

РАЗВИТИЕ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В ЖИВОПИСИ ПРИМОРЬЯ: ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ГРУПП «ШТИЛЬ» И «ВЛАДИВОСТОК»



Ольга Ивановна ЗОТОВА,

искусствовед, преподаватель Института массовых коммуникаций ДВГУ

Последние двадцать лет XX в. для изобразительного искусства Приморского края — период особый. Социокультурная атмосфера региона менялась не только в соответствии с новыми экономическими условиями, но и в связи с географической удаленностью от центра. Это накладывало отпечаток на творчество приморских художников, рассматривавших время и своего современника через призму портретного жанра.

Живописцы, эстетические взгляды которых сформировались в 1960-е годы, в эпоху соцреалистического канона продолжали активно работать, участвовать в выставочной деятельности. Некоторые из них ориентировались на однажды выбранное направление, кто-то «произвел ревизию» своих творческих достижений и оказался в ситуации выбора эстетической концепции, необходимой для дальнейшего творчества. Примерами подобной трансформации может служить творчество В. Гончаренко, К. Шебеко, Р. Тушкина (к слову, ранние работы последнего, графические и живописные, выполненные в соцреалистическом ключе, проанализировать не представляется возможным: обратившись в 1976 г. к авангарду, художник уничтожил все, сделанное ранее). В. Гончаренко пришел к абстракции, К. Шебеко — к импрессионизму.

Но кроме признанных мастеров в 1980-е годы в Приморском крае работали молодые художники, поколение которых получило образование в Дальневосточном институте искусств, — Е. Макеев, Л. Убираева, В. Убираев, С. Черкасов, В. Серов, В. Погребняк, И. Зинатулин, А. Ионченков и др. За редким исключением в их творчестве традиция русской реалистической школы, привезенная из Москвы и Ленинграда, претерпела географическую поправку: «Канули в Лету государства Бохай и Аньчунь-гуань (Золотая империя чжурчжэней), занимавшая большую территорию Приморья в средние века, утрачены мощь и великолепие культур окружающих их государств Коре и Сун. Но осталась культурная аура, неизъяснимым образом влияющая на менталитет современников»¹.

После перестройки и падения «железного занавеса» у приморцев появилась перспектива личного знакомства с культурой стран АТР и, в частности, с изобразительным искусством стран региона, воздействие которых в мировом геополитическом и экономическом контексте на рубеже веков возросло: «Век назад, когда Дальний Восток только открывался Западу, европейцы сравнивали Японию с Римом, а Китай — с Древней Грецией. Японцы, как римляне, унаследовали более древнее и богатое искусство своих учителей, первыми передали его миру в упаковке своей культуры. Китайцы нам знакомы меньше. Мы чувствуем острую необходимость понять художественный язык, систему образов, эстетические категории, а главное — сокровенные истоки культуры, обещающей играть громадную роль в наступившем столетии»².

Именно в Приморье с европейскими традициями происходят удивительные метаморфозы. В свое время добравшиеся до Парижа гравюры Хокусая и Хиросигэ в стиле уки-э оказали мощное влияние на импрессионистов, фовистов.

Утверждая власть линии, контура, эмоционально насыщенного цветового пятна, японское искусство приучало Запад к орнаментальности, свободе в обращении с натурой: «Изучая японское искусство, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время на... созерцание травинки. Эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры»³. Продвижение французского искусства на русский Дальний Восток явилось в общем-то его возвращением на родину.

География оказала влияние в буквальном смысле даже на названия творческих группировок. В конце 1980-х годов возникла группа «Владивосток», в которую впервые со времен 1920-х годов на Дальнем Востоке объединились такие живописцы, как Р. Тушкин, В. Федоров, Ю. Собченко, В. Шлихт, А. Пырков, Ф. Морозов и скульптор В. Ненаживин. В это же время появилась еще одна группа — «Штиль», в которую входили более молодые художники: Е. Макеев, В. Погребняк, А. Камалов, И. Зинатулин, А. Ионченков, А. Куценко, С. Симанков, В. Серов.

Эти группы собрали наиболее активных и значимых художников 1980-х годов. Для художников группы «Владивосток» главным мотивом явились изучение и переработка в собственном творчестве традиций европейского и русского модернизма. В этом смысле живописцы представили в конце XX в. авангардное крыло изобразительного искусства Приморья. Сегодня это мастера с известными именами, работающие и в чистой абстракции, и в фигуративной живописи. По сути, их творчество — это история оппозиционного искусства, которое зародилось внутри социалистического реализма.

