



EDN: PRYXWS

УДК 7.730

## SCULPTOR OLEG VASILYEVICH PODOLSKY: SYMBOLISM, SYNTHESIS OF STYLES, PHILOSOPHY

Elena V. Ilina

State Tretyakov Gallery, Anna Golubkina Museum

Moscow, Russian Federation



**Abstract:** The article examines the work of Tagil sculptor Oleg Vasilyevich Podolsky (1946–2022), considers the basic principles of the formation of his worldview, style-forming principles, and creative method. The master's works are analyzed. The connection with the world art processes is traced.

**Keywords:** Podolsky O.V.; sculpture; art of the Urals.

**Citation:** Ilina, E. V. (2023). SCULPTOR OLEG VASILYEVICH PODOLSKY: SYMBOLISM, SYNTHESIS OF STYLES, PHILOSOPHY. *Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 4 (17), pp. 110-123.*

Е. В. Ильина

Государственная Третьяковская галерея, Музей Анны Голубкиной

Москва, Российская Федерация

# СКУЛЬПТОР ОЛЕГ ВАСИЛЬЕВИЧ ПОДОЛЬСКИЙ: СИМВОЛИЗМ, СИНТЕЗ СТИЛЕЙ, ФИЛОСОФИЯ

О. В. Подольский.

Возвращение  
блудного сына.

Вариант 2. 1983.

Шамот, соли,  
обжиг.

47×43×46

Нижегородский  
музей изобразительных  
искусств

O. V. Podolsky.

Return of the  
Prodigal Son.

Version 2. 1983.

Fireclay, salts, firing.

47×43×46

Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts

В статье исследуется творчество скульптора Олега Васильевича Подольского (1946–2022): выявляются особенности мировоззрения, рассматриваются стилиобразующие принципы, творческий метод. Проводится анализ произведений мастера. Прослеживается связь его творчества с процессами мирового искусства.

**Ключевые слова:** О. В. Подольский; скульптура; искусство Урала.

**И**зучение творчества любого художника – это, прежде всего, исследование его принципов и методов создания произведений. Определенную роль в этом процессе играют обстоятельства его личной жизни, с которыми надо

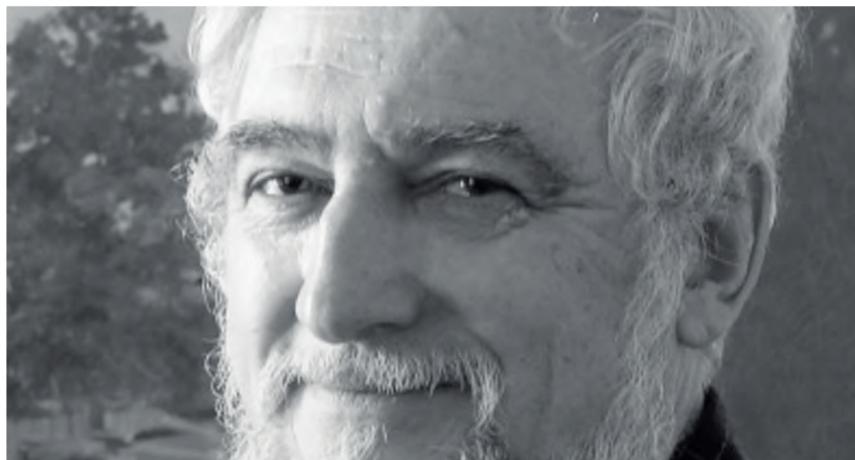
вдумчиво знакомиться. Важный аспект анализа творчества – выявление его взаимодействия с историей мирового искусства: сопоставление микрокосма (творчества отдельного художника) и макрокосма (самой истории пластического ис-

куства) позволяют полно оценить произведения мастера в мировоззренческом и философском измерениях.

Имя скульптора Олега Васильевича Подольского (1946–2022) значимо для понимания процесса развития скульптуры Урала и непосредственно Нижнего Тагила с середины 1970-х до начала 2020-х гг. Его путь в искусстве – это путь интроверта, замкнутой в себе системы, практически закрытой для внешних воздействий, но раскрытой в тишину ушедшего в прошлое многовекового искусства. Именно здесь художнику было комфортно, именно здесь он черпал знания, методы, приемы создания своих произведений. Но Олег Подольский не был закрытым от внешнего мира творцом, уединившимся в своей мастерской, а активным участником городского творческого процесса: он много лет являлся членом выставочного комитета и правления Нижнетагильского отделения Союза художников РФ, входил в градостроительный совет города.

Погруженный в размышления о природе искусства, он нередко приходил в музей изобразительных искусств, чтобы лично принять участие в монтаже выставок тагильских художников, в создании экспозиции. А во время переезда фонда скульптуры в новое хранилище мастер активно участвовал в расстановке предметов, близко знакомясь с коллекцией музея и помогая сыну – хранителю произведений пластики<sup>1</sup>. Неравнодушие, искренние переживания за судьбу тагильского искусства были важной стороной души Олега Подольского. Заслуженный художник России Владимир Наседкин<sup>2</sup> вспоминает: «Олег всегда был борцом... и именно он заложил основы так называемой тагильской школы своей активной гражданской позицией и своей миссией просветителя, несущим знания и опыт всем нам, находящимся в его окружении» [2, с. 1].

Скульптором Олег Подольский, по его собственному признанию, решил стать в шесть лет. Трудно сказать, что двигало ребенком, но, скорее всего, сама природа, живописные места станции Азиатская, недалеко от промышленного города Нижнего Тагила в Свердловской области, где 2 декабря 1946 года он родился. Здесь прошло раннее детство, а затем родители переехали в Тагил. Отец, отвечавший за радиофикацию всего города, сам увлекался живописью, был самостоятельным художником, мать – воспитателем в детском саду. Непростая история семьи, несомненно, на-



*Подольский  
Олег Васильевич*

*Podolsky  
Oleg Vasilievich*

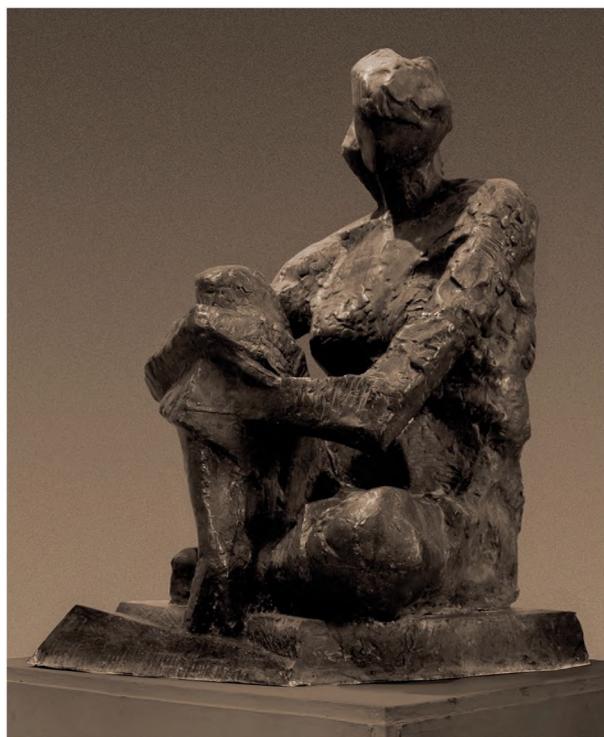
ложила отпечаток на мировоззрение будущего художника: дед по матери с женой и детьми был вынужден из-за доноса бежать из Белоруссии буквально перед началом войны на затерянную в уральских лесах станцию леспромхоза, семья по отцовской линии владела мельницей и также скрывалась от раскулачивания. В любом случае внутренняя сдержанность, склонность к размышлениям, думается, во многом были сформированы обстоятельствами жизни.

