

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

ИЗДАНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 1 (22)

МАРТ | 2025

ТЕМА НОМЕРА
ВЛАДЕЛЬЧЕСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ

ISSN online 2713-2714
ISSN print 2713-2722

ISSN 2713-2722



9 772713 272005 >

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

Издается с декабря 2019 года
Выходит один раз в три месяца

Входит в перечень ведущих рецензируемых
научных журналов, включенных в список ВАК

Учредители:
Российская академия художеств
Сибирский федеральный университет

Издатели:
Российская академия художеств
Сибирский федеральный университет

Редакционный совет:
Главный редактор, редактор по Дальневосточному федеральному округу:
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ (Владивосток)

Художественный редактор:
Кузьминых Константин Борисович, академик РАХ (Магадан)

Редактор по Уральскому федеральному округу:
Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)

Редактор по Сибирскому федеральному округу:
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ (Красноярск)

Главный редактор О. И. Зотова
Корректор Е. Л. Кириллова
Перевод на английский Е. И. Полудневой
Верстка И. В. Царинного

Обложка

К. П. Коваль.
Сейнера на Шикотане.
1986. Картон, масло.
66×80
Коллекция
Р. М. Быстрицкого

Анонс

Г. А. Тынятов.
Чукотка для фронта.
Фрагмент. 1985.
Клык моржа, цветная
гравировка.
64,5×7,3×4
Магаданский областной
краеведческий музей



СИБИРСКИЙ
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Зарегистрировано в Енисейском управлении Роскомнадзора
Свидетельство: серия ПИ № ТУ 24-01191 от 14 октября 2021 года

Цена свободная

Адрес редакции/издателя:
г. Красноярск, Свободный проспект, 79, Сибирский федеральный университет
+7 (902) 508-83-62, +7 (914) 792-31-61



Архив номеров

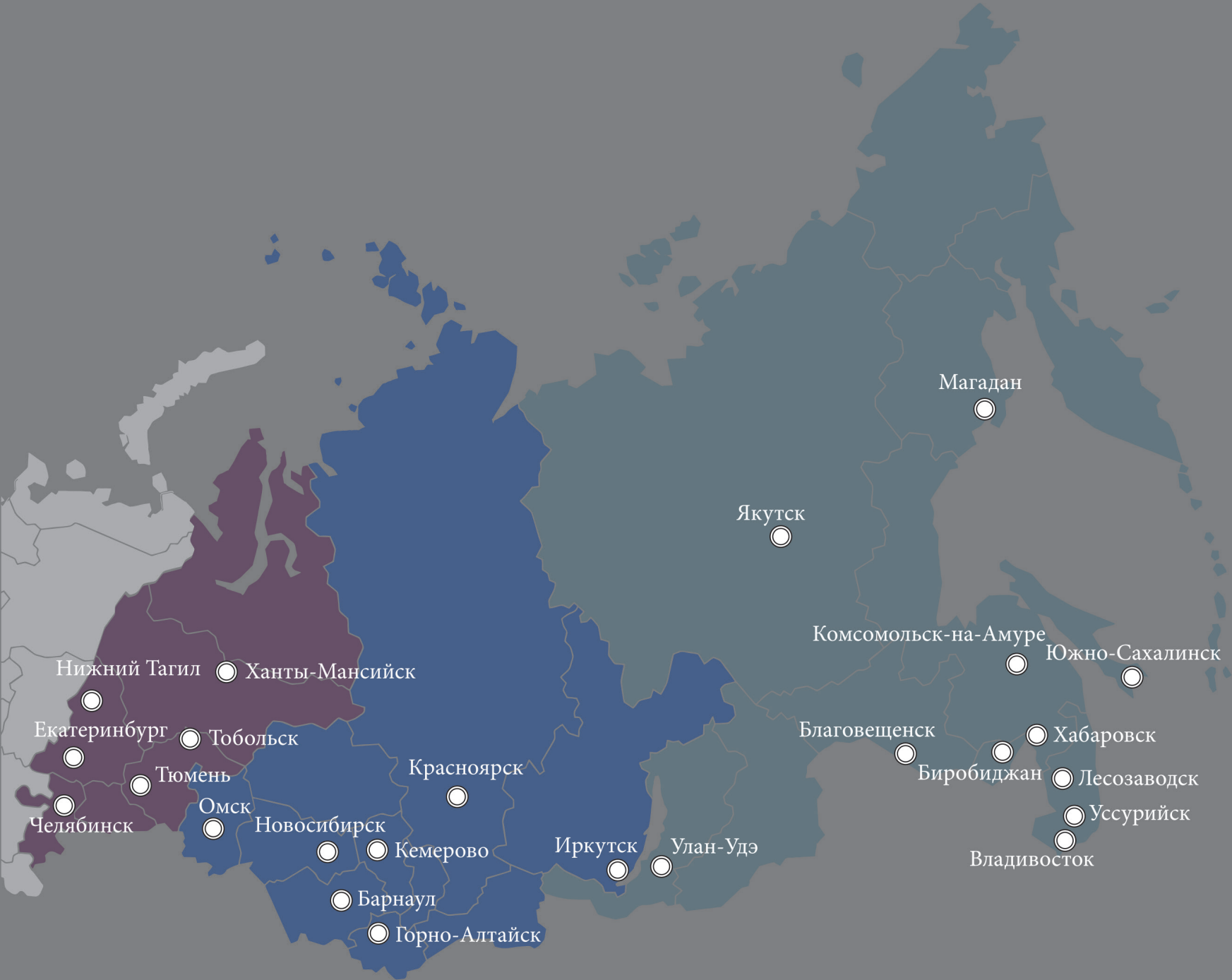
Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ¹ 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»