Первое в крае движение художников, вырвавшихся из колеи официально-го искусства и заявивших свое право на неангажированное творчество, явилось прорывом, который готовился раньше в индивидуальных поисках собственного языка. В тот период простое добывание информации, в том числе репродукций живописи и графики периода европейского и русского модернизма и авангарда, было сопряжено с невероятными сложностями для провинциального художника. Тем заманчивее было творчество Сезанна, Ван Гога, Матисса, Пикассо, Шагала, которые стали для приморцев проводниками в другое, отличное от привычного живописное пространство, приемы которого достаточно часто цитировались в их живописи.

Приморские живописцы использовали европейские достижения в передаче воздушной среды, натурального цвета, обращались к технике импрессионистов и постимпрессионистов, фовистов, поскольку им оказались близки не только их художественное ощущение, но и методы. Единомыслие в отношении к окружающему миру, способам передачи этого отношения стало импульсом для создания еще одной группы — молодежной, получившей название «Штиль». Она провела пять выставок: в Хабаровске (1988), в Биробиджане (1989), во Владивостоке (1990, 1993, 2004). Каждый из художников «Штиля» обладал индивидуальным почерком, и объединила их не единая эстетическая концепция (как представителей «Мира искусства» или группу «12 московских художников»), а желание высказать свое отношение к советскому социуму.

Все художники группы экспериментировали, смешивая стили соц-арта, абстракционизма, примитивизма и др. Именно в этом разнотилье просматривался социальный образ противоречивой действительности. А. Камалов, С. Симанков работали не только в разных стилях, но и жанрах искусства. Штилевцы не отрицали достижений прежних времен, но с иронией относились к застывшим канонам в изобразительном искусстве, отрицали схоластическое и мертвое,

критически относились к идеологии как средству формирования эстетических концепций и организации самой социальной сферы.

Персональные выставки художников этой группы являли пример творчества, в котором жизнь поколения не скрывалась за благополучием постановочных натюрмортов, натуралистических пейзажей или откровенного китча. Напротив, оно отражало не только свежесть «ветров перемен», обещающих новую энергию, но и застылость стагнации общества и в то же время близкую творцу идею пассионарности, впервые введенную в научное и общественное сознание историком Л.Н. Гумилевым. М.И. Коваленко, один из учеников Гумилева, говорит о пассионарности как об акцентуации поведения: «Пассионарность, — пишет он, — характеризует меру энергетического напряжения и отношения человека к миру, людям, себе, деятельности... Проявляется в необоримом внутреннем стремлении к деятельности»⁴.

Примечательно, что общая атмосфера в художественной жизни Владивостока как центра Приморского края, являющегося средоточием выставочной деятельности, в 1990-х годах не производила ощущения безысходности. Напротив, многие годы закрытый город-порт был открыт в 1992 г., и отсутствие границ, желание войти в число городов, считающихся культурно ориентированными, обещало перспективу цивилизованного арт-рынка («...стремление к потреблению более качественных товаров, в том числе и произведений искусства, самым благоприятным образом влияет на развитие арт-рынков в этих регионах»⁵), который не мог сложиться в городе, куда был запрещен въезд не только иностранным гостям, но и жителям других регионов России. Именно в этот период активно начали устанавливаться побратимские связи Владивостока с городами Японии, Кореи, приграничными провинциями Китая, в которых акцент ставился именно на культурные проекты, призванные обеспечить первичное взаимопроникновение культур соседствующих стран.

В некоторую эйфорию приводил художников и тот факт, что в городе, где до сих пор существовал единственный художественный музей, Приморская государственная картинная галерея и выставочные залы Союза художников, появились негосударственные галереи современного искусства «Арт-этаж» (1990) и «Арка» (1995), основной задачей которых изначально была популяризация современного искусства, а также создание коллекций работ приморских художников конца XX в. «Арт-этаж» с самого начала заявил о намерениях формировать коллекцию изобразительного искусства Приморского края в постсоветский период с последующей реорганизацией галереи в музей современного искусства с тем, чтобы включить Приморский край и Дальний Восток в музейное поле contemporary art. Значение подобной перспективы трудно переоценить: ближайшие к Владивостоку центры современного искусства находятся в Красноярске, Тоаме (Япония), Сеуле (Южная Корея). В первые же месяцы своего существования «Арт-этаж» предложил галереям, музеям, коллекционерам, общественным и коммерческим организациям сотрудничество в реализации культурных проектов в сфере изобразительного искусства.