В 1969 г. Подольский поступил на художественно-графический факультет Нижнетагильского педагогического института, который закончил в 1974 г. и куда он вернулся в качестве преподавателя спецдисциплин только в конце 1990-х. В 1976 г. художник начинает работать над одним из знаковых своих произведений – скульптурой «Муза», которую можно считать манифестом художника: она стала фокусом многих будущих размышлений автора о принципах творчества, методах пластического высказывания.

Придя в искусство в последней четверти XX в., Олег Подольский стал одним из тех отечественных художников, которые в равной степени задумывались о пластической стороне своего творения и о философской основе произведений. Неоднократно на протяжении XX в. скульптура в России испытывала взлеты, но путь, пройденный мастерами Серебряного века, оказался наиболее близок мастерам конца двадцатого столетия: в их произведениях также доминировала идея интуитивного прозрения, религиозно-философские размышления переплетались со вселенскими раздумьями о самой природе творчества, с поисками высокого начала в образах. Предыдущему поколению скульпторов, в том числе и Нижнего Тагила, жившему

О. В. Подольский.  
Муза. Вариант 1.  
1976–1978. Бронза.  
94,3×64,5×65,5  
Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств

O. V. Podolsky.  
Muse. Version 1.  
1976–1978. Bronze.  
94.3×64.5×65.5  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts



О. В. Подольский.  
Муза. Вариант 2.  
1976–1978. Бронза.  
120×100×120  
Сквер  
Нижнетагильского  
музея изобразительных  
искусств

O. V. Podolsky.  
Muse. Version 2.  
1976–1978. Bronze.  
120×100×120  
Public Garden  
of the Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts



в жестких рамках ограничений 1950–1970-х гг., повезло меньше. Лишь в 80-х гг. XX века открылись новые возможности: сложные философские темы начинали все настойчивее и чаще звучать в работах художников. Они с трудом пробивались в установившейся творческой среде рабочего

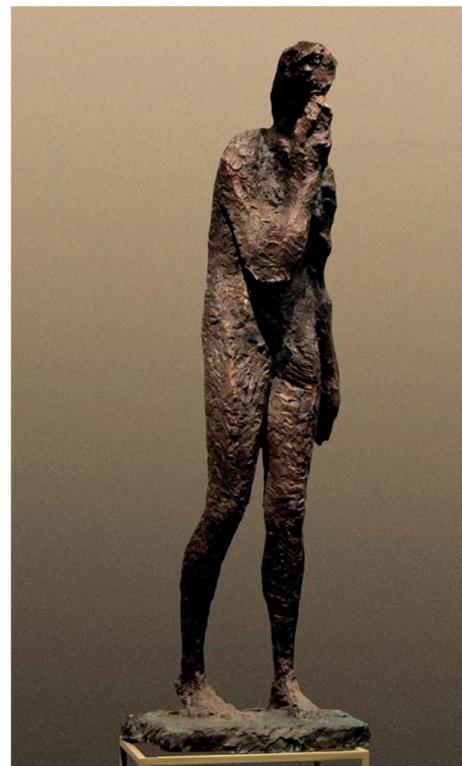
города, постепенно, через препятствия художники доказывали необходимость говорить на эти темы собственным языком. Именно к этому поколению относится Олег Подольский. В его творчестве тоже не все было гладко, новое пробивалось с трудом, через неприятие современниками, непризнание, отторжение самой формы высказывания.

Олег Подольский стоял у истоков формирования новой эстетики уральского искусства вместе с Евгением Бортниковым<sup>3</sup>, Владимиром Наседкиным, Владимиром Антонием<sup>4</sup> и др. С начала 1980-х гг. они часто собирались в личных мастерских для совместных занятий искусством. В этом также есть связь с творческими процессами начала XX в., когда движимые стремлением к созданию нового искусства художники объединялись в сообщества и группы. В Тагиле это выглядело как своего рода неоформленный манифест, призывавший к выработке принципов индивидуального высказывания, к отказу от требований метода социалистического реализма, еще царившего в искусстве.

Молодые художники понимали природу творческого процесса как непрерывную цепочку совершенствования, стремились к оттачиванию своего мастерства, постоянной тренировке руки и воображения. Они рисовали, возрождая опыт работы с натурой, обменивались мнениями, порой противоположными, но сходными во взглядах на смысл искусства. Одним из открытий этой генерации художников стала чувственность, которая вовсе не была новшеством для мирового искусства, но для тагильского это было новое, еще не воплощенное и не выраженное предшествующим поколением художников ощущение. По сути, это была форма бегства от принципов социалистического реализма.

Творчество Олега Подольского сформировали две доминанты – символизм образов как основа психологизма и философской компоненты его произведений и синтез стилей и направлений – типичный для культуры постмодернизма и опирающийся на достижения, эксперименты и находки искусства первой трети XX в.

Подольский, несомненно, принадлежит к продолжателям традиций отечественной пластики, воспринявшим значимые достижения в скульптуре разного времени, сумевшим – переплавив знания – претворить их в своем творчестве. Его личным духовным выбором было обращение к тому, что на долгие десятилетия было предано



забвению – пластическая и творческая свобода, смелость авторского высказывания, разговор на вечные темы и духовная связь со всем предшествующим искусством.

Стоит отметить справедливости ради, что и ранее художники 1960–1970-х гг. жили и творили в той же крепкой взаимосвязи со всем мировым искусством, однако им приходилось вуалировать, прятать свои находки и поиски: общество не было готово к изменению языка пластики. Подольский был в числе тех, кто вопреки условиям жизни стремился к восстановлению связующего моста искусств между началом XX в. и его концом, с переходом в новое столетие.

Плеяда выдающихся отечественных скульпторов-новаторов начала XX в. в буквальном смысле слова провела революцию по изменению форм и языка пластики, сделав ее свободной в высказываниях, утвердив право на существование разных формальных приемов и использование новых материалов. Творчество С. Коненкова, А. Голубкиной, А. Архипенко, позднее В. Мухиной, С. Лебедевой и др. позволяют понять основы рождения индивидуального стиля Олега Подольского, принципы формообразования в его пластике. Углубленное изучение истории скульптуры вообще становится методом Подольского в творчестве. Более того, уже в 1970-х гг. у мастера появилась возможность изучения и произ-

ведений западноевропейского постмодернизма, ранее осуждавшегося советской официальной критикой и потому закрытого для советских мастеров. Сначала в журналах *Sztuka* и *Projekt*, *Vytvarny život*, *Bildende Kunst*, *Neue Verbund*, *Frta*, *Muvizet*, затем в книгах стала постепенно появляться информация о творчестве Джакомо Манцу, Марино Марини, Осипа Цадкина, Константина Бранкузи, Альберта Джакометти и др.

Безусловно, нельзя обойти вниманием имена отечественных художников-новаторов второй половины XX в. – например, И. Слонима, глубоко чтимого Подольским. Произведения русских и европейских скульпторов тогда сложно было увидеть на выставках, и методом Подольского, как и других художников, стало изучение истории искусств непосредственно в мастерской, по книгам. Большое значение Подольский придавал и изучению истории мировой пластики: в 1990-е гг. он несколько лет посвятил внимательному исследованию римского скульптурного портрета.

