел свою стилистическую эволюцию с 1960-х до начала 1970-х гг. от абстракционизма и сюрреализма («Абстрактные композиции», 1963 (Илл. 79-81), «Струна», 1963 (Илл. 84)); к романтизму и магическому реализму («Северный орел», 1969 (Илл. 85); «Человек с филином», 1976 (Илл. 86) и др.). Сам художник определял направление, в котором работал, как «северный символизм»⁴⁶⁸.

К.А. Васильев не мог не отразить творчество многих зарубежных авангардистов, с работами которых имел возможность познакомиться на московских выставках. П. Пикассо, С. Дали, И. Танги, Г. Мур, Д. Поллок и Р. Мотервелл – стали проводниками в мир экспериментальных поисков, вдохновляли его на выработку собственного творческого метода.

⁴⁶⁷ Блинов Л. За окном чувств // Казань. 1997. № 7. С. 105–106.; Его же: Festina lente // Казань. 2002. № 7. С. 88–95.; Бренинг Р. Мои встречи с Константином Васильевым // Казань. 2002. № 7. С. 100–105.

⁴⁶⁸ Сборник статей о творчестве Константина Васильева / сост. Г.В. Пронин. Казань: ООО НТКЦ «Зодиак», 2012. С. 6.

Еще в 1961 г. К.А. Васильев работал над графической серией из 18 портретов композиторов (**Илл. 73-76**), выполненных тушью на бумаге, свидетельствующих о даровитости художника как графика и даже графического дизайнера. Через обобщенные почти кубистические формы, угловатые линии, ограниченность цветовой палитры – черной туши на белом фоне, проступает суть творчества каждого композитора (Скрябина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Шостаковича, Листа, Дебюсси, Моцарта и др.). «Они были «списаны» как бы с их музыки, хотя явно содержали в себе и портретное сходства»⁴⁶⁹.

В 1963 г. К.А. Васильев создал живописное произведение на стыке кубизма абстракционизма «Прометей» (**Илл. 82**), вмещающее в себя скорее парадоксы и вымыслы по аналогии с одноименной музыкальной симфонией А.Н. Скрябина, чем образ античного героя. Превалирующий в композиции красный цвет, играет символическую роль, воплощая подвиг. К.А. Васильев вкладывает в композицию философию своей эпохи, новое понимание древнего сюжета.

В 1960-е в творчестве К.А. Васильева превалирует абстракционизм, посредством которого он выражает содержание и эмоции литературных и музыкальных произведений русских и советских классиков («Серая композиция №1 (по Достоевскому)», 1960 (**Илл. 71**); «Квартет (по Шостаковичу)», 1960 (**Илл. 72**); «Абстрактная композиция №14» 1960-е (**Илл. 77**) «Абстрактная композиция №15 (Болеро)», 1962 (**Илл. 78**); и др.). Затем художник пробовал себя в сюрреализме, кубизме, экспрессионизме, и его произведения все больше напоминали музыкальные галлюцинации «Музыка ресниц», 1963 (**Илл. 80**); «Цветок ревности», 1963 (**Илл. 81**); («Струна», 1963 (**Илл. 84**)). Например, сюрреалистическая графическая композиция «Музыка» (б.д.) (**Илл. 83**) имеет, словно два смысловых центра – череп животного как напоминание о неизбежности смерти и музыкальная пластинка, символизирующая вечность. Эти же образы встречаются и в живописных работах художника. Эти и другие

⁴⁶⁹ Мустафин В. С глазу на глаз... // Казань. 2002. № 7. С. 96–100.

подобные работы наполнены сложными аллегориями и ирреальной атмосферой, способностью видеть и определять неземные свойства изображаемых предметов. Художник сравнивал сюрреализм с джазовой обработкой симфонической пьесы.

В начале 1970-х К.А. Васильев отошел от авангардных экспериментов и погрузился в мифический реализм. Творчество К.А. Васильева сложно и неоднозначно. Если для критиков он был не более чем талантливый подражателем с неплохой манерой письма, то любители его искусства видели в нем глубокое своеобразие и независимость, находили ответы на свои поиски исторических корней⁴⁷⁰. На К.А. Васильева прямым и косвенным образом оказал влияние художник И.С. Глазунов, с которым К.А. Васильев был знаком. Это сходство усматривается как в гротескной манере живописи, ярком колорите, так и в выборе тем и сюжетов. Противоречивое творчество И.С. Глазунова вызывает горячие споры и сегодня, между тем в 1970-е гг. он «стал для Запада одним из главных революционеров в советском неофициальном искусстве»⁴⁷¹. К.А. Васильев сыграл примерно ту же роль в художественной среде Татарстана и России, неожиданно обратившись своим творчеством к теме истории Родины. Стремление К.А. Васильева «вынырнуть из царящей повсюду рутины» в поисках идеальной формулы искусства вылилось в путь от авангардизма к реализму, противоположный творческой эволюции его поколения. Парадоксально, но от беспредметности он пришел к реализму, а не наоборот, как происходило в большинстве случаев.

Элементы религиозного мистицизма прослеживаются и в произведениях художников-отшельников 1970–1980-х гг. живописца Н.И. Пономарева в Казани и графика В.И. Сынова в Набережных Челнах.

Для Н.И. Пономарева живопись – это глубоко личное, эмоциональное, порой драматичное состояние души – это выразительный симбиоз

⁴⁷⁰ Константин Васильев: миф или реальность / М. Ильина, Г. Сулейманова-Валеева, Я. Вайсфельд, Ю. Горшунова // Вечерняя Казань. 1989. № 6. С. 4; Михалкин Ю. Васильев. Встречи с художником и другом // Казань. 2002. № 7. – С. 82–87; 2007. № 6. С. 98–102; Швагирева Н. Моцарт и Сальери всегда рядом // Вечерняя Казань. 1989. № 24. С. 4.

⁴⁷¹ Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 270.

фигуративности и абстракции. Опираясь на наследие мирового авангарда начала XX в. – колористические доминанты и экспрессивную сторону цвета Матисса, сознательную деструкцию натуры Пикассо, аллегорические воплощения в примитиве Шагала, гротеск немецких экспрессионистов – все это преобразовалось в авторский стиль. Выстраивая приватный диалог с большой историей искусства, путем смешения художественных языков, эпох и стилей, он выработал свою самодостаточную художественную стратегию, что вполне вписывается в рамки автодидактики⁴⁷².

Наиболее плодотворный этап творчества Н.И. Пономарева, безусловно, пришелся на 1980-е гг. Это фаза зрелости в биографии художника – период противоборств и трудных исканий, создания «голубого» (Илл. 209-210) и «розового» (Илл. 211-212) циклов (почти по Пикассо). В «голубом» отображаются мирские страдания, которые художник ощущал остро и болезненно, что выразилось в многочисленной серии изображений слепых, калек и алкоголиков и прочих маргиналов. В то же время переход Н.И. Пономарева к «розовому» периоду обозначил и смену печали и нищеты, решенных в мрачных тонах, на более радостное представление мира: романтические пейзажи и портреты (в том числе автопортреты), залитые теплым светом.

Независимо от периода создания произведений или их стилистики и темы, композиционные построения Н.И. Пономарева всегда оригинальны и неожиданны: в них часто используется искажение пространства, дефрагментация. «Персонажи» картин, вступая в сложное взаимодействие друг с другом, сохраняют холодную безучастность – динамическое единение и отрешенность одновременно. Работы художника этого периода можно рассматривать как интеллектуально-творческое философствование в образах или «размышлизмы»⁴⁷³.

Свободно обращаясь с формой и цветом, Н.И. Пономарев неизменно сохранял верность станковой картине малых форматов, чаще всего на картонах –

⁴⁷² Ильясова Р.И. Тенденции изобразительного искусства Татарстана 1970–1990-х гг. на примере творчества Наркиса Пономарева // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. № 5. С. 64–73.

⁴⁷³ Термин журналиста, арт-обозревателя С.З. Колиной. Из интервью диссертанта со С.З. Колиной. Казань. 2023.

они были доступнее. Тематически его яркая живопись с безыскусными сюжетами зачастую сводилась к пейзажам и натюрмортам. Иногда художника привлекали и образы конкретных людей («Художник», 1980-е (**Илл. 209**); «Портрет соседки», 1980-е; «Портрет знакомой», 1980-е и др.), которые неожиданными цветовыми сочетаниями и крупными мазками передавали суть человека.

В 1970-е гг. Н.И. Пономарев обращается к жанру натюрморта, изображая преимущественно кувшины и фрукты, словно вступая в диалог с Сезанном, стремясь поэкспериментировать с весомостью предмета, материальностью цвета («Пейзаж», 1984 (**Илл. 216**); «Натюрморт. Желтая ваза», 1980). В этой так называемой «синтетической» серии художник решал живописно-пластические задачи, которые он ставил перед собой: кроме багрово-красного и лазури его полотна насытились изумрудным и янтарно-желтым («Натюрморт с грушей» (**Илл. 213**); «Натюрморт с голубым сосудом», 1980-е), превратившись в хаотичную гущу мазков. Краски словно конфликтуют, пульсируют, создавая напряженную игру цветовых доминант, выявляя светосилу и форму объектов.

Сквозной темой Н.И. Пономарева, пронизывающей весь его творческий путь, стал лирический и при этом болезненно воспринимаемый им образ старой Казани («Дом печати с ул. К.Наджми» 1980-е (**Илл. 215**); «Казань. Булак», 1983 (**Илл. 214**); «Пейзаж», 1984 (**Илл. 216**); «Дом Кекина», 1990 и др.). Проявляя внимательность к деталям: запечатлевая скривленные улицы, неприглядные дворы, ветхие здания, косые арки, горбатые мостики Булака, транслирует свое собственное философское восприятие бренного существования. Город, «написанный с болью, но и с любовью тоже»⁴⁷⁴, деформируется – разномасштабность, несообразные сближения устанавливают новые эстетические принципы в живописной картине.

Нередко среди персонажей Н.И. Пономарева встречаются устойчивые образы маргиналов («На улице, у киоска», 1987; «В старом дворе», 1987; «Крик», конец 1980-х; «Без названия» 1980-е, (**Илл. 210**) и др.). Это искаженный и

⁴⁷⁴ Бурундуковская Е. Фантазмагория реальности // Казанские ведомости. 1993. 21 июля. С. 5

уродливый мир, люди у Н.И. Пономарева – «единый слепок с коммунального бытия»⁴⁷⁵. Написанные несколькими точными мазками обитатели старой Казани – калеки и бродяги, ветераны войны напоминают карикатуру, но не злую. Порой персонажи автора гипертрофируются, их «пластилиновые» тела и/или конечности вытягиваются, «гротескный театр абсурда»⁴⁷⁶ художника создает особую экспрессионистическую интонацию.

В некоторых произведениях Н.И. Пономарева искушенный зритель непременно отыщет символический мотив – образ невысокого мужчины в шляпе – это автопортрет художника, его своеобразная подпись, меняющаяся в зависимости от жизненных ситуаций: сначала одинокого, а с рождением дочери прогуливающегося по городу уже с детской коляской.

В.А. Цой видела в этих работах «объекты пристального изучения, аналитического исследования художника «соц-арта»⁴⁷⁷. Художник не манипулирует в своих пейзажах визуальными стереотипами советской пропаганды, а стремится передать образ подлинный образ города, его характер, его пластическую выразительность, подчеркивая противоречия социальной жизни в старом центре города. В городских пейзажах, изображающих Казань, – исключительная любовь Н.И. Пономарева, открывающая перед нами бесконечную череду образов. Они отражают глубоко личное восприятие и осмысление событий, произошедших здесь, самим художником.

Сегодня споры вокруг имени этого художника, борьба критических мнений и оценок не остывают, так же, как и в отношении творчества В.И. Сынова, с которым его связывает как отшельнический образ жизни и творчества, своеобразие художественного языка. Оба художника исследовали психологию и модели поведения людей и полностью противопоставляли свое творчество ложнопатетическому и повествовательно-натуралистическому

⁴⁷⁵ Бурундуковская Е. Фантасмагория реальности // Казанские ведомости. 1993. 21 июля. С. 5

⁴⁷⁶ Эделева И. Оглушающий авангард // Казанские ведомости. 1993. 21 июля. С. 5.

⁴⁷⁷ Цой В.А. Красная корова эпохи постперестройки // Сотворение души. Казань: ГМИИ РТ, 1998. С. 12.

подходу соцреализма, отдавая себе отчет в том, что их искусство будет принято лишь единицами.

Виктор Иванович Сынков (1955–2000) отдавал предпочтение графическим видам искусства – рисунку, а позднее, после семинаров Сенежа (в конце 1980-х), офорту⁴⁷⁸. Однако ему не были чужды и эксперименты в других видах изобразительного творчества – монументальной и станковой живописи, мелкой пластике, книжной иллюстрации.

Подвернувшиеся клочки бумаги, обертки, порой разорванные на несколько кусочков листы ученической тетради, спичечные коробки – все это становилось пространством для творчества, плоскостью, на которой он создавал шариковой ручкой, красками или тем, что попадало под руку, свои знаменитые «почеркушки», как называет работы художника его ближайший круг друзей и исследователи. В.И. Сынков создавал их не как произведения искусства, он просто за несколько минут выплескивал то, что мучило, томило, раздражало, радовало или забавляло его⁴⁷⁹. Миниатюрность была характерна и для живописных произведений художника, размер которых сравним с форматом книги, лишь изредка превышая его. По форме и содержанию эти работы порой просты и незамысловаты, иногда редуцированы до простейшего орнамента или абстракции, но всегда содержат многослойную философию. «Если я сделаю когда-нибудь так, как ребенок, я буду доволен собой», – говорил художник, искренне восхищаясь непосредственностью и чистотой детского восприятия⁴⁸⁰. Все это создавало эффект «легкого» творчества, что нередко раздражало современных ему художников и общественность. Однако творчество В.И. Сынкова оказало влияние на ряд художников Автограда (Наб.Челны) и даже побудило к подражанию.

Оригинальны ранние его работы, дошедшие до нас – «Портрет Пиноккио» (1977) (Илл. 217) и «Автопортрет (“Из размышлений”»)» (1985) (Илл. 218), в

⁴⁷⁸ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 371. Сынков В.И. Личное дело. Л. 1–2.

⁴⁷⁹ Пашкова М. Странный художник // Аргатак. 1996. № 7. С. 110.

⁴⁸⁰ Там же. С. 115.

которых уже заявлен авторский стиль, претендующий на концептуализм. Таинственные и мистические образы самого художника и сказочного героя Пиноккио, решенные в скудной цветовой гамме, взаимодополняют друг друга, становясь условным диптихом с двойным кодированием. Художник словно вглядывается в зеркало души, где он предстает всего лишь маленьким деревянным человечком, который многократно падает, поднимается, снова падает и вновь пытается вернуться на путь истинный в этом бренном мире для перерождения в будущем.

Для творчества В.И. Сынкова характерны очень тонкие и метафорические элементы и образы. Наиболее широко он обращался к иносказаниям в многочисленных графических опусах, рождаемых им на ходу. Беззащитно-откровенные рисунки изображают людей в искаженных, гипертрофированных обликах («Мужской портрет. На улице», 1980-е; «Бабка с внуком», 1988; «Женский портрет» из серии «Лица», 1990-е; «Пейзаж с пилой» из полиптиха «Судьба», 1990-е), которые явно несут какой-то подтекст-размышления. Будучи художником, весьма тонкой душевной организации, В.И. Сынков был сверхчувствителен к различного рода мировым катастрофам, конфликтам и несправедливости. А «каждая его работа – это постижение через тернии сомнений и душевных переживаний чего-то глубокого в самой жизни, какого-то скрытого от поверхностного взгляда смысла»⁴⁸¹.

Стиль художника многосложен в простоте. Торжественная пустота и рафинированная упрощенность натюрморта («Натюрморт. Посвящается Дню Победы», 1988 (Илл. 220)), портрета («Автопортрет», 1985 (Илл. 218); «Портрет», 1980-е (Илл. 219); «День похмелья. 27 апреля», 1980-1990 (Илл. 224)), пейзажа («Без названия», 1980-е (Илл. 221)) или абстракции («Красное яйцо на темном фоне» (Илл. 223), «Сине-зеленые стволы» 1980–1990-е) основаны на мощном сплаве форм природы. Пытливым взором художник наблюдает за

⁴⁸¹ Шарипов Х. Бесценный дар // Аргамак. 2009. № 1. С. 180.

миром, чтобы переложить свое видение в утонченные образы, оставляя возможность зрителю самостоятельно постичь суть.

На волне эскапизма художников-модернистов в советском обществе, а В.И. Сынков использовал различные методы, приемы и формы на стыке духовных исканий и отечественного авангарда в отображении «нематериальной реальности»: от натюрмортов «вещизма» до духовно-евангельских образов. Это влекло за собой новую тему творчества – религиозную, которую он трансформировал в соответствии с собственным видением. Христианское миропонимание, так же, как и классическая литература, становились для В.И. Сынкова смысловым полем для концептуального бегства от реальности в мир воображаемый («Войди во храм» из полиптиха “Судьба”, 1990-е; «Композиция с деревянной церковью» из полиптиха “Судьба”, 1990-е).

Особую линию творчества в этом круге художников автодидактов-неофициалов представляет творчество Г.Н. Архиреева. Оригинальные качества его живописи необходимо рассматривать как особую форму духовных и гражданственных поисков. Прожив большую часть жизни на острове Свияжске, он пронес через все творчество загадочность и притягательность этой местности⁴⁸².

Г.Н. Архиреев реальному миру предпочитал мир, создаваемый им самим, где он становился властителем предметов. В жанровом плане в творчестве Г.Н. Архиреева выделяется натюрморт, который он оттачивал на протяжении всей жизни. По мнению художника, предмет – это нечто большее, чем просто вещь, и может выражать психологические черты и социальные отношения в картине. По этой причине на некоторых его натюрмортах прослеживается политический подтекст («Служба», 1970; «Бабушкины утюги», 1979). Старые утюги, виртуозно сочетаемые с положенным лоскутным одеялом, выступают символами времени,

⁴⁸² Ильясова Р.И. Художественные эксперименты Геннадия Архиреева. К истории советского искусства 1970–1980-х гг. // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия / под ред. Г.И. Батышиной. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2023. С. 358–363.

шаткости и близости конца, а ножницы – расставание с уходящей эпохой и отказ от прошлой жизни.

Главным же для Г.Н. Архиреева выступал метафизический натюрморт, который, имея в основе реализм, сочетал в себе также элементы символизма и сюрреализма (Илл. 202). Предметы в картинах Г.Н. Архиреева – это высказывания на вечные темы, художник словно находится в постоянном поиске новых форм для их выражения. В «его картинах они – люди». Например, в натюрморте «Часы» 1988 г. мы видим отклонившийся маятник, который завис в воздухе – время остановилось. Это метафора, философская трактовка физического, олицетворяющая бренность мира.

Композиции натюрмортов живописца не отличаются предметным разнообразием – одни и те же вещи художник изображал десятилетиями («Самовар», 1972; «Часы», 1993). Здесь прослеживается мысль о сознательно или бессознательно составленном шифре, используемом художником, или о нескончаемом процессе осмысления предметов и заключенных в них смыслах. Большинство картин художника аллегоричны – перед зрителем разворачиваются целые процессы размышления, некое духовно деятельное бытие личности.

Особенно сильно это ощущается в произведении «Сапоги» (1972), где сапоги не просто выступают повседневным элементом гардероба, а передают глубокую философскую идею. В кирзовых сапогах – вся мучительная боль и жизненные тяготы художника. В этом произведении есть отсылка на «Шинель и сапоги» (1950-е) Г.М. Коржева. Есть вещь – а человека нет. Так же и Г.Н. Архиреев несет в своем сердце боль и утрату, получив взамен лишь пустоту.

В зрелом возрасте Г.Н. Архиреев начал писать женщин. Неприукрашенные, независимые, согреты страстным взглядом художника, они представляются зрителю притягательными. Обнаженные женские тела («Банька, оттепель, обнаженная», 1986 и др.) становились возможностями для смелых экспериментов художника, поиском «подтекста» в человеческом материале. В этих «ню» нет сентиментально-поэтической игры, напротив, в этих образах много гротеска и резкой правды. Изображая женщин, художник стремился выхватить

суть, характер, индивидуальность, в то же время найти что-то общее, создать портрет женщины вообще.

Г.Н. Архиреев убедительно доказал общности и прежде всего себе, что творчество, лишённое искусственной эстетизации и рафинированной слащавости, способно обнажить новые слои реальности, приблизиться к сущности человеческого бытия. Как один из самых ярких и неординарных художников позднесоветского периода, Г.Н. Архиреев представил в своем творчестве примитивизм с внутренней тягой и потребностью реалистического, фигуративного начала. Подобное культивирование методов и форм было характерно для некоторых мастеров, вышедших из Вхутемаса, о которых Г.Н. Архиреев, вероятно, даже не слышал. Нетипичный симбиоз взаимоисключающих форм творчества в совокупности с тонким психологизмом и сложным пластически-цветовым строем сделали его творчество содержательным и оригинальным (Илл. 201).

Яркий пример автодидакта представляет собой **Владимир Степанович Гурьянов** (1958–2022), ставший заметной фигурой художественной жизни Татарстана со второй половины 1980-х гг. Не получивший системного художественного образования, он всю жизнь занимался самообразованием, учился на лучших образцах мировой живописи, пытался самостоятельно понять законы искусства, воплотить свое мироощущение, свою философию жизни. Он сам писал: «в двадцать лет, намучившись внутренними переживаниями и реакциями на внешний мир, большей частью в форме чувственно-эмоциональных выплесков неприятия внешнего мира, его жестокости, уродства, я пришел к пониманию необходимости конкретного языка, способного выразить мой внутренний мир, желания и способности воспринимать внешний мир. Так стал формироваться мой живописный язык»⁴⁸³. Именно неугомонный энтузиазм, жажда к познанию и безграничная преданность своему делу отличали художника от других мастеров живописи.

⁴⁸³ В.С. Гурьянов. Автобиография. Неопубликованные материалы из архива семьи художника (В.С. Гурьянова младшего).

В художественной манере В.С. Гурьянова можно заметить влияние живописных исканий «бубнововалетцев», проявившихся в многочисленных натюрмортах, в которых он исследовал «жизнь вещей» («Ночной интерьер», 1980; «Натюрморт», 1983; «Без названия», 1979–1980 (**Илл. 204**)), лучизма М.Ф. Ларионова – в лучащихся светом композициях («Зимнее солнцестояние», 1977 (**Илл. 203**); «Интерьер с кошкой», 1988 (**Илл. 207**); «Сон в летнюю ночь», 1985) Но более всего на него повлияла живопись Поля Сезанна, систему которой он упорно стремился понять и воплотить в многочисленных пейзажах, воспроизводящих практически одни и те же мотивы – двор, в котором стоял его дом («Подлужная. Дом Лехи», 1980 (**Илл. 205**); «Мистическая луна», 1984); улица, которая вела к дому («Утро. Подлужная», 1988); сам дом, как средоточие его физической и духовной жизни («Без названия», 1983 (**Илл. 206**); «Новая жизнь», 1989 и др.). Большое место в творчестве В.С. Гурьянова занимал человек как объект изображения – художника интересует не столько, характер и психология личности, сколько пластика и колорит, как будто человека он воспринимал как пейзаж, применяя систему Сезанна к созданию портретов.

Главными героями полотен В.С. Гурьянова всегда были цвет и свет, которые у него имеют богатый диапазон – от нежной лирики до высокой трагики. Цвет – его главный изобразительно-экспрессивный инструмент. Именно цветом и светом он строит форму, прибегая то к тончайшим градациям, то к неожиданным сочетаниям, то к ярким контрастам. Так, независимо от фигуративного наполнения, его картины («Зимнее солнцестояние», 1977 (**Илл. 203**); «Портрет знакомой», 1978; «Интерьер с кошкой», 1988 (**Илл. 208**)) допускают достаточно серьезное преобразование натуры во имя правды образа.

Равкат Шайхуллович Каримуллина (1935–2000) в профессиональном плане занимает промежуточное положение между автодидактами и профессиональными художниками. Не закончив КХУ из-за сложной жизненной ситуации, он работал преимущественно в сфере художественного оформительства, пройдя обучение в Доме народного творчества на отделении живописи в 1955–1958 гг. Как самобытный живописец со своей манерой он

сформировался к концу 1980-х гг. («Ровесница века», 1989; «Ночные мелодии», 1991) и стал полноправным участником художественного процесса в Татарстане уже в 1990-е⁴⁸⁴. Искусствоведы его творчество характеризуют так: «жажда высказывания о времени и прошлом в них сочетается с исповедальностью, в круг которой как нечто итоговое он подключает и собственную жизнь»⁴⁸⁵. Отдавая дань этим жанрам, художник действительно преимущественно работал над образами своих современников, чаще всего представителей своего народа, или отображением природы своего края. Он относится к тем живописцам, которые «сознательно работают в сфере расширения возможностей национального, изобразительного искусства, нацеленного на утверждение приоритета личного видения художника и открытого для самых бескомпромиссных способов художественного отражения мира». Действительно, творчество Р.Ш. Каримулина далеко от лирики. Художник работал в живописной манере, близкой к экспрессионизму, создавая обобщенные, упрощенные формы, сложную фактурную поверхность, основанную на густом замесе ярких, чистых цветов, которые в результате создают впечатление темной, несколько грязной палитры. Фигуративные композиции Р.Ш. Каримулина, написанные дрожащим свободными, небрежными мазками, подчас воспринимаются как полуабстракции, в которых колористическая основа превалирует над пластической образностью.

Анализируя авангардистские тенденции в художественной жизни Татарстана, можно заметить, что художники-самоучки, а правильнее – художники-автодидакты, такие как Г.Н. Архиреев, В.С. Гурьянов, Н.И. Пономарев, Р.Ш. Каримуллин, в 1980-е гг. играли значимую роль. Эту группу можно дополнить именами ученых и инженеров, увлекавшихся искусством, Е.К. Завойского, Б.Ф. Романова.

В этом контексте нельзя не отметить художественные увлечения выдающегося ученого-физика, академика **Евгения Константиновича**

⁴⁸⁴ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 385. Каримуллин Р.Ш. Личное дело. 1–11 л

⁴⁸⁵ Шагеева Р.Г. Живопись Равката Каримулина // Равкат Каримуллин. Живопись. Графика. Каталог произведений. К 75-летию со дня рождения. Казань: Заман, 2010. С. 6.

Завойского (1907–1976), который был тонким ценителем авангардного искусства (Э.И. Неизвестного, В.А. Сидура, А.А. Аникеёнка) и увлеченным рисовальщиком. Его небольшие живые абстракции 1970-х гг. в духе ташизма⁴⁸⁶ («Береги лес от огня», 1970-е (**Илл. 189**); «Цветы в вазе», 1973-1976 (**Илл. 190**); «Орнамент», 1973-1974) представляются весьма созвучными эпохе «семидесятников», увлекавшихся современным авангардным искусством. По-видимому, для Е.К. Завойского абстракции воспринимались не столько как концепция художественного творчества, сколько метод научного исследования. Известен случай, когда Е.К. Завойский, «как истинный экспериментатор решил однажды проверить на гостях»⁴⁸⁷ мнение, что нарисовать абстрактную картину очень просто. Для этого он раздал художественные принадлежности гостям – друзьям дочери. «К большому удовольствию Евгения Константиновича, у гостей ничего не получилось»⁴⁸⁸. Обращаясь к новой для себя стезе «художничества», ученый-Е.К. Завойский упрощал картину изучаемого явления и вычленял суть волнуемого вопроса, создавая при этом гармоничные и свежие композиции («Окно. Вечерняя абстракция» 1970-е).

Драматическое влечение к духовности, красоте через природу проявилось в художественном творчестве инженера-конструктора **Бориса Федоровича Романова**, в произведениях которого наметилась тяга к философскому осмыслению в пространственно-цветовых образов. Его холсты и картоны, выдержанные в теплой и глубокой тональной гамме, полны наивно-тонкого благородства душевной жизни и привлекают едва уловимыми нотками аристократического дилетантизма.

Живописные образы Б.Ф. Романова воспринимаются как окно из будничного пространства в область душевных переживаний. Особенно это касается произведений малых форматов, в которых он упрощенными формами передает разные состояния природы, вкладывая в них свои эмоции и переживания

⁴⁸⁶ Завойская Н.Е. Человек Ренессанса. Художественные пристрастия Е.К. Завойского // Казань. 2007. № 9. С. 78–93.

⁴⁸⁷ Завойская Н., Сидур М., Силкин Н. Художественные эксперименты Е.К. Завойского // Казань. 2007. № 9. С. 90.

⁴⁸⁸ Там же. С. 90.

(«Зимой во дворе», 1978 (**Илл. 198**); «Без названия», 1970-е (**Илл. 193**); «Без названия», 1970-е (**Илл. 194**) и др.). В ранних его вещах («Вечер», 1975 (**Илл. 197**)) обнаруживается нечто близкое к поэтическому синтезу художественной образности, которая была навеяна специфическим кругом общения – А.А. Аникеёнок, Г.Н. Архиреев, Е.Г. Голубцов, Р.А. Кильдибеков, Н.Н. Беляев и др. Не имея художественного образования, но тесно взаимодействуя с каждым из упомянутых художников, Б.Ф. Романов считывал и вбирал в себя «знаковые стандарты» творчества от каждого из них. Справедливости ради нужно отметить, что влияние А.А. Аникеёнка все же превалировало, что легко определяется схожестью насыщенно-теплого колорита, плавными певучими формами, живописной манерой и предпочтением жанром пейзажа (**Илл. 195**).

Отталкиваясь от сугубо лирического и субъективного, он пришел, в конечном счете, к метафорическому изображению мира через пейзаж, удивительным образом на колористических диссонансах создавая космические образы вполне реальных видов, улиц, зданий («Под дождем», 1976 (**Илл. 199**); «Лунные горы», 1976 (**Илл. 200**); «Северный закат», 1979 и др.). Искусство Б.Ф. Романова – явление исключительного порядка. Он принадлежал к числу мятежных талантов, движение которых никто не мог предугадать и направить, несмотря на окружение. Но такое положение вещей сегодня позволяет нам заново открывать его творчество, далеко выходящее за рамки традиционного искусства.

В истории изобразительного искусства Татарстана позднесоветского периода можно выделить и смелые художественные опусы молодых художников, вступавших на путь самостоятельного творчества в самом конце 1980-х гг. в Казани и в Набережных Челнах: З.М. Миннахметова (1947 г.р.); группы «АНСВАКИ» (В.Я. Акимов (1950 г.р.), В.В. Аняутин (1950 г.р.), Ю.Г. Свинин (1955 г.р.)); Р.М. Саляхова (1958 г.р.); Х.М. Шарипова (1957 г.р.); В.М. Белова (1955 г.р.); И.А. Хасанов (1958 г.р.) и др. Однако в связи с тем, что их серьезное становление пришлось на 1990-е гг., мы их рассматривать не станем, лишь отметим, что смелые эксперименты большинства из них продолжаются и сегодня.

3.2. Синтетические виды искусства как квинтэссенция «авангарда второй волны» в Татарстане: живописно-графическая составляющая

3.2.1. Художественное проектирование как поле для реализации идей авангардного искусства Казани

Искусство дизайна относительно новый вид изобразительного искусства, который предполагает системный подход в решении проектных задач. «Художественное проектирование» и «техническая эстетика», как называли дизайн в СССР, получило достойное развитие и в Татарстане. Творческая активность и противостояние адептам генеральной линии искусства объединили ряд молодых художников Казани, Набережных Челнов и др. на несколько десятилетий в единое сообщество на волне интереса к формальным экспериментам и поискам в мире дизайна.

Деятельность казанского дизайнерского бюро «Группа №17» соответствовала художественным принципам его участников, перенятых в «Сенеже», где творческий метод заключался в «мозговом штурме» и моделировании нестандартных ситуаций. Формирование дизайн-проектов требовало от участников высокой эрудиции, аналитической работы и владения различными способами проектирования. Опыт, приобретенный в студии «Сенежа», художники-дизайнеры применяли при разработке и реализации новых проектов оформления общественных интерьеров и комплексного решения городской, курортной, сельской среды в ТАССР. Художникам объединения «Группа №17» было присуще специфичное видение предметной среды, стремление к художественному выстраиванию пространства, что способствовало нестандартному проектированию объектов.

Основным полем проектной деятельности в Казани стали заведения общественного питания: оформление межвузовской столовой (1976), кафе «Дом Чая» (1987), кафе «Молочное» (1981), ресторана «Кама» и детского кафе

«Космос» в Чистополе (1980), «Перекресток» (1975, 1980), пивной бар «Бегемот» (1977–1978), ресторан «Казань» (1981).

Одним из первых, реализованных «Группой №17» крупных объектов, стало оформление интерьера казанского кафе «Перекресток» (1975, 1980). «Заказ был получен В.А. Нестеренко, который, оценив фронт работы, решил пригласить коллег по цеху, что стало в некотором смысле началом нашей совместной работы», – признавался в интервью 2020 года один из лидеров и идейных вдохновителей объединения Е.Г. Голубцов⁴⁸⁹. После успешного выполнения первого проекта заказы молодым дизайнерам посыпались один за другим, являясь свидетельством нарастающего в обществе интереса к обустройству и улучшению своего быта; «встал вопрос об отличительных признаках продукции конкретных фирм, решением которого являлся дизайн»⁴⁹⁰.

Знаковым не только проектом, но и реализованным объектом, своего рода визитной карточкой города Казани стал знаменитый пивной бар «Бегемот» (1977–1978) (**Илл. 231-234**), «оформление которого художники (бригада Е. Голубцова) осуществили с живым чувством юмора, с богатым использованием в декоративной живописи элементов гротеска, народного примитива, вызывающих ассоциации с творчеством городских ремесленников XVIII–XIX веков»⁴⁹¹ (**Илл. 234**). В эскизном проекта авторы раскрывают предмет вдохновения: «Прообразом оформления кафе послужил «бабушкин сундук», из которого можно извлечь самые неожиданные вещи». В некоторых источниках отмечается, что заведение было решено в едином стиле «ретро»⁴⁹², который стал моден в 1970-е гг. Использование опыта прошлого – излюбленный прием дизайнеров во все времена. Ретро-стиль в данном случае напрашивался сам собой и определялся историей самого здания, в котором разместился бар, – Гостиного двора, который

⁴⁸⁹ Голубцов Е.Г. (2020). Интервью в Казани 08.07.2020 (Архив Р.И. Ильясовой)

⁴⁹⁰ Рогожникова М.Е. Теоретическая мысль отечественного дизайна (историография вопроса) // ОмГТУ. 2012. №5. С. 318.

⁴⁹¹ Червонная С.М. Художники Советской Татарии (Биографический справочник). Казань: Татарское книжное издательство, 1975. С. 95.

⁴⁹² Там же. С. 95

впервые был упомянут еще в XVI в. Сохранившиеся фотографии позволяют представить этот легендарный интерьер.

При организации данного пространства художники «Группы №17» стремились обыграть в первую очередь архитектуру здания – цилиндрические своды помещения. А обычная советская мебель, расставленная симметрично и по классическим канонам, совершенно не отягощала общее впечатление бара, решенного в сдержанных цветовых отношениях. Интерьер заведения дополнялся картинами: репродукции великих классиков; городские виды старой Казани с прогуливающейся Венерой Боттичелли; гравюрами, выдержанными в духе европейской классики; сюрреалистические пейзажи с летающими тарелками (**Илл. 233-234**). Посетители могли наблюдать изображения летающих причудливых драконов (может быть «зилант» – существо из татарской мифологии), подсматривающих за гостями заведения в расписанных фальш-окнах, или образов К. Фукса и А. Пушкина, которым довелось пообщаться в Казани; героя сказки национального поэта Г. Тукая «Кисекбаш», сокровища озера Кабан, полыхающую в революционные годы главную улицу города – Воскресенскую на картинах; скульптуры казанского кота и многих других героев, которых объединяет одно – история Казани. Это была своего рода музеефикация городских легенд.