«Арка» начала работать в те годы, когда зарождение первичного арт-рынка уже произошло, и выбрала несколько иной путь: не только текущая выставочная деятельность во Владивостоке, но и участие в международных арт-ярмарках в Москве, Берлине, Кельне, Шанхае и др., что позволяет говорить о стремлении соответствовать коммерческим запросам художественного пространства.

В выставочных планах галерей были и коллективные, и персональные выставки не только приморских, но и столичных, и зарубежных художников. В первые годы деятельности обе негосударственные галереи корректировали

выбранную концепцию (заявив о себе как contemporary art gallery, они тем не менее демонстрировали и традиционное искусство), набирались организационного и эстетического опыта, налаживали связи с художественной средой других регионов и стран.

Вместе с тем в текущей деятельности отчетливо проявлялись попытки рассмотреть образы человека, живущего на излете XX в., творческой личности, призванной отразить это время в искусстве. Так, галерея «Арт-этаж» выступила инициатором подготовки и проведения выставок «110 автопортретов», «Владивосток. Пейзажи и лица», «Художники в Андреевке» (творческая дача в Приморье. — **О.З.**), «Детский портрет» и др.

В этот период живописцы получили возможность выезжать с выставками за рубеж, и расширение кругозора не могло не сказаться на их творчестве положительно. Но в целом, несмотря на некоторое оживление в среде молодых художников, первые постперестроечные годы негативно повлияли на художественную жизнь. Выставки не отличались тематическим и жанровым разнообразием, это было отмечено на 9-й зональной выставке «Дальний Восток» в Хабаровске (Зотова О. Заметки с выставки // Владивосток, 2003. 24 окт.). В силу финансовых причин художники практически перестали участвовать во всероссийских выставках, снизился уровень профессионального мастерства, часть живописцев начала работать исключительно на салон, что не могло не повлиять на некоторые жанры живописи, например портрет.

Живописцы Приморья, как и всей России, искали в своем творчестве ответ на принципиальные вопросы: действительно ли жанр портрета за последние двадцать лет XX в. пришел в упадок? Действительно ли изобразительное искусство в эпоху глобальных общественно-политических и социальных перемен расставило акценты в картине жанрового деления не в пользу портрета в частности и в фигуративной живописи вообще? Действительно ли новые формы современного искусства потеснили традиционную живопись?

Обычно, прослеживая творческий путь художника, принято говорить об эволюции в его творчестве. Это же с полным правом можно отнести и к жанру. Не случайно еще в 1970-е годы В.А.Леняшин писал о состоянии портретного жанра: «И сейчас, когда чрезвычайную популярность приобретают разговоры о будущем синтетическом портрете, который не совсем понятным образом соединит в себе и психологизм, и высокий стилизм, и жанровую свободу, и полноту социальной оценки, будет и поэтическим, и информационным, и аналитическим, вопрос о многообразии портретных форм, о роли и характере сюжета и композиции представляется особенно важным... Стремление раскрыть внутренний мир современного человека с его многообразием индивидуальных ценностей и общественных связей, а кроме того, стилистические требования — весь этот комплекс социально-культурного и профессионального движет портрет к сюжетно-жанровому разнообразию»⁶.

О развитии жанра портрета в этот период рассуждает и А. Морозов: «...В развитии жанра произошли сдвиги, вызванные обогащением композиционного мышления портретистов. Статичные фигуры в рост, поколенные изображения в фас и профиль долгое время почти исчерпывали композиционную фантазию автора. Сегодня появился настойчивый интерес к различным возможностям пластически-пространственного решения. Чаще привлекает живая поза модели, неизбитый ракурс, охотнее разрабатывается среда вокруг, особенно интерьер. Обострилось стремление к широкой ассоциативности. Границы жанра расширились и наметилась тенденция к переплетению жанров»⁷.

Эти более чем оптимистические прогнозы были скорректированы временем, которое изменило не только пространство художественной жизни, определенный и вполне логичный уклад, но и страну в целом. Общая атмосфера времени не предполагала разнообразия форм, соединения внутрижанровых подразделений, достижения художественного совершенства путем максимального выявления содержания.