E-mail: art.journal@mail.ru

Формат 60х90/8
Бумага мелованная
Заказ № 48959
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 31.03.2025
Тираж 300 экз.

Отпечатано в ООО «Издательство Поликор»
г. Красноярск, ул. Дубровинского, 58

УРАЛ, СИБИРЬ, ДАЛЬНИЙ ВОСТОК



Российская академия художеств является отраслевой академией наук в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна и художественного образования.

Научный центр в области изучения, сохранения и развития изобразительного искусства и искусствоведения в России, включающий в себя ряд высших и средних учебных заведений, научно-исследовательских учреждений, творческие мастерские живописи, графики и скульптуры в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Красноярске и Ростове-на-Дону.

Журнал «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока», учредителями которого являются Российская академия художеств и Сибирский федеральный университет, посвящен художественной жизни трех крупнейших регионов России.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кузьминых Константин Борисович, председатель редакционной коллегии, академик РАХ (Магадан)
Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)
Голынец Галина Владимировна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения (Владивосток)
Иванкин Вадим Викторович, академик РАХ (Новосибирск)
Копцева Наталья Петровна, доктор философских наук (Красноярск)
Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Кубанова Татьяна Андреевна, доктор культурологии (Санкт-Петербург)
Лобацкая Раиса Моисеевна, доктор геолого-минералогических наук (Иркутск)
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии (Красноярск)
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения (Красноярск)
Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения (Барнаул)
Николаева Лариса Юрьевна, доктор искусствоведения (Улан-Удэ)
Овчинникова Лилия Ивановна, кандидат искусствоведения (Томск)
Ситникова Александра Александровна, кандидат философских наук (Красноярск)
Тимофеева Влада Владиславовна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Трифоновна Галина Семеновна, кандидат исторических наук (Челябинск)
Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения (Владивосток)

EDITORIAL BOARD

Konstantin B. Kuzminykh, Chairman of the Editorial Board, Academician of the Russian Academy of Arts (Magadan)
Tamara A. Galeeva, Candidate of Arts (Yekaterinburg)
Galina V. Golynets, Candidate of Arts (Yekaterinburg)
Vadim V. Ivankin, Academician of the Russian Academy of Arts (Novosibirsk)
Natalia P. Koptseva, Doctor of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Yulia V. Kravtsova, Candidate of Arts (Yakutsk)
Tatiana A. Kubanova, Doctor of Cultural Studies (Saint Petersburg)
Raisa M. Lobatskaya, Doctor of Geological and Mineralogical Sciences (Irkutsk)
Vladimir S. Luzan, Doctor of Cultural Studies (Krasnoyarsk)
Marina V. Moskalyuk, Doctor of Arts (Krasnoyarsk)
Larisa I. Nekhvyadovich, Doctor of Arts (Barnaul)
Larisa Yu. Nikolaeva, Candidate of Arts (Ulan-Ude)
Lilia Iv. Ovchinnikova, Candidate of Arts (Tomsk)
Alexandra Al. Sitnikova, Candidate of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Vlada V. Timofeeva, Candidate of Arts (Yakutsk)
Galina S. Trifonova, Candidate of Historical Sciences (Chelyabinsk)
Olga Iv. Zotova, Candidate of Arts (Vladivostok)
Natalya A. Fedorovskaya, Doctor of Arts (Vladivostok)