Сильной стороной творчества этих мастеров, в том числе и Олега Подольского, было углубленное знакомство с книгами по теории и психологии искусства, получившими доступ к читателю спустя годы забвения, – Р. Арнхейма, Л. Выготского, Н. Тарабукина, Л. Жегина, Р. Раушенбаха. Теоретические труды формировали новую эстетику, намечали новые горизонты. Степень сво-

*О. В. Подольский.*  
*Автопортрет с сыном.* 1980  
34,3×14,3×15,3  
Нижнетагильский музей изобразительных искусств

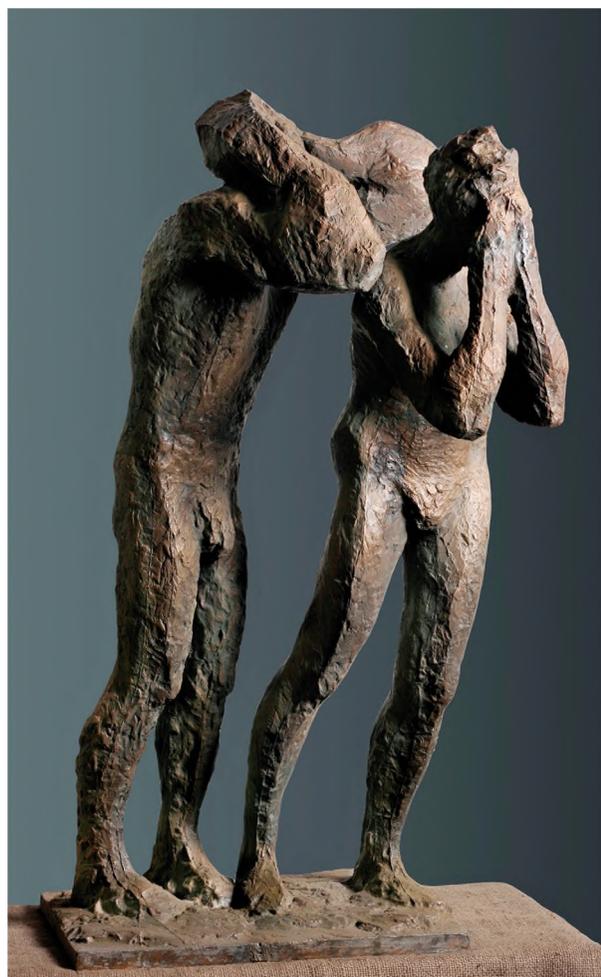
*O. V. Podolsky.*  
*Self-portrait with son.*  
1980. 34.3×14.3×15.3  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts

*О. В. Подольский.*  
*Мать и дитя.*  
1990. Бронза.  
85×60×60  
Собственность семьи художника

*O. V. Podolsky.*  
*Mother and child.*  
1990. Bronze.  
85×60×60  
Property  
of the artist's family

О. В. Подольский.  
Ева. 1990–1991.  
Бронза.  
126,2×39×45,7  
Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств

O. V. Podolsky.  
Eve. 1990–1991.  
Bronze.  
126.2×39×45.7  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts



О. В. Подольский.  
Изгнание из рая.  
1990. Бронза.  
100×50×54  
Собственность  
семьи художника

O. V. Podolsky.  
Expulsion from  
paradise. 1990.  
Bronze.  
100×50×54  
Property  
of the artist's family

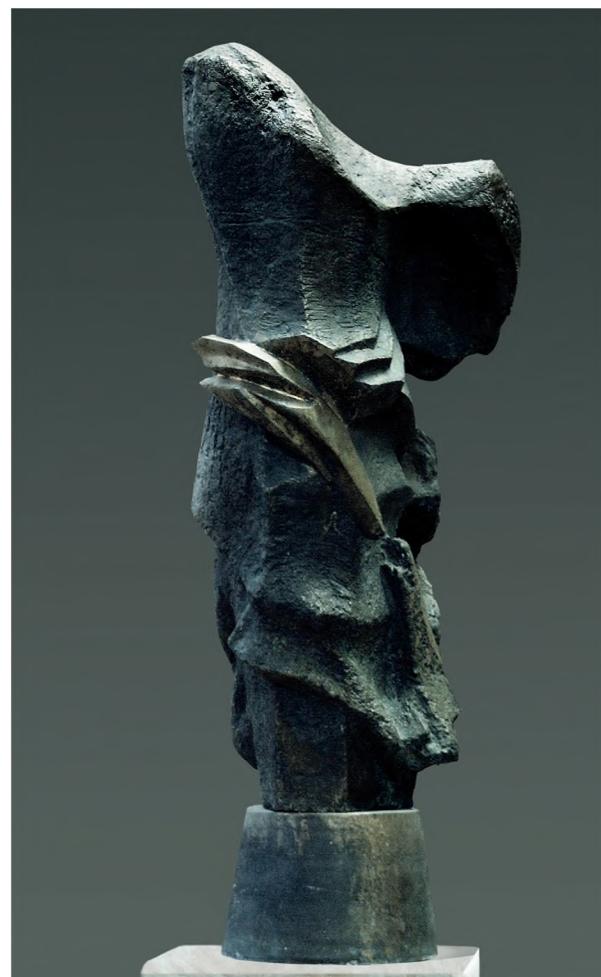
О. В. Подольский.  
Ника. 1990.  
Бронза.  
62×28×31  
Собственность  
семьи художника

O. V. Podolsky.  
Nika. 1990. Bronze.  
62×28×31  
Property  
of the artist's family

боды высказывания на любые темы становилась открытием, свежим воздухом и символом укрепления, которые искали молодые творцы.

Насмотренность и знания в области теории искусства позволили Подольскому расширить границы собственного творчества. Не порывая с реализмом, он стремился к переработке классических образцов. Прекрасно зная историю пластики, Подольский, будучи типичным представителем постмодернизма, легко ориентировался в приемах и методах изображения, умело переплавлял уже устоявшиеся классические формы в новые. Скрупулезное исследование тем, приемов, образов, трактовок в скульптурных образцах и тщательный отбор позволили Олегу Васильевичу тонко, буквально по граммам, ввести многие из них в свое творчество, протянув невидимые нити, незримо соединяющие его со всей прогрессивной скульптурой XX в.