Своеобразная стилистика заведения, что ныне соответствует современному пониманию стиля эклектика, задавала тон, уже начиная с входной зоны, и пронизывала все его компоненты до мельчайших деталей – формы замков, дверных ручек в форме человеческих рук, светильников... Все это создавало поэтичную атмосферу Казани XIX в. (**Илл. 231**).

Многие горожане и гости города приходили в этот бар не столько выпить и перекусить, а скорее полюбоваться интерьерами. По воспоминаниям посетителей заведения, люди подолгу бродили по залам бара, разглядывая росписи стен и оригинально подобранные предметы старины. «Гвоздевой проект» (по характеристике бессменного участника А.П. Леухина) объединения – пивной бар «Бегемот» стал победителем на Всесоюзной выставке.

Еще одним ярким проектом «Группы №17», которому было суждено воплотиться в реальности, стал ресторан «Казань» (1981) (**Илл. 235-236**). Метод работы немного отличался от предыдущего заказа. Задача перед оформителями стояла конкретная – разделить 2 этажа общепита на две зоны: кафе и ресторан, но в единой классической стилистике. Для этого был разработан план по разграничению заведения на зоны по цветовому признаку: 1-й этаж – самая большая полукруглая зона заведения – кафе – «зеленый зал» (**Илл. 235**), с потолком, расписанным в жанре огромного единого натюрморта, изображающего роскошные и аппетитные яства. 2-й этаж – зона ресторана, которая также имела деления: на «красный» и «голубой» залы (**Илл. 236**). Первый из них представлял некую футуристическую игру с реалистичным изображением накрытых «по ресторанному принципу» столов с блюдами, полной сервировкой, создающим эффект «перевернутых» столов. Второй, голубой, зал предлагал посетителям окунуться в мир воздушных приключений в коннотациях И. Босха и современных возможностей человека – самолетов. Все росписи и картины были выполнены в смешанной технике с использованием коллажа непосредственно участниками «Группы №17». Сохранившиеся эскизы залов воспринимаются как самостоятельные произведения изобразительного искусства, выполненные в духе интерьерной живописи и эклектичной стилистике (**Илл. 235-236**).

Зона вестибюля ресторана «Казань» была дополнена накрытым праздничным столом, за которым «сидели» Три мушкетера из одноименного произведения А. Дюма, побывавшего в 1856 г. в Казани. Для этого приема дизайнеры обратились к художникам театра кукол, искусно и точно воспроизведших легендарных героев французского писателя.

Заслуживает внимание и оформление любимого советскими жителями Казани небольшого, но уютного кафе «Молочное» (1981) (**Илл. 240-242**), которое специализировалось на молочной продукции. Оно было решено в духе уютного домашнего интерьера, с имитацией кирпичной кладки с арочными окнами, с выполняющими роль обрамления веселыми портретами коров с накрашенными

губами, шляпками и прическами, что создавало довольно позитивное настроение в кафе.

Отдельной нишей творчества первых казанских дизайнеров стало сотрудничество с музейными институтами и выставочными залами в разных уголках Советского Союза, которое заключалось в оформлении экспозиций и прилегающих к музею территорий: казанские Музей В.И. Ленина (1975) и Музей Ш. Камала (1982), Выставочный зал СХ ТАССР (1979–1980?), Музей Казанского авиационного института (1981), Музей М. Вахитова (1977–1978) (**Илл. 229-230**), Музей М. Гафури (1983), Музей М.Джалиля (1983), Музей С. Сайдашева (1993), экспозиция выставки «Тыл фронту» (1985) (**Илл. 225-226**); проект экспозиции Государственного музея РТ (1998); Музей археологии в Булгаре (1981); музей поэта Г. Тукая в селе Новый Кырлай ТАССР (1979) (**Илл. 227**) и др.

Оригинально был представлен проект музея под открытым небом народного поэта Г. Тукая в селе Новый Кырлай ТАССР (1979), который имел частичную реализацию (**Илл. 227**). Перед проектировщиками встал вопрос: как сделать музей татарского национального поэта, если не осталось ни дома, где родился, практически ни одной вещи, какими пользовался (за исключением тюбетейки и чернильницы). Выход был найден – создать музей поэзии Тукая в чистом виде. Первоосновой стали луга, холмы, леса и речки, о которых писал поэт. Так, «генеральной темой музея стал путь, дорога сквозь ландшафт. Путь, потому что жизнь поэта-бродяги – дорога, потому что именно дорога манит сегодня тех, кто приедет в этот музей»⁴⁹³.

Экспозиционный маршрут музея предлагался авторами уже с улицы – в виде узкой тропинки мимо старой изгороди, на которой были установлены большие увеличительные стекла, демонстрирующие затейливые извилины, прожилки, трещины древесины. Зеркала, линзы и другие подобные оптические средства, «сродни лирической поэзии»⁴⁹⁴, были призваны открывать посетителю

⁴⁹³ Цит. по: Коник М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М.: Индекс Дизайн. 2003. С. 136.

⁴⁹⁴ Там же. С. 136.

увлекательные, таинственные миры поэзии Тукая⁴⁹⁵. Художники «Группы №17» столкнулись с рядом сложностей на пути претворения замысла в жизнь. Заводы Татарии не принимали заказы на индивидуальные изделия, многое пришлось упростить, а от чего-то и вовсе отказаться. «Проект-концепция соединил в себе новейшее и архетипное, слил свободу художника со свободой посетителя выбрать меру независимости от маршрута», – писал об этом проекте позже главный учитель «Группы №17» М. Коник⁴⁹⁶.

При работе над интерьерами музейных пространств художники не просто разрабатывали планы экспозиций, а выступали настоящими сценаристами выставок, что делало экспонирование отдельным художественным явлением. При этом дизайнеры «Группы №17» старались сделать залы, прежде всего удобными для устройства выставок и посетителей. Это проявлялось в современных системах развески – оригинальных подвесных экспозиционных щитах, перемещающихся при необходимости в любой плоскости; установке специально разработанных осветительных приборов, внедрением витрин, что сохраняло при этом аутентичность объекта.

Серьезным разделом в проектной деятельности «Группы №17» явились комплексные разработки, связанные с благоустройством территорий крупных городов, созданием наглядной агитации, оформлением экстерьеров промышленных гигантов. В качестве примеров можно назвать проекты для Казани – благоустройства территории и оформления фасадов Казанского авиационного института (1977 – не реализован), а также города Казани в соответствии с генеральным проектом (1975), благоустройство Приволжского района Казани (1989 – не реализован) (**Илл. 248-249**). К последнему относились образцы архитектуры малых форм и разработка оформления микрорайонов города: «оригинальные сферические и полусферические формы, используемые как модуль сооружений на детских игровых площадках; формы многоугольников, напоминающих соты пчелиного улья, положенные в основу декоративного

⁴⁹⁵ Кандудина Н. Проектируем будущее! // Комсомолец Татарии. 1980. № 25. С. 4.

⁴⁹⁶ Коник М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М.: Индекс Дизайн, 2003. С. 136.

оформления цветочного магазина»⁴⁹⁷. Удобным поприщем для реализации смелых и новаторских стали заказы на оформление таких объектов, как интерьеры и экстерьеры Детского мира (1970), Дома быта (1976) (**Илл. 228**), Казанского авиационного института (1977), Шахматного клуба (1983) (**Илл. 245-246**), Приволжского района Казани (1989) и др.

Новая полоса подъема в Казани проектно-оформительского искусства связана с крупнейшими ансамблями Дома быта (1975) и Молодежным центром (1976). Работа над данными объектами шла коллективно. Например, проект оформления Дома быта был разработан «Группой №17», а к изготовлению конкретных монументально-декоративных произведений привлекались другие художники: А.А. Абзгильдин выступил автором росписей, которые удачно дополнялись гобеленами М.С. Кильдибековой (1932–2017).

Отдельную ценность в Доме быта составляли шторы, расписанные в технике батик. «Смею заметить: роспись по ткани (батик) – отдельная и яркая страница жизни «Группы №17»: эв Казани шторы в Спецавтоцентре (1981), Доме быта, театре моды (1981) (**Илл. 228**), гостинице «Татарстан» (1985), кафе «Перекресток» (1985, 1990) (**Илл. 239**), ресторане Молодежного центра (1977–1978), оформлении раздела ТАССР на Лейпцигской выставке (1980) (**Илл. 237-238**), - признавался позднее художник-проектировщик И.Н. Артамонов.

Грандиозным представлялся проект по реконструкции исторического здания Казани, известного как Дом Шамиля. В 1980-е гг. особняк рассматривался представителями власти в качестве Шахматного клуба (**Илл. 245-246**). Художники «Группы №17» несколько месяцев находились в «предпроектной ситуации»: нащупывали образы, тематическую связь, объемно-пространственную и конструктивную структуру будущего Дома шахмат. Дизайнерами группы был разработан проект оформления интерьеров и прилегающей территории с зоной рекреации (1983), который тематически был связан с двумя темами – Индии (считающейся родиной шахмат) и Европы (продолжательницей традиций). Клуб

⁴⁹⁷ Червонная С.М. Художники Советской Татарии (Биографический справочник). Казань. Татарское книжное издательство. 1975. С. 94.

был представлен как сложный ансамбль с большим количеством комнат, «в котором человек попадал в мир шахмат со своей иерархией, историей, духовностью, строгостью, даже загадочностью»⁴⁹⁸.

Детали, как например точечные вешалки, напоминающие шахматные фигуры, или образные вариации на стенах в виде росписи, вводили посетителей в мир шахмат, уже начиная с входной зоны и гардероба. Из вестибюля предполагался переход в малую турнирную зону, оформленную гобеленами в модернистском стиле. Широкая парадная лестница с древней, старинной лепниной (оставшейся от архитекторов здания XIX в. – Г. Руша и Ф. Амлонга), вела на второй этаж. Лестничный пролет украшал металлический стержень с индийскими рисунками и пояснительной надписью о происхождении родоначальника шахмат – чатуранги (переименованного позднее в шатрандж). В масштабе 1:500000 данный объект должен был символизировать расстояние от столицы родины шахмат – Дели до Казани.

Центральная часть клуба – это большой турнирный зал, располагаемый вдоль всей фасадной стены второго этажа, украшенный скульптурным портретом Р.Г. Нежметдинова – международного мастера по шахматам, земляка татарстанцев; демонстрационными досками будущих турниров, а также большим гобеленом на тему «Битва», который в художественной форме рассказывал о кульминационном моменте грандиозного сражения.

По обе стороны от главного зала предполагалось два холла. Первый – «Восток» – рассказывающий об истории зарождения шахмат в Индии, их распространении в странах арабского Востока также в гобеленах. Другой холл был посвящен шахматным «подвигам великого комбинатора и гроссмейстера» Остапа Бендера. Один из гобеленов представлял его знаменитую игру в Васюках и заключительный поединок с Одноглазым, а другой – «мировой шахматный центр Нью-Васюки».

⁴⁹⁸ Разумейченко В. Художники дизайнеры Татарии // Статьи об искусстве. Казань: ГМИИ РТ, 2000. С. 36.

Кафе Шахматного клуба было также решено в литературном ключе с обращением к персонажам И. Ильфа и Е. Петрова из «Двенадцати стульев». Они масштабны и по размерам, и по емкости наблюдения: бытовые предметы мебели наполнены идейной концепцией. Тонкий юмор, ирония задавали эмоциональный тон и динамику пространству.

К сожалению, яркий проект Шахматного клуба не имел реализации, несмотря на распределение общестроительных задач среди казанских фирм. Ну, а в предполагаемом для этого здании, вскоре был открыт Музей татарского национального поэта Г. Тукая, который функционирует и по настоящее время.

Один из участников «Группы №17» – В.А. Нестеренко позднее принимал участие в проектировании Дома шахмат им. Р.Г. Нежметдинова, открывшегося после реконструкции в 1988 г. в Казани, даже написал позднее серию из шести масштабных картин размерами 90x200 каждая – «Стулья-инсталляции» (1991), остроумно представляющих героев сатирического произведения города Н. Сохранилась также серия графических и живописных работ его авторства в духе оп-арт, предназначавшиеся для оформления интерьеров. Это явилось еще одной характеристикой творчества «Группы №17» – художественные достоинства самих эскизных проектов. Уже на этапе проектирования объекта участниками группы создавались самоценные произведения искусства на высоком уровне.

Деятельность художников-проектировщиков по оформлению зданий, благоустройству городов и других населенных пунктов выходила и за пределы Казани: оформление центральной площади города Альметьевска и экстерьеров Дворца культуры нефтяников (1977), дизайн городской среды Бугульмы (1977–1979 – частично реализован), проект международного молодежного лагеря на р. Ангаре (1991 – частично реализован), проект благоустройства поселка Васильево, в том числе с санаторной зоной (1978 – не реализован), там же санатория «Сосновый Бор» (1980-е, реализован).

На примере проекта генерального решения комплексного оформления райцентра Куйбышев (ныне Болгары) (1979–1981 – частично реализован), можно судить об уровне серьезности подхода художников. В нем они отталкивались от

богатых археологических находок на территории древнего Болгарского городища – столицы средневековой Волжской Булгарии. Получив заказ, художники–проектировщики решили работать над ним не в казанской мастерской, а прямо на месте – изучив весь город, изучив все до последнего камня, который также играл свою роль в городской среде. При раскопках были обнаружены остатки древних сооружений, что стало главной идеей замысла дизайнеров – темы распахнутой земли⁴⁹⁹, свидетельницы событий на протяжении многих веков. Так, в оформлении города все напоминало об этих древностях. Сохраняя средневековую, структура Болгар, художники трансформировали в проект современность.

Основная характеристика деятельности «Группы №17» – это стремление к комплексному решению того или иного объекта с точным, всесторонним учетом назначения оформляемого объекта, его места в городском ансамбле. В фокусе их внимания стояла «предметная среда, окружающая человека, ее эстетизация», они не конкурировали с архитектором, а решали «свои задачи по благоустройству тех или иных объектов», опираясь на богатейшие культурно-исторические традиции, свое художническое понимание среды как важной составляющей духовной жизни человека⁵⁰⁰. Важно подчеркнуть самоценность и самостоятельность эскизных проектов

За почти двадцатилетнее существование «Группы №17», участники объединения активно принимали участие в региональных, всесоюзных и даже международных выставках от Казани, Москвы и Минска до Праги, Венеции и Западного Берлина⁵⁰¹. Например, в 1976 г. проекты Н.С. Артамонова, Е.Г. Голубцова, А.П. Леухина, Р.Т. Сафиуллина и В.А. Нестеренко были представлены на 35-й Венецианской биеннале «Проектирование городской среды» (35th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia "Ambiente e fisico"), куратором которой выступил итальянский арт-критик Джермано Челант

⁴⁹⁹ Разумейченко В. Художники дизайнеры Татарии // Статьи об искусстве. Казань: ГМИИ РТ, 2000. С. 37.

⁵⁰⁰ Там же. С. 36.

⁵⁰¹ Червонная С.М. Художники Советской Татарии (Биографический справочник). Казань. Татарское книжное издательство. 1975. 214 с.; Кандудина Н. Проектируем будущее! // Комсомолец Татарии. 1980. № 25. С.4.

(Germano Celant, 1940–2020)⁵⁰². Эта выставка с общей темой представила произведения художников из 30 стран мира наряду с классиками Пикассо, Жоан Миро и др. Павильон СССР состоял из 45 художников, среди которых Г.Г. Нисский, Ю.И. Пименов, Т.Т. Салахов, В.Ф. Стожаров. В списке участников значатся также Alternative Research In Architecture, в группу которых, по-видимому, и входили казанские мастера дизайна⁵⁰³.

Еще одним примером выхода на международную арену служит грандиозное оформление экспозиции павильона «Достижения и перспективы развития Татарской АССР» на международной ярмарке «Осень–80» в Лейпциге, ГДР (1980), где она была представлена первой среди автономных республик страны. Татарский раздел составлял пятую часть советского павильона и ярко выделялся на ярмарке благодаря национальному колориту, впечатляющим экспонатам, макетам и крупным цветным фотографиям. Проект был разработан и реализован по утверждению художественного совета Торгово-промышленной Палаты СССР участниками «Группы №17» – Е.Г. Голубцовым, А.П. Леухиным и В.А. Нестеренко во главе с Н.С. Артамоновым (Илл. 237-238).

При входе в татарский раздел, который состоял из четырех блоков (нефть, машиностроение, химия, легкая промышленность), посетителей встречали Государственный флаг и герб ТАССР, «карта Татарики с макетами орденов Ленина, Октябрьской Революции, Дружбы народов, которых удостоена республика в разные годы за свои достижения в области экономики, образования и культуры», материалы о казанском периоде жизни В.И. Ленина⁵⁰⁴. Площадь Татарского раздела была покрыта темно-красным ковром площадью 1200 кв.м, лейтмотивом оформления стали многометровые батики (2000 кв.м бязи и капрона) с национальным орнаментом, расписанные также участниками «Группы №17», в которых художники проявляли небывалый талант. Использование

⁵⁰² Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013 / авт.-сост. Н. Молок. М.: Stella Art Foundation, 2013. 766 с.

⁵⁰³ Venice Biennale 1976 "Ambiente e fisico" // Kunst Aspekte. URL: <https://kunstaspekte.art/event/37-biennale-venedig-1976-07-event?hl=en> 26.07.2022.

⁵⁰⁴ Валеева Л.Г. Страницы прошлого листая. Из истории Государственного объединения музея ТАССР 1970–1980 годов. Казань: б. и., 2005. С. 188.

текстиля в оформлении прибавило мягкости и уюта павильон, отразило специфику оформления интерьеров татарского дома, где большую роль играл текстиль.

Известно, что наибольшей привлекательностью для посетителей выставки стал спроектированный участниками «Группы №17» офис для торговых переговоров. «Помещение и мебель были отделаны натуральной кожей с широким использованием орнаментов в национальном стиле, выполненными в уникальной технике татарского прикладного искусства «кожаная мозаика» арскими мастерицами по эскизам художников фирма «Татмебель»⁵⁰⁵. Именно в этой комнате проходили официальные приемы, в том числе с Генсеком ЦК Социалистической партии Германии Эрихом Хоннеккером. Проекту прочили золотую медаль Лейпцигской ярмарки, но к награждению, по неизвестным причинам, он представлен не был.

Экспозиция демонстрировала экономическую мощь и достижения научно–технического прогресса и культуру производства республики. «Посетители шли в павильон Татарии <...> потому, что он получился самым красивым, самым величественным и был виден отовсюду»⁵⁰⁶, и «в успехе нашей экспозиции важную роль сыграло ее художественное решение»⁵⁰⁷, писала позднее Люция Галеевна Валеева, участница оргкомитета выставки в Лейпциге от республики, занимающая на тот момент пост директора Государственного музея ТАССР.

Этот и другие проекты не раз получали высокую оценку общественности и отмечались в печати⁵⁰⁸. В свою очередь, активная позиция и деятельность участников «Группы №17» повысили роль и авторитет художников

⁵⁰⁵ Голубцов Е.Г. Главная задача художника // Комсомолец Татарии. 1980. № 121. С. 3.

⁵⁰⁶ Валеева Л.Г. Указ. соч. С. 191.

⁵⁰⁷ Валеева Л.Г. Указ. соч. С. 195.

⁵⁰⁸ Червонная С.М. Художники Советской Татарии (Биографический справочник). Казань: Татарское книжное издательство. 1975. С. 39.

проектировщиков, выступавших как равноправные соавторы архитектора и художника-монументалиста в создании ансамбля⁵⁰⁹.

Творческая деятельность казанской «Группы №17» совпала с расцветом советского дизайна, который еще называют «золотым». Правда, не все проекты, разработанные художниками объединения, имели воплощение в жизни. Это объяснялось тем, что их творческие идеи и замыслы опережали время и становились лишь проектами выставочного образца. Тем не менее, независимо от их полной, частичной или вовсе отложенной навсегда реализации, каждый из них имеет высокую художественную ценность, так как является образцом высоких эстетических принципов оформительского искусства, построенного на впечатляюще смелых решениях, соответствующих мировым стандартам.

Художники «Группы №17» обогатили художественное проектирование опытом классического искусства, новейшими достижениями современной технической эстетики и вывели на всесоюзную и международную арену. Их проекты определили высокий уровень художественного проектирования Казани в 1970–1990-е гг. и стали узнаваемыми образами столицы ТАССР этого времени. Художественное оформление и дизайн республики, в первую очередь в Казани, были подняты на новую качественную ступень, став предметом профессионального творчества. Не все их проекты были реализованы, породив такое своеобразное явление, как «бумажное проектирование», которое было активно представлено на республиканских, российских и международных выставках.

В первой половине 1990-х гг.⁵¹⁰ «Группа №17» распалась, каждый из ее участников начал работать самостоятельно, развивая свои художественные идеи в станковой и монументальной живописи, графике, скульптуре малых форм,

⁵⁰⁹ Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. М.: Изобразительное искусство. 1978. С. 132.; Ее же: Изобразительное искусство Советской Татарии / авт. текста и сост. С.М. Червонная. М.: Сов. художник, 1983. С. 22-25.

⁵¹⁰ Период определяется приблизительно и связан с отъездом идейного лидера объединения Е.Г. Голубцова в Москву, а также дальнейшим распадом группы. Однако, некоторые участники «Группы №17» работали над совместными проектами даже в 2000-е гг. (напр., А.П. Леухин и В.А. Нестеренко).

декоративно-прикладном искусстве, сценографии и киноискусстве, а также в дизайне.

3.2.2. Искусство светомузыки как уникальное авангардное явление в позднесоветском искусстве Татарстана

Позднесоветский период искусства СССР характеризуется попытками создания новых синтетических художественных проектов, соединяющих в себе такие виды искусства, как живопись, театр, кино, музыку, в которых в той или иной степени воплощались идеи, разрабатываемые русским авангардом начала XX в., а также новейшие направления мирового художественного процесса. Так в 1960-е гг. в Казани появляется новое явление в художественной практике города, участники которого занимались теорией и практикой нового искусства светомузыки, прообраз современных видео- и медиаарта. Это экспериментальная деятельность Студенческого конструкторского бюро (СКБ) «Прометей» при Казанском авиационном институте (ныне – Казанский национальный исследовательский технический университет им. А.Н. Туполева – КАИ). С 1995 г. СКБ носит статус научно-исследовательского института (СНИИ экспериментальной эстетики «Прометей»)⁵¹¹.

История создания СКБ берет свое начало с увлечений инициативной группы студентов КАИ, будущих инженеров, которые «во многом совпадали и находились в русле одних и тех же проблем, в основном касающихся вопросов, связанных с новейшими тенденциями в самых различных областях искусства», – Юрий Коваленко, Геннадий Пронин и Олег Шорников, будущие инженеры, студенты Казанского авиационного института (КАИ)⁵¹² (Г. Пронин – позднее основатель Картинной галереи Константина Васильева), а также художник К.А. Васильев, который в ту пору увлекался абстракционизмом и сюрреализмом. Общие интересы переросли в идею цветомузыкальных концертов для студентов Казани, которые станут реализацией намерений А.Н. Скрябина – исполнения симфонии «Прометей» согласно цветомузыкальной строке «Люче».

⁵¹¹ «Прометей» – 2000: (о судьбе светомузыки: на рубеже веков): материалы Междунар науч.-практ. конф., Казань, 2–6 октября 2000 г. Казань: Фэн, 2000. 263 с.

⁵¹² Блинов Л.И. Две линии // Сборник статей о творчестве Константина Васильева. Казань: Зодиак, 2012. С. 65–78.

Энтузиазм молодых людей был подхвачен в Казанской консерватории будущим композитором, тогда еще студентом, Лоренсом Ивановичем Блиновым (1936–2020), а также молодым преподавателем Абрамом Григорьевичем Юсфином (1926–2011), которые занялись музыкальной частью симфонии. Студенты-конструкторы КАИ создали инструменты цветомузыкального оркестра – серию пультов для семи цветов, каждый из которых управлялся своим цветом на громадном экране. Художник К.А. Васильев разработал афишу и пригласительные билеты к концерту, тем самым становясь причастным к первому светомузыкальному концерту в Казани. Позднее он напишет картину «Прометей» (1963).

Весной 1962 г. в Казани, в актовом зале КАИ, в рамках концерта студенческой самодеятельности, состоялась премьера симфонической поэмы А.Н. Скрябина «Прометей» («Поэма огня») со световым сопровождением. Среди зрителей концерта оказался молодой ученый Б.М. Галеев, увлеченный темой синтеза искусств. С данного показа происходит объединение студентов в научно-экспериментальный коллектив под названием «Прометей» под руководством Б.М. Галеева, который на протяжении десятилетий развивал идеи синтеза искусств⁵¹³.

Данное событие демонстрирует и серьезные увлечения музыкой К.А. Васильева, которое началось с прослушиваний музыки Моцарта, Бетховена, Баха и Чайковского в фонотеке школы-интерната в Москве⁵¹⁴. Классическую музыку он слушал не в качестве времяпрепровождения, а внимательно вслушивался в глубины каждого произведения, раскрывая для себя тайные замыслы композитора⁵¹⁵. В студенческие годы интересы расширились увлечениями творчеством Стравинского, Штокхаузена, Пендерецкого, Булеза и многих других, которые часто определялись советскими музыкальными критиками как

⁵¹³ Галеев Б.М. От СКБ «Прометей» и далее, без остановок... // Искусство космического века: Избранные статьи. Казань: ФЭН, 2002. С. 19–20.

⁵¹⁴ Доронин А.И. Константин Васильев. М.: Терра, 2003. С. 49.

⁵¹⁵ Мустафин В. С глазу на глаз... // Казань. 2002. № 7. С. 98.

«посвященные упадническому модернистскому искусству Запада»⁵¹⁶. Художник К.А. Васильев даже сочинял «электронную» музыку, монтируя куски магнитофонной ленты с записью различного рода натуральных шумов и звуков, сталкивая их на пленке⁵¹⁷. Это была своего рода рефлексия на музыкальные творения авангардистов путем выстраивания ассоциаций, порождаемых ими. Окружение К.А. Васильева всегда подчеркивало его тягу к музыке и признавало его знатоком классической музыки⁵¹⁸. Музыкальность – это одно из своеобразных качеств произведений художника, воздействующих на зрителя.

Булат Махмудович Галеев (1940–2009) не только бессменный руководитель и организатор проектов СКБ. Академик Российской академии гуманитарных наук, член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан, доктор философских наук, автор около 30 технических изобретений и более пятисот научных статей, Б.М. Галеев активно занимался пропагандой нового искусства, разъясняя его как журналист, будучи членом Союза писателей России и членом редколлегии многих изданий (журнал «Казань», международный журнал «Леонардо»). Работал в качестве режиссера (член Союза кинематографистов с 1979 г.) и художника (член Союза дизайнеров с 1991 г.) в съемках светомузыкальных фильмов.

Докторская диссертация Б.М. Галеева «Проблема синестезии в искусстве: философско-эстетический анализ» (1985) стала прорывом в эстетике, благодаря созданной автором «периодической системе искусств», которая прогнозировала появление новых форм в искусстве. Понимание светомузыки Б.М. Галеева выходило далеко за рамки традиционного освещения, которое зачастую понималось как световая иллюминация танцевальных площадок. Помимо разработки светодинамических подсветок архитектурных зданий, создания световых решений для сценографии, программ для релаксации, мультимедиаконцертов, съемки абстрактных светомузыкальных фильмов –

⁵¹⁶ Блинов Л.И. Две линии // Сборник статей о творчестве Константина Васильева. Казань: Зодиак, 2012. С. 67.

⁵¹⁷ Там же. С. 70

⁵¹⁸ Доронин А.И. Константин Васильев. М.: Терра, 2003. С. 50; Константин Васильев – художник по зову сердца / авт. текста, сост. А.И. Доронин. М.: Арт-Родник, 2008. С. 5-9.

происходило также обоснование этих и других проектов с дискурса физической и философской наук.

Важным этапом в деятельности СКБ стала совместная деятельность с космической отраслью. Председателем Совета главных конструкторов СССР был инициирован проект, с целью разработки устройств на борту космических кораблей, позволяющих космонавтам следить за приборными досками без лишнего утомления. В 1968 г. в Жуковском уже был заключен договор между СКБ и Институтом конструирования кабины пилотов на выполнение исследовательских и хоздоговорных работ по созданию устройства. Данный договор стал признанием как для СКБ, так и для КАИ в качестве важной научной составляющей. «Прометей» разработал проекционно-растровый индикатор для расслабления космонавтов, который, изменяя цветовую гамму, предупреждал бы экипаж о сбоях в работе оборудования. Данные приборы прошли тестирование, но внедрения не произошло. Однако авангард под крышей военно-промышленного учреждения стал развиваться быстрее и легче. Б.М. Галеев позднее вспоминал, что как раз «“крыша” родного авиационного института и то, что работали ... на космос», было спасением «от искусствоведов в штатском»⁵¹⁹. Сотрудничество с космической отраслью создавало ряд благоприятных факторов для дальнейшего развития: финансирование, получаемое от хоздоговоров, использовалось также для художественных экспериментов, а многочисленные связи значительно упрощали доступ к библиотекам Конгресса США, Центра Жоржа Помпиду и многим другим.

Связь техники и искусства наблюдалась в деятельности СКБ «Прометей» всегда – велись технические разработки для аудиовизуального синтеза: светоконцерты, абстрактные фильмы, видеоарт, световой дизайн, саунд-арт, медиаискусство, светографика. В Казани был реализован ряд государственных заказов – инсталляция башни Кремля, известная как «Малиновый звон» (1967) (светофильтры, установленные в звоннице, реагировали на громкость звучания

⁵¹⁹ Галеев Б.М. Искусство космического века: Избранные статьи. Казань: Фэн, 2002. С. 8.

колокольного звона и окрашивали башню малиновым потоком цвета) (Илл. 253), светомузыкальные динамичные витражи на высотной гостинице «Татарстан», которые сопровождалась музыкой оркестра или просто воспроизводились с магнитофона (1968); светомузыкальный витраж «Поющий космос» (1982) на базе установки «Северное сияние»; аудиовизуальная и стереозвуковая театрализованная экспозиция музея С. Сайдашева (1993); театрализованное представление под открытым небом со стереодвижением звука без участия актеров «Звук и свет» (1970)⁵²⁰; подсветка здания цирка, зависящая от состояния погоды: от скорости ветра зависела скорость движения, а от дождя – насыщенность эффектов (1968) (Илл. 254) и др. Художественно-световое оформление города стало одной из важнейших платформ световой архитектуры советского периода, которая стремилось отойти от обыденной иллюминации городов.

Позднее советскими дизайнерам разработаны десятки вариантов автоматических психоделических светомузыкальных установок: «Идель», «Ялкын», «Электронный художник», «Калейдофон», «Калейдофон-36», «Диско», «Мечта новых русских», определяемых современными исследователями как кинетическое искусство или люминодинамика.

Существуя в рамках академической науки, сотрудники СКБ «Прометей» публиковали статьи и книги, организовывали всесоюзные, в том числе международные конференции для нового поколения советских медиахудожников и электронных музыкантов (коллективом «Прометей» в Казани и Москве организовано пятнадцать всесоюзных и всероссийских конференций «Свет и музыка»)⁵²¹. Б.М. Галеев понимал, что научно-теоретические исследования по разработанным светомузыкальным проектам – важное направление в работе СКБ⁵²².

⁵²⁰ Беляев Н. И звук, и свет / Н. Беляев // Комсомолец Татарии. 1971. № 83. С. 4.

⁵²¹ Синестезия: содружество чувств и синтез искусств. Материалы международной научно-практической конференции, 8 ноября, 2008. Казань: КГТУ им. А.Н. Туполева. 2008. 60 с.

⁵²² Галеев Б.М. Поющая радуга. Казань: Татарское книжное издательство. 1980. С. 100.

Наряду с наукой, Б.М. Галеев был истинным ценителем искусства, сочетая в себе «физический» и «лирический» дуализм 1960-х гг. Активно занимаясь продвижением проектов СКБ, организовывая всесоюзные мероприятия и публикуясь в зарубежных изданиях, он был также вовлечен в художественный процесс современности, увлекался творчеством В. Кандинского, Р. Делоне, П. Мондриана. Проявляя большой интерес к авангардному искусству, Б.М. Галеев дружил с представителями этих направлений в изобразительном искусстве Татарстана и ратовал за организации их выставок или становился автором публикаций об их творчестве. Среди его любимых казанских художников и друзей по совместительству были А.А. Аникеев, К.А. Васильев и Н.У. Альмеев, с каждым из которых так или иначе связана творческая биография самого мэтра. Примечательно и то, что Б.М. Галеев как журналист и философ не раз выступал в печати и на телевидении с защитой от нападок критиков и искусствоведов молодых художников современного изобразительного искусства, всячески агитируя за свободу творчества, мечтая открыть в Казани музей современного искусства.

Дружеские отношения поддерживал Б.М. Галеев и с ректором Казанской консерватории Назибом Гаязовичем Жигановым (1911–1988), которые чуть было не привели и «к совместным проектам – с концертами на открытых площадках, даже с танцами на льду»⁵²³. Но после скандальной выставки в МОСХе, которую посетил и «разгромил» Н.С. Хрущев, борьба с абстракционизмом прошла и по Казани. «А чем занимался “Прометей”? Тем самым абстрактным искусством, но не станковым в виде картин, а движущимися на экране под музыку фигурами, да еще со странным названием СВЕТОМУЗЫКА», – вспоминала уже в 2000-е гг. супруга и верный соратник Б.М. Галеева Ирина Леонидовна Ванечкина (1942–2013)⁵²⁴. «Результат вмешательства конторы с улицы Дзержинского не заставил себя ждать: ушли теоретики во главе с педагогом Юсфиным»⁵²⁵. В конечном счете,

⁵²³ Галеев Б.М. КГК+КАИ= «Прометей» // Казань. 1996. № 5-6. С. 127

⁵²⁴ Ванечкина И.Л. Сорок пять лет вместе // Казань. 2009. № 10. С. 50.

⁵²⁵ Юсфин А. То, что вспомнилось... // Казань. 2007. № 6. С. 103–109.

осталась только пианистка. То бишь я»⁵²⁶. Тогда, в далеком 1964 г., студентам консерватории посоветовали напрочь забыть СКБ «Прометей», намекнув на предстоящие экзамены и распределения, но все обошлось внушительной беседой вышестоящих инстанций с Б.М. Галеевым, а после его «блестящей статьи о роли военно-промышленного комплекса в развитии светомузыки» дела и вовсе выправились⁵²⁷. Правда, для светомузыкального витража, спроектированного СКБ для зала КГК из стекла и бетона (архитектор М.Х. Агишев), у руководства республики средств все же не нашлось⁵²⁸. Однако именно в аудиториях консерватории прошли первые всесоюзные конференции «Свет и музыка», что также свидетельствует о прогрессивных взглядах Н.Г. Жиганова.

Освоение художественного метода синтеза искусства «промеевцев» наиболее ярко представляет ряд светомузыкальных фильмов, снятых ими с 1964 по 1981 г. Кино имело ряд очевидных достоинств – фильмы можно не только показывать на широком экране большому количеству людей; здесь оказывается возможным создавать цветное движение, получать мерцания или угасания света, различные «лучи» и «волны», о которых мечтал еще сам А.Н. Скрябин.

Первым стал абстрактный светомузыкальный фильм «Прометей» (1964) на музыку А.Н. Скрябина со световой партитурой. Оператором картины выступил Н.К. Валитов, исполнение световой партии легло на И.Л. Ванечкину, ассистент – Р.Ф. Сайфуллин. Съемка фильма носила экспериментальный характер и, благодаря письму от обкома ВЛКСМ, происходила в Казанской киностудии по авторской технологии, а именно методом доработки участниками СКБ технологии гидротипной печати для копирования цветных фильмов (при химзаводе им. В. Куйбышева, позднее «Тасма»). Не углубляясь в технические объяснения, это давало возможность снимать на черно-белые световые картинки, а конечный позитив получался в нужных цветах. Позднее Б.М. Галеев признавался, что на протяжении двадцати лет пытался получить авторское

⁵²⁶ Цит. по: Ванечкина И.Л. С. 50

⁵²⁷ Там же. С. 51.