ОТ РЕДАКТОРА



Ольга Зотова
Главный редактор

Значение владельческих коллекций трудно переоценить: благодаря коллекционерам и собирателям формируются собрания, которые пополняют музейные коллекции или являются цельным массивом материала, побуждающим к исследовательской работе.

Эта тема уже поднималась в журнале: так, в статье Т. П. Огородниковой, посвятившей цикл публикаций владельческим коллекциям XX века в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, рассматривалась коллекция Ф. Е. Вишневого, чьи подаренные работы сыграли значительную роль в формировании музея; Е. П. Швецова в цикле статей «Хроника даров. Тобольская коллекция» исследовала хронику поступлений в художественный музей от Общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска».

Все чаще коллекционеры участвуют в создании серьезных музейных выставок, проводимых государственными музеями. Предметы, находящиеся в частных коллекциях, нередко оказываются неожиданным открытием и настоящим украшением экспозиции.

Идея посвятить рубрику «Тема номера» коллекциям появилась в логике актуальности этой темы. И. Н. Миклушевская пишет об уникальном собрании произведений художников Шикотанской группы, феномен которой пока не исследован; М. Ю. Комарова посвятила статью монографической коллекции Павла Басманова в Нижнетагильском музее изобразительных искусств; попытку реконструкции коллекции Д. П. Шорина предпринял Д. В. Ильичев из Нижнего Тагила. Эти и другие статьи рубрики открывают интереснейший пласт, ценный помимо собственно художественной составляющей еще и возможностью заполнения лакун того или иного периода.

Из других материалов номера хотелось бы отметить статью «Энергия формы Виктора Антонова» М. Ф. Абрамовой, в которой подробно говорится о творчестве одной из самых интересных творческих личностей Южного Урала, художнике-шестидесятнике, поиски формы которого не утратили актуальности и сегодня. Не менее интересно исследование Л. Тяньцюань, посвященное аспектам творчества В. И. Сурикова.

В этих и других статьях номера раскрывается многогранное исследовательское пространство регионального искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

8

HEAVENLY PATRONS OF THE IMPERIAL HOUSE OF ROMANOV: THE HISTORY OF THE COUNTRY IN THE FACES OF SAINTS

Yury A. Kreydun
Marina V. Moskalyuk

НЕБЕСНЫЕ ПОКРОВИТЕЛИ ИМПЕРАТОРСКОГО ДОМА РОМАНОВЫХ: ИСТОРИЯ СТРАНЫ В ЛИКАХ ИКОНЫ

Ю. А. Крейдун
М. В. Москалюк

18

ON THE UNIQUE COLLECTION OF WORKS BY SHIKOTAN ARTISTS

Irina N. Miklushevskaya

ОБ УНИКАЛЬНОМ СОБРАНИИ РАБОТ ХУДОЖНИКОВ-ШИКОТАНЦЕВ

И. Н. Миклушевская

26

MEMORIAL WORKSHOP OF VIKTOR ALEXEEVICH EROFEEV

Angelina B. Medvedeva
Natalya S. Popova

МЕМОРИАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ ВИКТОРА АЛЕКСЕЕВИЧА ЕРОФЕЕВА

А. Б. Медведева
Н. С. Попова

36

“ITALIAN” PAINTING IN D.P. SHORIN’S (1817–1907) COLLECTION IN NIZHNY TAGIL. AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE LOST COLLECTION