Олег Подольский, безусловно, представляет собой тот тип художника-мыслителя, который никогда не работал быстро: размышления о природе искусства, искомом им принципе выска-



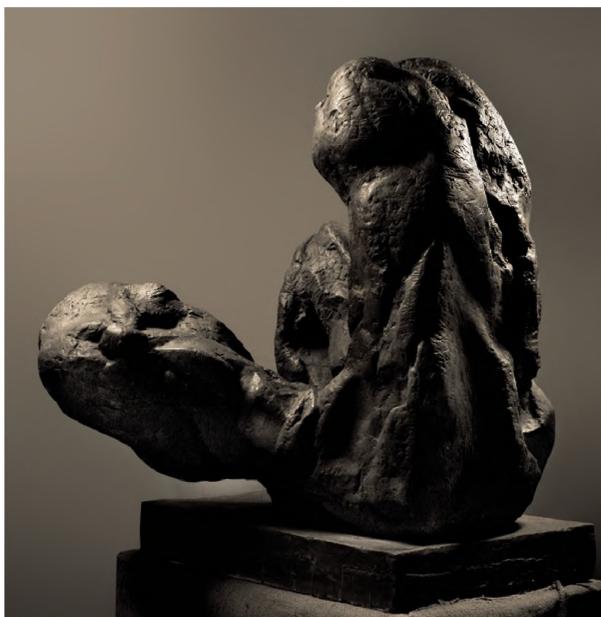
зывания, не отводили его от исполнения замысла, но позволяли доводить свои произведения до состояния окончательности. Размышления были тоже творчеством, мощной стороной интеллектуальной работы мастера, находившими отражение в его произведениях. В значительной степени они выразились в свободной проработке формы, в художественном обобщении. В его работах нет ни одной случайной линии, ни одного неожиданного «мазка», форма отличается законченностью полного порядка – все это результат длительной работы ума, долгих поисков. Он мог годами работать над одной вещью, вел параллельно несколько работ, давая остыть чувствам и успокоиться глазу: это помогало художнику каждый раз по-новому входить в структуру произведения, видеть неточности, недостатки пластического решения. Это были не поиски совершенства, но стремление к завершенности, к полноте утверждения того, что он хотел выразить.

Подольский не искал красоты в искусстве. Для его творчества более характерны поиски

параллелей в иконографическом, смысловом и пластическом содержании произведений разных эпох. Обращение к символическому началу стало той точкой, с которой он шагнул в мир более сложный. По высказыванию поэта Андрея Белого, «символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу...» [1, с. 8]. Сформулированный в первой трети XX в. манифест отказа от единой картины стиля одновременно выдвинул на первый план авторскую художественную форму. Последняя треть XX в. возвращается к этим посылам. В работах, связанных с поисками духовности, Олег Подольский настойчиво ищет адекватную своей идее форму выражения чувств и смыслов, опирается на символ.

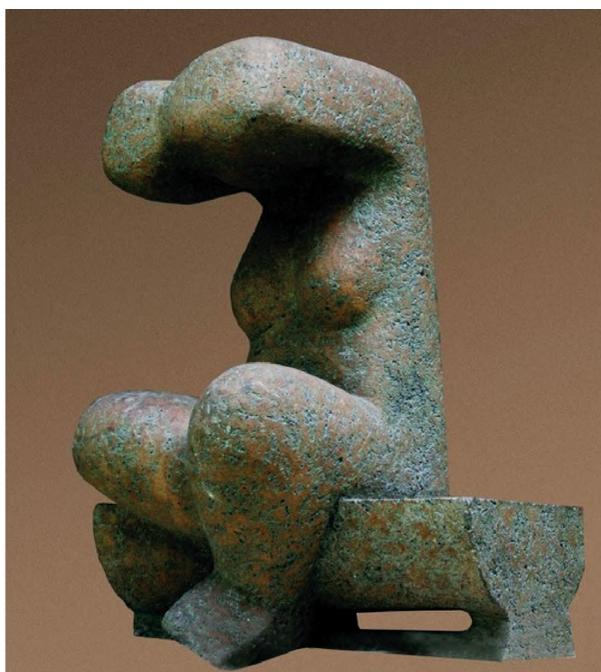
Творчество Олега Подольского отличает исключительная способность говорить в своих скульптурах от первого лица, делиться с миром драматическими переживаниями, даже быть беспощадным по отношению к зрителю в своих высказываниях. Рождается лейтмотив, объединяющий многие его произведения – сакральный момент творения. Личные глубинные переживания действительности часто выражались в творчестве Подольского в образах, исполненных страданий, мучительных сомнений, внутреннего духовного слома. Одна из известных композиций Подольского – «Возвращение блудного сына». Над притчей, восходящей к Евангелию от Луки, автор много размышлял – существует несколько вариантов произведения. Художник возводит образ Отца к образу Всевышнего, способного даровать жизнь, изменение судьбы. Перед зрителем разыгрывается человеческая драма. Дилемма праведности жизни и всепрощения, любви, размышления о жизни и о творце, о грехе, покаянии, возведены автором в уровень символического прочтения, веры. В работе явственно звучит мысль о богочеловеке, что раскрывает мировоззрение автора, его отношение к личности человека как к Демиургу.

В «Возвращении блудного сына» Подольский избирает драматическую форму высказывания, использует острохарактерные приемы. Набор символов мгновенно считывается: колесо как путь, дорога, жизнь и как четвертование; преувеличенно большие ступни ног (единственное, что осталось от фигуры возвратившегося сына) – знак страстей и пороков и дань уважения Рембрандту, но и знак предстоя-



О. В. Подольский.  
Мужской торс.  
Этюд. 1976–1978.  
Бронза.  
13×10×12  
Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств

O. V. Podolsky.  
Male torso. Etude.  
1976–1978. Bronze.  
13×10×12  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts



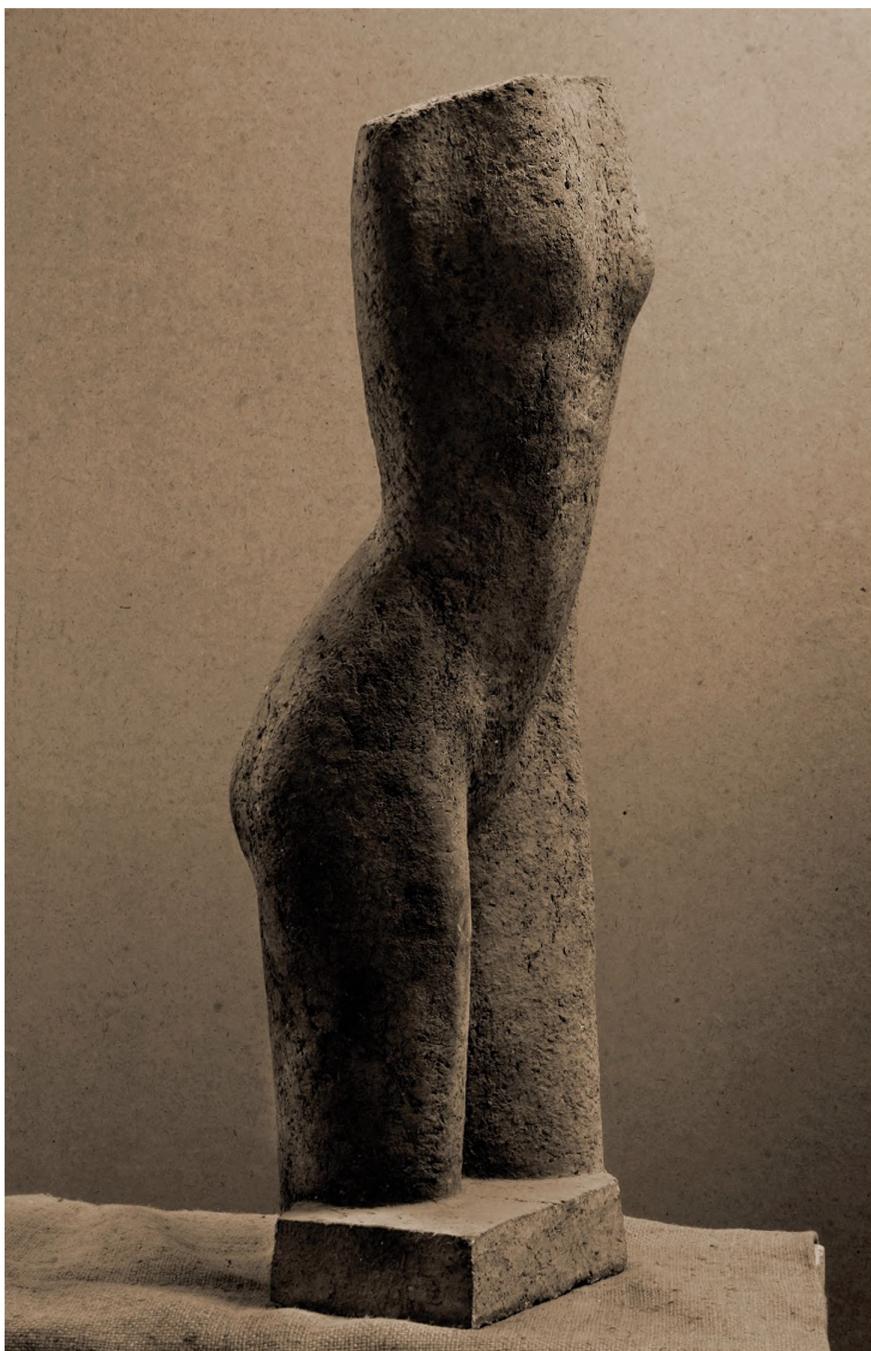
О. В. Подольский.  
Вирсавия. 1981.  
Шамот, соли,  
обжиг.  
61,5×44×40  
Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств

O. V. Podolsky.  
Bathsheba. 1981.  
Chamotte, salts,  
firing.  
61.5×44×40  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts

ния, покаяния. Опущенные руки отца – плавные симметричные линии – символ примирения, прощения. Большое значение имеет использованный автором прием сдвига кубистических форм – и это было очень новаторским приемом в советском искусстве восьмидесятых годов, идущим вразрез с официальными установками. Художник создает формы рубленными, строго архитектурными объемами, разнимает их, делая самостоятельными, но существующими только в единении друг с другом – и в этом проявилась взаимосвязь (а не просто увлечение или заимствование) с кубистической скульпту-

О. В. Подольский.  
Торс. 1983. Шамот,  
соли, обжиг.  
90×30×30  
Курганский областной  
художественный музей  
им. Г. А. Травникова

O. V. Podolsky.  
Torso. 1983.  
Chamotte, salts,  
firing.  
90×30×30  
Kurgan Regional  
Art Museum named  
after G. A. Travnikov

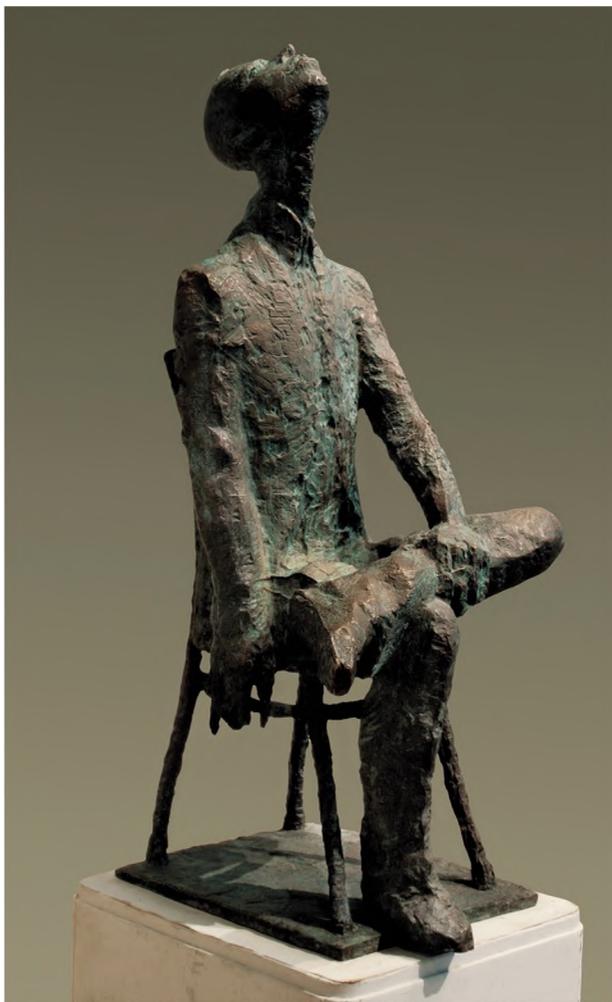


рой первой четверти XX в., с опытами ВХУТЕМАСа. «Отсекание» тела от стоп и его уничтожение (фигуры сына нет в композиции) необходимы автору не только для остроты смысла, но и для чистоты высказывания: так мало остается от тела и так многое есть в духовном начале. С другой стороны, это неожиданное решение при общей «тишине» композиции дает мощный эмоциональный всплеск, драматичное мгновение единения, позволяющие раскрыть глубинные смысловые связи. В символическом произведении проявился еще только стоящий на пороге ре-

гионального искусства постмодернизм, который точно показал, что опыты с формой не конечный продукт творчества (как это может показаться), а путь к познанию заложенного смысла. К подобным экспериментам публика и даже определенный слой художественного сообщества не были готовы в начале 1980-х гг.

Пожалуй, редким образам Подольского при-суще умиротворение, спокойствие, радость. Один из них – небольшой «Автопортрет с сыном», где неловкое движение отца, держащего крошечного ребенка, передает огромную гамму смешанных чувств и переживаний – от тревоги до тихого умиротворения. В этюде отец – сам автор – выступает как Демиург, сотворивший чудо, но обнаженное тело с неудобно поставленными ногами, напряженными руками с младенцем возвращает в реальное бытие. Все здесь тишина, глубокая сосредоточенность. Круг жизни замкнулся – как замкнут сам объем рук, как скрыт диалог двух мужчин. В этой работе проявилось тяготение художника к традициям скульптуры начала XX в. с ее свободным высказыванием, текучей поверхностью, постоянно изменяющейся от движения света. Позднее художник создал крупноформатное произведение «Мать и дитя», посвященное рождению второго сына: в работе запечатлена жена художника Любовь Алексеевна Подольская и сын Алексей. Оно перекликается с хорошо известной реалистической скульптурой Ф. Каменского «Первый шаг» (1872, Государственный Русский музей). Обратившись к вечной теме, Олег Подольский решает образ очень по-современному, здесь время однозначно проявило себя. Полнота бытия и гармония единения сопряжены с мотивом ухода сына от матери, который начинается с первым его шагом.

Стоит отметить, что к решению образов в формах кубистических, граненых Подольский обратился еще в конце 1970-х гг. В ранней работе «Муза» художник решает композиционный объем с геометрической точки зрения – фигуру вполне можно вписать в куб. Достаточно плотная форма сидящей женщины с непропорционально длинными и тонкими руками, охватившими согнутые колени, обеспечивает надежную изоляцию героини от внешнего мира. Литературность, к которой так стремилась скульптура 1970-х гг., здесь исключена, более того, художник неожиданно вместо стоп создает некую форму, напоминающую копыта. Антропоморфическое начало позволяет автору играть и прятать смысл.



Фавнесса ли это, присевшая на камень, или, что следует из названия, Муза, уже неважно: есть некий символический персонаж, уводящий в мир несказанного, потустороннего, неизведанного. Стремление к загадочности, непроявленности чувств – типичный признак символизма. Тонкая лирика, явно выявленная женская природа изображенного существа рождает образ чувственный и возвышенный одновременно.