⁵²⁸ Галеев Б.М. КГК+КАИ= «Прометей» // Казань, 1996. № 5-6. С.128.

свидетельство на данное изобретение, но в Институте патентной экспертизы его не принимали под лозунгом «Абстракционизм не пройдет!»⁵²⁹. Между тем «робкий» эксперимент показывали на ВДНХ СССР, на «Мосфильме», на киностудии им. Довженко, на Центральном телевидении, на выступлениях по разным городам страны, за рубежом – на IX Всемирном фестивале молодежи и студентов в Софии (1968), что послужило точкой отсчета в новом понимании взаимосвязи светомузыки и кинематографа⁵³⁰.

Вторым экспериментальным фильмом СКБ «Прометей» стала любительская, но широкоэкранная картина «Вечное движение» (1969) на основе одного из самых интересных произведений авангардной музыки XX века – музыки Э. Вареза «Электронная поэма» (1958). Съёмочная группа немного переформатировалась, и основной состав дополнился новыми именами: оператором выступил А.Г. Привин, монтажерами – М. Авдеевская и Ф. Валеева.

Фильм, снятый за короткий срок, поразил специалистов кино кажущейся (за счет особых съёмочных технологий и приемов) мощностью техники и высоким уровнем съёмки. Свойственный для музыки Э. Вареза (названного отцом электронной музыки) своеобразный «космизм», стремившийся к обновлению музыкального языка, органично сливался с необычными многокрасочными абстракциями на широком экране и достойно вошел в историю советского медиаискусства. Картина «Вечное движение» демонстрировалась на Мосфильме, в Госкино, во время лекций во ВГИКе, а затем в аналогичном ЛГИТМИКе (Ленинград), в Институте театра и кино им. И. Карпенко-Карого (Киев), на высших режиссерских курсах Всесоюзного телевидения и др.

Очередной экспериментальный фильм СКБ «Прометей» вышел в свет в 1975 г. на основе заказа от международной выставки «Связь-75» на съёмку короткометражного фильма в одну часть пленки – это чуть более десяти минут⁵³¹. Команда студии остановилась на «Маленьком триптихе» Георгия Васильевича

⁵²⁹ Галеев Б.М. Признание любви к кинематографу // Казань. № 9-10. 2001. С. 173.;

⁵³⁰ Там же. С. 173.

⁵³¹ Галеев Б.М. Большие уроки «Маленького триптиха» // Поющая радуга. Рассказы о светомыке и светомыкантах. Казань: Татарское книжное издательство, 1980. С. 98.

Свиридова (1915–1998). Произведение «Маленький триптих», написанное в 1964 г., исполнялось на тот момент редко и представляло собой «оркестровое произведение с яркой и красочной инструментовкой»⁵³².

Режиссером данного фильма выступил сам Б.М. Галеев, который занимался разработкой световой партии и технических средств; И.Л. Ванечкина отвечала за музыкальную часть⁵³³, оператор – А.Г. Привин. В съемочную группу также входили: В.П. Букатин, В. Волков, Р.М. Курсеитов, Р.С. Мухаметзянов, А.Г. Привин, Р.Ф. Сайфуллин. Для разработки съемочных моделей был приглашен казанский художник, друг Б.М. Галеева Н.У. Альмеев, продуктивное сотрудничество с которым продолжалось с 1975 по 1987 гг. Он принимал участие в разработке и создании эскизов и съемочных моделей для светомузыкальных фильмов («Маленький триптих», 1975; «Джалиль», 1977), иллюстрировал и оформлял книги Б.М. Галеева, разрабатывал афиши и дизайн значков для участников научных конференций в Казани по синестезии⁵³⁴.

Светомузыкальный фильм «Маленький триптих» предстает наиболее интересным и оригинальным с художественной точки зрения произведением среди проектов СКБ «Прометей» (Илл. 256-258). Такой результат был достигнут благодаря участию в создании фильма приглашенного художника, поскольку руководитель объединения Б.М. Галеев был в первую очередь ученым-физиком, а воплощение цветозвуковых отношений требовало профессионального художественного подхода. Создание произведений светомузыкального искусства, несомненно, коллективный труд, однако роль художника здесь одна из ключевых. Разработанные Н.У. Альмеевым в эскизах абстрактные визуальные образы, подчиненные музыкальной партии, построенные на функциональных соотношениях цветов и звуков, будучи положены в основу коллективного труда

⁵³² Галеев Б.М. Искусство космического века: Избранные статьи. Казань: Фэн, 2002. С. 370.

⁵³³ Ванечкина И.Л. «Встреча» Скрябина и Кандинского // Казань. 1997. № 5-6. С. 152–158; Ее же: Концерт для телевизора с оркестром (репортаж с представления «Мульти-медиа») // Техника кино и телевидения. 1990. № 10. С. 7–10.

⁵³⁴ Более подробно об этом можно прочесть в статье диссертанта, см.: Ильясова Р.И. Н.У. Альмеев и конструкторское бюро «Прометей»: опыт сотрудничества. На примере светомузыкального фильма «Маленький триптих» (1975) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 3. С. 78–89.

ученых-физиков, позволили создать новое уникальное произведение – светомузыкальный фильм «Маленький триптих», ставший воплощением идей художников и композиторов русского авангарда начала XX века⁵³⁵.

Фильм был высоко оценен (в том числе самим Г.В. Свиридовым), представлен от СССР на международном кинофестивале «Техфильм» и отмечен специальным дипломом как оригинальный эксперимент (Прага, 1975). Но бюрократизация, волна непонимания ценности фильма, негативное отношение к абстракционизму со стороны советской власти сорвали отечественный и зарубежный кинопрокат⁵³⁶.

Почти одновременно со съемкой фильма «Маленький триптих» члены СКБ выпустили фильм с ироничным названием «Светомузыкальный фильм? Это очень просто!» (авторы Б.М. Галеев, А.Г. Привин), подготовленный как «фильм о фильме» и раскрывающий тонкости работы над триптихом.

В 1981 г. был снят фильм «Одержимость» (режиссер Б.А. Максимов, сценарист В.В. Стрелков, оператор Н.А. Морозов) о деятельности СКБ «Прометей», который неоднократно показывали по Центральному телевидению.

В этот же период шла работа СКБ «Прометей» над фильмом «Космическая соната», которую Б.М. Галеев решил включить в «Одержимость», на сочинение первопроходцев уже советской электронной музыки С.А. Крейчи и А.П. Немтина. Метод съемки начинался с самого изображения, на который подбирались музыкальные заготовки. Конечный монтаж был произведен С. Кораблевым. Цветосветовое кино вновь обрушило на зрителя весь пафос космического искусства⁵³⁷.

⁵³⁵ Ильясова Р.И. Н.У. Альмеев и конструкторское бюро «Прометей»: опыт сотрудничества. На примере светомузыкального фильма «Маленький триптих» (1975) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 3. С. 89.

⁵³⁶ Галеев Б.М. Признание в любви к кинематографу. Казань. №9-10. 2001, С.169-183; Хрущева Т.С. Реализация светомузыкальных идей А. Н. Скрябина казанской школой светомузыки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. №1 (81). 2018. С.128–134

⁵³⁷ Галеев Б.М. Искусство космического века. Комсомолец Татарии. 1979. № 75. С. 2.; Его же: Искусство светящихся звуков. Комсомолец Татарии. 1965. № 123. С. 3.; Его же: Волшебный сад над городом. Разведчики «искусства будущего» / Б.М. Галеев // Казань. 1999. № 5–6. С. 114–116; Его же: Ars electronica. Идель. 1990. № 9. С. 59–61.

Фильм «Космическая соната» стал последней кинолентой СКБ «Прометей», снятой на основе гидротипной печати, и был представлен в 1989 г. в Венгрии на Гагаринских днях, на знаменитом фестивале в Австрии Ars electronica. Любопытно и то, что данный фильм был повторно показан уже в 2000 г. на всемирно известном кинофестивале в Оберхаузе (Германия) и помещен организаторами не в раздел Russia (Россия), а в раздел USSR (underground) (СССР (андеграунд)).

Экспериментальные фильмы СКБ «Прометей» – это абстрактные действия-представления, проецирующие на экране взаимодействие различных видов искусств – изобразительного искусства, музыки, литературы⁵³⁸. Все это, объединяясь в визуальные эффекты со звучанием (чаще всего музыки, реже иных звуков) и включением момента движения, воздействовало на звуковые и слуховые каналы зрителя, вызывая ассоциативные связи. Только это уже было авангардным явлением, воплощающим идею современного синтетического художественного процесса.

В 1990-е гг. в деятельности СКБ «Прометей» получает развитие такое направление, как видеоинсталляция. Идейной предпосылкой стали поездки Б.М. Галеева в Европу, где он знакомится с новым и модным на тот момент направлением – видео-артом. По возвращении создает свои объекты. Размещая в ограниченном пространстве или располагая телемониторы друг напротив друга, воспроизводит различные видеозаписи, которые «заменяют собой действия человека, создавая искусственную псевдореальность» («Аве, Мария» 1990; «Электронный мальчик в мокрых пеленках» – в детской коляске лежит телевизор, из которого доносится детский плач, 1990; «Собака лает, а караван идет» – на большом экране под музыку Равеля «Болеро» медленно шагает верблюд, нарисованный методом компьютерной графики, а под экраном установлен телевизор, из которого лает собака (1990); «Затяжной воздушный поцелуй через стекло кинескопа» – с экранов двух телевизоров друг к другу тянется влюбленная

⁵³⁸ Галеев Б.М. Благословение. Казань. 2005. № 11. С. 115–120; Его же: Зримая поэзия. Комсомолец Татарии. – 1978. № 116. С. 4.; Его же: Признание любви к кинематографу. Казань. 2001. № 9-10. С. 169–183.

пара, хронометраж 3 часа (1991); «От сумы и тюрьмы не зарекайся» – за металлической решеткой стоит телевизор с установленной рядом видеокамерой, любой желающий мог встать перед камерой и оказаться за решеткой (1991); «Русские уходят из Европы» (1995) – на 10 телевизорах изображена движущаяся танковая колонна. Над телевизорами установлен экран с размноженной видеозаписью «Ельцин дирижирует немецким военным оркестром». В фонограмме использован марш «Прощание славянки». Демонстрировалась на Каннском кинофестивале без каких-либо комментариев; партия в теннис; экран с датчиками, которые превращают изображение в музыку и др.) В 1996 г. СКБ исполнил пьесу Софии Губайдулиной «Аллилуйя» с партией света. Свои видеоинсталляции Б.М. Галеев называл «концептуальным искусством, сооруженным из камней социалистического реализма».

СКБ «Прометей» не единственное конструкторское бюро СССР, их было достаточно при разных технических вузах (например, в Москве, Ленинграде, Риге). Однако долгоиграющая история казанского объединения имеет ряд отличий: это и междисциплинарный состав участников «Прометея» – кроме инженеров в составе команды были музыканты и художники, а также интернационально-направленное содержание деятельности СКБ «Прометей». Светомузыкальные фильмы и концерты, инсталляции, видео-арт репрезентировались вне национального контекста. Работа над новым видом искусства производилась на вдумчивом вбирании всего лучшего, что было в опыте предыдущих поколений. Участники коллектива воспринимали свою деятельность, прежде всего как искусство будущего. Но при этом ни художественные, ни научные круги к светомузыкальному искусству серьезного интереса не проявляли.

Деятельность СКБ «Прометей» под руководством Б.М. Галеева – это передовое, авангардное явление 1960–1980-х гг. общемирового формата, которое представлялось в создании нового, самостоятельного искусства светомузыки, где звук, свет и образ – равноправные составляющие единого замысла, отражение реальной «полифонии» окружающей действительности. Однако это признавалось

тогда лишь передовыми зарубежными учеными в области светомузыки, среди которых Николя Шеффер, Франк Малин, Янис Ксенакис, Лев Термен, Стеларком и другие. Несмотря на то, что «Прометей» не имел возможности выставлять свои работы на зарубежных выставках и фестивалях, Б.М. Галеев всегда находился на связи с международными специалистами в этой области, вел с ними и вел активную переписку.

Практика нового искусства СКБ «Прометей» в 1960–1990-е гг. – это не только утверждение позиций нового искусства – светомузыки, но еще и своего рода способ реализации свободы творчества. Несмотря на многочисленные статьи Б.М. Галеева о «монументальной пропаганде» и «космических возможностях страны» через светомузыку, которые ученый-практик явно публиковал с подтекстом, в грандиозной деятельности «Прометея» прослеживается жажда творческой рефлексии, объясняемой дематериализацией традиционных составляющих искусства (красок, бумаги и пр.) и выхода в среду. Методики и приемы, используемые СКБ в своей деятельности на протяжении полувека, определили зарождение нового для советского искусства вида творчества, известного как перформанс, «искусство действия» или кинетизм. Так, в период потери актуальности классического искусства, эпоха постмодерна породила новое искусство со своим нетривиальным художественным языком отражения действительности, что уже может рассматриваться как метатворчество.

Сохранить научное и творческое наследие Б.М. Галеева в 2000-е гг. решили руководство галереи «Аврора–1991» и художник Гузель Файзрахманова, но не сложилось. Ныне, с 2019 г., в Казани существует Фонд поддержки аудиовизуального и технологического искусства «Прометей» им. Б.М. Галеева под руководством А.Б. Максимовой.

Выводы по 3 главе

Авангардистские тенденции достаточно ярко проявились в различных видах изобразительного искусства Татарстана, а именно в живописи и графике, и были представлены в многообразии жанров, в широком спектре формально-стилистических приемов, берущих начало в зарубежном и русском авангарде, в национальной художественной культуре, творчески переработанных каждым художником и сплавленных в индивидуальную художественную манеру. Несмотря на разноплановость, эти проявления в искусстве республики имеют ряд общих характеристик: авторское выражение своего мировосприятия; отход от прозаичности изображения натуры; использование аллюзий и парадоксальных сочетаний форм; стремление к символике и аллегориям; обращение к национальному фольклору; цитатность. Этническая специфика в творчестве художников Татарстана авангардистского направления обнаруживается в обращении к героической истории, и народному быту, к традиционным элементам татарской, русской славянской культуры, к мусульманскому, православному, языческому мировосприятию. Эта особенность находит свое воплощение как в области станковой живописи и графики, так в дизайне и светомузыке.

Поиск новых ориентиров в художественной жизни Татарстана 1960–1980-х гг. ярко проявился в экспериментальных формах искусства нового типа — художественно-проектной деятельности и светомузыке. Это было обусловлено несколькими факторами. Интенсивное строительство в республике и создание крупных промышленных объектов, требующих оформления, а также задачи, поставленные советскими властями перед наукой и искусством по формированию всей предметно-пространственной среды и проникновению искусства в повседневную жизнь, производственную деятельность, быт советского человека, что активизировало развитие дизайна и заметно повысило роль и авторитет художников-проектировщиков, выступающих равноправными соавторами архитекторов и художников-монументалистов в создании объектов.

Художественное проектирование выступало альтернативой выполнению идеологизированных заказов в станковой живописи и графике, позволяя строить собственную художественную стратегию в соответствии с передовыми достижениями в мировом искусстве и дизайне. В Татарстане эту нишу прочно заняли казанские художники-проектировщики (дизайнеры) «Группы № 17», которыми оформлены десятки объектов, как в республике, так и за ее пределами. Казанские дизайнеры обогатили советское художественное проектирование новейшими достижениями современной технической эстетики и вывели его на всесоюзную и международную арену. Их проекты определили высокий уровень художественного проектирования Казани 1970–1980-х гг., став узнаваемыми образами столицы республики этого времени.

Важно, отметить, что эскизные проекты «Группы № 17» не только выполняли свои прикладные функции, но осознавались авторами и создавались как самодостаточные и самоценные произведения искусства, исполненные на высоком художественном уровне и выражавшие смелые концептуальные идеи. Они активно презентовались на республиканских, российских и международных выставках, образуя, по сути, феномен «бумажного проектирования» по аналогии с известным явлением «бумажной архитектуры» 1970–1980-х гг.

Активизировавшаяся в свою очередь интеллектуальная деятельность в научной сфере логично подвела к развитию нового синтетического вида искусства – светомузыки, оформившейся в Казани на стыке научно-технических, философских и художественных исследований лидера СКБ «Прометей» – Б.М. Галеева с его соратниками и художников (К.А. Васильев, Н.У. Альмеев), обеспечивших на этапах сотрудничества высокий художественный уровень реализованных объектов, основанных на синтезе музыкальных и визуально-световых эффектов. Коллектив СКБ занимался как научно-исследовательской деятельностью, так и разработкой оборудования с функциями подсветки, оформлением фасадов и интерьеров зданий, съемкой абстрактных фильмов, а позже и видеоартом, став пионером этого вида искусства в Татарстане. Эскизы художников к светомузыкальным объектам стали сами по себе яркими,

самобытными образцами абстрактного искусства.

Новые виды изобразительного творчества, актуализировавшиеся в эпоху НТР, такие как дизайн среды, светомузыка, стали новой вехой развития авангардистского искусства позднесоветского периода. Они стали полем свободных экспериментов и в отличие от станкового живописного и графического творчества, которые оставались прерогативой СХ, допускали применение стилевых и идейных вольностей, не вступая в конфронтацию с официальными органами.

Заключение

Наше исследование позволило сделать вывод о том, что авангардистские тенденции являются значимым фактором развития изобразительного искусства Татарстана 1960–1980-х гг., в котором параллельно существовали разные художественные векторы развития, отражая сложные изменения, происходившие в искусстве всей страны, преодолевавшем догмы соцреализма и сталинского неоклассицизма, реализуясь в формах официального, полуофициального и неофициального искусства.

Большинство художников Татарстана 1960–1980-х гг. можно определить как официальных художников, т. е. членов СХ, мастеров старшего поколения, придерживающихся в своем творчестве метода социалистического реализма. Примечательно, что в эти годы и они проявляли интерес к художественным поискам модернизма и авангардизма, вступая в диалог с авангардным искусством Запада и России, обогащая свой художественный язык импрессионистическими и постимпрессионистическими формально-стилистическими приемами, добиваясь богатства колорита, стремясь к обобщению и упрощению образов, декоративизму и звучности цвета (Е.В. Зуев, Н.Д. Кузнецов, А.Л. Прокопьев, Х.А. Якупов).

В то же время среди членов СХ выделяется когорта молодых художников, которые пользуясь всеми предоставляемыми этим статусом преимуществами, принимали участие в официальных выставках различного уровня, работали по госзаказам, разрабатывали идеологически выдержанные темы (военные, революционные, героические и др.), трактуя их в «вольной», авангардистской манере, активно используя фовистские, экспрессионистические, кубистические и другие стилистические приемы, стремясь к обновлению художественного языка, находясь в поиске новых выразительных средств для решения как старых, так и новых тем. Этих художников мы условно (вслед за А.К. Якимовичем, за неимением более подходящего термина) называем «полуофициальными» художниками (А.А. Абзгильдин, В.П. Аршинов, И.К. Зарипов, А.С. Фатхутдинов, Ш.М. Шайдуллин и др.). Также для некоторых из них был свойственен дуализм

образно-стилистических решений: более официальные («соцреалистические») – для выставок и госзаказов, авангардистские – для себя и ближнего круга. Эти художники нередко переходили в новые для себя виды искусства (книжная графика, декоративно-прикладное, монументально-декоративное, художественное проектирование), в которых они находили больше возможностей для свободного творчества и эксперимента (Н.У. Альмеев, Е.Г. Голубцов, Р.А. Кильдибеков, В.А. Нестеренко и др.). В своем творчестве художники казанского авангарда второй волны не единожды меняли свою живописную манеру; они смело экспериментировали с материалами и средствами выразительности: упрощали формы, утрировали цвета, использовали техники коллажа и ассамбляжа, komponуя на плоскости объемные предметы.

Представителей неофициального блока в изобразительном искусстве Татарстана, упорно не принимавших догм соцреалистического искусства, было меньше всего: художники-станковисты 1960-х гг. А.А. Аникеёнок и К.А. Васильев, а в 1970–1980-е гг. Г.Н. Архиреев, В.С. Гурьянов, Р.Ш. Каримуллин, Н.И. Пономарев, Б.Ф. Романов, В.И. Сынков. Творчество этих художников мы определяем как «авангард второй волны», полагая этот термин наиболее уместным, т.к. он связывает феномен позднесоветского искусства с традициями казанского авангарда 1910–1920-х гг., демонстрируя их преемственность. Это были в большинстве своем художники-одиночки, не знакомые друг с другом, с неоднозначными судьбами и оригинальными творческими подходами, испытывавшие презрение или игнорирование со стороны СХ, критику и гонения. Они сумели создать свое неповторимое и самодостаточное искусство, претендующее на автодидактическую модель творчества, опирающуюся на традиции мирового авангарда.

Для творчества художников всех обозначенных нами групп характерны общие черты: авторское выражение своего мировосприятия; отход от прозаичности изображения натуры; использование аллюзий и парадоксальных сочетаний форм; стремление к символическим и аллегорическим; самоирония и цитатность, что связывает изучаемые явления также с постмодернистской

парадигмой.

Важной особенностью авангардистского искусства Татарстана стал поиск новых способов выражения национальной темы, национального характера через новую тематику (героическая история, национальный эпос, народный быт), обращение к художественным приемам традиционной культуры татар и русских, как основных народов республики, к осмыслению и интерпретации разных конфессиональных особенностей (мусульманство и православие), языческого (домусульманского и дохристианского) мировосприятия.

Поиск новых ориентиров в художественной жизни Татарстана 1960–1980-х гг. ярко проявился в экспериментальных формах искусства нового типа — художественно-проектной деятельности и светомузыке, представители которых получили признание на всесоюзной и международной арене. Художественное проектирование («Группа № 17» – Е.Г. Голубцов, А.П. Леухин, В.А. Нестеренко, Р.Т. Сафиуллин и др.), нацеленное на преобразование городской и общественной среды, в Татарстане породило феномен «бумажного проектирования», поскольку не все проекты были реализованы, но эскизы и создавались как самоценные и самостоятельные произведения, и экспонировались в этом качестве на разнообразных выставках. Казань стала одним из основных в СССР центров развития светомузыки (СКБ «Прометей»). Благодаря сильному лидеру из научной среды (Б.М. Галеев) Казань объединяла адептов светомузыкального искусства из столиц и разных регионов СССР. Сотрудничество с художниками-авангардистами, наиболее ярко проявилось в светомузыкальных фильмах, воплотивших в себе идеи синтеза искусств, разрабатываемых еще русским авангардом, эксперименты в области абстрактного искусства казанских художников (Н.У. Альмеев).

Таким образом, в диссертации утверждается и обосновывается, что в изобразительном искусстве Татарстана позднесоветского периода (1960–1980-е гг.) авангардистские тенденции играли важную роль, проявившись системно и масштабно в творчестве как официальных, так и неофициальных художников, объединило мастеров разных поколений, направлений и творческих интенций. Это явление оказало значительное влияние на дальнейшее развитие искусства

республики в 1990–2000-е гг. (формирование полистилистической художественной среды, развитие галерейного дела и др.), которое ярко проявило себя на международной арене. Авангардистские тенденции в позднесоветском изобразительном искусстве Татарстана, их истоки, принципы, развитие и взаимодействие с официальной культурой ставят широкий круг вопросов и требуют дальнейших исследований.

Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны с изучением проявления авангардистских тенденций в 1960–1980-е гг. в других видах искусства Татарстана таких, как декоративно-прикладное, театральное-декорационное и архитектура, а также с выяснением роли художников, сформировавшихся в позднесоветский период, в бурном развитии авангардного искусства в республике в постсоветский период (1990-е гг.) и анализом их творческой практики.

Список сокращений

АКГ – Альметьевская картинная галерея им. Г.А. Стефановского (Альметьевск)
АРХУМАС – Архитектурно-художественные мастерские (Казань)
АТССР – Автономная Татарская советская социалистическая республика
АХ – Академия художеств
АХР – Ассоциация художников Революции
АХРР – Ассоциация художников революционной России
ВГИК – Всесоюзный государственный институт кинематографии (Москва)
ВКП (б) – Всероссийская коммунистическая партия (большевиков)
ВЛКСМ – Всероссийский Ленинский коммунистический союз молодежи
ВНИИТЭ – Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (Москва)
ВООПИиК – Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры
ВХУТЕМАС – Высшие государственные художественно-технические мастерские (Москва)
ВХУТЕИН – Высший государственный художественно-технический институт (Москва)
ВУЗ – Высшее учебное заведение
ГА РТ – Государственный архив Республики Татарстан (Казань)
ГКМ – Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс (Козьмодемьянск)
ГЛМ – Государственный литературный музей (Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля) (Москва)
ГМ – Государственный музей
ГМИИ РТ – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань)
ГМИ РК – Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (Нукус, Узбекистан)
ГМФ – Государственный музейный фонд (РФ)
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея (Москва)
ДК – Дом культуры
ДТК – Дом татарской кулинарии (Казань)
ЕГМЗ – Елабужский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Елабуга, РТ)
ЗКХМ – Забайкальский краевой художественный музей (Чита)
КАИ – Казанский авиационный институт (Казань)
КАМАЗ – Камский автомобильный завод (Набережные Челны)

Кахутеин – Казанский художественно-технический институт (Казань)
 Кахутемас – Казанские художественно-технические мастерские (Казань)
 KB3 – Казанский вертолетный завод (Казань)
 КГК – Казанская государственная консерватория (Казань)
 КГУ – Казанский государственный университет (Казань)
 КГДО – Коломенская картинная галерея «Дом Озерова» (Коломна)
 КОМИИ – Калининградский областной музей изобразительных искусств (Калининград)
 КСГХМ – Казанские Свободные Государственные Художественные Мастерские (Казань)
 КСК – Казанская студия кинохроники (Казань)
 КХПТ – Казанский художественно-педагогический техникум (Казань)
 КХТ – Казанский художественный техникум (Казань)
 КХУ – Казанское художественное училище (Казань)
 КХШ – Казанская художественная школа (Казань)
 КЭМСТ – Казанские экспериментальные мастерские современного театра (Казань)
 ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (Санкт-Петербург)
 ЛИЖСА – Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Санкт-Петербург)
 ЛНАИ – Львовская национальная академия искусств (Львов, Украина)
 МГХИ – Московский государственный художественный институт (с 1948 – им. В.И. Сурикова)
 МВО «Манеж» – Музейно-выставочное объединение «Манеж» (Москва)
 МИИ ТАССР – Музей изобразительных искусств ТАССР (Казань)
 МИИ РК – Музей изобразительных искусств Республики Карелия (Петрозаводск)
 МК РТ – Министерство культуры Республики Татарстан
 МОСХ – Московская организация Союза художников (Москва)
 Музей АРТ4 – Московский частный музей современного искусства АРТ4 (Москва)
 МЦ – Молодежный центр (Казань)
 НА ГМИИ РТ – Научный архив ГМИИ РТ (Казань)
 Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения
 НИИ – Научно-исследовательский институт
 НКЦ «Казань» – Национальный культурный центр «Казань» (ныне Музейный комплекс города Казани), (Казань)
 НМ РТ – Национальный музей Республики Татарстан (Казань)

НТГСПИ – Нижнетагильский государственный социально–педагогический институт (Нижний Тагил)
 НЧКГ – Набережночелнинская картинная галерея имени Г.М. Хакимовой (Набережные Челны)
 ОГС – Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Остров-град Свияжск» (Остров-град Свияжск, РТ)
 ОР ГРМ – Отдел рукописей Государственного Русского музея
 ОСТ – Общество станковистов
 Пролеткульт – Пролетарская культура
 РАХ – Российская Академия художеств
 РМИИ – Республиканский музей изобразительных искусств
 РОСИЗО – Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО» (Москва)
 РОМИИ – Ростовский областной музей изобразительных искусств (Ростов-на-Дону)
 РТ – Республика Татарстан
 СКБ – специальное конструкторское бюро
 СКБ – студенческое конструкторское бюро
 СССР – Союз Советских Социалистических Республик
 ССХ – Союз советских художников
 СХ – Союз художников
 ТАССР – Татарская Автономная Советская Социалистическая Республика
 ТатАХРР (ТАХРР) – Татарское отделение Ассоциации художников революционной России
 Татгосиздат – Татарское государственное издательство
 Таткнигиздат – Татарское книжное издательство
 ТатЛЕФ – Татарское отделение «Левого фронта искусства»
 Татреспублика – Татарская Республика
 Татхудожник – Татарский кооперативный союз художников
 ТМИИ – Тюменский музей изобразительных искусств (Тюмень)
 ТМО – Тульское музейное объединение (Тула)
 ТСХР – Творческий Союз художников России
 ТХМ – Тольяттинский художественный музей (Тольятти)
 ЦК КПСС – Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза
 ЦМТР – Центральный музей Татарской Республики (ТССР)
 ЧГМИ – Челябинский государственный музей изобразительных искусств (Челябинск)
 ЧГХМ – Чувашский государственный художественный музей (Чебоксары)
 ЦК – Центральный комитет

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Архивные

1. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 121. Абзгильдин А.А. Личное дело. 172 л.
2. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 3. Альмеев Н.У. Личное дело. 68 л.
3. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 162-12. Аникеёнок А.А. Личное дело. 149 л.
4. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 164. Артамонов Н.С. Личное дело. 7 л.
5. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 167. Архиреев Г.Н. Личное дело. 17 л.
6. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 475. Бойко О.А. Личное дело. 3 л.
7. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 181. Голубцов Е.Г. Личное дело. 212 л.
8. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 310. Гурьянов В.С. Личное дело. 27 л.
9. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 9. Васильев К.А. Личное дело. 141 л.
10. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 11. Зарипов И.К. Личное дело. 130 л.
11. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 385. Каримуллин Р.Ш. Личное дело. 11 л.
12. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 99. Кильдибеков Р.А. Личное дело. 72 л.
13. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 132. Лаптев В.Л. Личное дело. 3 л.
14. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 198. Леухин А. П. Личное дело. 1 л.
15. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 107. Нестеренко В.А. Личное дело. 8 л.
16. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 217. Подгурский В.С. Личное дело. 4 л.
17. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 317. Пономарев Н.И. Личное дело. 14 л.
18. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 319. Романов Б.Ф. О. Личное дело. 9 л.
19. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 66. Сатонина Г.И. Личное дело. 278 л.
20. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 301. Сафиуллин Р.Т. Личное дело. 5 л.
21. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 371. Сынков В.И. Личное дело. 10 л.
22. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 52. Урманче Б.И. Личное дело. 3224 л.
23. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 116. Фатхутдинов А.С. Личное дело. 12 л.
24. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 248. Ханов И.М. Личное дело. 59 л.
25. НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 118. Шайдуллин Ш.М. Личное дело. 29 л.
26. ОР ГРМ. Ф. 145. Д. 11. Чеботарёв К.К. «Подсолнечник» (Рукопись). 154 л.

Прочие

27. Абрек Абызгилдин = Абрек Абзгильдин: каталог выставки к 75-летию со дня рождения / авт. вступ. ст. Д.Д. Хисамова. – Казань: Заман, 2012. – 112 с.
28. Агеева Л. Был в Казани Молодежный центр. Теперь – МЦ «АК БАРС» / Л. Агеева, З. Бухараев // Казанские истории. – 2016. – 28 мая [Электронный

- песчур]. URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/tochka-na-karte-goroda/16501-byl-v-kazani-molodezhnyj-tsentr-teper-molodezhnyj-tsentr-ak-bars> (дата обращения: 19.04.2021 г.).
29. Алексеев В.Б. Идеально другие: художники о шестидесятых / В.Б. Алексеев. – М.: Новое лит. обозрение, 2022. – 551 с., [32] л. ил.
 30. Алексей Авдеевич Аникеенок. 1925–1984: живопись из собрания Псковского гос. объединенного ист.-архитект. и худож. музея-заповедника и «Галеев-Галереи», Москва / авт.-сост. И. Галеев, Н. Салтан. – М.: Галеев-Галерея, 2015. – 144 с.
 31. Альберт Ю.Ф. Что я видел / Ю.Ф. Альберт. – М.: Новое лит. обозрение, 2011. – 272 с.
 32. АРХУМАС: [Казанские архитектурно-художественные мастерские]. Казанский авангард 20-х: каталог выставки / вст. ст. И.И. Галеева, О.Л. Улемновой; сост. кат. О.Л. Улемнова. – М.: Скорпион, 2005. – 167 с.
 33. Аршинов В.П. Народу – труд художника / В.П. Аршинов // Советская Татария. – 1980. – № 41. – С. 3.
 34. Аршинов В.П. Языком плаката / В.П. Аршинов // Советская Татария. – 1979. – № 192. – С. 3.
 35. Ахметова Д.И. Игорь Вулох. Эволюция белого / Д.И. Ахметова // Казань. – 2019. – № 3. – С. 71–81.
 36. Баки Урманче. [Живопись, графика, скульптура, литературное наследие: к 120-летию со дня рождения художника: коллективное исследование-альбом]. – Казань: Заман, 2017. – 480 с.
 37. Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство: каталог выставки «Баки Урманче. Арабески судьбы. К 115-летию со дня рождения художника». – Казань: Заман, 2012. – 160 с.
 38. Беляев Н. И звук, и свет / Н. Беляев // Комсомолец Татарии. – 1971. – № 83. – С. 4.
 39. Беляев Н.Н. Поэма солнца: провинциальная трагедия в магнитофонных записях, газетно-журнальных вырезках, стихах и письмах: памяти художника Алексея Авдеевича Аникеёнка / Н.Н. Беляев. – Казань: Идел-Пресс, 2011. – 304 с.
 40. Беседа философа с богословом. Булат Галеев и протоиерей Игорь Цветков о творчестве Константина Васильева / Б.М. Галеев // Казань. – 2002. – № 7. – С. 108–116.
 41. Бессчетнова С. Нибелунг из Васильево / С. Бессчетнова // Казанские ведомости. – 1996. – № 24. – С. 5.
 42. Блинов Л. Festina lente / Л. Блинов // Казань. – 2002. – № 7. – С. 88–95.
 43. Блинов Л. За окном чувств / Л. Блинов // Казань. – 1997. – № 7. – С. 105–106.

44. Бренинг Р. Мои встречи с Константином Васильевым / Р. Бренинг // Казань. – 2002. – № 7. – С. 100–105.
45. Валеев Д. Комплекс герострата / Д. Валеев // Вечерняя Казань. – 1989. – 28 янв. (№ 24). – С. 4.
46. Валеев Н.М. Эпоха и ее творцы. Алексей Аникеев и Анатолий Новицкий / Н.М. Валеев. – Казань: Заман, 2022. – 136 с.
47. Валеева Д.К. «Достигнутая тишина» Ильдара Зарипова / Д.К. Валеева // Казань. – 2020. – № 1. – С. 76–83.
48. Валеева Д.К. Богатый язык графики / Д.К. Валеева // Советская Татария. – 1980. – 17 авг. (№ 190). – С. 3.
49. Валеева Д.К. Клубок любви Рустема Кильдибекова / Д.К. Валеева // Казань. – 2015. – № 3. – С. 78–89.
50. Валеева М. Голос человека / М. Валеева // Советская Татария. – 1988. – 20 марта (№ 66). – С. 3.
51. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Простые истины / Г.Ф. Валеева-Сулейманова // Казань. – 1997. – № 10-11. – С. 14–19.
52. Ванечкина И.Л. «Встреча» Скрябина и Кандинского / И.Л. Ванечкина, Б.М. Галеев // Казань. – 1997. – № 5-6. – С. 152–158.
53. Ванечкина И.Л. Концерт для телевизора с оркестром (репортаж с представления «Мульти-медиа») / И.Л. Ванечкина // Техника кино и телевидения. – 1990. – № 10. – С. 7–10.
54. Ванечкина И.Л. Сорок пять лет вместе (о Булате Галееве) / И.Л. Ванечкина // Казань. – 2009. – № 10. – С. 47–59.
55. Васильев И. Кто есть кто? / И. Васильев // Советская Татария. – 1971. – № 286. – С. 4.
56. Вербина О.Г. Графика Надира Альмеева / О.Г. Вербина // Казань. – 2016. – № 8. – С. 88–99.
57. Ветлугин Г. Стимулы роста / Г. Ветлугин // Советская Татария. – 1977. – № 37. – С. 3.
58. Виктор Аршинов: альбом / сост. Н.Б. Аршинова. – Казань: Заман, 2016. – 160 с.
59. Винецкий Я.Б. Спinoй к современности / Я.Б. Винецкий // Советская Татария. – 1958. – № 280. – С. 4.
60. Винецкий Я.Б. Художник и жизнь / Я.Б. Винецкий // Советская Татария. – 1960. – № 11. – С. 3.
61. Воронин А. Храм Ильдара Ханова / А. Воронин // Казань. – 2001. – № 3. – С. 100–106.