Denis V. Ilichev

«ИТАЛЬЯНСКАЯ» ЖИВОПИСЬ В НИЖНЕТАГИЛЬСКОМ СОБРАНИИ Д.П. ШОРИНА (1817–1907). ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ УТРАЧЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Д. В. Ильичев

48

ON THE HISTORY OF THE FORMATION AND EXISTENCE OF PAVEL BASMANOV'S MONOGRAPHIC COLLECTION IN THE NIZHNY TAGIL MUSEUM OF FINE ARTS

Maria Yu. Komarova

ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И БЫТОВАНИЯ МОНОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ПАВЛА БАСМАНОВА В НИЖНЕТАГИЛЬСКОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

М. Ю. Комарова

CONTENT

54

JADE CARVING COLLECTION OF THE INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND DESIGN ART OF LIAONING UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

Zhou Xiao

КОЛЛЕКЦИЯ НЕФРИТОВОЙ РЕЗЬБЫ ИНСТИТУТА АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА ДИЗАЙНА ЛЯОНИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ

Чжоу Сяо

64

SILVER WINGS OF YOUNG JEWELERS

Zinaida I. Ivanova-Unarova

СЕРЕБРЯНЫЕ КРЫЛЬЯ МОЛОДЫХ ЮВЕЛИРОВ

З. И. Иванова-Унарова

72

FREEDOM, POWER AND COLLECTIVE CONSCIOUSNESS IN THE WORKS OF V.I. SURIKOV: ARTISTIC AND SOCIOLOGICAL ANALYSIS

Liu Tianquan

СВОБОДА, ВЛАСТЬ И КОЛЛЕКТИВНОЕ СОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. СУРИКОВА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Лю Тяньцюань

84

INTERPRETATION OF STALINIST CLASSICISM IN THE PALACES OF CULTURE OF NORTHERN CHINA

Bu Yujing

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТАЛИНСКОГО КЛАССИЦИЗМА ВО ДВОРЦАХ КУЛЬТУРЫ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

Бу Юйцзин

92

ON THE ISSUE OF THE PERFORMANCE ART APPEARENCE. THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE

Ekaterina M. Tolstikhina

К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ ПЕРФОРМАНСА. ВЛИЯНИЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

Е. М. Толстихина

98

THE CLASSIFICATION OF PUBLIC ART

Pavel E. Shugurov

КЛАССИФИКАЦИЯ ГОРОДСКОГО ИСКУССТВА

П. Е. Шугуров

СОДЕРЖАНИЕ

112 CARPET “RED BOGATYRS”,
FROM THE COLLECTION
OF THE SVERDLOVSK
REGIONAL MUSEUM
OF LOCAL HISTORY
NAMED AFTER O.E. CLERC:
FROM THE HISTORY OF URAL
CARPET WEAVING OF THE 1960s
Elizaveta Y. Manerova

КОВЕР «КРАСНЫЕ БОГАТЫРИ»
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СВЕРДЛОВСКОГО
ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО
МУЗЕЯ ИМ. О.Е. КЛЕРА:
ИЗ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОГО
КОВРОТКАЧЕСТВА 1960-Х ГОДОВ
Е. Ю. Манерова

122 SERGEY ANUFRIEV'S
SOLAR CIRCLE
Marina V. Moskalyuk

СОЛНЕЧНЫЙ КРУГ
СЕРГЕЯ АНУФРИЕВА
М. В. Москалюк

130 THE ENERGY OF FORM
BY VICTOR ANTONOV
Marina F. Abramova

ЭНЕРГИЯ ФОРМЫ
ВИКТОРА АНТОНОВА
М. Ф. Абрамова

142 THE ARTISTIC DYNASTY
OF THE SHOBOLOVS IN
THE REGIONAL ART OF SIBERIA
Victoria A. Korneva

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИНАСТИЯ
ШОБОЛОВЫХ В РЕГИОНАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ СИБИРИ
В. А. Корнева

150 THE BOUNDLESS SPACE
OF EDUARD GOROKHOVSKY
Sergey V. Moskvitin

БЕЗГРАНИЧНОЕ
ПРОСТРАНСТВО
ЭДУАРДА ГОРОХОВСКОГО
С. В. Москвитин

158 SEARCHING FOR FRAGILE
BALANCE: THE ARTISTIC WORK
OF EKATERINA POEDINSHCHIKOVA
FROM THE 2000s TO THE 2020s
Oksana I. Mantorova
Tamara A. Galeeva