Подольский намеренно избегает любого сюжетного начала в своих работах, углубляясь в поиск более тонких, порой не сразу считываемых смыслов. Священная история, античная мифология питают его размышления. В начале 1990-х гг. Подольский обращается к идее символического шага, создав произведение «Ева». Образ шагающего человека в мировой пластике известен с древних времен. В конце XIX в. к теме в очередной раз обратился Огюст Роден, создав «Идущего человека» (1900), шаг которого стал символом: это упругое движение сильного тела, раздвигание невидимого пространства, был шагом в XX в., от

которого ждали многое. Шаг Евы в работе Олега Подольского иной: пространство, в котором перемещается фигура, свернуто до бытия в нем самого тела. Это шаг в пространство, где нет покоя. Это образ иного времени – тревожный, когда не ждут счастливых перемен. Но и не все в прошлом. Символический шаг – одна видимая грань, физическое движение переплавлено в энергию состояния, тихого в своей скорби, плачу по потерянному. Конструкция неловкого, не обладающего красивыми формами тела не имеет материальной плоти. Она согбенна, уподоблена шагающей тени, словно спрессована огромным давлением. В какой-то степени фигура Евы сродни дереву, настолько она суха и бесплотна. Подольский создает свою авторскую версию мирового мифа. И сильную. Если искать сближения в мировом искусстве, то отправной точкой для автора стала Ева из фрески «Изгнание из рая» Мазаччо (1427) на стенах капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции. Но только в телесном отсутствии. Экспрессивный плач Евы Мазаччо был тонко и глубоко прочувствован Подольским. В ней та трагическая невозможность выражения чувств, когда живешь с этим давно, оплакиваешь – столетиями.

Увлеченный темой и творчеством Мазаччо, Подольский создает еще и свой вариант «Изгнания из рая», где исповедует то же состояние безысходности. В работе автор стремится синтезировать многие иконографические решения образов изгнанников. Художник как бы визуализирует живопись Мазаччо через несколько столетий в пластике, словно прочитывает то исходное состояние спустя время и возводит историю греха и наказания в состояние длительной бесконечности. Трагизм образов представлен в самих неловких фигурах, преувеличенно грубых, но в них заложена и тонкость прочтения чувств. В фигуре Евы найдена та грань равновесия, в которой нет падения, но нет и опоры – и никогда не появится. Мотив вечного теперь для них состояния страха и горя позволяет понять знаковую структуру трагических образов. Нравственное содержание, связанное с вечной темой, в действительности есть ответ на вопросы всех поколений живущих.

Мировая пластика была тем воздухом, которым дышал скульптор. Он методично отбирал приемы и темы, найденные гениями прошлого. Ему чужда была гладкая пластика классицизма в своем прямом проявлении, хотя он ее прекрасно знал и ценил, как ценил Федота Шубина. Он искал

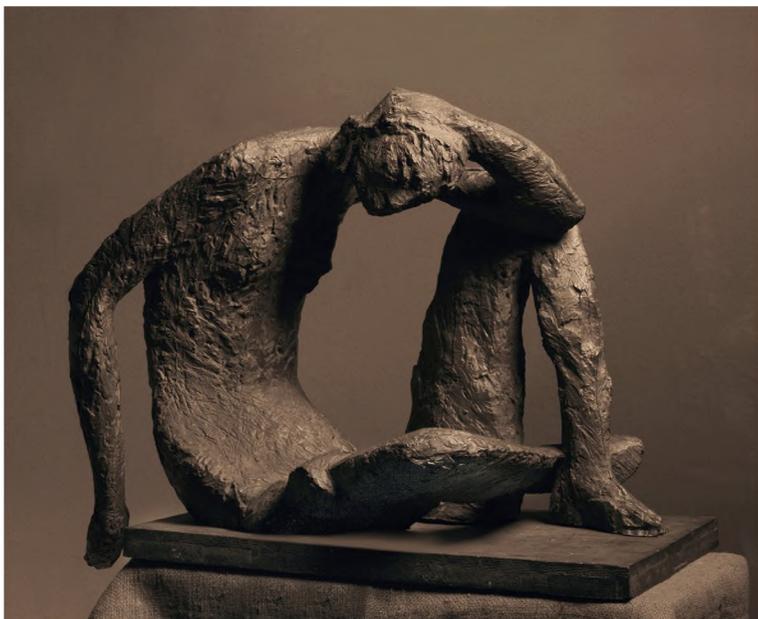
*О. В. Подольский.  
Композитор  
Сергей Прокофьев.  
1987. Бронза.  
125×50×61*

*Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств*

*O. V. Podolsky.  
Composer Sergei  
Prokofiev. 1987.  
Bronze.*

*125×50×61*

*Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts*



О. В. Подольский.  
Средиземное море.  
1992. Бронза.  
65×75×55  
Собственность  
семьи художника

O. V. Podolsky.  
Mediterranean Sea.  
1992. Bronze.  
65×75×55  
Property  
of the artist's family

О. В. Подольский.  
Бюст. 2007.  
Гипс.  
57×54×43  
Собственность семьи  
художника

O. V. Podolsky.  
Bust. 2007.  
Gypsum.  
57×54×43  
Property  
of the artist's family



темы и приемы близкие ему самому, выражающие его мировоззрение, взгляды на скульптуру и творчество. В значительной степени Подольский находил себе опору в греческой архаике: по его мнению, архаическая скульптура имеет истинно художественную ценность. И он не только черпал вдохновение в древних образах, но находил в них основу для символического прочтения собственных идей. Скульптура Подольского «Ника» восходит к знаменитой Нике Самофракийской (II в. до н.э., Лувр). Сохранив идею порыва и приподнятой героики, автор предлагает совершенно иное формообразующее решение.

Раннее произведение «Мужской торс» (эту работу в собрании Нижнетагильского музея изобразительных искусств) тоже своего рода оммаж архаической скульптуре – одному из шедевров мировой пластики, Бельведерскому торсу, фрагменту античной скульптуры с утраченными головой, руками и ногами из музея Пио-Клементино в Ватикане неогреческой школы середины II в. н.э. Скульптурой восхищались и ценили уже с XVI в., сохранились многие рисунки великих мастеров. Подольский не копирует, но берет за основу заложенную энергетику и усиливает ее многократно. Фигура этюда не просто напряжена, она выкручена до сгустка мышц, деформирована. Бросок энергии олицетворяет саму природу мужского начала. Но и отсылает к глубинным связям культуры – и это было очень важно в изменении самого лица отечественной пластики. Другой пример – скульптура «Вирсавия» (вариант в дереве, галерея Эстер, Екатеринбург), которая

тоже олицетворяет природу, но не яростную: в ней есть нота покоя. Объем массы открыто-закрытый, в этом есть и нота стыда, и мучительное желание греха для будущего материнства. Массивная, плавно текущая, ритмично струящаяся форма, очень плотная, объемная – в этом проявилось уважение к традиции изображения Вирсавии в европейской живописи как сочной в своей полноте женщины. Но в ней можно увидеть и знаменитых палеолитических Венер с их преувеличенным объемом, символикой всеобщего материнства, прародительниц. В немалой степени ощущению плотности, весомости способствует материал скульптуры – шамот, с которым не часто работал автор. Впоследствии скульптор переводит эту работу в дерево. Умелая тонировка придает произведению значительность, подлинность.