62. Вспоминает Виль Мустафин // Поэма солнца. Памяти художника Алексея Алексеевича Аникеёнка / Н.Н. Беляев. – Казань: Идел-Пресс, 2012. – С. 101–104.
63. Галеев Б.М. *Ars electronica* / Б.М. Галеев // Идель. – 1990. – № 9. – С. 59–61.
64. Галеев Б.М. Благословление / Б.М. Галеев, И. Ванечкина // Казань. – 2005. – № 11. – С. 115–120.
65. Галеев Б.М. Волшебный сад над городом. Разведчики «искусства будущего» / Б.М. Галеев // Казань. – 1999. – № 5–6. – С. 114–116.
66. Галеев Б.М. Жизнь художника – подвиг / Б.М. Галеев // Комсомолец Татарии. – 1977. – № 172. – С. 2.
67. Галеев Б.М. Зримая поэзия / Б.М. Галеев // Комсомолец Татарии. – 1978. – № 116. – С. 4.
68. Галеев Б.М. Искусство космического века / Б.М. Галеев // Комсомолец Татарии. – 1979. – № 75. – С. 2.
69. Галеев Б.М. Искусство светящихся звуков / Б.М. Галеев // Комсомолец Татарии. – 1965. – № 123. – С. 3.
70. Галеев Б.М. КГК+КАИ= «Прометей» / Б.М. Галеев // Казань. – 1996. – № 5-6. – С. 122–134.
71. Галеев Б.М. О «тонком вкусе» и не очень тонком слухе / Б.М. Галеев // Вечерняя Казань. – 1989. – № 24. – С. 4.
72. Галеев Б.М. Поющая радуга: рассказы о светомызыке и светомызыкантах / Б.М. Галеев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1980. – 120 с.
73. Галеев Б.М. Признание любви к кинематографу / Б.М. Галеев // Казань. – 2001. – № 9-10. – С. 169–183.
74. Галеев Б.М. Художник Константин Васильев / Б.М. Галеев // Крылья советов. – 1977. – № 20. – С. 4.
75. Галеев И.И. Леша солнечный / И.И. Галеев // Казанский альманах. – 2007. – № 2. – С. 210–227.
76. Гарипова Н. Силуэты, облака и жизнь Виктора Сынова / Н. Гарипова // Челнинские известия. – 2015. – № 76. – С. 10.
77. Голубцов Е.Г. Главная задача художника / Е.Г. Голубцов // Комсомолец Татарии. – 1980. – № 121. – С. 3.
78. Голубцова Т.В. Многогранный талант / Т.В. Голубцова // Казань. – 2003. – № 4. – С. 25–32.
79. Гольдина А. Сенежский эксперимент / А. Гольдина // Декоративное искусство. – 2009. – № 1. – С. 66–73.
80. Горская Н. Два шага вбок / Н. Горская // Советская Татария. – 1960. – 23 окт. (№ 253). – С. 3.

81. Григорьев А. Глазами художника / А. Григорьев // Советская Татария. – 1974. – № 11. – С. 3.
82. Гробман М.Я. Второй русский авангард / М.Я. Гробман // Зеркало. – 2007. – № 29. – С. 52–58.
83. Два Автограда: художественная выставка / сост. Н. Шишкова, авт. вступ. ст. О. Пудакова. – Набережные Челны: [Б. и.], 1995. – 80 с.
84. Дедочева Е. Каким быть дому молодежи? / Е. Дедочева // Комсомолец Татарии. – 1976. – № 68. – С. 3.
85. «Другое искусство», Москва 1956–1976: каталог выставки: [в 2 т.] / сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. – М.: Худож. галерея «Московская коллекция»: Интербук, 1991. – Т. 2. – 232 с.
86. Елпидинский Э. Энергия души / Э. Елпидинский // Советская Татария. – 1981. – № 141. – С. 4.
87. Елькович Л. Плакату – большую трибуну! / Л. Елькович // Комсомолец Татарии. – 1966. – № 16. – С. 3.
88. Елькович Л. Смотр изобразительного искусства / Л. Елькович // Советская Татария. – 1960. – № 111. – С. 3.
89. Завойская Н.Е. Человек Ренессанса. Художественные пристрастия Е.К. Завойского / Н.Е. Завойская, М.В. Сидур, Н.И. Силкин // Казань. – 2007. – № 9. – С. 78–93.
90. Иванова И. Выставка агитплаката / И. Иванова // Советская Татария. – 1963. – № 135. – С. 4.
91. Игорь Вулох. Эволюция белого: каталог выставки / авт.-сост. Д.И. Ахметова. – Казань: ГМИИ РТ, 2018. – 100 с.
92. Ильдар Зарипов: альбом / сост. А.А. Гатина, Ф.М. Миннигулова, Д.Д. Хисамова. – Казань: Заман, 2019. – 160 с.
93. Искусство Советского Союза: альбом / вступ. ст. Г.А. Недошивина. – Л.: Аврора, 1982. – 688 с.
94. Кабаков И.И. 60–70-е: записки о неофициальной жизни в Москве / И.И. Кабаков. – М.: Новое лит. обозрение, 2008. – 368 с.
95. Кабаков И.И. Диалоги: (1990–1994) / И.И. Кабаков, Б. Гройс. – Вологда: Б-ка Московского концептуализма, 2010. – 348 с.ё
96. Казанский авангард. 1910–1930-е годы / авт.-сост. О.Л. Улемнова, С.Е. Новикова. – Казань: Заман, 2013. – 112 с.
97. Казанский художник – гость «Смены» // Комсомолец Татарии. – 1966. – № 72. – С. 3.
98. Кандудина Н. Проектируем будущее! / Н. Кандудина // Комсомолец Татарии. – 1980. – № 25. – С. 4.

99. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард и западное художественное сообщество: 1950-е–60-е годы / Л. Кантор-Казовская // Зеркало. – 2011. – № 37. – С. 61–79.
100. Каталог выставки произведений Н.И. Фешина в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан / вступ. ст. Г.П. Тулузакова. – Казань: Заман, 2006. – 112 с.
101. Каталог выставки произведений художников Татарии 20-30-х годов / авт. вступ. ст. и сост. Е.П. Ключевская, В.А. Цой, Р.Г. Шагеева, Д.Т. Садыкова. – Казань: ГМИИ РТ, 1990. – 96 с.
102. Ким С. Город и художник / С. Ким // Советская Татария. – 1977. – № 37. – С. 3.
103. Коваленко Ю.И. Русская палитра Парижа: беседы с художниками / Ю.И. Коваленко. – М.: Рус. мир, 2012. – 368 с.
104. Кожевникова Р. Возвращаясь к истокам / Р. Кожевникова // Идель. – 1990. – № 7. – С. 64.
105. Колина С. Богема и нувориши / С. Колина // Казань. – 2012. – № 7. – С. 110–136.
106. Колина С. Божественный дар сочувствия. О концептуалистах с улыбкой и всерьез / С. Колина // Казань. – 2009. – № 6. – С. 44–47 59.
107. Колина С. Вороний волос: были и небылицы о художнике Архирееве / С. Колина // Казань. – 1999. – № 5-6. – С. 100–103.
108. Колина С. Гримаса любви. Цена персональной выставки художника Наркисса Пономарева / С. Колина // Казань. – 1996. – 3-4. – С. 124–129.
109. Колина С. Ильдар Зарипов. Неразгаданный / С. Колина // Казань. – 2013. – № 5-6. – С. 110–113.
110. Колина С. Кому же нужен художник? / С. Колина // Вечерняя Казань. – 1994. – № 134. – С. 4.
111. Колина С. Подарки судьбы (о художнике Г. Архирееве) / С. Колина // Казань. – 2008. – № 6. – С. 33–43.
112. Колина С. Рыцари казанских вернисажей / С. Колина // Казань. – 2006. – № 8-9. – С. 121–128.
113. Константин Васильев: миф или реальность / М. Ильина, Г. Сулейманова-Валеева, Я. Вайсфельд, Ю. Горшунова // Вечерняя Казань. – 1989. – № 6. – С. 4.
114. Константин Чеботарев. Александра Платунова. Живопись. Графика. Из музейных и частных собраний / авт.-сост. Н.М. Валеев, О.Л. Улемнова. – Казань: Заман, 2018. – 448 с.

115. Константин Чеботарев. Александра Платунова. Письма казанским корреспондентам / сост. и авт. вступ. ст. Н.М. Валеев. – Казань: Заман, 2018. – 448 с.
116. Кузнецов А. Он писал о душе человеческой... / А. Кузнецов // Советская Татария. – 1977. – № 277. – С. 3.
117. Кузнецов А. Первые годы моего знакомства с Константином Васильевым / А. Кузнецов // Казань. – 2007. – № 6. – С. 92–97.
118. Лавришко В. Неусопшая душа Наркиса Пономарева / В. Лавришко // Республика Татарстан. – 2000. – № 158-159. – С. 12.
119. Лавришко В. Тайна дома Романовых / В. Лавришко // Республика Татарстан. – 1999. – № 161-162. – С. 12–13.
120. Левданская Н. Изобразительное искусство Владивостока 1960–2010-х годов / Н. Левданская // Каталог выставки «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока. 1960–2010-е». – М.: Maier Publishing, 2016.
121. Лескова Т. Главная тема / Т. Лескова // Вечерняя Казань. – 1986. – № 239. – С. 1.
122. Литвин М. Героика прошлого и настоящего / М. Литвин // Советская Татария. – 1979. – № 20. – С. 3.
123. Маринина О. Я к женщине отношусь как к цветку / О. Маринина // Челнинские известия. – 1993. – 21 дек.
124. Мелентьев М.Г. Неизвестный Васильев / М.Г. Мелентьев // Вечерняя Казань. – 1992. – № 132. – С. 4.
125. Михаил Гробман: «Надо создавать собственную среду» / беседовал Л. Лернер // Искусство. – 2012. – № 4. – URL: <https://iskusstvo-info.ru/mihail-grobman-nado-sozdavat-sobstvennuyu-sredu/> (дата обращения: 06.09.2018).
126. Михалкин Ю. Васильево. Встречи с художником и другом / Ю. Михалкин // Казань. – 2002. – № 7. – С. 82–87; 2007. – № 6. – С. 98–102.
127. Муллаянова Р. Мин ирекле рәссам / Р. Муллаянова // Ватаным Татарстан. – 2010. – № 5. – С. 3.
128. Муллин А. Художник глазами постороннего / А. Муллин // Аргамак. – 2010. – № 3. – С. 197–202.
129. Мустафин В. «Реминисценции. Божественная комедия Данте Алигьери» / В. Мустафин // Казань. – 2006. – № 10-11. – С. 269.
130. Мустафин В. С глазу на глаз... / В. Мустафин // Казань. – 2002. – № 7. – С. 96–100.
131. Надир Альмеев = Nadir Almeev: каталог выставки / вст. ст. В. Шарап. – Казань: Абак, 1996. – 54 с.
132. Нигматуллина Ю.Г. Мир глазами Ильдара Ханова / Ю.Г. Нигматуллина // Казань. – 2008. – № 7. – С. 119–127.

133. Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике / вступ. ст. С.Г. Капланова, сост. и авт. коммент. Г.А. Могильникова. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 169 с.
134. Николай Фешин. К 140-летию со дня рождения. Из собрания Гос. музея изобраз. искусств Республики Татарстан. – Казань: Заман, 2021. – 96 с.
135. Нисский Г. Самобытное видение мира / Г. Нисский, Г. Анисимов // Комсомолец Татарии. – 1966. – № 72. – С. 3.
136. Нисский Г. Чувство пути / Г. Нисский, Г. Анисимов // Смена. – 1966. – № 18. – С. 24.
137. Новицкий А.И. Аксакал татарского искусства / А.И. Новицкий // Советская Татария. – 1977. – № 46. – С. 4.
138. Новицкий А.И. Баки Урманче: библиография / А.И. Новицкий. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1994. – 192 с.
139. Новицкий А.И. Воплощение духовной силы: о художнике Абреке Абзгильдине / А.И. Новицкий // Татарстан. – 1997. – № 6. – С. 3–5.
140. Новицкий А.И. Напряжение ритма / А.И. Новицкий // Комсомолец Татарии. – 1967. – № 97-98. – С. 5.
141. Новицкий А.И. Сомнений мир зеркальный / А.И. Новицкий // Казань. – 1994. – № 7-8. – С. 92–94.
142. Нурмеева Н.Р. Первая персональная / Н.Р. Нурмеева // Казань. – 2002. – № 7. – С. 106–108.
143. О Михаиле Рогинском. Дураки едят пироги / [сост. А. Романова, Н. Василевская]. – М.: Новое лит. обозрение, 2009. – 776 с.
144. Оппонирует профессор / С. Краснов, Л. Гордеева, Н. Хуснутдинова, О. Зуй // Комсомолец Татарии. – 1974. – № 12. – С. 3.
145. Пашкова М.Г. Странный художник / М.Г. Пашкова // Аргамак. – 1996. – № 7. – С. 109–115.
146. Пионеры конструктивизма: Фаик Тагиров, Александра Коробкова в Казани и Москве. К 100-летию со дня рождения Фаика Тагирова. Каталог выставки: Книжная графика. Рисунок. Гравюра (24 ноября 2006 – 15 января 2007). – Казань: Заман, 2006. – 64 с.
147. Попова Э. Поволжье на полотнах Алексея Аникеевца. Художник в гостях у физиков / Э. Попова // Комсомолец Татарии. – 1966. – № 2. – С. 3.
148. Поркова В. Жажда творчества / В. Поркова // Учительская газета. – 1982. – № 113. – С. 4.
149. После Оттепели. Искусство 1970–1980-х годов / сост. Д.Д. Хисамова и др. – Казань: Заман, 2020. – 144 с.
150. Пронин Г. «Ошибки» молодости / Г. Пронин // Казань. – 2002. – № 7. – С. 74–81.

151. Пронин Г. Отныне и навсегда / Г. Пронин // Казань. – 1997. – № 7. – С. 100–103.
152. Пронин Г. Потерянные годы. Из воспоминаний о Константине Васильеве / Г. Пронин // Казань. – 2007. – № 6. – С. 116–118.
153. Пронин Г. Рисует Константин Васильев / Г. Пронин // Казань. – 2014. – № 1. – С. 88–94.
154. Равкат Каримуллин. Живопись. Графика: каталог произведений к 75-летию со дня рождения. – Казань: Заман, 2010. – 60 с.
155. Разбежкина М. Город из будущего / М. Разбежкина // Комсомолец Татарии. – 1983. – № 106. – С. 1–2.
156. Разбежкина М. Первая выставка / М. Разбежкина // Казань. – 2016. – № 8. – С. 85–87.
157. Разумейченко В. Время объяснения: (о художнике Е. Голубцове) / В. Разумейченко // Казань. – 2004. – № 3. – С. 113–114.
158. Разумейченко В. Уникальный дневник художника. О творчестве В. Сынькова / В. Разумейченко // Казань. – 2001. – № 11. – С. 121–136.
159. Рахлина Е. Это клевета, а не точка зрения! / Е. Рахлина, М. Палатник // Комсомолец Татарии. – 1989. – № 2. – С. 3.
160. Реалистическое искусство России и Татарстана. 1930–2000-е годы: альбом-каталог выставки в ГМИИ РТ / вступ. ст. Т.В. Голубцова, Д.Д. Хисамова. – Казань: Заман, 2013. – 112 с.
161. Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма / А.М. Родченко. – М.: Сов. художник, 1982. – 495 с.
162. Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013 / авт.-сост. Н. Молок. – М.: Stella Art Foundation, 2013. – 766 с.
163. Рустем Кильдибеков: альбом / сост. Д.К. Валеева. – Казань: Заман, 2016. – 160 с.
164. Сакагами Х. Из саквояжа моих путешествий: путешествие в СССР / Х. Сакагами. – Токио: Коданся, 1983. – 239 с.
165. Саттаров И. Большой мир художника / И. Саттаров // Советская Татария. – 1978. – № 158. – С. 3.
166. Смирнов Н. Творить для народа / Н. Смирнов // Советская Татария. – 1963. – № 10. – С. 4.
167. Суворова А. Художники и «Нехудожники» (искусство Перми: 1986–1993 гг.) // Вещь: лит. журнал. – Пермь, 2011. – С. 97–109.
168. Султанова З. Все будет хорошо / З. Султанова // Вечерние Челны. – 2001. – № 44. – С. 3.

169. Султанова Р.Р. Симфония разума и сердца, или размышления о творчестве художника Ильдара Ханова / Р.Р. Султанова // Аргатак. – 1994. – № 3. – С. 104–111.
170. Телефильм и время // Советское телевидение и радио. – 1968. – № 2. – С. 5.
171. Тулузакова Г. Желание постичь неведомую суть / Г. Тулузакова // Татарстан. – 1994. – № 9-10. – С. 15–20.
172. Тулузакова Г. Сокровенные смыслы Бытия / Г. Тулузакова // Казань. – 2001. – № 6. – С. 89–94.
173. Тулузакова Г. Художественная колония Свияжска / Г. Тулузакова // Юный художник. – 2020. – № 12. – С. 37–40.
174. Улемнова О.Л. Графический коллектив «Всадник». 1920 – 1924: каталог выставки «Сметая веками насевшую пыль...» / О.Л. Улемнова. – Казань: [Б. и.], 2014. – 264 с.
175. Улемнова О.Л. Свет в доме на Подлужной / О.Л. Улемнова // Казань. – 2002. – № 1. – С. 89–98.
176. Урманче Б.И. Пейзажи Кузнецова / Б.И. Урманче // Советская Татария. – 1973. – № 287. – С. 3.
177. Урманче Б.И. Татар халык сэнгате хакында / Б.И. Урманче // Совет әдәбияте. – 1964. – № 1. – С. 134–137.
178. Урманче Б.И. Татарстаннын сынлы сэнгате / Б.И. Урманче // Совет әдәбияте. – 1960. – № 10. – С. 138–142.
179. Файнберг А. Образ поэта-героя / А. Файнберг // Советская Татария. – 1976. – № 44. – С. 3.
180. Хамадеев А. Во имя будущего / А. Хамадеев // Аргатак. – 2009. – № 1. – С. 183–184.
181. Хисамова Д.Д. Панорама исканий. Взгляд на развитие современной живописи в Татарстане / Д.Д. Хисамова // Казань. – 2002. – № 8. – С. 59–63.
182. Хусаинов З. Молодые сатирики / З. Хусаинов // Советская Татария. – 1963. – № 141. – С. 3.
183. Цой В.А. Красная корова эпохи постперестройки / В.А. Цой // Татарстан. – 1994. – № 1-2. – С. 33–35.
184. Цой В.А. Сотворение души. Что дарят людям мусульманские мадонны / В.А. Цой // Казань. – 1994. – № 9-10. – С. 97–100.
185. Цой В.А. Соцарт как мечта о гармонии / В.А. Цой // Аргатак-Санаигы нафиса. – 1994. – № 11-12. – С. 94–98.
186. Червонная С.М. Искусство Советской Татарии: Живопись. Скульптура. Графика / С.М. Червонная. – М.: Изобраз. искусство, 1978. – 296 с.
187. Червонная С.М. Куанычлы куренеш / С.М. Червонная // Совет әдәбияте. – 1970. – № 4. – С. 171–176.

188. Червонная С.М. Туган жир жылысы / С.М. Червонная // Совет әдәбияте. – 1969. – № 5. – С. 165–170.
189. Червонная С.М. Щедрая палитра / С.М. Червонная // Советская Татария. – 1974. – 1 дек. (№ 281). – С. 3.
190. Шагеева Р.Г. Вселенная, уместившаяся в одной душе / Р.Г. Шагеева // Татарстан. – 1993. – № 11. – С. 74–79.
191. Шамиль Шайдуллин. Живопись. Графика: каталог выставки. – Казань: Заман, 2015. – 77 с.
192. Шамиль Шайдуллин: альбом / авт. текста Р.Г. Шагеева. – Казань: Заман, 2013. – 352 с.
193. Шарипов В. Вдогонку за завтрашней удачей / В. Шарипов // Комсомолец Татарии. – 1978. – № 16. – С. 2.
194. Шарипов В. Вселенная Надира Альмеева / В. Шарипов // Казань. – 1997. – № 1-2. – С. 31–36.
195. Шарипов Х. Бесценный дар / Х. Шарипов // Аргамак. – 2009. – № 1. – С. 180–183.
196. Швагирева Н. Моцарт и Сальери всегда рядом / Н. Швагирева // Вечерняя Казань. – 1989. – № 24. – С. 4.
197. Шорников О. Как вспышка молнии. Пять лет назад в Казани была открыта картинная галерея Константина Васильева / О. Шорников // Казань. – 2002. – № 7. – С. 117–120.
198. Шорников О. Краски, кисти, холсты, рамы / О. Шорников // Казань. – 2007. – № 6. – С. 119–120.
199. Юсфин А. То, что вспомнилось... / А. Юсфин // Казань. – 2007. – № 6. – С. 103–109.
200. Яковлева И. Прелюдия к выставке / И. Яковлева // Комсомолец Татарии. – 1979. – 5 авг. (№ 94). – С. 2.
201. Якупов Х.А. Гражданский долг художника / Х.А. Якупов // Советская Татария. – 1963. – № 71. – С. 3.
202. Якупов Х.А. Зур һәм жаваплы кургәзмә / Х.А. Якупов // Совет әдәбияте. – 1973. – № 12. – С. 165–168.
203. Якупов Х.А. Революция и художник / Х.А. Якупов // Советская Татария. – 1967. – № 255. – С. 3.
204. Якупов Х.А. Художник – народу / Х.А. Якупов // Советская Татария. – 1965. – № 59. – С. 3.
205. Якупов Х.А. Эпоха перемен / Х.А. Якупов // Казань. – 2006. – № 8-9. – С. 10–18.
206. 1-ая выставка картин Союза Подсолнечник. – Казань: Рабочее дело, 1918. – 13 с.

207. 100 Years of Russian Art 1889–1989 from Private Collections in the USSR. Exhibition catalogue. London: Barbican Gallery, London; and Oxford: Museum of Modern Art, 1989. 152 p.
208. Deux villes de construction d'automobiles. Exposition. Catalogue. Togliatti: Fonds de développement de la culture, 1995. 128 p.
209. Fechin N. Fechin on Art // *Permission Hill*. Vol. 8. No 3. 1978. P. 47–53.
210. Jellico J. Nicolay Fechin // *American Artist*. 1959. Vol. 23. No 3 March. P. 20–23.
211. Kunst uit Kazan. Catalogus. Zutphen, Galerie Vorm en beeld Eefde, Galerie Mia Joosten Amsterdam: 1993. 64 p.
212. L'Art russe des Scythes à nos jours. Exhibition. Catalogue. Paris: Grand Palais, 1967–68. 250 p.
213. Reinders C. Nieuwe realisten uit Kazan // *Manifestatie*, 1993. 5 November. P. 8.
214. Russische kunstenaars strijken neer in Sellingen. Ter Apeler // *Courant*. 1994. 14 December. P. 5
215. Russian and Soviet Painting. [Exhibition catalogue]. / Sarabianov, Dmitrii Vladimirovich, E. Yu. Korotkevich, E. A. Uspenskaia, and John E. Bowlt. New York: Metropolitan Museum, 1977. 165 p.
216. Russische realisten in Kasteel d'Erp. Leaflet: Galerie Mia Joosten, 1994. 40 p.

Литература

217. «Прометей» – 2000: (о судьбе светомузыки: на рубеже веков): материалы Междунар науч.-практ. конф., Казань, 2–6 октября 2000 г. – Казань: Фэн, 2000. – 263 с.
218. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность: сб. статей / сост. и науч. ред. И. Болотов. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького, 1993. – 100 с.
219. Аймермахер К. От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х гг. / К. Аймермахер. – М.: РГГУ, 2004. – 374 с.
220. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград. 1946–1991 / Е.Ю. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство-XXI век, 2023. – 464 с.
221. Ахметова Д.И. Изобразительное искусство Татарстана рубежа XX–XXI веков: проблемы и перспективы / Д.И. Ахметова // *Пятые Казанские искусствоведческие чтения. Творческий гений Баки Урманче: евразийский*

- контекст: к 120-летию со дня рождения художника. – Казань: ЦИТ, 2017. – С. 32–37.
222. Ахметова Д.И. Проблемы стилевого многообразия в ситуации современной художественной культуры / Д.И. Ахметова. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – 184 с.
 223. Баки Урманче и татарская культура / под ред. М.Х. Хасанова. – Казань: Фэн, 2005. – 632 с.
 224. Бакштейн И.М. Внутри картины: статьи и диалоги о современном искусстве / И.М. Бакштейн. – М.: Новое лит. обозрение, 2015. – 456 с.
 225. Блинов Л.И. Две линии / Л.И. Блинов // Сборник статей о творчестве Константина Васильева. – Казань: Зодиак, 2012. – С. 65–78.
 226. Бобринская Е. Живописная скульптура / Е. Бобринская // Искусствознание. – 2003. – № 2. – С. 384–407.
 227. Бобринская Е.А. Панорамный взгляд, власть и утопия свободы в неофициальном искусстве / Е.А. Бобринская // Утопический упадок: искусство в советскую эпоху. – Белград: Изд-во филол. ф-та в Белграде, 2018. – С. 71–79.
 228. Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е.А. Бобринская. – М.: Пятая страна, 2003. – 304 с.
 229. Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции / Е.А. Бобринская. – М.: Арт-Медиа, 2013. – 496 с.
 230. Бухло Б.Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов / Б.Х.Д. Бухло. – М.: V-A-C, 2016. – 714 с.
 231. Валеева Д.К. Искусство Татарстана (XX в.) / Д.К. Валеева. – Казань: Туран, 1999. – 321 с.
 232. Валеева Л.Г. Страницы прошлого листая: из истории Государственного объединенного музея ТАССР 1970–1980 годов / Л.Г. Валеева. – Казань: Kazan-Kazan, 2005. – 368 с.
 233. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е – нач. 1990-х гг.) / Г.Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Фэн, 1995. – 194 с.
 234. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Монументальная пропаганда и монументально-декоративные произведения в архитектурно-пространственной среде Набережных Челнов 1970–1980-х гг. / Г.Ф. Валеева-Сулейманова // Всесоюзные ударные стройки в истории XX века. – Казань: Ин-т истории, 2015. – С. 45–54.
 235. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии / Г.Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 120 с.

236. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Традиции в современном искусстве: интерпретация и проблема критериев / Г.Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Изд-во Ин-та истории АН РТ, 2016. – 160 с.
237. Воронов Н.В. Дизайн: русская версия / Н.В. Воронов. – Тюмень: Ин-т дизайна, 2005. – 224 с.
238. Галеев Б.М. Искусство космического века: избр. ст. / Б.М. Галеев. – Казань: Фэн, 2002. – 572 с.
239. Галеев Б.М. От СКБ «Прометей» и далее, без остановок... / Б.М. Галеев // Искусство космического века. – Казань: Фэн, 2002. – С. 19–20.
240. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве / Б.М. Галеев. – Казань: Изд-во КГУ, 1987. – 264 с.
241. Галимзянова А.Т. Становление и развитие Казанской студии кинохроники (1961–1991 гг.) / А.Т. Галимзянова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2020. – 170 с.
242. Галина Сатонина – амазонка казанского авангарда / под ред. В. Кудрявцева. – М.: Рус. шахматный дом, 2018. – 104 с.
243. Галлямова А.Г. Татарская АССР в период постсталинизма (1945–1985 гг.) / А.Г. Галлямова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2015. – 455 с.
244. Герчук Ю.Я. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже: [очерки визуальности] / Ю.Я. Герчук. – М.: Новое лит. обозрение, 2008. – 320 с.
245. Герчук Ю.Я. Эффект присутствия / Ю.Я. Герчук. – М.: Арт Волхонка, 2016. – 416 с.
246. Глазычев В.А. Розенблюм меня заметил / В.А. Глазычев // Сенежская студия / Евгений Розенблюм, 1964–1991. – Екатеринбург: Tatlin, 2019. – С. 261–264.
247. Глазычев В.Л. Опыт Сенежской студии / В.Л. Глазычев // Кабинет ученого: научные статьи, публикации, эссе: [сб., посвящ. 50-летнему науч. юбилею В.П. Толстого]. – М., 2006. – С. 179–192.
248. Глезер А.Д. Второй русский авангард и Запад / А.Д. Глезер // Искусство авангарда: язык мирового общения: материалы Междунар. конф. / отв. ред. А.В. Гарбуз. – Уфа: Башкортостан, 1993. – С. 252–260.
249. Глезер А.Д. Русские художники на Западе = Russian artists in the West: эссе и статьи / А.Д. Глезер. – Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986. – 278 с.
250. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
251. Гройс Б.Е. Gesamt-kunstwerk Сталин / Б.Е. Гройс. – М.: Ad Marginem, 2013. – 168 с.
252. Гройс Б.Е. Утопия и обмен: [сб.] / Б.Е. Гройс. – М.: Знак, 1993. – 376 с.
253. Даутова Р.В. Становление и развитие национальной тележурналистики: взгляд в преддверии юбилея татарского телевидения / Р.В. Даутова //

- Агзамовские чтения – 2018. Журналистика в цифровом формате. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2019. – С. 327–335.
254. Дёготь Е. Террористический натурализм / Е. Дёготь. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
255. Деготь Е.Ю. Проблема модернизма в русском и советском искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Е.Ю. Деготь. – М., 2004. – 25 с.
256. Дорогина Е.А. Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства / Е.А. Дорогина // Грамота. – 2017. – № 12, ч. 2. – С. 66–70.
257. Доронин А.И. Константин Васильев / А.И. Доронин. – М.: Терра, 2003. – 232 с.
258. Дульский П.М. Искусство в Татарской Республике за годы революции / П.М. Дульский. – Казань: [Б. и.], 1929. – 16 с.
259. Душенко К.В. [Рецензия] / К.В. Душенко // Вестник культурологии. – 2011. – № 2. – С. 77–82. – На кн.: Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. – М.: НЛЮ. – 496 с.
260. Жумати Т.П. «Второй авангард» в искусстве провинции: поиски свердловских художников-авангардистов в 1960–1980-х годах / Т.П. Жумати // Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы Междунар. науч. симп. – Екатеринбург, 2016. – С. 162–172.
261. Жумати Т.П. Уктусская школа (1965–1974). К истории уральского андеграунда / Т.П. Жумати // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманит. науки: История. Филология. Искусствоведение. – 1999. – Вып. 2, № 13. – С. 125–127.
262. Жумати Т.П. Художественный андеграунд 1960–1980-х годов: столицы и провинция / Т.П. Жумати // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманит. науки. – 2005. – Вып. 9, № 35. – С. 173–182.
263. Загиров А. Мои воспоминания о Баки Идрисовиче и о его учениках / А. Загиров // Бакый Урманче: фәнни-популяр жыйентык / сост. З.Г. Мухаметшин. – Казань: Жыен, 2022. – С. 284–298.
264. Зайцев Г.Б. К истории неформальных художественных объединений 70-х – 80-х годов в Свердловске / Г.Б. Зайцев // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность / сост. и науч. ред. И. Болотов. – Екатеринбург, 1993. – С. 73–77.
265. Изобразительное искусство Советской Татарии / авт. текста и сост. С.М. Червонная. – М.: Сов. художник, 1983. – 29 с., [117] л. цв. ил.
266. Ильдар Зарипов. Сынлы сэнгатъ / сост. К.С. Минлебаев. – Казань: Идель-Пресс, 2000. – 176 б.

267. Ильясова Р.И. Авангардистские тенденции в изобразительном искусстве Татарстана в 1960-е годы на примере творчества А.А. Аникеев / Р.И. Ильясова // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия / под ред. З.М. Явгильдиной. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – С. 140–144.
268. Ильясова Р.И. Выставка шести молодых художников. Версия 1970 / Р.И. Ильясова, О.Л. Улемнова // Казань. – 2020. – № 11. – С. 116–123.
269. Ильясова Р.И. Н.У. Альмеев и конструкторское бюро «Прометей»: опыт сотрудничества. На примере светомузыкального фильма «Маленький триптих» (1975) / Р.И. Ильясова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2021. – № 3. – С. 78–89.
270. Ильясова Р.И. Национальная тема в интерпретации молодых живописцев 1970-х гг. (И.К. Зарипов, Р.А. Кильдибеков, К.А. Нафиков) / Р.И. Ильясова // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2020. – С. 310–315.
271. Ильясова Р.И. Религиозная тема в позднесоветском искусстве Татарстана (на примере творчества Е. Г. Голубцова) / Р.И. Ильясова // Национальные миры народов Поволжья и Приуралья в произведениях художников XX века: к 90-летию со дня рождения А.И. Миттова (1932–1971). – Чебоксары: ЧГИГН, 2023. – С. 83–89.
272. Ильясова Р.И. Тенденции изобразительного искусства Татарстана 1970–1990-х гг. на примере творчества Наркиса Пономарева / Р.И. Ильясова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2023. – № 5. – С. 64–73.
273. Ильясова Р.И. Феномен казанского неофициального искусства на примере творчества Константина Васильева / Р.И. Ильясова // Диалоги о культуре и искусстве / отв. ред. А.А. Лисенкова. – Пермь: ПГИК, 2022. – С. 107–113.
274. Ильясова Р.И. Художественно-стилевая эволюция творчества И. Зарипова (1939–2012) / Р.И. Ильясова // Культурный код. – 2023. – № 4. – С. 61–72.
275. Ильясова Р.И. Художественные эксперименты Геннадия Архиреева. К истории советского искусства 1970–1980-х гг. / Р.И. Ильясова // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия / под ред. Г.И. Батыршиной. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2023. – С. 358–363.
276. Искусство на обочине: творчество художников-аутсайдеров и инклюзивные практики в культуре XX – начала XXI века: сб. ст. / отв. ред. Н.А. Мусьянкова. – СПб.: Алетейя, 2022. – 408 с.
277. Искусство под бульдозером = Art under bulldozers: (синяя книга) / сост. А. Глезер. – London: OPI, 1977. – 166 с.

278. Казанская художественная школа. 1895–1920-е годы = Казан сәнгать мәктәбе. 1895 – 1920 еллар = The Kazan Art School. 1895 – 1920s. – Казань: Заман, 2013. – 128 с.
279. Каменский А.А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. – М.: Сов. художник, 1989. – 336 с.
280. Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий: проблемы советского неофициального искусства, 1950–1960 годы: статьи и материалы / Г. Кизевальтер. – М.: Новое лит. обозрение, 2018. – 560 с.
281. Ключевская Е.П. Давид Бурлюк и художественная жизнь Казани / Е.П. Ключевская // Искусство авангарда: язык мирового общения. – Уфа: Башкортостан, 1993. – С. 235–251.
282. Ключевская Е.П. Из истории казанского Лефа / Е.П. Ключевская // Советское искусство 20–30-х годов. – Казань: Казан. ун-т, 1992. – С. 110–122.
283. Коник М. Архив одной мастерской: Сенежские опыты / М. Коник. – М.: Индекс Дизайн, 2003. – 324 с.
284. Константин Васильев – художник по зову сердца / авт. текста, сост. А.И. Доронин. – М.: Арт-Родник, 2008. – 71 с.
285. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: ист. обзор: в 3 т. / А.В. Крусанов. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. – 784 с.
286. Кудрявцева И. Между Свердловском и предстоящими мирами / И. Кудрявцева // Диалог искусств. – 2023. – № 4. – С. 60–65.
287. Лебедева Т.А. На перекрестке культур: Виктор Подгурский – художник и педагог / Т.А. Лебедева // Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe. Т. II. Polska – Rosja: sztuka i historia / Польша – Россия: искусство и история / Poland – Russia: Art and History. – Warszawa-Torun, 2014. – С. 391–399.
288. Мизиано В.А. «Другой» и разные: [сб.] / В.А. Мизиано. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – 304 с.
289. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х гг. / А.И. Морозов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.
290. Морозов А.И. Творчество молодых: очерки творчества молодых советских художников / А.И. Морозов. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
291. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы / ред.-сост. А.К. Флорковская. – М.: БуксМарт, 2014. – 480 с.
292. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сб. статей / ред.-сост. А.К. Флорковская. – М.: БуксМАрт, 2014. – 480 с.

293. Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 2002. – 176 с.
294. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества: проблемы прогнозирования / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 152 с.
295. Нигматуллина Ю.Г. Татавангард и современный цивилизационный процесс / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 2011. – 65 с.
296. Орлов С.И. Если время свернуть в спираль / С.И. Орлов // Позднесоветское искусство: проблемы художественного творчества / под ред. А.Н. Иньшакова. – М.: БуксМарт, 2018. – С. 152–171.
297. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР: сб. материалов / сост. Г. Кизевальтер. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – 688 с.
298. Плампер Я. Алхимия власти: культ Сталина в изобразительном искусстве / Я. Плампер. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 496 с.
299. Позднесоветское искусство России: проблемы художественного творчества / сост. и отв. ред. А.Н. Иньшаков. – М.: БуксМарт, 2018. – 480 с.
300. Пронин Г. Загадка художника Константина Васильева / Г. Пронин // Сборник статей о творчестве Константина Васильева. – Казань: Зодиак, 2012. – С. 3–30.
301. Разумейченко В.Н. Статьи об искусстве / В.Н. Разумейченко. – Казань: ГМИИ РТ, 2000. – 86 с.
302. Сборник статей о творчестве Константина Васильева / сост. Г.В. Пронин. – Казань: Зодиак, 2012. – 208 с.
303. Светляков К.А. Культура эпохи застоя и проблемы постмодерна / К.А. Светляков // Это было навсегда. 68/85 / сост. кат. Ю. Воротынцева [и др.]. – М.: ГТГ, 2020. – С. 12–17.
304. Северюхин Д.Я. Неофициальное искусство Ленинграда 1950–1980-х годов и проза художественной жизни (исторические заметки) / Д.Я. Северюхин // Территория свободы: материалы науч. конф. – СПб.: Деан, 2015. – С. 29–55.
305. Семенов А.В. Три периода в дизайне советской мебели 1920–1980-х гг. / А.В. Семенов // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Сер.: Искусствоведение. Филологические науки. – 2017. – № 3. – С. 45–51.
306. Сидякина А. Литературная жизнь Перми 1970–80-х гг.: история поэтического андеграунда: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.А. Сидякина; Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2001. – 22 с.
307. Силкин Н.И. Живопись в жизни Е.К. Завойского / Н.И. Силкин // Чародей эксперимента: сб. воспоминаний об академике Е.К. Завойском. – М.: Наука, 1993. – С. 158–160.

308. Синестезия: содружество чувств и синтез искусств: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Казань, 3–8 ноября 2008 г. – Казань: КГТУ им. А.Н. Туполева, 2008. – 360 с.
309. Скиперских А.В. Неофициальное искусство в СССР: политическая история концептуализации / А.В. Скиперских // PolitBook. – 2019. – № 1. – С. 62–77.
310. Скиперских А.В. Официальное и неофициальное искусство в «молчащей» культуре: взгляд нонконформистов / А.В. Скиперских // Международный журнал исследований культуры. – 2018. – № 1. – С. 189–197.
311. Слепян В.Л. Трансфинитное искусство / В.Л. Слепян. – М.: Grundrisse, 2018. – 152 с.
312. Современное искусство Татарстана / авт. ст. Д.К. Валеева, Р.Г. Шагеева. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2005. – 384 с.
313. Соколов Г. Круг свободы. Неофициальное искусство Ленинграда / Г. Соколов. – М.: Слово, 2021. – 256 с.
314. Соколов Г.А. Ранний период неофициального искусства: ленинградский контекст / Г.А. Соколов // Новое искусствознание. – 2019. – № 1. – С. 90–94.
315. Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности / Э. Соломон. – М.: Ad Marginem, 2013. – 496 с.
316. Суворова А. Аутсайдерское искусство в России: тенденции, темы, образы / А. Суворова. – М.: Городец, 2020. – 157 с., [20] л. цв. ил.
317. Султанова Р.Р. Дерево жизни И. Ханова / Р.Р. Султанова. – Казань: [Б. и.], 2000. – 228 с.
318. Султанова Р.Р. Искусство новых городов Татарстана (1960–1990-е гг.: живопись, графика, монументально-декоративное искусство, скульптура) / Р.Р. Султанова. – Казань: [Б. и.], 2001. – 197 с.
319. Территория свободы: материалы науч. конф.: посвящается 50-летию знаковых выставок неофициальных художников Ленинграда: к 250-летию Эрмитажа (С.-Петербург, Гос. Эрмитаж; Музей нонконформистского искусства, 10 ноября 2014 г.) / сост. С. Ковальский. – СПб.: Деан, 2015. – 208 с.
320. Трифонова Г.С. Рефлексии об искусстве Урала. Живопись Челябинска: основные тенденции за 100 лет / Г.С. Трифонова // Вестн. ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманит. науки. – 2017. – Т. 17, № 3. – С. 98–108.
321. Тулузакова Г.П. Казань: диалог русского и татарского искусства: пересечения, взаимовлияния / Г.П. Тулузакова // Взгляд на Восток в российском изобразительном искусстве XIX–XXI веков. – М.: Фонд Марджани: Медина, 2023. – С. 372–441.
322. Тупицын В. «Другое» искусство. Беседы с художниками, критиками, философами, 1980–1995 гг. / В. Тупицын. – М.: Ad Marginem, 1997. – 348 с.

323. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX в. / В. Тупицын. – М.: Ad Marginem, 1998. – 206 с.
324. Турчин В.С. Выставка длиною в 25 лет. Бульдозерная выставка и российский андеграунд / В.С. Турчин // Артхроника. – 1999. – № 1. – С. 62–71.
325. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
326. Улемнова О.Л. «С тревогой добровольно обрекшего себя служению искусству...» / О.Л. Улемнова // Дмитрий Павлович Мощевитин. 1894–1974. Жизнь и творчество. – Казань: Заман, 2020. – С. 7–15.
327. Улемнова О.Л. Графические серии Виктора Аршинова / О.Л. Улемнова // Гуманитарные науки: поиски и достижения: материалы итоговой конф. – Казань, 2013. – С. 370–374.
328. Улемнова О.Л. Графический коллектив Всадник (к истории советской гравюры 1920-х годов) / О.Л. Улемнова // *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe*. Т. II. Polska – Rosja: sztuka i historia / Польша – Россия: искусство и история / Poland – Russia: Art and History. – Warszawa-Torun, 2014. – С. 115–126.
329. Улемнова О.Л. Казанская графика 1920–1930-х гг. / О.Л. Улемнова. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – 336 с.
330. Унксова М.В. Нонконформизм в русском искусстве. Экзистенциальные аспекты нонконформизма и основные течения / М.В. Унксова // Ассоциация искусствоведов (АИС). Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства / сост. А.Г. Раскин, Н.Е. Фролова. – СПб., 2004. – С. 173–190.
331. Уральский М. Избранные, но незванные: историография «независимого» художественного движения / М. Уральский. – СПб.: Алетейя, 2012. – 552 с.
332. Файзрахманова Г.Р. Постмодернистские тенденции в изобразительном искусстве Башкортостана и Татарстана: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Г.Р. Файзрахманова. – Екатеринбург, 2007. – 298 с.
333. Файнберг А.Б. Художники Татарии / А.Б. Файнберг. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 232 с.
334. Флорковская А.К. «Абстрактное искусство – это хулиганство в мировом масштабе». Современное французское искусство на выставках в Москве (1957, 1961) / А.К. Флорковская // *Искусствознание*. – 2016. – № 4. – С. 192–211.
335. Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников / А.К. Флорковская // Исторические, философские, политические и

- юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 5. – С. 178–181.
336. Флорковская А.К. Религиозная тема и поиски современного искусства / А.К. Флорковская // Искусствознание. – 2015. – № 3-4. – С. 428–451.
337. Флорковская А.К. Секция живописи горкома графиков как пример художественного сообщества позднесоветского времени (1976–1988) / А.К. Флорковская // Манускрипт. – 2017. – № 5. – С. 181–184.
338. Флорковская А.К. Студия электронной музыки и динамической светографики. К истории московского неофициального искусства / А.К. Флорковская // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. – № 3. – С. 206–223.
339. Флорковская А.К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / А.К. Флорковская. – СПб., 2018. – 594 с.
340. Флорковская А.К. Художники «Другого искусства» и «Живопись действия» Дж. Поллока / А.К. Флорковская // Вестник славянских культур. – 2013. – № 1. – С. 90–101.
341. Хисамова Д.Д. Академик живописи Харис Якупов: реализм как кредо жизни и искусства / Д.Д. Хисамова // Шестые Казанские искусствоведческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI в. – Казань: ЦИТ, 2019. – С. 10–16.
342. Хрущева Т.С. Реализация светомузыкальных идей А.Н. Скрябина казанской школой светомузыки / Т.С. Хрущева // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 1. – С. 128–134.
343. Цой В.А. Сотворение души: сб. статей / В.А. Цой. – Казань: ГМИИ РТ, 1998. – 68 с.
344. Червонная С.М. Все наши боги с нами и за нас: этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России / С.М. Червонная. – М.: Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, 1999. – 298 с.
345. Червонная С.М. Светотени минувшего века. CV (Curriculum Vitae) на смутном политическом фоне: книга воспоминаний / С.М. Червонная. – Чебоксары: Среда, 2020. – 342 с.
346. Червонная С.М. Художники Советской Татарии (мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР) / С.М. Червонная. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 464 с.

347. Шагеева Р.Г. Возвращение к корням: Ахсан Фатхутдинов / Р.Г. Шагеева // Искусство резьбы по дереву в тюркском мире: история и современность / под ред. Р.Р. Султановой. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – С. 275–282.
348. Шагеева Р.Г. Живопись Равката Каримуллина / Р.Г. Шагеева // Рәвкәт Кәримулла = Равкат Каримуллин. Живопись. Графика. Каталог произведений. К 75-летию со дня рождения. – Казань: Заман, 2010. – С. 6–8.
349. Шагеева Р.Г. Из графической серии к поэзии Мусы Джалиля «Бессмертная песня» / Р.Г. Шагеева // Виктор Аршинов. Графические серии к поэзии Габдуллы Тукая «Читая Тукая...», Мусы Джалиля «Бессмертная песня», Беллы Ахмадулиной «Шарманки детская душа»: [каталог]. – Казань: Заман, 2015. – С. 124–125.
350. Шагеева Р.Г. Мәңгелек гөлләре = Розы вечности / Р.Г. Шагеева. – Казань: Заман, 2015. – 464 с.
351. Шагеева Р.Г. Море живописи Ильдара Зарипова / Р.Г. Шагеева // Ильдар Зарипов: альбом. – Казань: Заман, 2019. – С. 16–17.
352. Шапошникова Е. Сенежский семинар / Е. Шапошникова // Сенежская студия / Евгений Розенблюм, 1964–1991. – Екатеринбург: Tatlin, 2019. – С. 13–16.
353. Шехтер Т.Е. Искусство как образ мира: избранные работы по теории и истории искусства / Т.Е. Шехтер. – СПб.: СПбГУП, 2012. – 390 с.
354. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания / сост. Г. Кизевальтер. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 432 с.
355. Юрасовская Н.М. Три вектора художественной критики в СССР. 1970-е / Н.М. Юрасовская // Academia. – 2023. – № 3. – С. 279–286.
356. Якимович А.К. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990 / А.К. Якимович. – М.: Искусство-XXI век, 2009. – 464 с.
357. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм / А.К. Якимович. – М.: Галарт: Олма-Пресс, 2000. – 176 с.
358. Якупов Х.А. Легко ли стать художником: время, искусство, творчество / Х.А. Якупов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2004. – 327 с.
359. Bowlt, John E. Russian Art 1875–1975. A Collection of Essays. New York: MSS, 1976. 213 p.
360. Bulat Galeev, Irina Vanechkina. “Crystal” field of music (on one renascent theory) // ISIS – simmetry. (Book of abstracts). Haifa: International Society for the Interdisciplinary Study, 1998. 145 p.
361. Bulat Galeev. Space Sonata // Catalog: 46 international Short Film Festival [4-9 Mai 2000]. Oberhausen, 2000. P. 112–118/

362. Bulat Galeev. What is Synaesthesia: Myths and Reality // *Leonardo*. 2000. Vol. 33, №1. P. 63–68.
363. Medosch A. *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016. 408 p.
364. Roberto Messina. Futurismo tataro: L'avanguardia a Kazan // *Europa orientalis. Studi e ricerche sui paesi dell'Est europeo*. 2009. Vol. 28. P. 227–269.
365. Russian Critical Theory and Postmodernism: The Theoretical Writings of Mikhail Epstein. *Forum. Slavic and East European Journal*. 1995. Vol. 39 (3). P. 329–332.

Словарь художников

Абзгильдин Абрек Амирович (1937, пос. Баймак Баймакского р-на Башкирской АССР — 2013, Казань) — живописец, монументалист, скульптор. Член СХ РТ (1974), заслуженный деятель искусств ТАССР (1986), заслуженный художник РФ (2002), член-корреспондент Академии художеств РФ (2008), народный художник РФ (2009). Окончил КХУ (1965), МХИ им. В.И. Сурикова (1970). Занимал пост председателя правления СХ РТ (с 1993–2008). Преимущественно работал в станковой и монументальной живописи в технике керамической и смальтовой мозаики. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ, Музейном комплексе города Казани, Художественном музее им. М.В.Нестерова (Уфа), МИИ Каракалпакии (город Нукус), частных коллекциях.

Акимов Владимир Яковлевич (р. 1950, дер. Ендурайкино Сергиевского р-на Куйбышевской обл.) — живописец, педагог. Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (1994). Народный художник Татарстана (2005). Заслуженный художник России (2012), награжден серебряной медалью РАХ (2005). Окончил ЧХУ (1971), ИЖСА (1980), учился в Казанской мастерской АХ СССР под руководством Х.А. Якупова. Живет и работает в Набережных Челнах (с 1983). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ, НКГ, АКГ, ГИАХМЗ Елабуги, ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», ГИАХМЗ «Казанский Кремль», Чувашском государственном художественном музее, частных коллекциях.

Альмеев Надир Усманович (р. 1946, Казань) — художник-график. Член СХ России и ТАССР (1985), заслуженный деятель искусств РТ (1998), лауреат премии МК РТ имени Баки Урманче в номинации «Декоративно-прикладное искусство» (2005), лауреат Государственной премии РТ имени Г.Тукая (2019). Учился в КХУ (1960–1965, не окончил). Сотрудничал с СКБ «Прометей» и «Таткнигиздатом». Участник выставок с 1970 г. Произведения находятся в ГМИИ РТ, НКЦ «Казань», ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», ГИАХМЗ «Казанский Кремль», НКГ, ТМИИ, КОМИИ, Центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина в Москве, частных коллекциях.

Аникеёнок Алексей Авдеевич (1925, Пушкино Ленинградской обл. — 1984, Псков) — живописец, художник-монументалист, Член СХ СССР (1982). Учился в КХУ (1952–1957, не окончил). В Казани жил до 1965 г., затем в Пскове. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГИАХМЗ Пскова, Петербургском институте ядерной физики имени Б.П. Константинова (г. Гатчина), «Дом-Арт» (Казань), «Галеев-Галерее» (Москва), частных коллекциях.

Асадуллин Рашид Абдуллович (1958, Казань – 2020, Казань) – живописец, график. Член СХ РФ (2005). Окончил КХУ (1979). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, частных коллекциях.

Артамонов Николай Степанович (1930, Новосибирск – 2014, Казань) – художник-проектировщик, живописец, график, автор произведений декоративно-прикладного искусства. Член СХ с 1971, заслуженный деятель искусств Татарской АССР (1980 г.). Окончил КХУ (1948-1958, с перерывом на службу в армии, где работал декоратором и актером в драмтеатре Тихоокеанского флота). В 1972–1976 гг. участник ежегодных семинаров учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР («Сенеж») под руководством Е.А. Розенблюма, М.А. Коника. В 1960 -1980-е гг. активно занимался в Казани проектной деятельностью и дизайном. В 1969-1973 был главным художником ТХФ. В 1976-1984 преподавал в КХУ на отделении художников-оформителей. Произведения хранятся в ГИАХМЗ «Казанский Кремль», ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск».

Архиреев Геннадий Николаевич (1949, о. Свияжск – 2007, Казань) – живописец. Член СХ России и Татарстана (1995). Занимался в изостудии Дворца культуры им. Урицкого г. Казани у Н. Индюхова, учился живописи в изостудии И.К. Зарипова. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГИАХМЗ «Казанский Кремль», ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», Zhudrov Gallery (Казань), в частных коллекциях. В Свияжске существует музей Г. Архиреева (с 2017).

Аршинов Виктор Петрович (р. 1945 г., Баку) – график, живописец. Член СХ СССР (1980), заслуженный деятель искусств РТ (1993), народный художник РТ (2005), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (2008). Окончил Московское областное художественное училище памяти 1905 года (1963–1970). Живет и работает в Казани (с 1970). С 1976 г. на протяжении многих лет состоял членом Правления СХ РТ, был ответственным секретарем СХ РТ, возглавлял графическую секцию. Сотрудничал с Таткнигоиздатом. Участник выставок с 1971 г. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ, Музейном комплексе Г. Тукая, Музейном комплексе города Казани, НЧКГ, ЧГМИИ, РОМИИ, ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», Музее Вооруженных Сил (Москва), РОСИЗО.

Бойко Олег Андреевич (р. 1946, Петропавловск-Камчатский) – художник-проектировщик, дизайнер. Член СХ СССР (1985). Окончил ЛГИТМиК (1972). Произведения хранятся в ГМИИ РТ.

Ванечкина Ирина Леонидовна (1942–2013, Казань) – музыкант, доцент, заслуженный деятель искусств РТ. Работала концертмейстером в КГК, хоровой капелле КГУ, ТГПУ. Стояла у истоков создания СКБ «Прометей» и на

протяжении жизни активно сотрудничала с ним по развитию нового вида искусства – светомузыки, будучи одним из его идейных вдохновителей. И.Л. Ванечкина первой в стране освоила и активно внедряла с учениками прогрессивную методику «рисования музыки». Жила и работала в Казани.

Васильев Константин Алексеевич (1942, Майкоп, Адыгейская автономная область – 1976, пос. Васильево, ТАССР) – живописец, график. Окончил КХУ (1962). Жил и работал в пос. Васильево, Казани. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, Музее им. К.А. Васильева (Казань), Музейной комплексе города Казани, Коломенской картинной галерее «Дом Озерова», Музейно-выставочном объединении «Манеж». Открыты и функционируют Мемориальный музей в п.г.т. Васильево РТ (1996), Картинная галерея в Казани (1996) и Музей Константина Васильева в Москве в Лианозовском парке (1998).

Вулох Игорь Александрович (1938, Казань – 2012, Москва) – живописец. Член МОСХ (1971). Окончил КХУ (1953–1958), учился во ВГИКе (1958–1960). Жил и работал в Москве (с 1958). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГТГ, ГРМ, ЧГХМ, Музее АРТ4, КХУ, Музее современного искусства (Силькеборг, Дания), Государственном музее концептуального искусства (Салоники, Греция), частных коллекциях России и за рубежом.

Вязников Владислав Андреевич (1950, Казань – 2008, Казань) – художник-проектировщик, живописец. Член СХ СССР (1985). Окончил КХУ (1977), учился на высших курсах художников промышленного и оформительского искусства Центральной учебно-экспериментальной студии Сенеж СХ СССР (1980-е). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, галерее Дом-Арт (Казань), частных коллекциях.

Галеев Булат Махмудович (1940, Ташкент, УзССР – 2009, Казань) – философ, медиахудожник, основоположник казанской светомузыки, доктор философских наук (1987), профессор, педагог, действительный член Российской академии гуманитарных наук (1995), член Союза кинематографистов СССР (1971), заслуженный работник культуры ТАССР (1982), член Союза дизайнеров СССР (1991), член Союза российских писателей (2007), член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан (1996). Возглавлял научный совет по искусствознанию АН РТ, заслуженный работник культуры РТ (1992). Б.М. Галеев – всемирно признанный авторитет в сфере современного экспериментального искусства, медиахудожник, специалист по теории и практике синтеза различных видов искусств. Окончил физико-математический факультет Казанского педагогического института (1962). Исследовал роль синестезии как свойства художественного мышления, ее функции в искусстве. Жил и работал в Казани.

Возглавлял СКБ «Прометей» КАИ (с 1965), директор совместного НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» при АН РТ и КГТУ им. А.Н. Туполева (с 1993). Являлся членом международного общества «Искусство, наука, техника» и редколлегии журналов Leonardo (США) и «Казань».

Голубцов Евгений Георгиевич (1949, Казань – 2022, Казань) – живописец, график, художник-проектировщик. Член СХ СССР (1977), заслуженный деятель искусств РТ (2010). Окончил КХУ (1968), участник регулярных семинаров Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР (руководитель Е.А. Розенблюм), проходивших в Доме творчества «Сенеж» под Москвой (1974–1990). В 1970-е годы под его руководством при ТХФ в Казани была организована группа художников-дизайнеров «Группа №17», выполнявшая проекты и оформительские работы по всему Татарстану. Жил и работал в Казани. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск, музее «Царицыно» (Москва), музее г. Девентер (Голландия), галерее Дом-Арт (Казань), Zhudrov Gallery (Казань), в частных коллекциях.

Гурьянов Владимир Степанович (1956, Казань – 2019, Казань) – живописец. Член ТСХ РТ. 1974–1976 служба в Армии. Работал художником-оформителем в различных организациях. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, галерее Дом-Арт (Казань), частных коллекциях.

Зарипов Ильдар Касимович (1939, Казань – 2012, Казань) – живописец, заслуженный деятель искусств ТАССР (1976), заслуженный художник РСФСР (1983), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (1994), награжден серебряной медалью РАХ (1996), лауреат премии МК РТ им. Б.И. Урманче, Народный художник РФ (2002). Окончил КХУ (1961), МГХИ им. В.И. Сурикова (1968), Московской мастерской живописи АХ СССР (1970). Жил и работал в Казани. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГТГ, ГРМ, галерее Дом-Арт (Казань), частных коллекциях.

Иванов Георгий Алексеевич (1946, Казань – 2012, Набережные Челны) – художник-график, художник-проектировщик, художник театра, декоратор, педагог. Член Союза художников СССР (1983), заслуженный деятель искусства РТ (2002). Окончил КХУ (1967), учился на высших курсах художников промышленного и оформительского искусства Центральной учебно-экспериментальной студии Сенеж СХ СССР (1974–1981). Жил и работал в Набережных Челнах (с 1971): главный художник города Главного управления архитектуры и градостроительства г. Набережные Челны (1987), был председателем правления Набережночелнинского СХ (с 1991), директором

Набережночелнинских художественно-производственных мастерских СХ (с 1994). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, АКГ, НКГ, частных коллекциях.

Каримуллин Равкат Шайхуллович (1935, дер. Кукча Тюлячинского р-на ТАССР – 2012, Казань) – живописец. Член Союза художников (1993), заслуженный деятель искусств РТ (2003). Учился в КХУ (1951–1954). Работал слесарем, затем художником-оформителем на Казанском вертолетном заводе (1954–1961), художником Казанской телестудии (1961–1965), Казанской киностудии (1965–1966), художником-иллюстратором журнала «Казан утлары» (1966–1967). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, Музейном комплексе города Казани, НМ им. М.К. Чюрлениса в городе Каунас (Литва), Художественном музее города Оренбург.

Кильдибеков Рустем Ахмедович (1934, Казань – 2023, Казань) – живописец, график, художник-монументалист. Член СХ СССР (1987), заслуженный художник РФ (2011), народный художник РТ (2006), заслуженный деятель искусств ТАССР (1991), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (2011), награжден золотой медалью СХ РФ (2012). Окончил КХУ (1954), Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства (1960). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, Болгарском историко-архитектурном музее-заповеднике, ГМИИ в Нукусе, Музее народного творчества и этнографии города Зеленодольск, Саратовском художественном музее, Козьмодемьянском культурно-историческом музейном комплексе, ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», частных коллекциях.

Латыпов Растам Замилович (1949, пос. Яльчинский Республики Марий-Эл – 2007, Набережные Челны) – живописец. Член СХ РФ (1995). Окончил КХУ (1973), учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1974–1976). Жил и работал в г. Набережные Челны. Произведения хранятся в НЧКГ.

Леухин Александр Петрович (р. 1949, Казань) – художник-проектировщик. Член СХ СССР (1983), лауреат Государственной премии РТ имени Г. Тукая (2016). Живет и работает в Казани. Окончил КХУ (1968), учился в Центральной экспериментальной студии Сенеж СХ СССР (1975–1980). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ.

Нестеренко Владимир Александрович (1947, Казань – 2021, Казань) – живописец, график, художник-проектировщик, дизайнер. Член Союза художников России с 1982. Окончил КХУ (1967), РГХПУ им. Строганова (1974), учился на высших курсах художников промышленного и оформительского

искусства Центральной учебно-экспериментальной студии Сенеж СХ СССР (1974–1985). Жил и работал в Казани: в ТХФ (с 1974). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ, частных коллекциях.

Пономарев Наркис Иванович (1946, г. Шексна Вологодской области –1996, Казань) – живописец. Член СХ РТ (1996). Окончил геофизический факультет Государственного университета им. Ленинского Комсомола (1970) в Воронеже. С 1978 жил и работал в Казани. Работал главным художником Кировского р-на Казани (с 1978), художником-оформителем во Дворце пионеров и школьников «Заречье» в том же районе (1990–1994). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, Zhudrov Gallery (Казань), частных коллекциях.

Романов Борис Федорович (1939, Ленинград – 1995, Казань) – инженер-конструктор, дизайнер, художник-самоучка. Работал на Казанском вертолетном заводе (1961–1990). С 1975 г. занимался живописным творчеством. Произведения хранятся в частных коллекциях России.

Сафиуллин Рашит Талгатович (1949, г. Бугульма, Татарской АССР – 2024, Свияжск) – живописец, график, плакатист, декоратор, художник театра и кино, художник-проектировщик. Член Союза художников СССР (1977), член Ревизионной комиссии СХ ТАССР (1980-1983). Окончил КХУ (1968), учился на высших курсах художников промышленного и оформительского искусства Центральной учебно-экспериментальной студии Сенеж СХ СССР (1972–1976). Жил и работал в Альметьевске (1968-1970), Казани (1970-1979), Москве (1979–1990-е гг.), в Свияжске (с начала 2000-х гг. – 2024). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», ЦТМ им. А.А. Бахрушина, ГЛМ, Музее кино в Москве.

Сатонина (Сотонина) Галина Ивановна (1905, Казань – 2000, Казань) – художник-график, иллюстратор, шахматист, многократный чемпион Казани и Татарии по шахматам среди женщин. Училась в АРХУМАСе (1922–1928), во ВХУТЕИИне (3 курса). Член шахматной федерации Татарстана (1939), член СХ ТАССР (1944, однако с 1948 не утверждалась). Работала тренером Татарского совета ДСО «Спартак» (1946-1961). Жила и работала в Казани (1930-2000). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, Русском шахматном доме, частных коллекциях.

Сынков Виктор Иванович (1955, Архангельск – 2000, Набережные Челны) – художник-график, живописец. Окончил Лениногорское музыкально-художественное педагогическое училище (1974). Учился на высших курсах художников промышленного и оформительского искусства Центральной учебно-

экспериментальной студии Сенеж СХ СССР (1980-е). Жил и работал в Набережных Челнах (с 1976–1996, с перерывами) и Елабуге (1980-е). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НЧКГ, АКГ им. Г.А. Стефановского, частных коллекциях⁵³⁹.

Урманче Баки Идрисович (1897, дер. Куль-Черкен Тетюшского уезда Казанской губернии (ныне д. Черки-Гришино Буинского р-на РТ) – 1990, Казань) – живописец, график, скульптор, театральный художник, педагог. Народный художник ТАССР (1960) и РСФСР (1982), заслуженный художник РСФСР (1972). Один из основоположников профессионального татарского изобразительного искусства. Учился в АРХУМАСе (1919–1920), во ВХУТЕМАСе (1920–1926). Педагогическую и административную работу совмещал с творческой деятельностью. Был в ссылке на Соловках (1929–1933). Жил и работал в Казани (1919–1920, 1926–1929, 1958–1990), Москве (1933–1941), Казахстане (1941–1956), Узбекистане (1956–1958). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, ГМВ, ГТГ, НМ РТ, Музейном комплексе города Казани, ГМИ им. А. Кастеева (Казахстан), ГМИ Узбекистана и др.

Фаттахов Рустам Шайгалеевич (1946, Казань – 2012, Казань) – живописец. Член СХ РТ (1995). Окончил КХУ (1966). Жил и работал в Казани художником-оформителем на Казанской телестудии (1966–1980-е гг.). Произведения хранятся в ГМИИ РТ, галерее «Дом-Арт» (Казань), частных коллекциях.

Фатхутдинов Ахсан Саримович (1939, пос. Вагаповка Черемшанского р-на ТАССР – 2012, Нижнекамск) – живописец, скульптор, художник-монументалист. Член Союза художников (1983), заслуженный деятель искусств ТАССР (1987), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (1993), народный художник РТ (2001), Почетный гражданин Нижнекамска (1999). Окончил Бугульминское педагогическое училище (1957) и Нижнетагильский педагогический институт (1966). Жил и работал в Нижнекамске (с 1969-2012). Занимался оформлением общественных заведений. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ, Музейном комплексе города Казани, Музее истории города в Нижнекамске, Музейном комплексе Г. Тукая в селе Новый Кырлай (РТ).

Ханов Ильдар Мансавеевич (1940, пос. Старое Аракчино под Казанью – 2013, Москва) – архитектор и скульптор, общественный деятель. Член СХ СССР (1968), заслуженный деятель искусств РТ (1994), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (2010). Окончил КХУ (1960), МГХИ им. В.И. Сурикова (1968). Жил и работал в Набережных Челнах (1974–1991), Казани (с 1991–2013). Произведения

⁵³⁹ НА ГМИИ РТ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 371. Сынков В.И. Личное дело. Л. 1–10.

хранятся в ГМИИ РТ, ГИАХМЗ «Остров-град Свияжск», ГИАХМЗ «Казанский Кремль».

Шайдуллин Шамиль Муртазович (1947, дер. Берлек Тетюшского района Татарской АССР – 2021, Казань) – живописец, график. Член Союза художников (1980), заслуженный деятель искусств ТАССР (1991), народный художник РТ (1997), заслуженный художник РФ (2013), лауреат Государственной премии РТ им. Г. Тукая (2000), академик Петровской академии наук и искусств (2005). Окончил КХУ (1968), ИЖСА им. И.Е. Репина АХ СССР (1974), Казанскую творческую мастерскую живописи АХ СССР (1980). В 1980-е являлся членом правления, выставочного комитета, заместителем председателя правления СХ ТАССР, председателем художественного совета ХФ СХ ТАССР. Жил и работал в Казани. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, НМ РТ, Музейном комплексе Г. Тукая в селе Новый Кырлай, ГМИ им. И.В. Савицкого (Нукус).

Якупов Анвар Харисович (1954, Казань – 1998, Казань) – художник-проектировщик, живописец. Член СХ СССР (1985). Окончил КХУ (1971), Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой (1977). Жил и работал в Казани. Произведения хранятся в ГМИИ РТ, частных коллекциях.

Основные выставки «авангарда второй волны» в Татарстане

1969

- III республиканская выставка оформительского, монументального и прикладного искусства: около 200 работ. Казань, Выставочный зал СХ ТАССР.

1970

- Выставка «Казанский натюрморт». Среди участников Г.Н. Архиреев, Е.Г. Голубцов (Казань, МИИ ТАССР);
- Выставка молодых местных художников: живопись, графика, прикладное, проектные работы. Среди участников: А. Фатхутдинов, Г. Васильева, Г. Арчуашвили, Г. Капитова, А. Бахмутова и др. (Нижнекамск, клуб «Нефтехимик»);
- VI республиканская выставка молодых художников (Казань, МИИ ТАССР);
- Выставка работ молодых выпускников художественных вузов. Среди участников: И. Зарипов, Р. Имашев, В. Скобеев, В. Федоров, А. Абзгильдин, Э. Зарипов, А. Садыков, А. Загитов, А. Иванцев, Г. Прокофьева. (Казань, выставочный зал СХ ТАССР).

1972

- V республиканская выставка молодых художников.

1975

- Всесоюзная выставка проектных работ Центральной учебно-экспериментальной студии Сенеж Союза художников СССР. Среди участников Р.Т. Сафиуллин (Москва);
- Выставка работ местных художников: живопись, графика, скульптура, прикладное искусство. Среди участников А. Фатхутдинов, Г. Васильева, Т. Жаворонкова, Ю. Галузова, Р. Марданшин (Нижнекамск, Нижнекамский музей);
- Выставка К.А. Васильева (Казань, клуб «У Бегемота» в институте им. Чеботарева).

1976

- Международная биеннале «Проектирование городской среды»). Среди участников «Группа №17» (Венеция, Италия);
- Выставка К.А. Васильева (Зеленодольск).

1977

- Выставка К.А. Васильева (Зеленодольск);
- Открытие Молодежного центра в Казани (МЦ);
- Выставка К.А. Васильева (Казань, МЦ).

1978

- Выставка Н.У. Альмеева (Казань, клуб «У Бегемота» в институте им. Чеботарева);
- Выставка Н.У. Альмеева (Казань, МЦ);
- Выставка В.П. Аршинова в (Казань, МЦ);
- Выставка Ш.М. Шайдуллина (Казань, МЦ);
- Выставка А.С. Фатхутдинова (Казань, МЦ).

1980

- Персональная методологическая выставка В.С. Гурьянова «Линия», «Точка» (Казань, кафе «Молочное» на ул. Пушкина).

1981

- Первая молодежная выставка (Казань).

1983

- Выставка преподавателей Елабужской художественной школы: живопись, графика. Участники: И. Рожина, З. Миннахметова, В. Иванова и др. (Казань, МЦ).

1984

- Республиканская Выставка молодых. Участники: молодые художники Елабуги, Брежнева, Казани, Бугульмы, Чистополя, Агрыза (Казань, выставочный зал СХ ТАССР).

1987

- Первая персональная выставка И.М. Ханова (Набережные Челны).

1989

- Групповая выставка «Молодежная выставка» в ВЗ СХ РТ (Казань);
- Первая персональная выставка В.С. Гурьянова «Дом» (Казань, Арт-галерея Дома актеров);
- Персональная выставка В.С. Гурьянова: 33-летний художник написал 33 картины за один день, которые были раздарены на самой выставке (Казань, лекторий ГМИИ ТАССР);
- Семейная выставка Гурьяновых «Папа, мама и я» в ГМИИ ТАССР (Казань).

1991

- Выставка «ТатАрт». Среди участников Р.Т. Сафиуллин (Санкт-Петербург – Казань).

1992

- «Выставка 12. Новое искусство». Среди участников: В. Тимофеев, И. Хасанов, И. Зарипов, Н. Пономарев и др. (Казань, НКЦ «Казань»).