ПОИСК ХРУПКОГО РАВНОВЕСИЯ:
ТВОРЧЕСТВО ЕКАТЕРИНЫ
ПОЕДИНЩИКОВОЙ 2000–2020-х
О. И. Манторова
Т. А. Галеева

CONTENT

168 MILITARY THEME IN THE WORKS
OF THE FAR EASTERN ARTISTS
FROM THE COLLECTION OF
THE SAKHALIN ART MUSEUM
Irina G. Malkova

ВОЕННАЯ ТЕМА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ХУДОЖНИКОВ-
ДАЛЬНЕВОСТОЧНИКОВ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ САХАЛИНСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
И. Г. Малькова

176 NEW EDITIONS IN THE REGIONS
EDITIONS



Архангел Михаил
– грозный воевода
небесных Сил. Ко-
нец XIX – начало
XX вв. Централь-
ная Россия. Дерево,
левкас, темпера.
36×29×2,7
Частное собрание

Archangel Michael
– the formidable
commander of the
heavenly forces. Late
19th – early 20th
centuries. Central
Russia. Tempera
on wood, gesso.
36×29×2.7
Private collection

EDN: CZCNDE
УДК 351.852.2+75.046

HEAVENLY PATRONS OF THE IMPERIAL HOUSE OF ROMANOV: THE HISTORY OF THE COUNTRY IN THE FACES OF SAINTS

Yury A. Kreydun

Altai State University
Barnaul, Russian Federation

Marina V. Moskalyuk

Siberian Federal University
Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The publication presents a private collection of icons by a collector from Barnaul and the exhibition project “Heavenly Patrons of the Imperial House of Romanov”. The introduction shows that the history of icon collecting in Russia has gone through several stages and was driven by different motives. Taking this into consideration, the uniqueness of the collection of icons dedicated to the history of the House of Romanov resides upon active search and research activities, which determines the high artistic quality of the works and their unique patriotic and educational meaning. Nine icons that represent the main themes of the collection and its aesthetic quality have been considered in sufficient detail.

Keywords: icon; collection; Imperial House of Romanov; heavenly patrons.

Citation: Kreydun, Yu.A.; Moskalyuk, M.V. (2025). HEAVENLY PATRONS OF THE IMPERIAL HOUSE OF ROMANOV: THE HISTORY OF THE COUNTRY IN THE FACES OF SAINTS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 8-17.

НЕБЕСНЫЕ ПОКРОВИТЕЛИ ИМПЕРАТОРСКОГО ДОМА РОМАНОВЫХ: ИСТОРИЯ СТРАНЫ В ЛИКАХ ИКОНЫ

Ю. А. Крейдун

Алтайский государственный университет
Барнаул, Российская Федерация

М. В. Москалюк

Сибирский федеральный университет
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

Публикация представляет частную коллекцию икон алтайского собирателя и выставочный проект «Небесные покровители Императорского Дома Романовых». Во введении показывается, что история собирания икон в России прошла несколько этапов и была обусловлена разными мотивами. На этом фоне уникальность коллекции икон, посвященной истории Дома* Романовых, видится в том, что она

формируется на основе активной поисковой и исследовательской деятельности, чем определяются высокое художественное качество памятников и их уникальный патриотически-просветительский смысл. Достаточно подробно рассмотрены девять икон, репрезентирующих основные темы коллекции и ее эстетическое качество.

Ключевые слова: икона; коллекция; Императорский Дом Романовых; небесные покровители.

* В статье сохранены авторские написания

Процесс коллекционирования иконы в России прошел несколько этапов, которые отличались друг от друга исходными мотивами, лежащими в основе собирательской деятельности. Как пишет С. Сафонов: «Первыми собирателями древних икон во второй половине XIX века были богатые старообрядцы. Для них собирание старых икон имело религиозно-идеологический смысл. Им нужна была "правильная икона" — икона "дониконианского письма", т.е. до середины XVII века. В поисках таких икон "офени" (по-нашему "челноки") добивались до всех уголков России. Иконы поручали реставрировать — поновлять — "владимирским богوماзам" в слободе Мстера» [5].