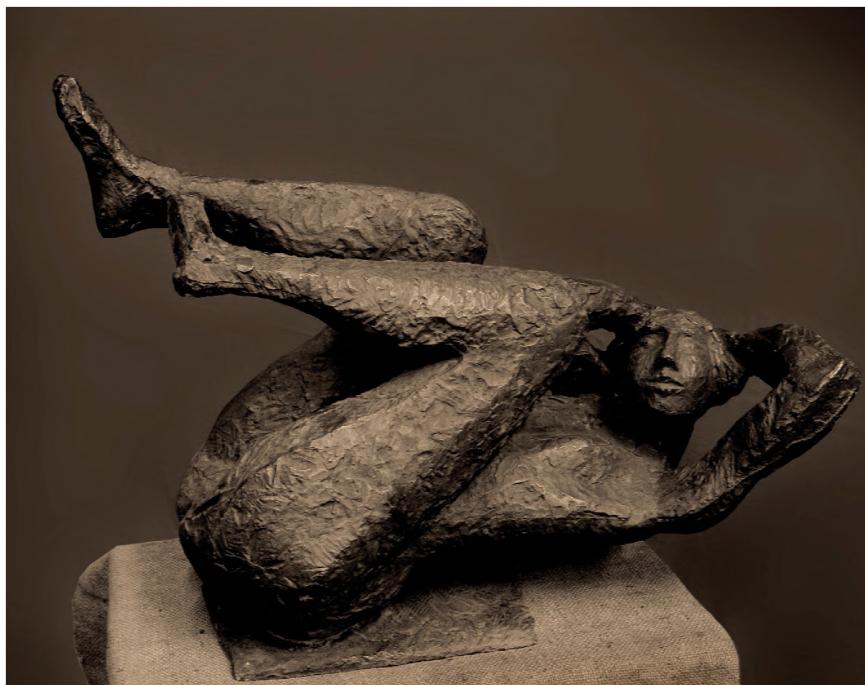
Скульптура «Вирсавия» в диалоге с «Евой» или «Изгнанием из рая» звучит как противопоставление форм – наполненности в первой и отсутствия плоти в двух других. К этому же ряду примыкает и женский «Торс». И это тоже «игры с архаикой», которые были типичны для искусства начала XX столетия. В творчестве Подольского они обрели новый уровень. Тонкая форма женского торса словно струится, в абрисе фигуры отголоском проявились поиски формы в кубистической скульптуре первой четверти XX в. Но в ней художники строят форму из объемов, а Подольский, напротив, ограняет форму, выявляя в ней конструкцию, саму структуру объекта, но более мягко. Идея незавершенности объекта, бе-

рущая свое начало в работах Родена и типичная для новаторских тенденций XX в., была воспринята Подольским и претворена в своих произведениях.

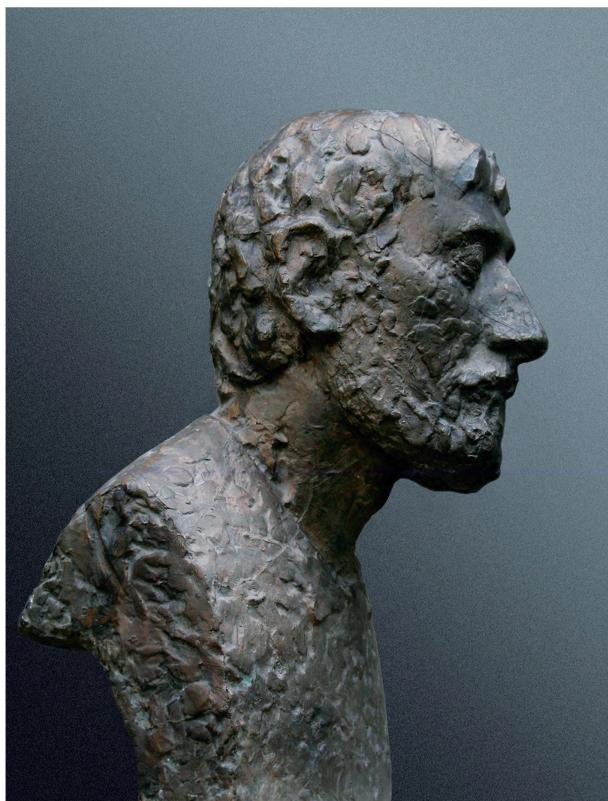
Круглая скульптура была для мастера, несомненно, творческой лабораторией, где он активно экспериментировал с формой. Для метода Подольского более характерны открытые объемы. Художник строит форму в прямом диалоге с воздухом: у него много проемов, воздушных пустот, сложных линий рук и ног, прерывистых форм и движений. В этом проявилось мастерство рисовальщика, точно чувствующего графическую основу в любом объеме. Такие решения дают возможность художнику выявлять архитектуру скульптуры с подчеркиванием ритма. Одно из таких произведений – портрет композитора С. Прокофьева, ставший безусловным успехом скульптора. Решение портретного образа музыканта неожиданно: высоко поднятая, почти закинута назад голова на длинной шее, внешне разорванные, но на деле хорошо организованные линии закинутой ноги на ногу, ножек венского стула, опущенных рук, рождают состояние погруженности в неслышимую музыку. Другой пример такого же сложного объемно-пространственного построения – «Средиземное море», «Бюст», «Лежащая». Другой тип скульптуры Подольского – закрытые плотные формы: это не только портрет «Новгородский философ», но и композиции «Ника», «Летающий ангел», «Мужской торс».

Одной из самых элегантных скульптур в творчестве Подольского предстает «Сидящая женщина» – и здесь совершенно иное пластическое и формальное решение, иной исходный материал. Изящные, тонкие удлиненные формы, грациозное положение фигуры с почти текучими формами в своей основе могут напомнить образы Модильяни, скульптуру Бранкузи. Это проявилось и в особой утонченности форм, и в использовании полированного тонированного металла, благородного в сдержанном мерцании – редкий пример скульптуры такого рода в творчестве мастера. Здесь свойственная Подольскому трепетность фактуры уступает место гладким поверхностям, полировке, но, как ни странно, не отталкивающей, а чувственной, чему в немалой степени соответствует сама форма.

В длинной череде произведений Олега Васильевича Подольского важное место занимают многочисленные этюды, которым он придавал большое значение. И это не просто «разминание



О. В. Подольский.  
Лежащая. 1993.  
Бронза.  
58×33×87  
Собственность  
семьи художника



О. V. Podolsky.  
Lying woman. 1993.  
Bronze.  
58×33×87  
Property  
of the artist's family

О. В. Подольский.  
Новгородский  
философ. 1981.  
Бронза.  
57,3×39×38,5  
Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств

О. V. Podolsky.  
Novgorod  
philosopher. 1981.  
Bronze.  
57.3×39×38.5  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts

рук» и, конечно, не просто подготовка к большой работе: прикладное значение этюда как подготовительной работы к исполнению большого замысла ушло в прошлое с приходом XX в., когда в начале в живописи, затем в скульптуре произошла переоценка его как формы высказывания мастера. Штудия, обнаженная натура понимает-

О. В. Подольский.  
Сидящая  
женщина. 1990.  
Бронза.  
57×15×15  
Собственность  
семьи художника

O. V. Podolsky.  
Seated woman.  
1990. Bronze.  
57×15×15  
Property  
of the artist's family

ся автором как самостоятельное и самодостаточное произведение небольшого размера. В этюде Подольский решает несколько вполне определенных задач: решение пропорций, передача движения и создание динамичной светонесущей поверхности. Главное для автора не только внимательное исследование натуры, но прежде всего творческое, свободное истолкование формы. Подольский выявляет в этюдах упругую гибкость, красоту человеческого тела, его силу в неповторимом жизненном проявлении.