Приморский край в этом смысле не был исключением из общего руслу развития изобразительного искусства в целом и портретного жанра в частности. М.Г. Неклюдова писала о ситуации рубежа XIX—XX в.: «Анализ и использование тех или иных традиций в их соотношении с новыми эстетическими явлениями каждый раз делается на материале произведений разных мастеров как с целью прослеживания общих, намечающихся при этом линий, так и для раскрытия отдельных, наиболее характерных творческих модификаций одной и той же традиции... принципиальное значение приобретает выбор эстетических ценностей»⁸.

На рубеже XX—XXI вв. эта проблема становится еще более актуальной: одни живописцы отказывались от следования традициям реалистической школы из принципиального неприятия соцреалистического канона, другие выбирали новые формы современного искусства (инсталляция, хэппенинг и др.) В этих условиях портретный жанр, во-первых, становится малочисленным, во-вторых, развивается (за редким исключением) в двух направлениях: заказной портрет в реалистическом ключе и камерные формы жанра с использованием живописных традиций периода модернизма.

В разных видах портретного жанра в этот период работали художники группы «Владивосток». На протяжении всей творческой жизни не оставлял автопортретного направления жанра Ю. Собченко, что позволяло художнику вновь и вновь экспериментировать с формой и цветом. Он пережил французский модернизм в сокровенной глубине своего дара. Живописная атмосфера работ Собченко в этот период отличается линией и композицией, легким звучанием колорита. Он использует более яркие краски, чистый цвет, отказывается от излюбленного черного. В то же время художник в этот период проявил интерес к рисунку, стремится к гибкости и выразительности линии, четкому силуэту. В пейзажных зарисовках с помощью почти чертежного, ритмизированного штриха Ю. Собченко справляется с пластической лепкой формы. В портрете рисунок позволяет предельно заострить характерные черты модели. В рисунке, как и в живописи, заметно влияние А. Матисса и П. Сезанна.

Портреты 1980—2000-х годов Ф. Морозова принципиально отличаются от произведений раннего периода. Художник предлагает зрителю сюжет, который уводит в лабиринт его живописных историй. Они разыгрываются с помощью самых различных приемов — сложной, разноуровневой композиции, перспективы, созданной в столкновении цветных плоскостей, вовлечение в сюжет персонажей различных эпох, введение в портретное изображение символов, использование элементов абстракции. В этот период создаются «Семейный портрет с единорогом», «Портрет сына», «Наследники Ласко: автопортрет с женой», «Улица Пушкинская: портрет искусствоведа Янченко», «Портрет галериста А. Городнего», «Художник Владимир Асмирко», «Памяти художника Марины Куликовой».

Все персонажи помещены в мир загадочных сочетаний, объяснить которые может только автор. Ведь именно у него те или иные ассоциации вызвали творческий посыл, воплощенный посредством живописи: «...символ всегда рожда-

ется из самого материала... живописный символ получает свою окончательную формулировку только в восприятии зрителя»⁹. О внутреннем мире человека говорят не только черты лица, но и символы, сопряженные с ним, — от красного кофейника до письма, наклеенного на полотно, от фрагмента знаменитого наскального рисунка («Наследники Ласко») до чистого абстрактного цветового пятна («Портрет А. Городнего»). В портретах Морозова зритель узнает реально существующие владивостокские ландшафты, архитектурные сооружения, и в то же время в них есть остроугольные, тяготеющие к вертикалям линии, являющиеся приемом в построении пространства. Следует отметить, что среди портретируемых часто оказываются представители художественной среды Владивостока — основатель и бессменный руководитель «Арт-этажа» А. Городний, искусствовед М. Куликова, директор Приморской картинной галереи Н. Янченко, художник и телеоператор В. Асмирко. Обращение к изучению и изображению творческой личности — отчасти изучение собственного «я» художника.

Как и ранее, исключительно искренен в своем творчестве Р. Тушкин. Постоянно повторяемые образы его портретов говорят о нескончаемом диалоге автора с самим собой. Его работы литературны в хорошем смысле слова, раскрывают биографию конкретного человека в легко опознаваемом времени — самого Р. Тушкина — фронтовика, военного врача, художника и поэта. Один из самых верных и давних представителей авангарда в Приморском крае Тушкин остается верен жанру автопортрета. Этот жанр — значительная часть творчества художника, где герой легко узнаваем, в каких бы трагических или комических обстоятельствах он не оказывался. Препарирование собственного «я» — это некое послание социуму через рассечение собственной защитной оболочки, раскрытие потайных уголков сознания, несбывшихся надежд и чаяний.