1993

- Выставка «Татавангард. Новое искусство. Вчера Сегодня. Завтра?» (Казань, ГМИИ РТ. Куратор В.А. Цой; архитекторы выставки Е.Г. Голубцов, В.А. Нестеренко);
- Персональная выставка Р.Ш. Каримуллина (Казань, НКЦ «Казань»);

– Искусство Казани в г.Зутфен.

1994

– Персональная выставка И.М. Ханова (Казань);

– Групповая выставка «Первая выставка» 5 художников: А. Артамонова, Г. Архиреева, В. Гурьянова, В. Харисова, И. Хасанова (Казань, Арт-галерея Дома офицеров (бывшее Дворянское собрание)).

1995

– Межрегиональная выставка набережночелнинских художников «Два Автограда» (Франция, Париж);

– Персональная выставка Р.Ш. Каримуллина (Казань, НКЦ «Казань»)

1996

– 1-я персональная выставка Н.И. Пономарева, приуроченная к 50-летию художника (Казань, Музей боевой и трудовой славы «Заречье». Куратор: С.З. Колина);

– 1-я персональная выставка Б.Ф. Романова (Казань, КВЗ. Куратор: Н.Л. Романова).

1997

– Выставка Н. Альмеева «30 лет творчеству» (ГМИИ РТ).

1998

– 1-я персональная выставка В.И. Сынкова (Казань, музей им. М. Горького. Куратор: В.Н. Разумейченко);

– 1-я персональная выставка Н.И. Пономарева (Казань, музей им. М. Горького. Куратор: Р.Р. Султанова).

1999

– Персональная выставка В.И. Сынкова (Елабуга);

– Персональная выставка И.А. Вулоха (Казань, НКЦ «Казань»).

2000

– Выставка «XXX лет со дня проведения I выставки молодых художников г. Казани. 6. Н. Альмеев. И. Башмаков. Е. Голубцов. Г. Иванов. В. Нестеренко. Р. Фаттахов». (Казань, Выставочный зал).

2010

– Персональная выставка «Виктор Сынков» (Набережные Челны, ДК Энергетик).

2011

– Персональная выставка И.М. Ханова (Набережные Челны, городская картинная галерея).

2019

– Персональная выставка В. Гурьянова «Жизнь в цвете» (Казань, НХГ «Хазинэ»).

2020

- Выставка шести молодых художников. Версия 1970 (Казань, ГСИ «Окно». Кураторы: О.Л. Улемнова, Р.И. Ильясова);
- Выставка «Прометей космического века» – к 80-летию со дня рождения Булата Галеева (Казань, ГСИ РТ. Кураторы: К. Светляков, Я. Пруденко).

2021

- Персональная выставка «Несуровый стиль Геннадия Архиреева» (Казань, ГСИ. Куратор: Е. Жудров);
- Персональная выставка В.П. Аршинова «Славным сынам и дочерям посвящается» (Казань, НХГ «Хазинэ». Куратор: Р.И. Ильясова).

2022

- 1-я персональная выставка Владимира Нестеренко «Художественный анархизм» из серии «Казанский авангард второй волны», (03.02.22–10.04.22), (Казань, НХГ «Хазинэ». Куратор: Р.И. Ильясова);
- Персональная выставка Наркиса Пономарева «Другое искусство» из серии «Казанский авангард второй волны» (01.06.22–01.07.22) (Казань, НХГ «Хазинэ». Куратор: Р.И. Ильясова).

2023

- Персональная выставка Евгения Голубцова «Окно в бесконечность» из серии «Казанский авангард второй волны» (17.12.22–15.01.23), (Казань, НХГ «Хазинэ». Куратор: Р.И. Ильясова);
- Персональная выставка Рустема Кильдибекова «Формула цвета» из серии «Казанский авангард второй волны» (03.03.23–03.04.23), (Казань, НХГ «Хазинэ». Куратор: Р.И. Ильясова).

Список иллюстраций

Живопись. Графика.

- Илл. 1. Якупов Х.А. У алмазных гор. Корея. 1961. Холст, масло. 69,5х110,5. ГМИИ РТ
- Илл. 2. Якупов Х.А. Новгород. Кремль. 1965. Картон, масло. 50х70. ГМИИ РТ
- Илл. 3. Якупов Х.А. Раздумье. Живые и мертвые. 1967. Холст, масло. 165,5х383. ГМИИ РТ
- Илл. 4. Зуев Е.В. Цветы. 1987. Холст, масло. 99х149. ГМИИ РТ
- Илл. 5. Зуев Е.В. Французский натюрморт. 1970. Картон, масло. 59х83. ГМИИ РТ
- Илл. 6. Якупов Х.А. Кольцо. Площадь им. Куйбышева. 1969. Холст, масло. 83х70. Собрание семьи художника.
- Илл. 7. Зуев Е.В. Шиповник цветет. 1988. Холст, масло. 120х79. ГМИИ РТ
- Илл. 8. Зуев Е.В. Фрукты. 1988. Холст, масло. 60х90. ГМИИ РТ
- Илл. 9. Кузнецов Н.Д. Парк. 1964. Холст, масло. 57х95. ГМИИ РТ
- Илл. 10. Кузнецов Н.Д. Этюд. 1965. Картон, масло. 18х21,5. КП
- Илл. 11. Кузнецов Н.Д. В парке зимой. 1968. Картон, масло. 49,6х79,5. ГМИИ РТ
- Илл. 12. Кузнецов Н.Д. К весне. Казанский завод Оргсинтеза. 1963-1964. Холст, масло. 85х145. ГМИИ РТ
- Илл. 13. Прокопьев А.В. Дождик. 1962. Картон, масло. 69,9х49,8. ГМИИ РТ
- Илл. 14. Прокопьев А.В. Городской пейзаж. Осенний дождь. 1960–1970-е. Холст, масло. 120х100. МОХМ
- Илл. 15. Прокопьев А.В. Черемуха цветет. 1975. Холст, масло. 123,5х93. ГМИИ РТ
- Илл. 16. Прокопьев А.В. Голубая весна. 1978. Масло, картон. 105х86. ГМИИ РТ
- Илл. 17. Урманче Б.И. Фантазия. 1960-е. Бумага, акварель. 32х43. МНК
- Илл. 18. Урманче Б.И. Фантазия (2). 1960-е. Бумага, акварель. 32х43. МНК
- Илл. 19. Урманче Б.И. Декоративная композиция с тулпаром. 1968. Бумага, смешанная техника. Собрание фонда Марджани
- Илл. 20. Урманче Б.И. Абстрактная композиция. Из серии «Космическая сюита». 1960-е. Бумага, акварель. 18,3х28,2. ГМИИ РТ
- Илл. 21. Урманче Б.И. Коркут №2 (Иллюстрация к тюркскому эпосу). 1975. Бумага, тушь, гуашь. 49х39,5. Собрание Фонда Марджани
- Илл. 22. Урманче Б.И. Иллюстрация к поэме Г. Тукая «Сенной базар или Новый Кисекбаш» (Карахмет на дне Кабана). 1966. Бумага, тушь, перо, акварель. 30х20,6. ГМИИ РТ.
- Илл. 23. Урманче Б.И. Улочка в Ленинском районе. 1966. Холст, масло. 90х120. ГМИИ РТ

- Илл.24. Урманче Б.И. Эскиз к картине «Утро выходного дня». 1976. Холст, дерево, масло. 80х115. ГМИИ РТ
- Илл.25. Урманче Б.И. Фантазия №1 Из серии «Фантазии на тему татарского орнамента». 1968. Бумага, тушь, перо, кисть, акварель. Собрание Музейного комплекса Казани
- Илл.26. Урманче Б.И. Сак-Сок. Баллада. 1972. Картон, гуашь. Собрание Фонда Марджани
- Илл.27. Урманче Б.И. Сенокос в Салтыке. 1979. Холст, темпера. 202х134. ГМИИ РТ
- Илл.28. Урманче Б.И. В предгорьях Урала / Южный Урал /. 1979. Холст, масло. 199х133. ГМИИ РТ
- Илл.29. Урманче Б.И. Иллюстрация к поэме-сказке Г. Тукая «Шурале».1980. Бумага, тушь китайская, перо, кисть. 44х64,2. ГМИИ РТ
- Илл.30. Урманче Б.И. Иллюстрация к поэме-сказке Г. Тукая «Шурале». 1980. Бумага, тушь китайская, перо, кисть. 43,6х64,3. ГМИИ РТ
- Илл.31. Урманче Б.И. Образ Шурале (1-й вариант). Из серии иллюстраций к поэме Г. Тукая «Шурале». 1980. Бумага, акварель, тушь. 43,9х32,1. НМ РТ
- Илл.32. Урманче Б.И. Былтыр едет в лес (1-й вариант). Из серии иллюстраций к поэме Г. Тукая «Шурале». 1979-1980. Бумага, акварель, тушь. 48х32,2. НМ РТ
- Илл.33. Урманче Б.И. Лобач в ясный день. 1987. Картон, масло. 35х51. Собрание Фонда Марджани
- Илл.34. Урманче Б.И. Солнечный дождь. 1987. Картон, масло. 35х51. Собрание Фонда Марджани
- Илл.35. Урманче Б.И. Лобач на закате. 1987. Картон, масло. 35х51. Частное собрание (Казань)
- Илл.36. Урманче Б.И. Лобач ранним утром. 1987. Картон, масло. 35х51. Частное собрание (Казань)
- Илл.37. Сатонина Г.И. Фишер. В тисках Америки. 1982. Картон, масло, набрызг. 43х31. Частное собрание
- Илл.38. Сатонина Г.И. У догорающей свечи. Автопортрет. 1978. Картон, масло, набрызг. 44х30. Частное собрание
- Илл.39. Сатонина Г.И. Казань. «Путь в порт». Посвящается всем моим казанским друзьям. 1965. Бумага, масло, набрызг. 26х19. Местонахождение неизвестно.
- Илл.40. Сатонина Г.И. Казань. Мечеть. Позёмка. 1971. Картон, масло, набрызг. 36х26. Местонахождение неизвестно.
- Илл.41. Сатонина Г.И. Атака. 1967. Картон, масло, набрызг. 37х55. Местонахождение неизвестно.

- Илл.42. Сатонина Г.И. Ласкер. «Последний сеанс». 1976. Картон, масло, набрызг. 42х55. Местонахождение неизвестно.
- Илл.43. Аникееенок А.А. Лодки. Теплый день. 1958. Холст, масло. 54х48. Собрание Галеев-Галерея (Москва)
- Илл.44. Аникееенок А.А. Весна в деревне. 1959. Холст, масло. 67х99. ПГХМ
- Илл.45. Аникееенок А.А. Первый снег. 1959. Холст, масло. 40х52. Частное собрание
- Илл.46. Аникееенок А.А. Деревня. Ключищи под Казанью. 1959. Картон, масло. 58х43. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.47. Аникееенок А.А. Пасмурный день. 1959. Холст, масло, живопись. 73х62. ПМЗ
- Илл.48. Аникееенок А.А. Деревенская улица. 1959. Холст, масло. 73х16. ПГХМ
- Илл.49. Аникееенок А.А. На академической даче. Автопортрет. 1960. Холст, масло. 98х70. ПГХМ
- Илл.50. Аникееенок А.А. Дорога в Моркваши. 1961. Холст, масло. 83х135. ПГХМ.
- Илл.51. Аникееенок А.А. Пашня. 1962. Картон, масло. 114х100. ПГХМ
- Илл.52. Аникееенок А.А. Косогор. 1962. Холст, масло. 73х49. ПГХМ
- Илл.53. Аникееенок А.А. Пастухи. 1964. Авторское повторение картины 1963 года из собрания семьи Завойских, Москва. Картон, масло. 64х43. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.54. Аникееенок А.А. Мухоморы. 1963. Холст, масло. 74х74. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.55. Аникееенок А.А. Гуси-лебеди. 1964. Холст, масло. 50х75. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.56. Аникееенок А.А. Мельница. 1964. Картон, масло. 49х73. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.57. Аникееенок А.А. Деревня. 1965. Картон, масло. 71х115. ГМИИ РТ
- Илл.58. Аникееенок А.А. В цирке. 1960-е. Холст, масло. 150х100. ПГХМ
- Илл.59. Аникееенок А.А. Клоун. 1965. Частное собрание.
- Илл.60. Аникееенок А.А. Семья клоунов. Циркачи. 1965. Холст, масло. 130х150. ПГХМ
- Илл.61. Аникееенок А.А. Скорбящие. 1965. Картон, масло. 114х71. ПГХМ.
- Илл.62. Аникееенок А.А. Кораблики. 1965. Холст, масло. 110х70. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.63. Аникееенок А.А. Мамин сад. 1965. Картон, масло. 115х70. ГМИИ РТ
- Илл.64. Аникееенок А.А. Ждущие. Кабацкая серия. 1965. Картон, масло. 70х115. ПГХМ
- Илл.65. Аникееенок А.А. Конец войне. С победой. 1967. Картон, масло. 79х50. ПГХМ

- Илл.66. Аникеенок А.А. Музыканты. 1969. Картон, масло. 49х73. Собрание Галеев-Галереи (Москва)
- Илл.67. Аникеенок А.А. Татарские девушки. 1967. Холст, масло. 169х140. ПГМ
- Илл.68. Аникеенок А.А. Портрет татарина. 1967. Холст, масло. 60х60. ПГХМ
- Илл.69. Вулох И.А. Церковь в Казани. 1953. Собрание музея КХУ им. Н. Фешина
- Илл.70. Вулох И.А. Женский портрет. 1957. Холст, масло. Собрание музея КХУ им. Н. Фешина
- Илл.71. Васильев К.А. Серая композиция №1 (по Достоевскому). 1960. Бумага, темпера, гуашь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева
- Илл.72. Васильев А.К. Квартет (По Шостаковичу). 1960. Бумага, гуашь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева
- Илл.73. Васильев К.А. Портрет Д.Д. Шостаковича. 1961. Бумага, гуашь. 40,5х29,5. Картинная галерея Константина Васильева (Казань)
- Илл.74. Васильев К.А. Портреты Р. Вагнера. 1962. Бумага, тушь. 43,5х31,5. Картинная галерея Константина Васильева (Казань)
- Илл.75. Васильев К.А. Портрет Скрябина. 1961. Бумага, тушь. Картинная галерея Константина Васильева (Казань)
- Илл.76. Васильев К.А. Портрет С.С. Прокопьева. 1961. Бумага, тушь. 43х30. Картинная галерея Константина Васильева (Казань)
- Илл.77. Васильев К.А. Абстрактная композиция №14. 1961. Бумага, темпера, тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.
- Илл.78. Васильев К.А. Абстрактная композиция №15 (Болеро). 1962. Бумага, цв.тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева
- Илл.79. Васильев К.А. Абстрактные композиции. 1963. Бумага, тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева
- Илл.80. Васильев К.А. Музыка ресниц (Мелодия ресниц). 1963. Бумага, тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева
- Илл.81. Васильев К.А. Цветок ревности. 1963. Бумага, карандаш. Собрание Фонда художника К.А. Васильева
- Илл.82. Васильев К.А. Прометей. 1963. Бумага, цветной карандаш. Собрание Фонда К.А. Васильева
- Илл.83. Васильев К.А. Музыка. Б.д. Бумага, цветной карандаш. Картинная галерея К. Васильева (Казань)
- Илл.84. Васильев К.А. Струна. 1963. Бумага, цветной карандаш. 57х77. Картинная галерея К. Васильева (Казань)
- Илл.85. Васильев К.А. Северный орел. 1969. 83,5х146,5. Холст, масло. Картинная галерея К. Васильева (Казань)
- Илл.86. Васильев К.А. Человек с филином. 1976. Холст, масло, гуашь. 212х86. Картинная галерея К. Васильева (Казань)

- Илл.87. Кильдибеков Р.А. Девочка в синем платье. 1965. Бумага, темпера, гуашь. 82,7х59,5. ГМИИ РТ
- Илл.88. Кильдибеков Р.А. Натюрморт с рыбой. 1962. Картон, масло. 48,5х68. ГМИИ РТ.
- Илл.89. Кильдибеков Р.А. Задумалась. 1962. Бумага, темпера. 69х38. Собственность семьи художника.
- Илл.90. Кильдибеков Р.А. Марина. 1962. Картон, масло. 49х69. Собственность семьи художника.
- Илл.91. Кильдибеков Р.А. Нефтяник из Альметьевска. 1964. Картон, масло. 44х34. ГМИИ РТ
- Илл.92. Кильдибеков Р.А. Портрет жены художника. 1964. Холст, масло. 71х57. ГМИИ РТ
- Илл.93. Кильдибеков Р.А. За Волгой. Картон, масло. 50х70. Частное собрание (Казань).
- Илл.94. Кильдибеков Р.А. Нефтяной край. 1964. Картон, масло. 59х80. ГМИИ РТ.
- Илл.95. Кильдибеков Р.А. Натюрморт с автопортретом. 1962. Картон, масло. 69х48,5. ГМИИ РТ
- Илл.96. Кильдибеков Р.А. Автопортрет на синем фоне. 1964. Картон, масло. 68х36. ГМИИ РТ
- Илл.97. Кильдибеков Р.А. Автопортрет на желтом фоне. 1964. Картон, масло. Собственность семьи художника
- Илл.98. Кильдибеков Р.А. Разговор (Старик с рыбкой). 1964. Холст, масло. 80х60. ГМИИ РТ
- Илл.99. Кильдибеков Р.А. Кружевницы. 1962–1964. Холст, темпера. 139х144,5. ГМИИ РТ.
- Илл.100. Кильдибеков Р.А. Мальчик на красном коне. 1965. Картон, масло. 40х48. ГМИИ РТ
- Илл.101. Кильдибеков Р.А. Жонглер. Из серии «Цирк». 1967. Бумага, акварель. 40х28,6. ГМИИ РТ
- Илл.102. Кильдибеков Р.А. Клоун и солнышко. Из серии «Цирк». 1967. Бумага, темпера. 40х26. Собственность семьи художника
- Илл.103. Кильдибеков Р.А. Наездницы. Из серии «Цирк». 1967. Бумага, акварель. 40,3х29. ГМИИ РТ
- Илл.104. Кильдибеков Р.А. Бабушка в черном платке. 1971. Бумага, гуашь. 29х24. Собственность семьи художника
- Илл.105. Кильдибеков Р.А. Веселый Шурале. 1979. Бумага, гуашь. 82,5х58. ГМИИ РТ
- Илл.106. Кильдибеков Р.А. Тропинка. 1984. Картон, масло. 69х64. ГМИИ РТ
- Илл.107. Аршинов В.П. Цветы. Полдень. Картина. 1979. Холст, масло. 80х60. РВЗ

- Илл.108. Аршинов В.П. Девочка с КАЗ. 1974. Холст, масло. Собственность автора
- Илл.109. Аршинов В.П. Камазовка. 1977. Холст, масло. 163х90. ГМИИ РТ
- Илл.110. Аршинов В.П. Монтажник. 1977. Холст, масло. 199х141. ГМИИ РТ
- Илл.111. Аршинов В.П. Иллюстрация к «Моабитским тетрадам» М. Джаилия к стихотворению «Мой подарок». 1975-1976. Бумага, смешанная техника. 52х39. НМ РТ
- Илл.112. Аршинов В.П. Иллюстрация к сборнику стихов М. Джаилия «Моабитская тетрадь». 1977. Бумага на картоне, смешанная техника. 44,8х35. ГМИИ РТ
- Илл.113. Аршинов В.П. Иллюстрация к сборнику стихов М. Джаилия «Моабитские тетради». 1977. Бумага, смешанная техника. 37х100. ГМИИ РТ
- Илл.114. Аршинов В.П. Иллюстрация к сборнику стихов М. Джаилия «Моабитская тетрадь». Лист №3. 1970-1980-е. Бумага, гуашь. 45х34,7. ГМИИ РТ
- Илл.115. Аршинов В.П. «Сирень. Окно». 1988. Холст, масло. 110х80. ГМИИ РТ
- Илл.116. Аршинов В.П. Шалом, Марк Захарович! 1980-е. Картон серый, гуашь, пастель. 78,8х50,4. ГМИИ РТ.
- Илл.117. Аршинов В.П. Югославия. 1981. Бумага, тушь, пастель, белила, цветной карандаш. 48х36. ГМИИ РТ
- Илл.118. Аршинов В.П. Дубровник. Югославия. Холст. Масло. 70х50. ГМИИ РТ
- Илл.119. Аршинов В.П. Утро. Мост (Дубровник). 1981. Холст, масло. 60х80. ГМИИ РТ
- Илл.120. Аршинов В.П. Дубровник. Кафедральный собор (Югославия). 1981. Холст, масло. 60х80,5. ГМИИ РТ
- Илл.121. Аршинов В.П. Встреча.1980. Бумага, гуашь, пастель, тушь. 83х61,5. ГМИИ РТ
- Илл.122. Аршинов В.П. Шурале. 1980-е. Бумага, тушь, процарапывание. 36,1х46. ГМИИ РТ
- Илл.123. Аршинов В.П. Левая часть из триптиха «Реквием». 1987. Холст, масло. 170х98,5. ГМИИ РТ
- Илл.124. Аршинов В.П. Иллюстрация к произведению Алигьери Данте «Новая жизнь». 1970-1973. Бумага, тушь, акварель. 45х35. Собственность автора
- Илл.125. Фасхутдинов А.С. Вязанье.1968. Холст, масло. 62х94. НГМ
- Илл.126. Фатхутдинов А.С. Цветы на стуле. 1969. Холст, масло. 55х50. Собственность семьи художника
- Илл.127. Фатхутдинов А.С. Хохлома. 1972. Картон, масло. 60х60. НГМ

- Илл.128. Фатхутдинов А.С. На пионерском озере. 1973. Картон, масло. 58,5х87,5. НГМ
- Илл.129. Фатхутдинов А.С. Сентяжские горы. 1974. Холст, масло. 65х104. НГМ
- Илл.130. Фатхутдинов А.С. Умирают леса. 1977. Картон, масло. 50х90. Частное собрание
- Илл.131. Фатхутдинов А.С. Возвращение. 1977. Картон, масло. 70х50. Собственность семьи автора.
- Илл.132. Фатхутдинов А.С. Похороны. 1977. Картон, масло. 70х50. Собственность семьи художника
- Илл.133. Фатхутдинов А.С. Африканская маска. 1977. Картон, масло. 76х58. НГМ
- Илл.134. Фатхутдинов А.С. Ночной пейзаж. 1979. Картон, масло. 53х74. НГМ
- Илл.135. Фатхутдинов А.С. Домовой. 1989. Холст, масло, дерево. 80х95. МЗКК
- Илл.136. Фатхутдинов А.С. Дух умерших. 1989. Холст, дерево, масло. 80х95. МНК
- Илл.137. Фатхутдинов А.С. Бичура (Дух бани). 1989. Холст, масло, дерево. 80х95.
- Илл.138. Зарипов И.К. Землячки. 1969. Картон, левкас, темпера. 85х88. ГМИИ РТ
- Илл.139. Зарипов И.К. Блондинка. 1973. Холст, масло. Собрание галереи Дом-Арт (Казань)
- Илл.140. Зарипов И.К. Девочка. 1974. Масло, холст. 79х60. ГМИИ РТ
- Илл.141. Зарипов И.К. Зульфия. Казанская красавица. 1975-1988. Холст, масло. 154х174. ТОХМ
- Илл.142. Зарипов И.К. Хлеб войны. 1977. ДВП, масло. 170х205. КОМИИ
- Илл.143. Зарипов И.К. Мужской портрет. 1977. Картон, масло. 50х34. УРМИИ
- Илл.144. Зарипов И.К. Этюд. Хоста. 1977. Фанера, масло. 58х57,5. УРМИИ
- Илл.145. Зарипов И.К. Прощание. 1978. Масло, холст. ГМИИ РТ
- Илл.146. Зарипов И.К. Портрет девушки. 1978. Местонахождение неизвестно.
- Илл.147. Зарипов И.К. В примерочной. 1978. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
- Илл.148. Зарипов И.К. Прогулка. 1978. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.
- Илл.149. Зарипов И.К. Подруги. 1978. Местонахождение неизвестно.
- Илл.150. Зарипов И.К. Лето. 1980. ДСП, дерево, масло. 155х147. МРМИИ
- Илл.151. Зарипов И.К. Сон. 1978. ДВП, масло. 68х104. ГМИИ РТ
- Илл.152. Зарипов И.К. На БАМе. 1980. Холст, масло. 100х100. ХМ
- Илл.153. Зарипов И.К. В деревне. 1989. Холст, масло. 180 х 119. МНК
- Илл.154. Зарипов И.К. Сююмбике. 1989. Холст, масло. 99х60. ГМИИ РТ
- Илл.155. Зарипов И.К. Одинокий лай собаки при луне. 1989. Холст, масло. 61х74. ГМИИ РТ

- Илл.156. Голубцов Е.Г. Композиция. 1968. Бумага, акварель. Местонахождение неизвестно.
- Илл.157. Голубцов Е.Г. У зеркала. 1974. Холст, масло. Частное собрание (Казань)
- Илл.158. Голубцов Е.Г. Натюрморт с белым кувшином. 1970-е. Холст, масло. 63х93. Собрание семьи автора
- Илл.159. Голубцов Е.Г. Городской вид. Кон. 1970-х. Холст, масло. 83х78,5. Частное собрание (Москва)
- Илл.160. Голубцов Е.Г. Флейта на красном фоне. 1980. Холст, масло. 80х100. ГМИИ РТ
- Илл.161. Голубцов Е.Г. Русь уходящая. 1980. Холст, масло. 80х100. ОГС
- Илл.162. Голубцов Е.Г. Композиция. 1976. Холст, масло. Жудров Галлери (Казань)
- Илл.163. Голубцов Е.Г. Мать и дитя. 1970-е гг. Холст, масло. Собрание семьи художника
- Илл.164. Голубцов Е.Г. Композиция. 1970. Картон, масло. Местонахождение неизвестно
- Илл.165. Нестеренко В.А. Танец. 1970. Холст, масло. 119х90. Частное собрание (Казань)
- Илл.166. Нестеренко В.А. Из серии «Джаз». 1983. Холст, масло. Частное собрание (Голландия?)
- Илл.167. Нестеренко В.А. Портрет В. Курамшина. 1980. Холст, масло. 100,5х100. ГМИИ РТ
- Илл.168. Нестеренко В.А. Одиночество. 1980-е. Холст, масло. 100х100. Собственность семьи автора.
- Илл.169. Нестеренко В.А. Маски и Лики. Б.д. Холст, масло. Собственность семьи художника.
- Илл.170. Нестеренко В.А. Автопортрет. 1975. Холст, масло. 100х150. Собственность семьи художника
- Илл.171. Нестеренко В.А. «Человек-ящик» (По произведению А. Кобо). 1980-е. Бумага, смешанная техника. Собственность семьи художника
- Илл.172. Нестеренко В.А. Здравствуй, Юккер! 1990. Холст, масло. Собственность семьи художника.
- Илл.173. Нестеренко В.А. Черт. 1978. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.
- Илл.174. Нестеренко В.А. «Мастер и Маргарита» (По произведению М. Булгакова). 1980-е. Бумага, смешанная техника. Местонахождение неизвестно либо утрачено.

- Илл.175. Нестеренко В.А. «Преступление и наказание» (По произведению Ф.Достоевского). 1988. Бумага, смешанная техника. Собственность семьи художника.
- Илл.176. Нестеренко В.А. Триптих. Посвящение Тарковскому. 1990. Холст, масло, ассамбляж. 90х90; 90х90; 90х90. Собственность семьи художника
- Илл.177. Ханов И.М. Автопортрет. 1962. Холст, масло. 92х175. Утрачено
- Илл.178. Ханов И.М. Ленин в подполье. 1963. Холст, масло. 126х210. Утрачено
- Илл.179. Ханов И.М. Хиросима I. 1965. Холст, масло. 164х258. Утрачено
- Илл.180. Ханов И.М. Похороны татарского рабочего. 1966. Холст, масло. 260х350. ГМИИ РТ
- Илл.181. Ханов И.М. Рождение века. 1969. ДСП, меламидно-алкидные краски. 58х58. Утрачено
- Илл.182. Ханов И.М. Зов. Металл, синтетические краски. 122х80. Утрачено
- Илл.183. Альмеев Н.У. Эскиз №5 к фильму «Маленький триптих». 1975. Собственность автора
- Илл.184. Альмеев Н.У. Эскиз №4 к фильму «Маленький триптих». 1975. Собственность автора
- Илл.185. Шайдуллин Ш.М. Автопортрет при электрическом свете. 1978. Холст, масло. Собственность семьи художника
- Илл.186. Шайдуллин Ш.М. Весна в ауле. 1985. Картон, масло. Музейный фонд Казани
- Илл.187. Абзгильдин А.А. Мой дворик. 1974. Холст, масло. 119,5х106. ГМИИ РТ
- Илл.188. Абзгильдин А.А. Кентавры. 1985. Бумага, смешанная техника. 47х63. ГМИИ РТ
- Илл.189. Завойский Е.К. Береги лес от огня. 1970-е. Бумага, пастель. Собрание семьи ученого
- Илл.190. Завойский Е.К. Цветы в вазе. 1973-1976. Бумага, акварель. Собрание семьи ученого
- Илл.191. Романов Б.Ф. Клоун. 1976. Оргалит, масло. Собрание семьи художника
- Илл.192. Романов Б.Ф. Женский портрет. 1970-е. Оргалит, масло. Собрание семьи художника
- Илл.193. Романов Б.Ф. Без названия. 1970-е. Холст, масло. Собрание семьи художника
- Илл.194. Романов Б.Ф. Без названия. 1970-е. Оргалит, масло. Собрание семьи художника
- Илл.195. Романов Б.Ф. Жена. 1970-е. Холст, масло. Собрание семьи художника
- Илл.196. Романов Б.Ф. Без названия. 1970-е. Оргалит, масло. Собрание семьи художника
- Илл.197. Романов Б.Ф. Вечер. 1975. Холст, масло. Собрание семьи художника

- Илл.198. Романов Б.Ф. Зимой во дворе. 1979. Холст, масло. 22х33,5. Собрание семьи художника
- Илл.199. Романов Б.Ф. Под дождем. 1976. Холст, масло. 55х61,5. Собрание семьи художника
- Илл.200. Романов Б.Ф. Лунные горы. 1976. Холст, масло. Собрание семьи художника
- Илл.201. Архиреев Г.Н. Оттепель. 1989. Оргалит, смешанная техника. 75х75. Собрание Дом-Арт (Казань)
- Илл.202. Архиреев Г.Н. Солнечный натюрморт. 1983. Оргалит, левкас, масло. 65х65. Частное собрание
- Илл.203. Гурьянов В.С. Зимнее солнцестояние. 1977. Оргалит, масло. 36х47. Собственность семьи художника
- Илл.204. Гурьянов В.С. Без названия. 1979-1980. Оргалит, масло. 69х59. Частное собрание
- Илл.205. Гурьянов В.С. Подлужная. Дом Лехи. 1980. ДВП, масло. 72х65. Частное собрание
- Илл.206. Гурьянов В.С. Без названия. 1983. Картон, масло. 48х48. Частное собрание
- Илл.207. Гурьянов В.С. Интерьер с кошкой. 1988. Оргалит, масло. 78х64. Частное собрание (Казань)
- Илл.208. Гурьянов В.С. Интерьер с кошкой. 1988. Картон, гуашь. Частное собрание (Казань)
- Илл.209. Пономарев Н.И. Художник. XX в. Холст, масло. 75х62. ГМИИ РТ.
- Илл.210. Пономарев Н.И. Без названия. 1980-е. Холст, масло. Частное собрание (Казань)
- Илл.211. Пономарев Н.И. Пейзаж. 1984. Оргалит, масло. 80х50. Частное собрание (Казань)
- Илл.212. Пономарев Н.И. Прогулка в осеннем лесу. 1980-е. Оргалит, масло. Частное собрание (Казань)
- Илл.213. Пономарев Н.И. Натюрморт с грушей. 1980-е. Оргалит, масло. Частное собрание (Казань)
- Илл.214. Пономарев Н.И. Казань. Булак. 1983. Холст, масло. 50х80. ГМИИ РТ
- Илл.215. Пономарев Н.И. Дом печати с ул. К. Наджми. XX в. Холст, масло. 50х74. ГМИИ РТ
- Илл.216. Пономарев Н.И. Пейзаж. 1984. Оргалит, масло. 50,5х66,5. Частное собрание (Казань)
- Илл.217. Сынков В.И. Портрет Пиноккио. 1977. ДВП, дерево, смешанная техника. 56х42. ГМИИ РТ

- Илл.218. Сынков В.И. Автопортрет (Из размышлений). 1985. Картон, масло, темпера. 60х46. ГМИИ РТ.
- Илл.219. Сынков В.И. Без названия. 1980-е. Бумага, шариковая ручка. Частное собрание.
- Илл.220. Сынков В.И. Натюрморт. Посвящается Дню Победы. 1988. Холст, масло. 35,5х40. Частное собрание
- Илл.221. Сынков В.И. Без названия. 1980-е. Бумага, смешанная техника. Частное собрание (Набережные Челны)
- Илл.222. Сынков В.И. Без названия. 1990. Картон, масло, темпера. Частное собрание
- Илл.223. Сынков В.И. Красное яйцо на темном фоне. 1980-1990-е. Бумага, акварель. 10,5х11,2. ГМИИ РТ
- Илл.224. Сынков В.И. День похмелья. 27 апреля. 1980-1990-е. Бумага, черная шариковая ручка. 14,8х10,3. ГМИИ РТ

Художественное проектирование (дизайн)

- Илл.225. «Группа №17». Реализованный проект выставки «Тыл фронту». 1975. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.226. «Группа №17». Реализованный проект выставки «Тыл фронту». 1975. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.227. «Группа №17». Проект экспозиции музея Г.Тукая (Кырлай, Татарстан). 1975. Фотография из архива семьи М.Коника
- Илл.228. «Группа №17». Фрагмент штор в технике батик оформления Дома быта (Казань). 1976. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.229. «Группа №17». Проект оформления экспозиции музея М. Вахитова (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.230. «Группа №17». Проект оформления экспозиции музея М. Вахитова (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.231. «Группа №17». Проект оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.232. «Группа №17». Проект оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.233. «Группа №17». Эскиз к оформлению пивного бара «Бегемот» (Казань). Планшет, бумага, смешанная техника. 1977-1978. Местонахождение неизвестно. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.234. «Группа №17». Проект оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.235. «Группа №17». Эскиз проекта ресторана «Казань» (Казань). 1980. Картон, масло, смешанная техника. 49,5х69,5. ГМИИ РТ

- Илл.236. «Группа №17». Эскиз проект ресторана «Казань» (Казань). 1980. Картон, масло, смешанная техника. 49,5х69,5. ГМИИ РТ
- Илл.237. «Группа №17». Проект оформления павильона ТАССР (Лейпциг). 1980. Фотография из архива Л.Г. Валеевой
- Илл.238. «Группа №17». Проект оформления павильона ТАССР (Лейпциг). 1980. Фотография из архива Л.Г. Валеевой
- Илл.239. «Группа №17». Шторы в технике батик для кафе «Перекресток». 1980. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.240. «Группа №17». Оформление кафе «Молочное» (Казань). Реализован. 1981. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.241. «Группа №17». Оформление кафе «Молочное» (Казань). Реализован. 1981. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.242. «Группа №17». Оформление кафе «Молочное» (Казань). Реализован. 1981. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.243. «Группа №17». Оформление детского кафе «Космос» (Чистополь, Татарстан). 1983. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.244. «Группа №17». Проект оформления детского кафе «Космос» (Чистополь, Татарстан). 1983. Фотография из архива А.П. Леухина
- Илл.245. «Группа №17». Эскизы к проекту оформления Шахматного клуба (Казань). 1983. Оргалит, смешанная техника. 85х85. Частное собрание (Казань)
- Илл.246. «Группа №17». Эскизы к проекту оформления Шахматного клуба (Казань). 1983. Оргалит, смешанная техника. 85х85. Частное собрание (Казань)
- Илл.247. «Группа №17» (Е.Г. Голубцов, М.А. Коник). Оформление экспозиции выставки «Новая реальность» (Равенна, Италия). 1980-е. Фотография из архива семьи М.Коника
- Илл.248. «Группа №17». Проект по благоустройству Казани. Оргалит, смешанная техника. 180х100. 1980-е. Частное собрание (Казань)
- Илл.249. «Группа №17». Проект по благоустройству Казани («Город и тени»). 1987. Оргалит, коллаж, смешанная техника. 180х100. Местонахождение неизвестно
- Илл.250. «Группа №17». Эскиз проекта Старо-татарской слободы в г. Казани. 1980-е. Оргалит, смешанная техника. 180х100. Частное собрание (Казань)
- Илл.251. «Группа №17». Эскиз проекта Старо-татарской слободы в г. Казани. 1980-е. Оргалит, смешанная техника. 180х100. Частное собрание (Казань)
- Илл.252. «Группа №17». Эскиз проекта выставки «Память поколений» (по татарским родословным). Оргалит, смешанная техника. Местонахождение неизвестно

Светомузыка

- Илл.253. СКБ «Прометей». Подсветка кремлевской башни «Малиновый звон» (Казань). 1967. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина
- Илл.254. СКБ «Прометей». Подсветка здания цирка (Казань). 1968. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина
- Илл.255. СКБ «Прометей». Кадр из светомузыкального абстрактного фильма «Маленький триптих». 1975
- Илл.256. Альмеев Н.У. Эскиз к светомузыкальному абстрактному фильму «Маленьких триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50х65.
Собственность автора
- Илл.257. Альмеев Н.У. Эскиз к светомузыкальному абстрактному фильму «Маленьких триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50х65.
Собственность автора
- Илл.258. Альмеев Н.У. Эскиз к светомузыкальному абстрактному фильму «Маленьких триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50х65.
Собственность автора
- Илл.259. СКБ «Прометей». Концертное исполнение «Ave Maria» в БКЗ. 1980-е. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина
- Илл.260. СКБ «Прометей». Зал для исполнения светомузыки и пространственной музыки в МЦ Казани, 1979. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина

Альбом иллюстраций.