В творчестве Олега Подольского портретов немного: к отбору образов художник подходил очень тщательно, выступая как тонкий психолог. В «Новгородском философе» скульптор до-

подлинно передал индивидуальность натуры – немного усталое лицо, внешне не очень выразительное, но обладающее гармоничными чертами. Человек находится будто бы в потоке повседневности, но правда образа в том, что идет постоянная работа мысли, погружающая героя в самое себя. Художник не стремится к раскрытию души, чувств и мыслей, не подмечает мимолетность состояния, а скорее стремится к раскрытию одного доминантного состояния. Мазки, формирующие поверхность, вторят внутреннему состоянию – они достаточно ритмичны. В портрете одного из величайших пианистов в истории музыки Владимира Горовица формирующие поверхность произведения мазки иные – они более живые, подвижные, струящиеся, имеют характер прихотливой изменчивости, передавая непрестанно меняющееся движение света. Художник делает максимально строгими структурные объемы – голову, воротничок и галстук-бабочку, при этом оставляя их живыми, трепетными, и сосредотачивается на лице и решении поверхности. В результате внешне застывшая масса оказывается одухотворена внутренне активным творческим состоянием. Трепет мысли, глубокого внутреннего состояния великого пианиста передается быстро положенными мазками, мягко меняющимися от движения света. В этой работе Подольский вновь обращается к найденному однажды приему разъема форм – отдельно вылепленные руки с трепетными подвижными пальцами словно создают само звучание музыки, передают неустанную работу интеллекта, сложный мир души человека. Сосредотачиваясь на глубинах души человеческой Подольский словно разрывает время и пространство, создавая памятник человеческой мысли. И в этом проявляется символичность портретных образов скульптора.

В творческой практике Подольского встречаются и произведения монументальной пластики. Первая из работ была выполнена в 1975 г. (Памятник рабочим завода Уралхимпласт к 30-летию Победы в Великой Отечественной войне, 1975, Нижний Тагил), затем скульптор не единожды помогал в увеличении скульптуры своему другу скульптору Анатолию Глебовичу Неверову<sup>5</sup>, участвовал в реконструкции памятника красногвардейцам, погибшим в боях 1918 г. В конце 1990-х гг. по предложению Демидовского фонда Подольский работал вместе с братом, архитектором М. В. Подольским<sup>6</sup>, над восстановлением некогда утраченного памятника заводоладельцу



Николаю Никитичу Демидову (1773–1828). Ранее в Нижнем Тагиле уже существовал памятник ему. Он был выполнен в 1836 г. французским скульптором Франсуа Жозефом Бозио (1768–1845) и спустя год установлен на площади перед Заводууправлением в Нижнем Тагиле. В 1920-х гг. памятник был переплавлен на металл. В 1990-е гг. Международный Демидовский фонд вышел на городскую администрацию с идеей восстановления памятника, чем лично занимались экс-министр культуры РФ Ю. С. Мелентьев и представитель губернатора Свердловской области В. С. Мелентьев, а также глава города Нижний Тагил Н. Н. Диденко, но этого не случилось. Тогда возникло предложение установить здесь же самостоятельный памятник владельцу тагильских заводов. Заказ памятника был сделан скульптору О. В. Подольскому. Образ щедрого мецената и филантропа, дипломата, защитника Отечества, организовавшего егерский полк для участия в Бородинской битве, автор рассматривал как символический монумент всему историческому прошлому Тагила (2007, Нижний Тагил). Оттолкнувшись от бюста Адамо Тадолини (?) (1788–1868), известного в копии с оригинала Б. Торвальдсена (мрамор, первая половина XIX в, Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»), Подольский создает произведение, исполненное одновременно лиризма, камерности и монументальности. Скульптор воплощает образ зрелого государственного деятеля, переживающего горечь сомнений. Соблюдая правила решения монументального образа, художник воплощает в произведении не только масштаб личности, но и передает ее человеческую многогранности представителя знаменитой династии Демидовых.

Творчество тагильского скульптора Олега Васильевича Подольского отразило ведущие тенденции отечественного искусства пластики последней четверти XX и начала XXI в. Он стал одним из лучших представителей этого вида творчества на Урале и за его пределами. Его работы и образы еще ждут благородной и достойной оценки, они учат размышлять и думать.

*Авторы снимков – А. Алиев, В. Кулак, Д. Тевяков*

#### *Примечания*

1. Подольский Тимофей Олегович (род. в 1979) – скульптор, член Союза художников РФ, реставратор, хранитель фонда скульптуры Нижнетагильского музея изобразительных искусств.

2. Наседкин Владимир Никитович (род. в 1954) – живописец, график, скульптор, автор объектов, заслуженный художник России с 1996 г., народный художник Республики Северная Осетия – Алания с 2023 г., почетный Академик Российской академии художеств с 2015 г.

3. Бортников Евгений Александрович (1952–2013) – график, иллюстратор, экслибрисист, педагог. Жил и работал в Нижнем Тагиле, преподавал в Нижнетагильском педагогическом институте на художественно-графическом факультете.

4. Антоний Владимир Петрович (1947–2010) – художник-фотограф, педагог. Жил и работал в Нижнем Тагиле, преподавал в Нижнетагильском педагогическом институте на художественно-графическом факультете.

5. Неверов Анатолий Глебович (1938–1922) – скульптор, педагог, автор ряда памятников монументального искусства на Урале.

6. Подольский Михаил Васильевич (род. в 1958) – архитектор, дизайнер, в 1991–2023 работал в Нижнетагильском музее изобразительных искусств, с 2013 в Калининградском музее янтаря.

#### *Литература*

1. Белый, А. Арабески : кн. ст. – Москва : Мусaget, 1911. – [4], IV, 501, [3] с.

2. Наседкин, В. Н. Вспоминая друга. Рукопись. 2023.

#### *References*

1. Belyi, A. Arabeski [Arabesques]. Moscow, Musaget, 1911, [4], IV, 501, [3] p.

2. Nasedkin, V. N. Vspominaya druga. Rukopis' [Remembering a friend. Manuscript]. 2023.

#### *Об авторах*

Ильина Елена Васильевна – заведующая отделом Музей Анны Голубкиной, Государственная Третьяковская галерея, искусствовед

E-mail: IlinaEV@tretyakov.ru

#### *Ilina Elena Vasilyevna*

Head of the Department “Anna Golubkina Museum”, State Tretyakov Gallery, art critic



*О. В. Подольский.  
Владимир Горювич,  
2008. Гипс.  
72×41,3×39  
Нижнетагильский  
музей изобразительных  
искусств*

*O. V. Podolsky.  
Vladimir Horowitz.  
2008. Gypsum.  
72×41.3×39  
Nizhny Tagil  
Museum of Fine Arts*

*О. В. Подольский.  
Памятник  
Н. Н. Демидову.  
Нижний Тагил*

*O. V. Podolsky.  
Monument to  
N. N. Demidov.  
Nizhny Tagil*