Погружение в процесс преобразования реальности в абстракцию пережил А. Пырков, выпускник класса В. Доронина. Его цикл «500 мутаций» — чистая абстракция. Но к ней художник шел через работу с формой и цветом в фигуративной живописи. В то же время его портреты всегда узнаваемы, так художник решал одну из главных теоретических проблем жанра — проблему сходства. В «Портрете Зевса» изображены коллеги по цеху. А. Пырков посредством экспрессивного цвета решает не только живописную задачу, но и передает образ взрывного по характеру, темпераментного художника.

Художники группы «Владивосток» были в первую очередь профессионалами высокого уровня именно в традиционном понимании школы. Тем не менее существование группы — это история творческого преодоления художественных и идеологических догм, собственной инертности. Первые выставки группы относятся к 1988 г. Позже все члены творческой группы были экспонентами Музея современного искусства в г. Тояма (Япония), Метрополитен-музея г. Сеула (Корея), Музея современного искусства г. Джерси-сити (США).

Группа «Штиль» более многочисленна по составу. Объединившиеся художники решили, что их общим опознаваемым знаком будет некий стиль письма, который прежде всего продемонстрирует непохожесть на остальную творческую массу, свое видение и понимание современного художественного процесса. «Штильные» художники как носители идейных исканий 1980-х годов, конечно же, черпали свое вдохновение из копилки андеграунда: «Митьки», лубок, неопримитивизм. Каждый художник выбирал для себя ту манеру, в которой мог максимально выразить свое видение художественного процесса. Правда, в полотнах появлялись не конкретные образы, а некие персонажи-типы, обезличенные граждане, среднестатистические обыватели. Их можно найти у В. Погребняка, В. Серова.

В. Погребняк на протяжении своего творческого пути пробовал писать в разных манерах, включая и абстракцию. Зарекомендовавший себя как художник, которого интересует прежде всего поиск формы, он выбрал лубок, решительно отвергнув все предшествующие опыты — «суровый стиль», абстракцию. Его герои — типичные представители постсоветской России, неожиданно брошенные в новые времена. Вместо личностей представлен некий собирательный тип, герой времени — маленький человек, выживающий в предложенных обстоятельствах во что бы то ни стало.

В отличие от В. Погребняка В. Серов, также выбравший в качестве творческой манеры выразительный язык лубка, размышляет о преемственности живописных традиций, облекая свои размышления в автопортретную форму («Автопортрет»), в которой явно просматривается связь поколений. Художник изображает себя на фоне «Неизвестной» И. Крамского, одного из самых плодотворных портретистов XIX века, в то же время использует формальный подход в решении собственного образа.

В реалистическом ключе в группе «Штиль» работает Е. Макеев, его творчество связано в первую очередь с жанром автопортрета и автопортрета-картины. Его язык — поиск формы, пластических средств, экспериментаторский подход к передаче натуры. Жанр автопортрета — творческая мастерская, в которой художник исследует прежде всего самого себя, но через себя и окружающий мир, породил целую серию автопортретов, каждый из которых является неким отражением прожитого периода. Так, в персональной выставке в галерее «Арка» в 2003 г. под названием «Клаустрофобия» в экспозиции представлены автопортреты периода преподавания в Китае, оказавшегося одним из самых сложных в творческом пути художника.

Е. Макеев прошел через пресловутый евразийский соблазн, прикоснулся к известному и давнему противопоставлению «Восток — Запад» и ощутил после многих обретений и потерь личностную природу творчества. Собственно «Клаустрофобию» в целом можно назвать особым видом автопортрета, поскольку автор создает некую изобразительную формулу наблюдений художника за реальностью. Но в экспозицию были включены и автопортреты. Это триптихи, излюбленная форма художника.

Размышления о своем месте в мире не оставляют автора. Поскольку он являет собой истинного художника Побережья не в том смысле, что живет в определенном географическом месте, а в том, что его творчество рождено и насыщено движением «ветра и потока». Японцы это состояние души художника называют фурию. Свобода позволяет Макееву органично вплетать в работы приемы примитива: замечательные типажи братков-художников время от времени устраивают в его работах застолья, поют песни, играют в шахматы, вместе пишут картину. К слову, Е. Макеев был одним из тех художников, у кого просматривалась склонность к коллективному творчеству.