Живопись. Графика.



Илл. 1. Якупов Х.А. У алмазных гор. Корея. 1961.
Холст, масло. 69,5х110,5. ГМИИ РТ.



Илл. 2. Якупов Х.А. Новгород. Кремль. 1965. Картон,
масло. 50х70. ГМИИ РТ.



Илл. 3. Якупов Х.А. Раздумье. Живые и мертвые. 1967. Холст, масло. 165,5х383. ГМИИ РТ.



Илл. 4. Зуев Е.В. Цветы. 1987. Холст, масло. 99х149. ГМИИ РТ.



Илл. 5. Зуев Е.В. Французский натюрморт. 1970. Картон, масло. 59х83. ГМИИ РТ.



Илл. 6. Якупов Х.А. Кольцо. П.лим. Куйбышева. 1969. Холст, масло. 83х70. Собрание семьи художника.



Илл. 7. Зуев Е.В. Шиповник цветет». 1988. Холст, масло. 120х79. ГМИИ РТ.



Илл. 8. Зуев Е.В. Фрукты. 1988. Холст, масло. 60х90. ГМИИ РТ.



Илл. 9. Кузнецов Н.Д. Парк. 1964. Холст, масло. 57х95. ГМИИ РТ.



Илл. 10. Кузнецов Н.Д. Этюд. 1965. Картон, масло. 18х21,5. КП.



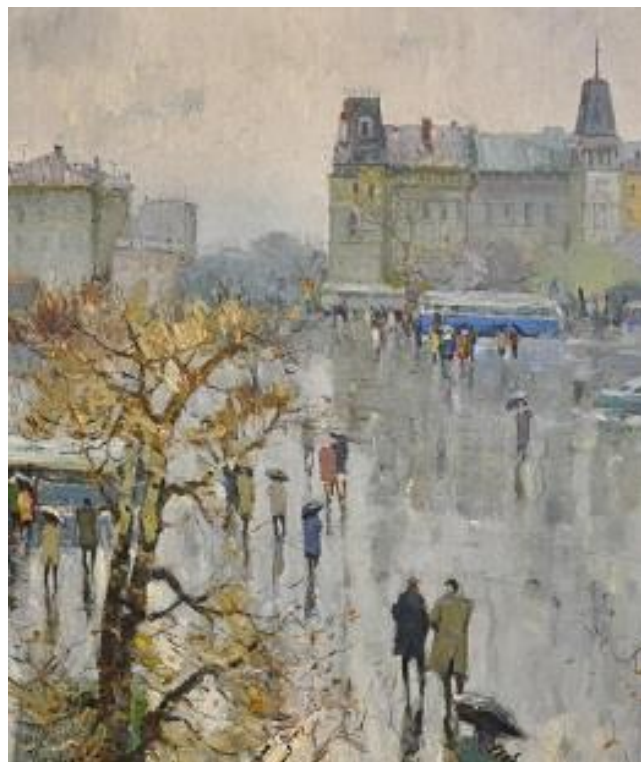
Илл. 11. Кузнецов Н.Д. В парке зимой. 1968. Картон, масло. 49,6х79,5. ГМИИ РТ.



Илл. 12. Кузнецов Н.Д. К весне. Казанский завод Оргсинтеза. 1963-1964. Масло, холст. 85х145. ГМИИ РТ.



Илл. 13. Прокопьев А.В. Дождик. 1962.
Картон, масло. 69,9x49,8. ГМИИ РТ.



Илл. 14. Прокопьев А.В. Городской пейзаж. Осенний дождь. 1960-1970-е. Холст, масло. 120x100. МОХМ.



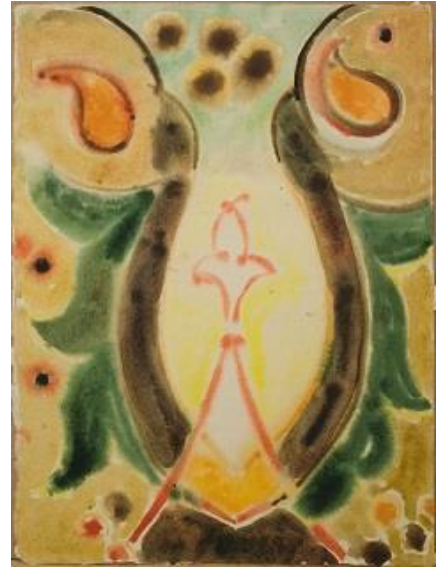
Илл. 15. Прокопьев А.В. Черемуха цветет. 1975.
Холст, масло. 123,5x93. ГМИИ РТ.



Илл. 16. Прокопьев А.В. Голубая весна. 1978.
Картон, масло. 105x86. ГМИИ РТ.



Илл. 17. Урманче Б.И. Фантазия. 1960-е.
Бумага, акварель. 32х43. МНК.



Илл. 18 Урманче Б.И. Фантазия (2). 1960-е.
Бумага, акварель. 32х43. МНК.



Илл. 19 Урманче Б.И. Декоративная композиция с тулпаром. 1968. Бумага, смешанная техника. Собрание фонда Марджани.



Илл. 20. Урманче Б.И. Абстрактная композиция. Из серии «Космическая сюита». 1960-е.
Бумага, акварель. 18,3х28,2. ГМИИ РТ.



Илл. 21. Урманче Б.И. Коркут №2 (Иллюстрация к тюркскому эпосу). 1975. Бумага, тушь, гуашь. 49х39,5.
Собрание Фнда Марджани.



Илл. 22. Урманче Б.И. Иллюстрация к поэме Г.Тукая «Сенной базар или Новый Кисекбаш» (Карахмет на дне Кабана). 1966. Бумага, тушь, перо, акварель. 30х20,6.
ГМИИ РТ.



Илл. 23. Урманче Б.И. Улочка в Ленинском районе. 1966. Холст, масло. 90х120. ГМИИ РТ.



Илл. 24. Урманче Б.И. Эскиз к картине «Утро выходного дня». 1976. Холст, дерево, масло. 80х115. ГМИИ РТ.



Илл. 25. Урманче Б.И. Фантазия №1 Из серии «Фантазии на тему татарского орнамента». 1968. Бумага, тушь, перо, кисть, акварель. Собрание Музейного комплекса Казани.



Илл. 26. Урманче Б.И. Сак-Сок. Баллада. 1972. Картон, гуашь. Собрание Фонда Марджани.



Илл. 27. Урманче Б.И. Сенокос в Салтыке. 1979. Холст, темпера. 202х134. ГМИИ РТ.



Илл. 28. Урманче Б.И. В предгорьях Урала. / Южный Урал /. 1979. Холст, масло. 199х133. ГМИИ РТ.



Илл. 29. Урманче Б.И. Иллюстрация к поэме-сказке Г.Тукая «Шурале». 1980. Бумага, тушь китайская, перо, кисть. 44х64,2. ГМИИ РТ.



Илл. 30. Урманче Б.И. Иллюстрация к поэме-сказке Г.Тукая «Шурале». 1980. Бумага, тушь китайская, перо, кисть. 43,6х64,3. ГМИИ РТ.



Илл. 31. Урманче Б.И. Образ Шурале (1-й вариант). Из серии иллюстраций к поэме Г. Тукая «Шурале». 1980. Бумага, акварель, тушь. 43,9х32,1. НМ РТ.



Илл. 32. Урманче Б.И. Былтыр едет в лес (1-й вариант). Из серии иллюстраций к поэме Г. Тукая «Шурале». 1979-1980. Бумага, акварель, тушь. 48х32,2. НМ РТ.



Илл. 33. Урманче Б.И. Лобач в ясный день. 1987. Картон, масло. 35х51. Собрание Фонда Марджани.



Илл. 34. Урманче Б.И. Солнечный дождь. 1987. Картон, масло. 35х51. Собрание Фонда Марджани.



Илл. 35. Урманче Б.И. Лобач на закате. 1987. Картон, масло. 35х51. Частное собрание (Казань).



Илл. 36. Урманче Б.И. Лобач ранним утром. 1987. Картон, масло. 35х51. Частное собрание (Казань).



Илл. 37. Сатонина Г.И. Фишер. В тисках Америки. 1982. Картон, масло, набрызг. 43х31. Частное собрание.



Илл. 38. Сатонина Г.И. У догорающей свечи. Автопортрет. 1978. Картон, масло, набрызг. 44х30. Частное собрание.



Илл. 39. Сатонина Г.И. Казань. «Путь в порт». Посвящается всем моим казанским друзьям. 1965. Бумага, масло, набрызг. 26х19. Местонахождение неизвестно.



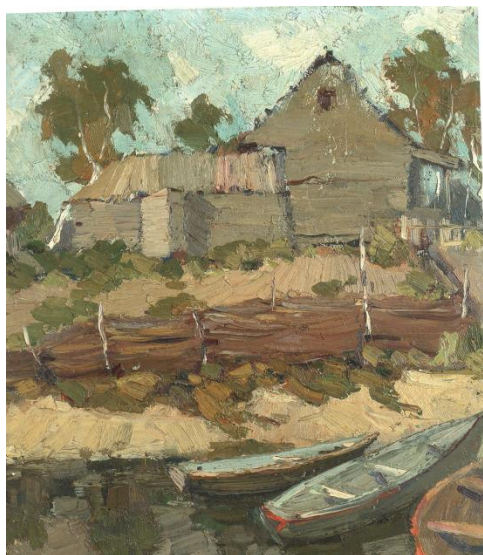
Илл. 40. Сатонина Г.И. Казань. Мечеть. Позёмка. 1971. Картон, масло, набрызг. 36х26. Местонахождение неизвестно.



Илл. 41. Сатонина Г.И. Атака. 1967. Картон, масло, набрызг. 37х55. Местонахождение неизвестно.



Илл. 42. Сатонина Г.И. Ласкер. «Последний сеанс». 1976. Картон, масло, набрызг. 42х55. Местонахождение неизвестно.



Илл. 43. Аникеенко А.А. Лодки. Теплый день. 1958. Холст, масло. 54х48. Собрание Галеев-Галерея (Москва).



Илл. 44. Аникеенко А.А. Весна в деревне. 1959. Холст, масло. 67х99. ПГХМ.



Илл. 45. Аникеенко А.А. Первый снег. 1959. Холст, масло. 40х52. ПГХМ.



Илл. 46. Аникеенко А.А. Деревня. Ключицы под Казанью. 1959. Картон, масло. 58х43.

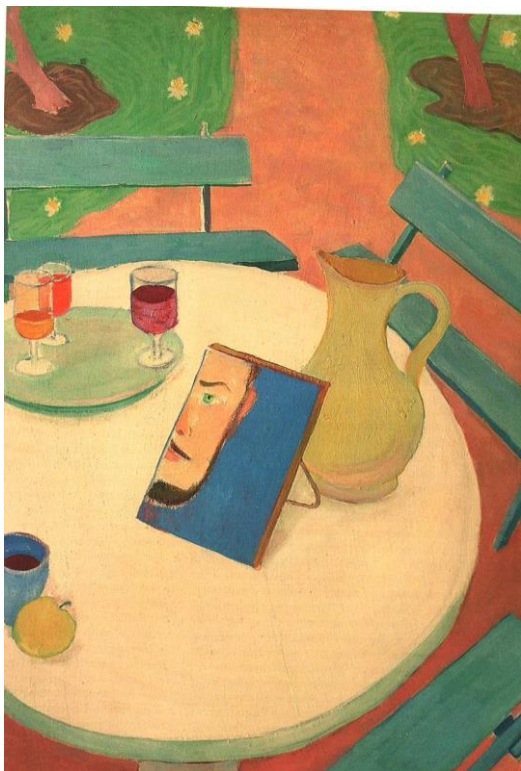
Собрание Галеев-Галереи (Москва).



Илл. 47. Аникеенок А.А. Пасмурный день. 1959. Холст, масло, живопись. 73 х 62. ПМЗ.



Илл. 48. Аникеенок А.А. Деревенская улица. 1959. Холст, масло. 73х16. ПГХМ.



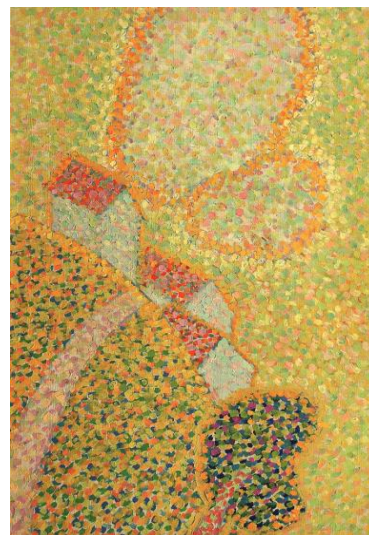
Илл. 49. Аникеенок А.А. На академической даче. Автопортрет. 1960. Холст, масло. 98х70. ПГХМ.



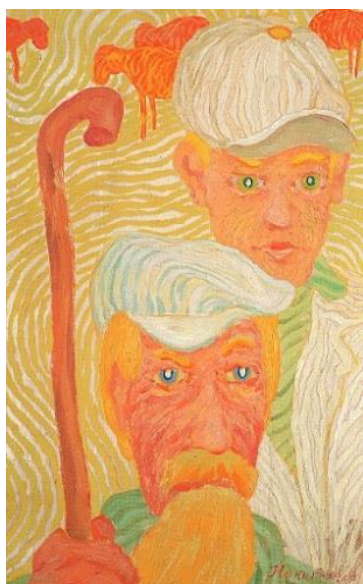
Илл. 50. Аникеенок А.А. Дорога в Моркваши. 1961. Холст, масло. 83х135. ПГХМ.



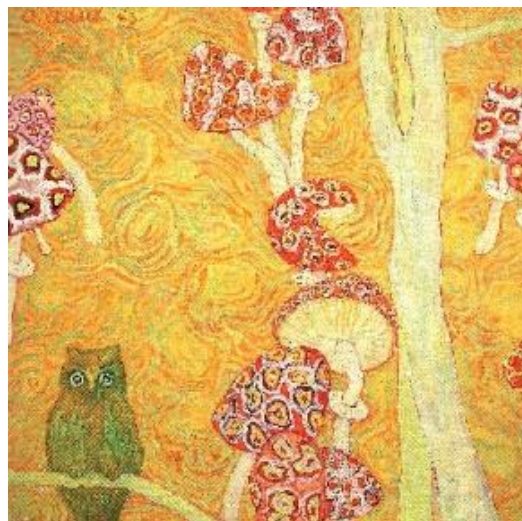
Илл. 51. Аникеенок А.А. Пашня. 1962. Картон, масло. 114x100. ПГХМ.



Илл. 52. Аникеенок А.А. Косогор. 1962. Холст, масло. 73x49. ПГХМ.



Илл. 53. Аникеенок А.А. Пастухи. 1964. Авторское повторение картины 1963 года из собрания семьи Завойских, Москва. Картон, масло. 64x43. Собрание Галеев-Галереи (Москва).



Илл. 54. Аникеенок А.А. Мухоморы. 1963. Холст, масло. 74x74. Собрание Галеев-Галереи (Москва).



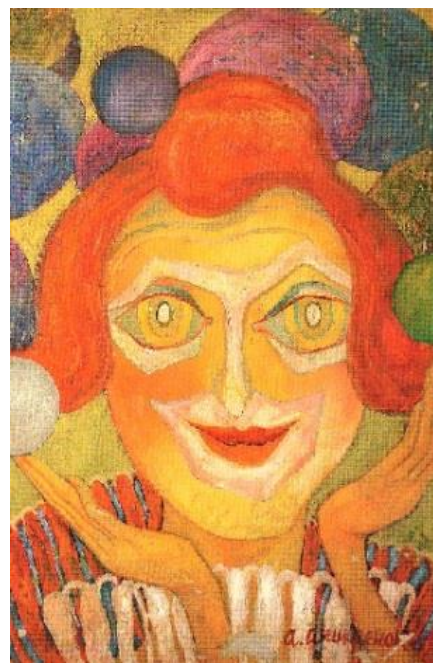
Илл. 55. Аникеенок А.А. Гуси-лебеди. 1964. Холст, масло. 50x75. Собрание Галеев-Галереи (Москва).



Илл. 56. Аникеенок А.А. Мельница. 1964. Картон, масло. 49x73. Собрание Галеев-Галереи (Москва).



Илл. 57. Аникеенок А.А. Деревня. 1965. Картон, масло. 71х115. ГМИИ РТ.



Илл. 58. Аникеенок А.А. В цирке. 1960-е. Холст, масло. 150х100. ПГХМ.



Илл. 59. Аникеенок А.А. Клоун. 1965. Холст, масло. 170х130. Частное собрание.



Илл. 60. Аникеенок А.А. Семья клоунов. Циркачи. 1965. Холст, масло. 130х150. ПГХМ.



Илл. 61. Аникеенок А.А. Скорбящие. 1965. Картон, масло. 114х71. ПГХМ.



Илл. 62. Аникеенок А.А. Кораблики. 1965. Холст, масло. 110х70. Собрание Галеев-Галереи (Москва).



Илл. 63. Аникеенок А.А. Мамин сад. 1965. Картон, масло. 70х115. ГМИИ РТ.



Илл. 64. Аникеенок А.А. Ждушие. Кабацкая серия. 1965. Картон, масло. 70х115. ПГХМ.



Илл. 65. Аникеенок А.А. Конец войне. С победой. 1967. Картон, масло. 79х50. ПГХМ.



Илл. 66. Аникеенок А.А. Музыканты. 1969. Картон, масло. 49х73. Собрание Галеев-Галереи (Москва).



Илл. 67. Аникеенок А.А. Татарские девушки. 1967. Холст, масло. 169х140. ПГМ.



Илл. 68. Аникеенок А.А. Портрет татарина. 1967. Холст, масло. 60х60. ПГХМ.



Илл. 69. Вулох И.А. Церковь в Казани. 1953. Собрание музея КХУ им. Н. Фешина.



Илл. 70. Вулох И.А. Женский портрет. 1957. Холст, масло. Собрание музея КХУ им. Н. Фешина.



Илл. 71. Васильев К.А. Серая композиция №1 (по Достоевскому). 1960. Бумага, темпера, гуашь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



Илл. 72. Васильев А.К. Квартет (По Шостаковичу). 1960. Бумага, гуашь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



Илл. 73. Васильев К.А. Портрет Д.Д. Шостаковича. 1961. Бумага, гуашь. 40,5х29,5. Картинная галерея Константина Васильева (Казань).



Илл. 74. Васильев К.А. Портреты Р.Вагнера. 1962. Бумага, тушь. 43,5х31,5. Картинная галерея Константина Васильева (Казань).



Илл.75. Васильев К.А. Портрет Скрябина. 1961. Бумага, тушь. Картинная галерея Константина Васильева (Казань).



Илл.76. Васильев К.А. Портрет С.С. Прокопьева. 1961. Бумага, тушь. 43х30. Картинная галерея Константина Васильева (Казань).



Илл. 77. Васильев А.К. Абстрактная композиция №14. 1961. Бумага, темпера, тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



Илл. 78. Васильев К.А. Абстрактная композиция №15 (Болеро). 1962. Бумага, цветная тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



Илл. 79. Васильев К.А. Абстрактные композиции. 1963. Бумага, тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



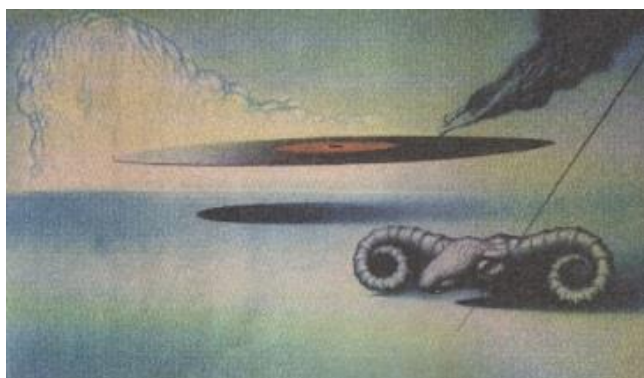
Илл. 80. Васильев К.А. Музыка ресниц (Мелодия ресниц). 1963. Бумага, тушь. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



Илл. 81. Васильев К.А. Цветок ревности. 1963. Бумага, карандаш. Собрание Фонда художника К.А. Васильева.



Илл. 82. Васильев К.А. Прометей. 1963. Бумага, цветной карандаш. Собрание Фонда К.А. Васильева.



Илл. 83. Васильев К.А. Музыка. Б.д. Бумага, цветной карандаш. Картинная галерея К. Васильева (Казань).



Илл. 84. Васильев К.А. Струна. 1963. Бумага, цветной карандаш. 57x77. Картинная галерея К. Васильева (Казань).



Илл. 85. Васильев К.А. Северный орел. 1969. Холст, масло. 83,5х146,5. Картинная галерея К. Васильева (Казань).



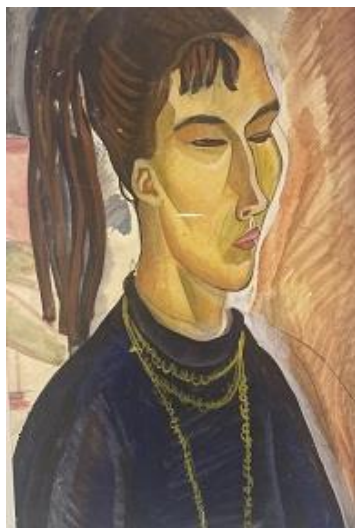
Илл. 86. Васильев К.А. Человек с филином. 1976. Холст, масло, гуашь. 212х86. Картинная галерея К. Васильева (Казань).



Илл. 87. Кильдибеков Р.А. Девочка в синем платье. 1965. Бумага, темпера, гуашь. 82,7х59,5. ГМИИ РТ



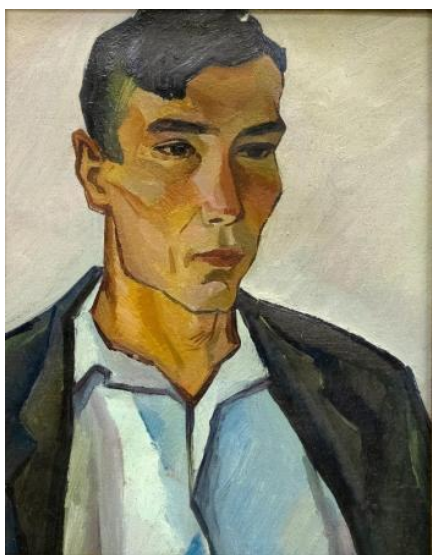
Илл. 88. Кильдибеков Р.А. Натюрморт с рыбой. 1962. Картон, масло. 48,5х68. ГМИИ РТ.



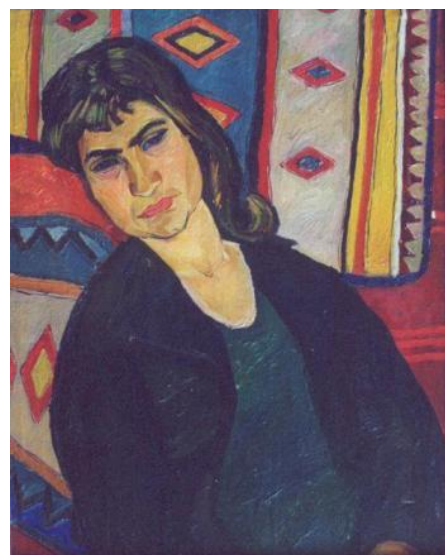
Илл. 89. Кильдибеков Р.А. Задумалась. 1962. Бумага, темпера. 69х38. Собственность семьи художника.



Илл. 90. Кильдибеков Р.А. Марина. 1962. Картон, масло. 49х69. Собственность семьи художника.



Илл. 91. Кильдибеков Р.А. Нефтяник из Альметьевска. 1964. Картон, масло. 44х34. ГМИИ РТ.



Илл. 92. Кильдибеков Р.А. Портрет жены художника. 1964. Холст, масло. 71х57. ГМИИ РТ.



Илл. 93. Кильдибеков Р.А. За Волгой. Картон, масло. 50х70. Частное собрание (Казань).



Илл. 94. Кильдибеков Р.А. Нефтяной край. 1964. Картон, масло. 59х80. ГМИИ РТ.



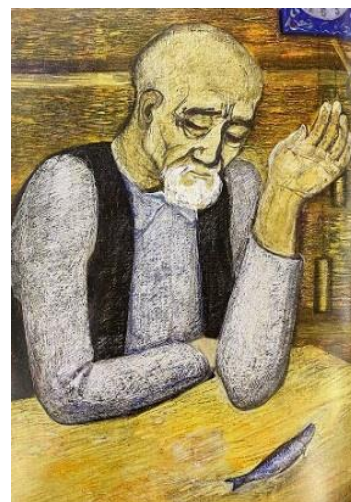
Илл. 95. Кильдибеков Р.А. Натюрморт с автопортретом. 1962. Картон, масло. 69х48,5. ГМИИ РТ.



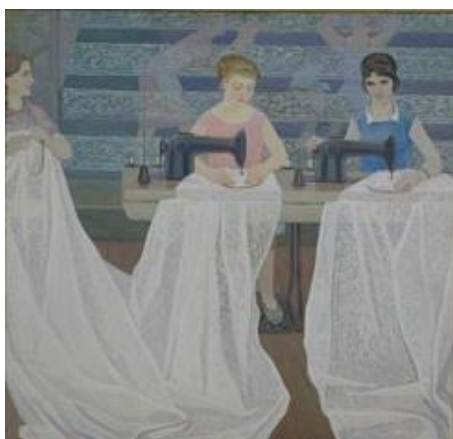
Илл.96. Кильдибеков Р.А. Автопортрет на синем фоне. 1964. Картон, масло. 68х36. ГМИИ РТ.



Илл. 97. Кильдибеков Р.А. Автопортрет на желтом фоне. 1964. Картон, масло. 57х48. Собственность семьи художника.



Илл. 98. Кильдибеков Р.А. Разговор (Старик с рыбкой). 1964. Холст, масло. 80х60. ГМИИ РТ.



Илл. 99. Кильдибеков Р.А. Кружевницы. 1962–1964. Холст, темпера. 139х144,5. ГМИИ РТ.



Илл. 100. Кильдибеков Р.А. Мальчик на красном коне. 1965. Картон, масло. 40х48. ГМИИ РТ.



Илл. 101. Кильдибеков Р.А. Жонглер. Из серии «Цирк». 1967. Бумага, акварель. 40х28,6. ГМИИ РТ.



Илл. 102. Кильдибеков Р.А. Клоун и солнышко. Из серии «Цирк». 1967. Бумага, темпера. 40х26. Собственность семьи художника.



Илл. 103. Кильдибеков Р.А. Наездницы. Из серии «Цирк». 1967. Бумага, акварель. 40,3х29 ГМИИ РТ.



Илл. 104. Кильдибеков Р.А. Бабушка в черном платке. 1971. Бумага, тушь. 29х24. Собственность семьи художника.



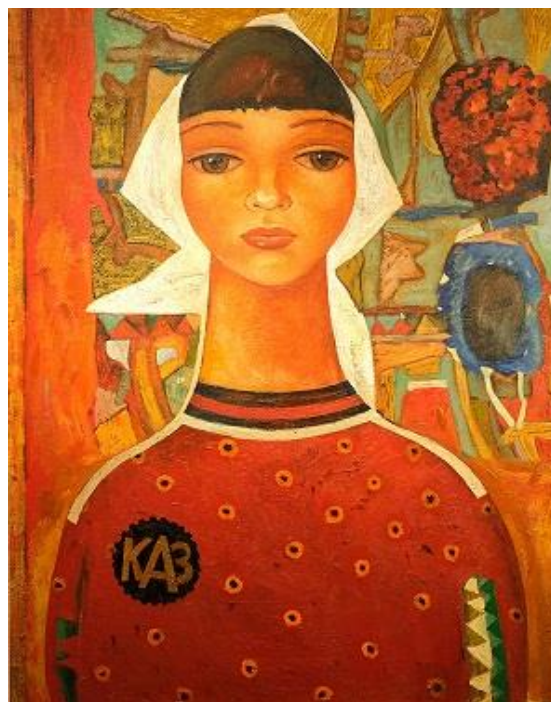
Илл. 105. Кильдибеков Р.А. Веселый Шурале. 1979.
Бумага, гуашь. 82,5х58. ГМИИ РТ.



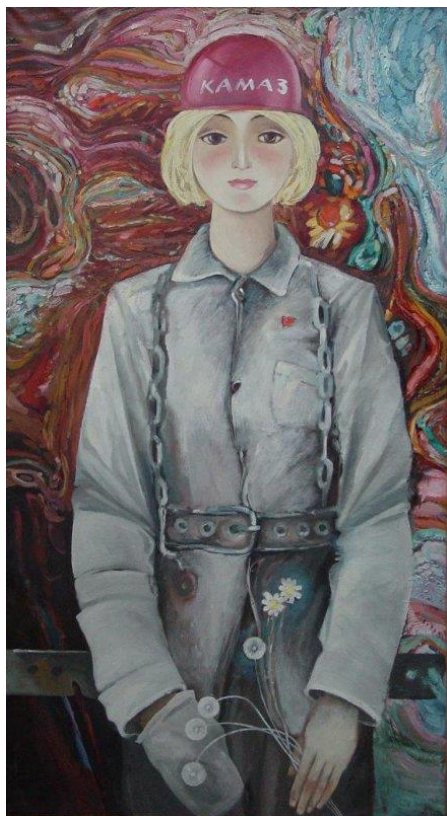
Илл. 106. Кильдибеков Р.А. Тропинка. 1984. Картон,
масло. 69х64. ГМИИ РТ.



Илл. 107. Аршинов В.П. Цветы. Полдень. Картина. 1979.
Холст, масло. 80х60. РВЗ.



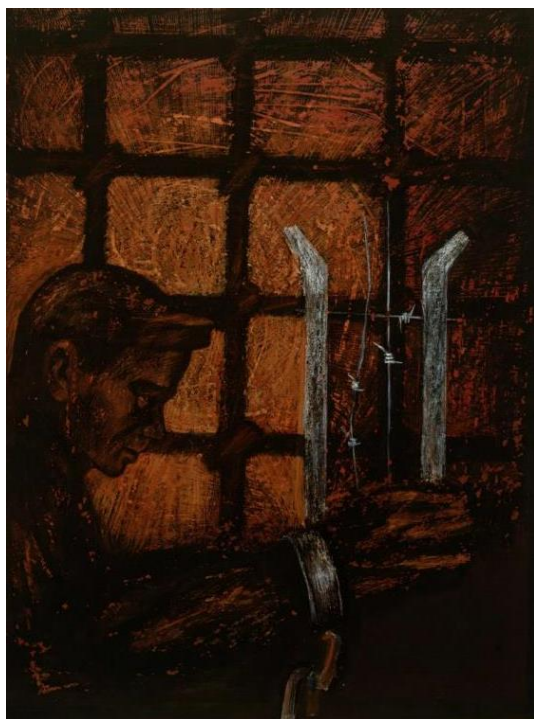
Илл. 108. Аршинов В.П. Девочка с КАЗ. 1974. Холст,
масло. Собственность автора.



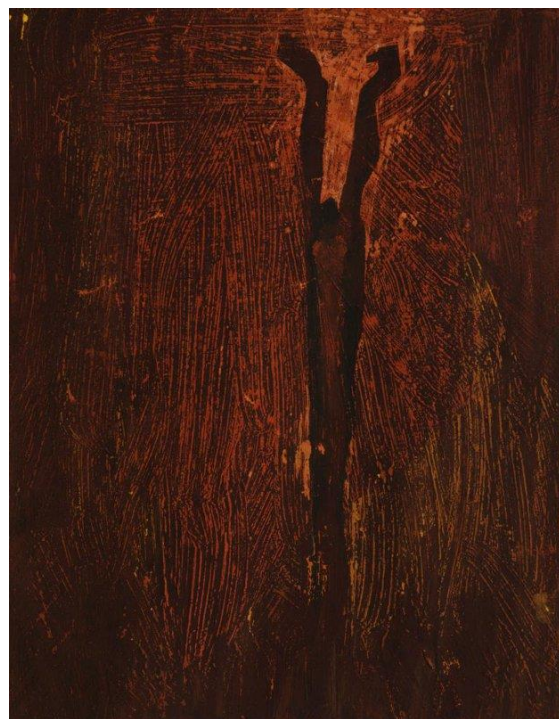
Илл. 109. Аршинов В.П. Камазовка. 1977. Холст, масло. 163х90. ГМИИ РТ.



Илл. 110. Аршинов В.П. Монтажник. 1977. Холст, масло. 199х141. ГМИИ РТ.



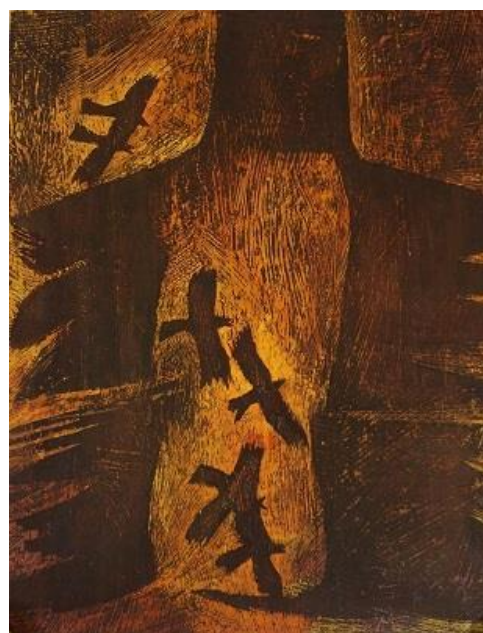
Илл. 111. Аршинов В.П. Иллюстрация к «Моабитским тетрадам» М. Джалия к стихотворению «Мой подарок». 1975-1976. Бумага, смешанная техника. 52х39. НМ РТ.