Когда были сделаны первые профессиональные расчистки старинных икон в конце XIX — начале XX века, наступило время открытий и всестороннего исследования художественно-эстетических качеств древнерусской иконописи. «Споры нет, наука XIX века достигла немалых высот, Ф. И. Буслаев и Н. П. Кондаков по праву вошли в ряды классиков гуманитарного знания столетия, они подготовили почву для последующих поколений ученых. Но икона как художественный феномен русского средневековья оставалась для них неведома. Инициативу в этом деле, имевшем конечным своим результатом сенсационное художественное открытие XX века, проявило не государство, а частные лица, преимущественно коллекционеры, бросившиеся собирать древнюю русскую икону и в короткий срок добившиеся удивительных успехов. Помощниками собирателей явились опытные реставраторы-старинники, без искусства которых не обошлось бы раскрытие ни одной старой иконы. Да и отдельные реставраторы тоже поддались искусству собирательской лихорадки и со временем составили хотя и небольшие, но хорошего качества коллекции» [2, с. 47], — констатирует один из ведущих специалистов в области истории древнерусского искусства

и культуры Герольд Иванович Вздорнов, рассматривая уникальные коллекции начала XX века, созданные Н. П. Лихачевым, В. М. Васнецовым, С. П. Рябушинским, И. С. Остроуховым и др.

Безусловно, 1917 год стал трагическим рубежом, когда коллекционирование икон практически прекратилось, многие иконы уничтожались физически. Небольшая часть внушительного потока экспроприации церковного искусства до конца 1930-х годов поступала в музейные собрания, благодаря чему в эпоху атеистического государства и бедственного существования церкви искусству русского средневековья была сохранена жизнь. Новый интерес к иконе возник во времена оттепели к концу 1950-х годов, но, увы, многое в те годы проходило нелегально и подзаконно, появились перекупщики для вывоза икон за рубеж, «в кадрах телехроники о контрабанде из России показывались магазины Вены, Берлина, Лондона, Варшавы, заполненные красивыми и дорогими иконами» [5].

В 1971 году в Музее им. Андрея Рублева была устроена выставка «Древнерусская живопись: Новые открытия (из частных собраний)», которая стала резонансным событием художественной жизни. Почти через тридцать лет в 2003 году прошла еще одна уникальная выставка «Иконы из частных собраний: Русская иконопись XIV — начала XX века» [3]. Показывающая различные направления собирательства, демонстрируя коллекции известных и молодых коллекционеров. Выставка на рубеже нового тысячелетия позволила подвести некоторые итоги процессу собирательства икон в России.

Важно, что именно на основе частных коллекций в настоящее время созданы и активно развиваются замечательные музеи: более 700 невянских икон XVIII–XX веков представлено в первом частном музее, созданном в 1999 году в Екатеринбурге общественным и государственным деятелем Евгением Вадимовичем Ройзманом;



Святая Троица (Новозаветная). Конец XIX – начало XX вв. Россия. Дерево, цировка, золочение, масло. 53,5×44×2,6
Частное собрание

Holy Trinity (New Testament). Late 19th – early 20th centuries. Russia. Oil on wood, diverging, gilding. 53.5×44×2.6
Private collection

трудами известного мецената Михаила Юрьевича Абрамова, трагически ушедшего из жизни в 2019 году, создан «Музей русской иконы» в Москве; по инициативе коллекционера Игоря Возякова создан Музей «Дом Иконы и Живописи имени С. П. Рябушинского».

Подобные примеры можно продолжать, но цель данной публикации иная. После исторического экскурса в историю частного собирательства икон нам хотелось бы более пристально рассмотреть явление локальное (региональное), а именно существующую на Алтае, в Барнауле частную коллекцию икон, где стимулом возникновения стало обращение к важной исторической теме — роль и значение Императорского Дома Романовых в истории государства Российского. Более трехсот лет Россия находилась под правлением Династии Романовых. Жизнь правящей семьи во многом определялась православными традициями. Сегодня далеко не всем известно,

что существовал обычай написания икон святых покровителей членов царствующего дома. Несомненно, что подобные иконы стали важным аспектом художественного наследия эпохи Романовых. Создание таких икон было связано с почитанием к царю как помазаннику Божьему, многое делалось по случаю особых торжественных или памятных событий: рождение наследников, венчание, коронование, юбилеи и т.д. Отдельной темой были иконы, рождающиеся после покушений и несчастных случаев как благодарность за избавление от беды.