Соавтором Е. Макеева долгие годы был А. Камалов, ушедший из жизни в 2002 г. Вместе художники создали немало самобытных образов. Для выставки «Владивосток. Пейзажи и лица» в «Арт-этаже» Е. Макеев и А. Камалов подготовили триптих «Наш город» («Двое», «Распятие», «Миллионка»). Его герои — художники, работающие в мастерских на ул. Фокина (одна из центральных улиц Владивостока, где в верхних этажах домов расположены мастерские Приморского Союза художников. — О.З.). Авторы изобразили себя на фоне кирпичной стены в полный рост как бы позирующими для фотографии. Город — главный «герой» работы — неотделим от людей, а этими людьми оказались художники. Первоначальный замысел превратился в триптих, в одной

из частей которого изображена художница Т. Иванова (она несет натянутый на подрамник холст, приготовленный для работы). Крестообразный рисунок деревянной основы задал картине философский контекст: художник во все времена несет свой крест.

Соавтор Макеева А. Камалов своей специальностью считал графику, освоив практически все ее разновидности и техники. Вместе с тем свои философские размышления художник предпочитал воплощать в живописи. Как живописец, он работал в соавторстве не только с Е. Макеевым, но и с В. Серовым. Их диптих «Гостинка» (собственность Приморской государственной картинной галереи) демонстрировался во многих странах, представляя прежде всего творчество социально заостренное. Но художника всегда волновал философский вопрос духовности, «ибо, как утверждали великие даосские философы, в мире все обладает духовностью, так как жизнь не может существовать без нее»¹⁰.

По типу восточных картин выстроена среда одного из известных полотен А. Камалова «Сеанс». Нематериализованное пространство кинозала выступает как некий символ, образ пространства культурно-исторического, с размытыми границами, из которого проступают лица людей, глядящих на нас и сквозь нас в будущее. «Автопортрет» А. Камалова под символическим названием «33», написанный в 1988 г., — это еще одна попытка осмыслить время и свое место в этом времени.

К слову, именно в этот период в галерее «Арт-этаж» прошла серия тематических выставок, посвященных жанру портрета: «Художники Приморья в Андреевке» (1995), «110 автопортретов» (1998), «Детский портрет» (1999), «Владивосток. Пейзажи и лица» (1999). Эти проекты вовлекли в выставочную деятельность большинство художников, которые по разным причинам не могли сделать персональную выставку, но с огромным желанием откликнулись на идею коллективной. Тем более, что в рыночных условиях, когда художник остался без средств к существованию, обеспечиваемых социальным заказом, количество незаказных портретов резко сократилось, и тематическая выставка оказалась побудительным мотивом.

¹ Куликова М. Художник, нарисовавший шум ветра // Утро России. Владивосток, 2002. 23 июля.

² Тенис А. Билет в Китай. СПб.: Амфора, 2001. С. 211.

³ Ван Гог В. Письма. М.; Л., 1935. С. 406.

⁴ Коваленко М.И. Пассионарность как психологический феномен // Психологические проблемы самореализации личности. СПб., 1999.

⁵ Робертсон Иан. Зарождение и формирование новых арт-рынков // Искусство. 2003. № 1. С. 94.

⁶ Лянин А.В. Художников друг и советник: Современное искусство и проблемы критики. Л., 1985. С. 238.

⁷ Морозов А.И. Художник и мир личности. М.: Советский художник, 1981. С. 51.

⁸ Неклюдова Н.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX в. М.: Искусство, 1991. С. 8.

⁹ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М.: Искусство, 1988. С. 74.

¹⁰ Куликова М. Андрей Камалов. Живопись: Каталог. Владивосток, 1997. С. 7.

SUMMARY: The author of the article "Development of Portrait Genre in Primorye painting: Art of groups "Shtil" and "Vladivostok", an art-critic O. Zotova analyzes the influence of Time and Epoch on the subjective origin of a portrait painting. Economic, social and cultural circumstances influenced creative work and self-knowledge of a portraitist painting in the end of the 20th century. A choice of an original, a sight of it and also an artistic interpretation of nature turned the genre of portrait to a chamber genre. It conveys the author's attitude to events, reflects the atmosphere of Time when it was developed within the interesting geographical point, the joint of East and West. The author analyzes the genre of portrait in the creative works of artists of two groups — "Shtil" and "Vladivostok".