Илл. 112. Аршинов В.П. Иллюстрация к сборнику стихов М. Джалия «Моабитская тетрадь». 1977. Бумага на картоне, смешанная техника. 44,8х35. ГМИИ РТ.



Илл. 113. Аршинов В.П. Иллюстрация к сборнику стихов Мусы Джалиля «Моабитские тетради». 1977. Бумага, смешанная техника. 37х100. ГМИИ РТ.



Илл. 114. Аршинов В.П. Иллюстрация к сборнику стихов М. Джалиля «Моабитская тетрадь». Лист №3. 1970-1980-е. Бумага, гуашь. 45х34,7 ГМИИ РТ.



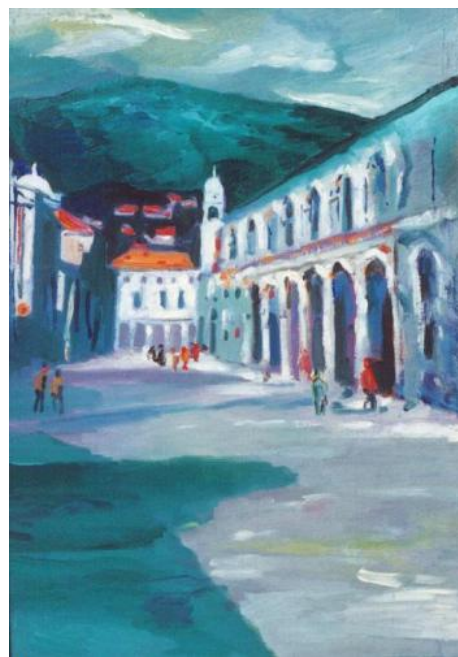
Илл. 115. Аршинов В.П. «Сирень. Окно». 1988. Холст, масло. 110х80. ГМИИ РТ.



Илл. 116. Аршинов В.П. Шалом, Марк Захарович! 1980-е. Картон серый, гуашь, пастель. 78,8х50,4. ГМИИ РТ.



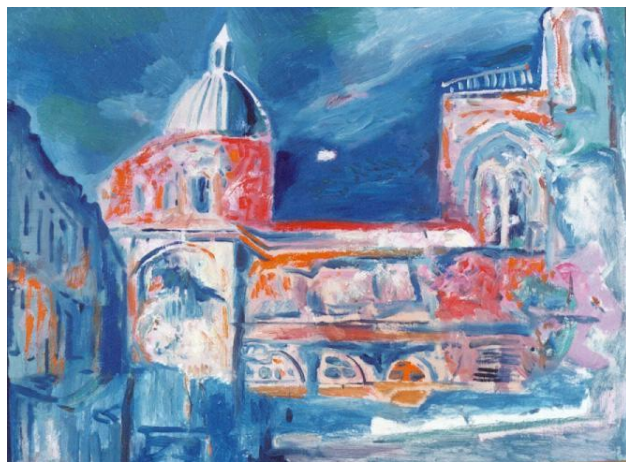
Илл. 117. Аршинов В.П. Югославия. 1981. Бумага, тушь, пастель, белила, цветной карандаш. 48х36. ГМИИ РТ.



Илл. 118. Аршинов В.П. Дубровник. Югославия. 1981. Холст, масло. 70х50. ГМИИ РТ.



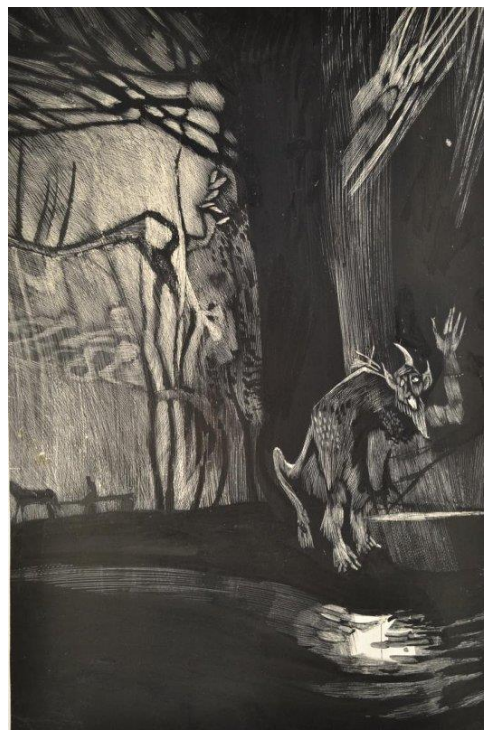
Илл. 119. Аршинов В.П. Утро. Мост (Дубровник). 1981. Холст, масло. 60х80. ГМИИ РТ.



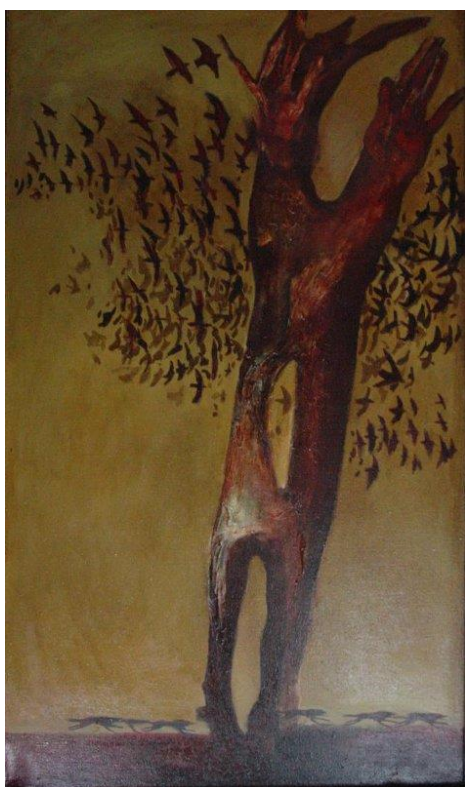
Илл. 120. Аршинов В.П. Дубровник. Кафедральный собор (Югославия). 1981. Холст, масло. 60х80,5. ГМИИ РТ.



Илл. 121. Аршинов В.П. Встреча. 1980. Бумага, гуашь, пастель, тушь. 83x61,5. ГМИИ РТ.



Илл. 122. Аршинов В.П. Шурале. 1980-е. Бумага, тушь, процарапывание. 36,1x46. ГМИИ РТ.



Илл. 123. Аршинов В.П. Левая часть из триптиха «Реквием». 1987. Холст, масло. 170x98,5. ГМИИ РТ.



Илл. 124. Аршинов В.П. Иллюстрация к произведению Алигьери Данте «Новая жизнь». 1970-1973. Бумага, тушь, акварель. 45x35. Собственность автора.



Илл. 125. Фатхутдинов А.С. Вязанье. 1968. Холст, масло. 62х94. НГМ



Илл. 126. Фатхутдинов А.С. Цветы на стуле. 1969. Холст, масло. 55х50. Собственность семьи художника



Илл. 127. Фатхутдинов А.С. Хохлома. 1972. Картон, масло. 60х60. НГМ



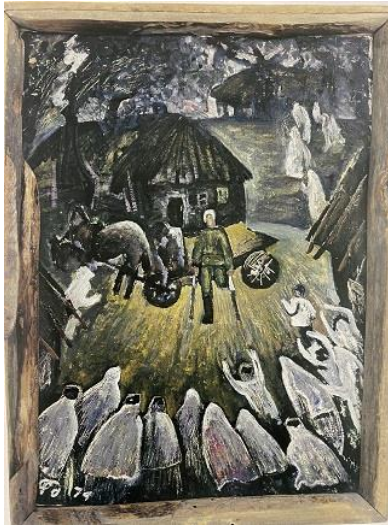
Илл. 128. Фатхутдинов А.С. На пионерском озере. 1973. Картон, масло. 58,5х87,5. НГМ



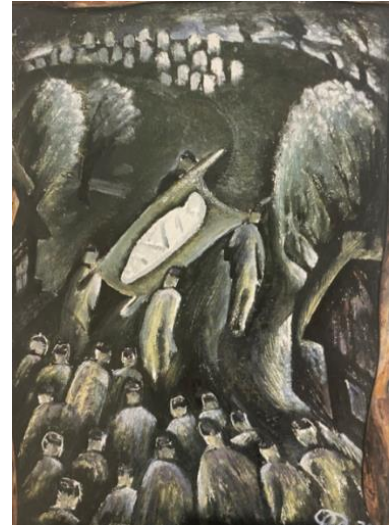
Илл. 129. Фатхутдинов А.С. Сентяжские горы. 1974. Холст, масло. 65х104. НГМ



Илл. 130. Фатхутдинов А.С. Умирают леса. 1977. Картон, масло. 50х90. Частное собрание



Илл. 131. Фатхутдинов А.С. Возвращение. 1977. Картон, масло. 70х50. Собственность семьи автора.



Илл. 132. Фатхутдинов А.С. Похороны. 1977. Картон, масло. 70х50. Собственность семьи художника



Илл. 133. Фатхутдинов А.С. Африканская маска. 1977. Картон, масло. 76х58. НГМ



Илл. 134. Фатхутдинов А.С. Ночной пейзаж. 1979. Картон, масло. 53х74. НГМ



Илл. 135. Фатхутдинов А.С. Домовой. 1989. Холст, масло, дерево. 80х95. МЗКК



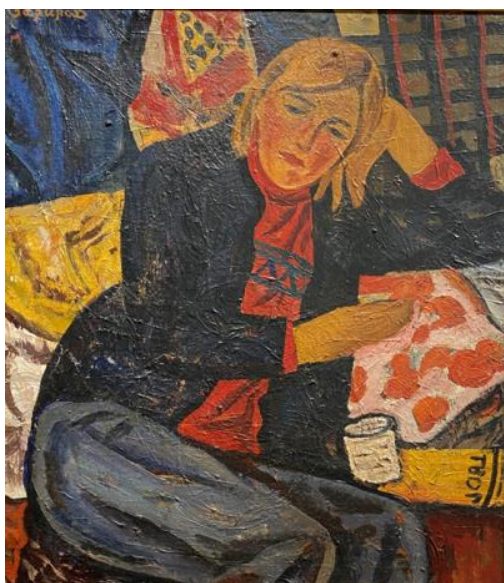
Илл. 136. Фатхутдинов А.С. Дух умерших. 1989. Холст, дерево, масло. 80х95. МНК



Илл. 137. Фатхутдинов А.С. Бичура (Дух бани). 1989. Холст, масло, дерево. 80х95.



Илл. 138. Зарипов И.К. Землячки. 1969. Картон, левкас, темпера. 85х88. ГМИИ РТ



Илл. 139. Зарипов И.К. Блондинка. 1973. Холст, масло. Собрание галереи Дом-Арт (Казань)



Илл. 140. Зарипов И.К. Девочка. 1974. Холст, масло. 79х60. ГМИИ РТ



Илл. 141. Зарипов И.К. Зульфия. Казанская красавица. 1975-1988. Холст, масло. 154х174. ТОХМ



Илл. 142. Зарипов И.К. Хлеб войны. 1977. ДВП, масло. 170х205. КОМПИ



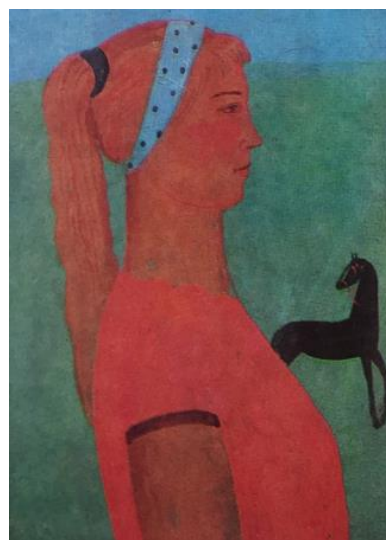
Илл. 143. Зарипов И.К. Мужской портрет. 1977. Картон, масло. 50х34. УРМИИ



Илл. 144. Зарипов И.К. Этюд. Хоста. 1977. Фанера, масло. 58х57.5. УРМИИ



Илл. 145. Зарипов И.К. Прощание. 1978. Масло, холст. ГМИИ РТ



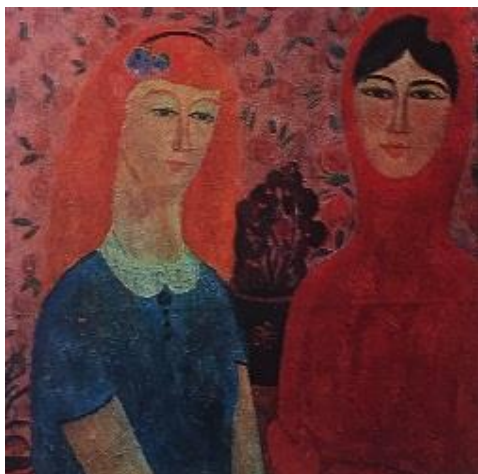
Илл. 146. Зарипов И.К. Портрет девушки. 1978. Местонахождение не известно.



Илл. 147. Зарипов И.К. В примерочной. 1978. Холст, масло. Местонахождение не известно



Илл. 148. Зарипов И.К. Прогулка. 1978. Холст, масло. Местонахождение не известно.



Илл. 149. Зарипов И.К. Подруги. 1978.
Местонахождение неизвестно.



Илл. 150. Зарипов И.К. Лето. 1980. Дсп, дерево,
масло. 155x147. МР МИИ



Илл. 151. Зарипов И.К. Сон. 1978. ДВП, масло
68x104. ГМИИ РТ



Илл. 152. Зарипов И.К. На БАМе. 1980. Холст, масло.
100x100. ХМ.



Илл. 153. Зарипов И.К. В деревне. 1989.
Холст, масло. 180 x 119. МНК



Илл. 154. Зарипов И.К. Сююмбике. 1989. Холст,
масло. 99x60. ГМИИ РТ



Илл. 155. Зарипов И.К. Одинокий лай собаки при луне. 1989. Холст, масло. 61x74. ГМИИ РТ



Илл. 156. Голубцов Е.Г. Композиция. 1968. Бумага, акварель. Местонахождение неизвестно



Илл. 157. Голубцов Е.Г. У зеркала. 1974. Холст, масло. Частное собрание (Казань)



Илл. 158. Голубцов Е.Г. Натюрморт с белым кувшином. 1970-е. Холст, масло. 63x93. Собрание семьи автора



Илл. 159. Голубцов Е.Г. Городской вид. Кон. 1970-х. Холст, масло. 83x78,5. Частное собрание (Москва)



Илл. 160. Голубцов Е.Г. Флейта на красном фоне. 1980. Холст, масло. 80x100. ГМИИ РТ



Илл. 161. Голубцов Е.Г. Русь уходящая. 1980. Холст, масло. 80х100. ОГС



Илл. 162. Голубцов Е.Г. Композиция. 1976. Холст, масло. Галерея Е.Жудрова (Казань)



Илл. 163. Голубцов Е.Г. Мать и дитя. 1970-е гг. Холст, масло. Собрание семьи художника



Илл. 164. Голубцов Е.Г. Композиция. 1970. Картон, масло. Местонахождение неизвестно



Илл. 165. Нестеренко В.А. Танец. 1970. Холст, масло. 119х90. Частное собрание (Казань)



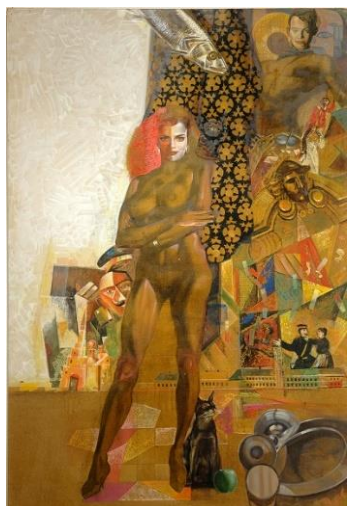
Илл. 166. Нестеренко В.А. Из серии «Джаз». 1983. Холст, масло. Частное собрание (Голландия?)



Илл. 167. Нестеренко В.А. Портрет В.Курамшина. 1980. Холст, масло. 100,5х100. ГМИИ РТ



Илл. 168. Нестеренко В.А. Одиночество. 1980-е. Холст, масло. 100х100. Собственность семьи автора.



Илл.169. Нестеренко В.А. Маски и Лики. Б.д. Холст, масло. Собственность семьи художника.



Илл.170. Нестеренко В.А. Автопортрет. 1975. Холст, масло. 100х150. Собственность семьи художника



Илл.171. Нестеренко В.А. «Человек-ящик» (По произведению Кобо Або). 1980-е. Бумага, смешанная техника. Собственность семьи художника



Илл.172. Нестеренко В.А. Здравствуй, Юккер! 1990. Холст, масло. Собственность семьи художника.



Илл. 173. Нестеренко В.А. Черт. 1978. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно.



Илл. 174. Нестеренко В.А. «Мастер и Маргарита»
(По произведению М.Булгакова). 1980-е. Бумага,
смешанная техника. Местонахождение неизвестно
либо утрачено.



Илл. 175. Нестеренко В.А. «Преступление и наказание»
(По произведению Ф. Достоевского). 1988.
Оргалит, бумага, смешанная техника.
Собственность семьи художника.



Илл. 176. Нестеренко В.А. Триптих. Посвящение
Тарковскому. 1990. Холст, масло, смешанная техника.
Собственность семьи художника.



Илл. 177. Ханов И.М. Автопортрет. 1962. Холст, масло.
92x175. Утрачено.



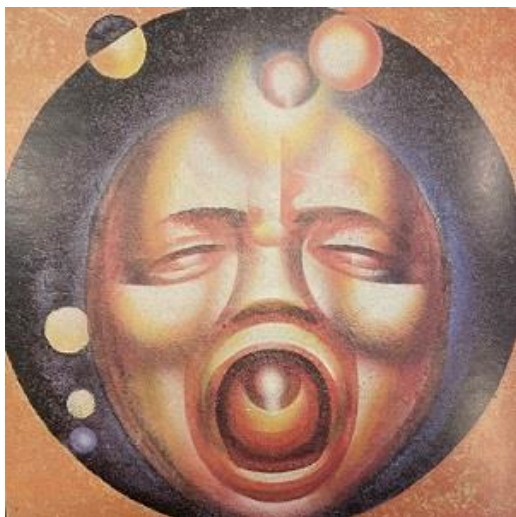
Илл. 178. Ханов И.М. Ленин в подполье. 1963.
Холст, масло. 126x210. Утрачено.



Илл. 179. Ханов И.М. Хиросима I. 1965. Холст, масло. 164х258. Утрачено.



Илл. 180. Ханов И.М. Похороны татарского рабочего. 1966. Холст, масло. 260х350. ГМИИ РТ.



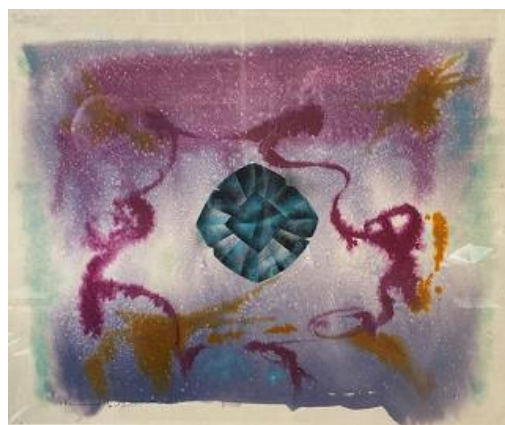
Илл. 181. Ханов И.М. Рождение века. 1969. ДСП, мелаидно-алкидные краски. 58x58. Утрачено.



Илл. 182. Ханов И.М. Зов. Металл, синтетические краски. 122x80. Утрачено.



Илл. 183. Альмеев Н.У. Эскиз №5 к фильму «Маленький триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50x65. Собственность автора



Илл. 184. Альмеев Н.У. Эскиз №4 к фильму «Маленький триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50x65. Собственность автора



Илл. 185. Шайдуллин Ш.М. Автопортрет при электрическом свете. 1978. Холст, масло. Собственность семьи художника



Илл. 186. Шайдуллин Ш.М. Весна в ауле. 1985. Картон, масло. 84,3x104,3. Музейный фонд Казани.



Илл. 187. Абзгильдин А.А. Мой дворик. 1974. Холст, масло. 119,5x106. ГМИИ РТ



Илл. 188. Абзгильдин А.А. Кентавры. 1985. Бумага, смешанная техника. 47x63. ГМИИ РТ



Илл. 189. Завойский Е.К. Береги лес от огня. Бумага, пастель. 1970-е. Собрание семьи ученого



Илл. 190. Завойский Е.К. Цветы в вазе. 1973-1976. Бумага, акварель. Собрание семьи ученого



Илл. 191. Романов Б.Ф. Клоун. 1976. Оргалит, масло. 45x35. Собрание семьи художника



Илл. 192. Романов Б.Ф. Женский портрет. 1970-е. Оргалит, масло. 50x45. Собрание семьи художника



Илл. 193. Романов Б.Ф. Без названия. 1970-е. Холст, масло. 45х30. Собрание семьи художника



Илл. 194. Романов Б.Ф. Без названия. 1970-е. Оргалит, масло. Собрание семьи художника



Илл. 195. Романов Б.Ф. Жена. 1970-е. Холст, масло. Собрание семьи художника



Илл. 196. Романов Б.Ф. Без названия. 1970-е. 45х35. Оргалит, масло. Собрание семьи художника



Илл. 197. Романов Б.Ф. Вечер. 1975. Холст, масло. 30х40. Собрание семьи художника



Илл. 198. Романов Б.Ф. Зимой во дворе. 1979. Холст, масло. 22х33,5. Собрание семьи художника



Илл. 199. Романов Б.Ф. Под дождем. 1976. Холст, масло. 55x61,5. Собрание семьи художника



Илл. 200. Романов Б.Ф. Лунные горы. 1976. Холст, масло. Собрание семьи художника



Илл. 201. Архиреев Г.Н. Оттепель. 1989. Оргалит, смешанная техника. 75x75. Собрание Дом-Арт (Казань)



Илл. 202. Архиреев Г.Н. Солнечный натюрморт. 1983. Оргалит, левкас, масло. 65x65. Частное собрание



Илл. 203. Гурьянов В.С. Зимнее солнцестояние. 1977. Оргалит, масло. 36x47. Собственность семьи художника



Илл. 204. Гурьянов В.С. Без названия. 1979-1980. Оргалит, масло. 69x59. Частное собрание



Илл. 205. Гурьянов В.С. Подлужная. Дом Лехи. 1980. ДВП, масло. 72х65. Частное собрание



Илл. 206. Гурьянов В.С. Без названия. 1983. Картон, масло. 48х48. Частное собрание



Илл. 207. Гурьянов В.С. Интерьер с кошкой. 1988. Оргалит, масло. 78х64. Частное собрание (Казань)



Илл. 208. Гурьянов В.С. Интерьер с кошкой. 1988. Картон, гуашь. 60х55. Частное собрание (Казань)



Илл. 209. Пономарев Н.И. Художник. XX в. Холст, масло. 75х62. ГМИИ РТ.



Илл. 210. Пономарев Н.И. Без названия. 1980-е. Холст, масло. 50х60. Частное собрание (Казань)



Илл. 211. Пономарев Н.И. Пейзаж. 1984. Оргалит, масло. 80х50. Частное собрание (Казань)



Илл. 212. Пономарев Н.И. Прогулка в осеннем лесу. 1980-е. Оргалит, масло. 50х60. Частное собрание (Казань)



Илл. 213. Пономарев Н.И. Натюрморт с грушей. 1980-е. Оргалит, масло. 62х54. Частное собрание (Казань)



Илл. 214. Пономарев Н.И. Казань. Булак. 1983. Холст, масло. 50х80. ГМИИ РТ



Илл. 215. Пономарев Н.И. Дом печати с ул. К.Наджми. XX в. Холст, масло. 50х74. ГМИИ РТ



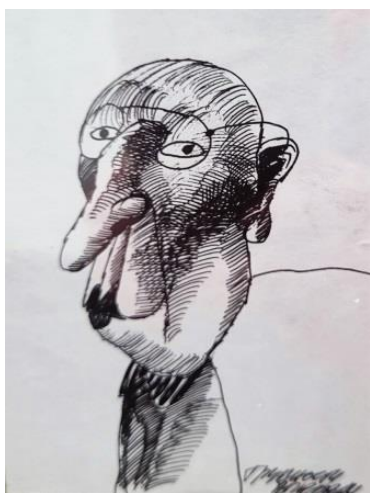
Илл. 216. Пономарев Н.И. Пейзаж. 1984. Оргалит, масло. 50,5х66,5. Частное собрание (Казань)



Илл. 217. Сынков В.И. Портрет Пинокио. 1977. ДВП, дерево, смешанная техника. 56x42. ГМИИ РТ



Илл. 218. Сынков В.И. Автопортрет (Из размышлений). 1985. Картон, масло, темпера. 60x46. ГМИИ РТ



Илл. 219. Сынков В.И. Без названия. Бумага, ручка. 1980-е. Частное собрание (Санкт-Петербург)



Илл. 220. Сынков В.И. Натюрморт. Посвящается Дню Победы. 1988. Холст, масло. 35,5x40. Галеев-галерея (Москва)



Илл. 221. Сынков В.И. Без названия. Бумага, смешанная техника. 1980-е. Частное собрание (Набережные Челны)



Илл. 222. Сынков В.И. Без названия. Картон, масло, темпера. 1990. 60x60. Галеев-галерея (Москва)



Илл. 223. Сынков В.И. Красное яйцо на темном фоне.
1980-1990-Бумага, акварель. 10,5x11,2. ГМИИ РТ



Илл. 224. Сынков В.И. День похмелья. 27 апреля.
1980-1990-е. Бумага, черная шариковая ручка.
14,8x10,3. ГМИИ РТ

Художественное проектирование (дизайн)



Илл. 225. «Группа №17». Реализованный проект выставки «Тыл фронту». 1975.
Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 226. «Группа №17». Реализованный проект выставки «Тыл фронту». 1975.
Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 227. «Группа №17». Реализованный проект экспозиции музея Г.Тукая (Кырлай, Татарстан). 1975.
Фотография из архива семьи М.А. Коники



Илл. 228. «Группа №17». Фрагмент штор в технике батик. оформления Дома быта (Казань). 1976. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 229. «Группа №17». Реализованный проект оформления экспозиции музея М.Вахитова (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 230. «Группа №17». Реализованный проект оформления экспозиции музея М.Вахитова (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 231. «Группа №17». Проект оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина



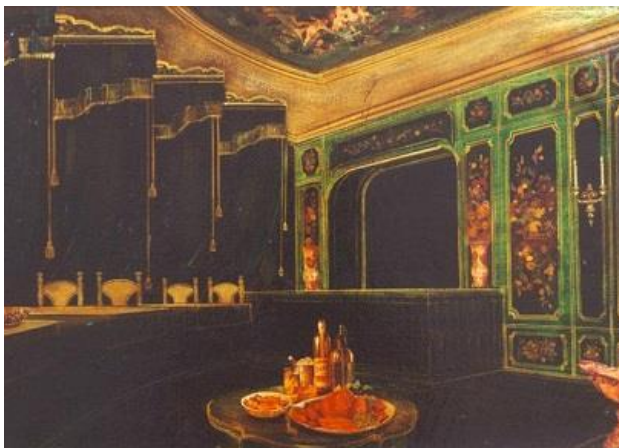
Илл. 232. «Группа №17». Проект оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 233. «Группа №17». Эскиз к проекту оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Оргалит, смешанная техника. Местонахождение неизвестно.



Илл. 234. «Группа №17». Проект оформления пивного бара «Бегемот» (Казань). 1977-1978. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 235. «Группа №17». Эскиз проекта ресторана «Казань» (Казань). 1980. Картон, масло, смешанная техника. 49,5x69,5. ГМИИ РТ



Илл. 236. «Группа №17». Эскиз проекта ресторана «Казань» (Казань). 1980. Картон, масло, смешанная техника. 49,5x69,5. ГМИИ РТ



Илл. 237. «Группа №17». Проект оформления павильона ТАССР (Лейпциг). 1980. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 238. «Группа №17». Проект оформления павильона ТАССР (Лейпциг). 1980. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 239. «Группа №17». Шторы в технике батик для кафе «Перекресток». 1980. Фотография из архива А.П. Леухина



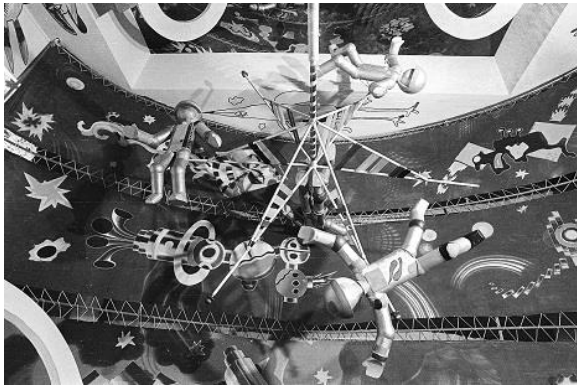
Илл. 240. «Группа №17». Проект оформления кафе «Молочное» (Казань). Реализован. 1981. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 241. «Группа №17». Проект оформления кафе «Молочное» (Казань). Реализован. 1981. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 242. «Группа №17». Проект оформления кафе «Молочное» (Казань). Реализован. 1981. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 243. «Группа №17». Проект оформления детского кафе «Космос» (Чистополь, Татарстан). 1983. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 244. «Группа №17». Проект оформления детского кафе «Космос» (Чистополь, Татарстан). 1983. Фотография из архива А.П. Леухина



Илл. 245. «Группа №17». Эскизы к проекту оформления Шахматного клуба (Казань). 1983. Оргалит, смешанная техника. 85х85. Частное собрание (Казань)



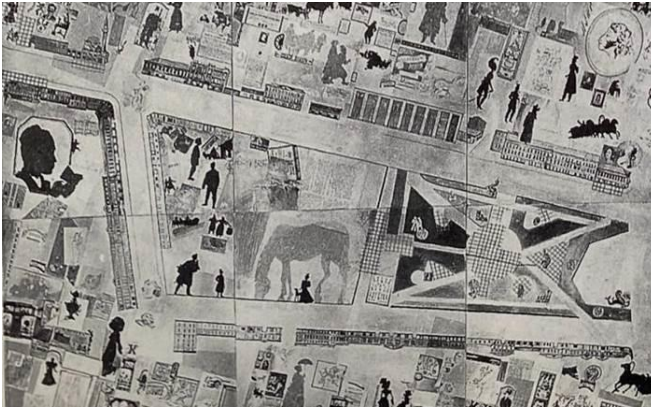
Илл. 246. «Группа №17». Эскизы к проекту оформления Шахматного клуба (Казань). 1983. Оргалит, смешанная техника. 85х85. Частное собрание (Казань)



Илл. 247. «Группа №17» (Е.Г. Голубцов, М.А. Коник). Оформление экспозиции выставки «Новая реальность» (Равенна, Италия). 1980-е. Фотография из архива семьи М.А. Коника



Илл. 248. «Группа №17». Проект по благоустройству Казани. Оргалит, бумага, смешанная техника. 1980-е. Частное собрание (Казань)



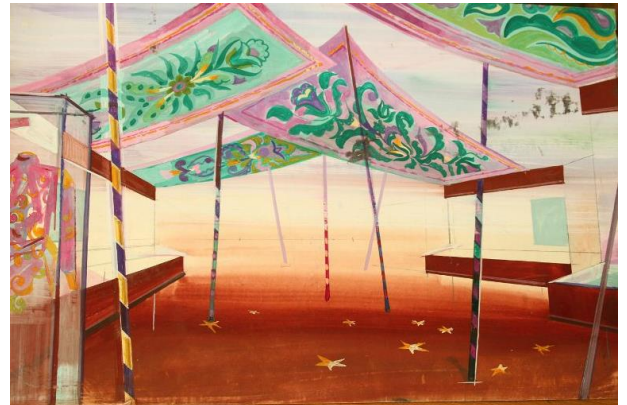
Илл. 249. «Группа №17». Эскиз проекта по благоустройству Казани («Город и тени»). 1987. Оргалит, коллаж, смешанная техника. 180x100. Местонахождение неизвестно



Илл. 250. «Группа №17». Эскиз проекта Старо-татарской слободы в г. Казани. 1980-е. Оргалит, бумага, смешанная техника. 180x100. Частное собрание (Казань)



Илл. 251. «Группа №17». Эскиз проекта Старо-татарской слободы в г. Казани. 1980-е. Оргалит, бумага, смешанная техника. 180x100. Частное собрание (Казань)

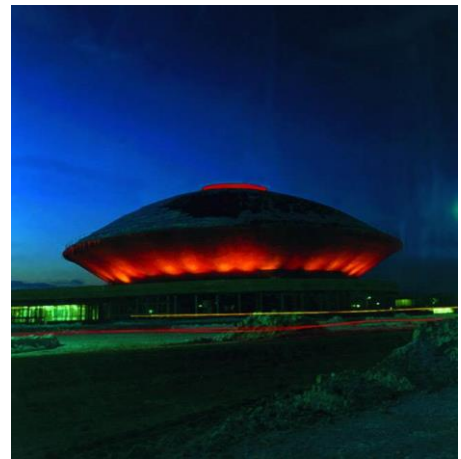


Илл. 252. «Группа №17». Эскиз проекта выставки «Память поколений» (по татарским родословным). Оргалит, бумага, смешанная техника. 1998-е. Местонахождение неизвестно

Светомузыка



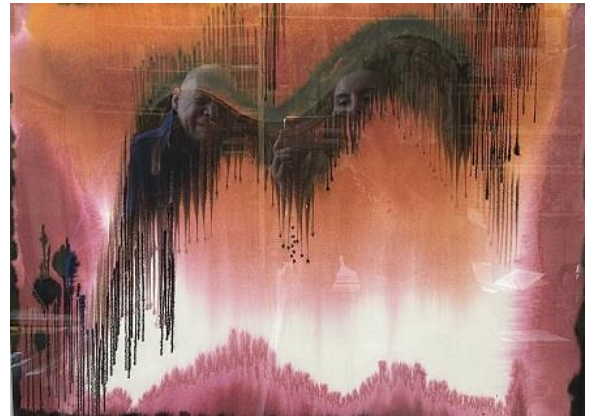
Илл. 253. СКБ «Прометей». Подсветка кремлевской башни «Малиновый звон» (Казань). 1967. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина



Илл. 254. СКБ «Прометей». Подсветка здания цирка (Казань). 1968. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина



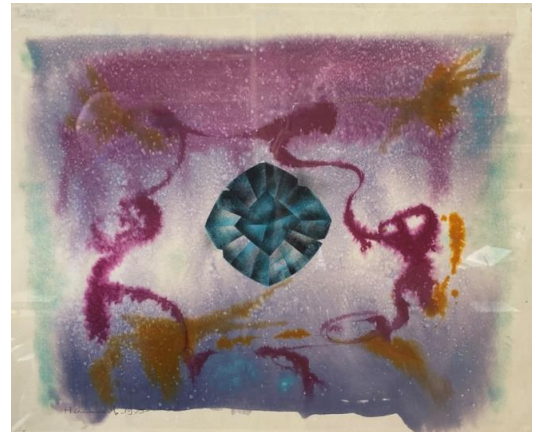
Илл. 255. СКБ «Прометей». Кадр из светомузыкального абстрактного фильма «Маленький триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. Собственность автора



Илл. 256. Альмеев Н.У. Эскиз к светомузыкальному абстрактному фильму «Маленьких триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50x65. Собственность автора



Илл. 257. Альмеев Н.У. Эскиз к светомузыкальному абстрактному фильму «Маленьких триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50x65. Собственность автора



Илл. 258. Альмеев Н.У. Эскиз к светомузыкальному абстрактному фильму «Маленьких триптих». 1975. Бумага, гидротипные краски. 50x65. Собственность автора



Илл. 259. СКБ «Прометей». Концертное исполнение «Ave Maria» в БКЗ. Кон. 1980-х. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина



Илл. 260. СКБ «Прометей». Зал для исполнения светомызыки и пространственной музыки в МЦ Казани. 1979. Фотография из архива Р.Ф. Сайфуллина