В советские годы подвергались уничтожению многие предметы религиозного искусства, а то, что было связано со свергнутым Императорским Домом, — с особой тщательностью. Данная область художественного наследия практически не изучалась в отечественном искусствоведении XX века в связи с тем, что большинство предметов иконописи, которые можно было отнести непосредственно к истории Дома Романовых, во многом утрачены.

Иконы в алтайское собрание, которое началось как следствие активной поисковой и исследовательской деятельности, приобретались у частных коллекционеров, в антикварных магазинах, в большей мере на электронных аукционах. Продавцами были жители Москвы, Санкт-Петербурга, Урала, городов Сибири. Помимо икон на мемориальные темы, связанные с Романовыми, в коллекцию вошли иконы сопутствующей тематики, например Крещения Руси и Князя Владимира, который сыграл значительную роль в становлении православной русской государственности, образ Гостеприимство Авраама — олицетворение Веры и традиционных семейных ценностей.

Несколько лет назад в беседах протоиерея Георгия (Юрия) Крейдуна и собирателя старины Сергея Михайловича Кобзева возник вопрос о судьбе именных икон царствовавшего Дома Романовых. Искусствовед Евгения Викторовна Школина обратила внимание на потенциальную выставочную ценность связанных с этой темой икон, поскольку такие иконы, как правило, были писаны признанными мастерами своего времени. Так началась кропотливая работа по выявлению и собиранию коллекции. Именно выставочная деятельность познакомила с уникальной по теме и качеству экспонатов коллекцией широкую аудиторию. Помимо предметов из частных собраний в экспозиции включались иконы из церковных со-

браний, которые предоставлялись только на время выставки, документы, книги, раскрывающие разные стороны выбранной темы. В целом на выставке обычно показывается чуть более 30 икон.

Неудивительно, что экспозиция «Небесные покровители Императорского Дома Романовых: выставка икон из частных и церковных собраний» сразу же привлекла серьезное внимание и была представлена не только в Барнауле, но и Красноярске. Планируется продолжение работы выставки в Новосибирске, Горно-Алтайске, Омске и других городах.

Рассмотрим подробнее несколько памятников, которые в полной мере дают представление о художественных и духовных качествах и о просветительно-содержательном аспекте коллекции.

Искусствоведческое описание икон для каталога «Небесные покровители Императорского Дома Романовых» выполнила Галина Дмитриевна Булгаева, кандидат искусствоведения, преподаватель Алтайского государственного университета, наряду с этим Галина Булгаева много лет работает иконописцем и художником-реставратором Алтайской митрополии Барнаульской епархии Русской православной церкви. Все описания икон для данной публикации взяты из этого каталога, к сожалению, в значительном сокращении, как того требует объем статьи.

Начнем с одной из самых значимых икон, символическое понимание которой сопряжено с символом Веры. Образ Троицы не только в православной, но и в светской отечественной культуре занимает уникальное место в деле сохранения традиционных духовно-нравственных ценностей, вспомним, например, «Троицу» Андрея Рублева. Имеется много изображений Святой Троицы, различных по своей иконографии.

В иконе «Святая Троица (Новозаветная)» (конец XIX — начало XX века) за фигурами отчетливо прочитывается крест, а в руках Бога Отца скипетр — символ земной власти монарха. «Композиция заключена в орнаментальную арку. Поля и фон выполнены в технике резьбы по левкасу с имитацией эмали. Святая Троица представлена в трех ипостасях: Господь Саваоф в виде старца, Иисус Христос — в человеческой плоти и Святой Дух в виде голубя. Фигуры изображены восседающими на облаках. Колени их соприкасаются друг с другом. Фигуры слегка повернуты друг к другу. Дух Святой в виде белого голубя парит вверху. В верхних углах расположены крупные круги



Богородица Федоровская. Первая половина, середина XIX в. Центральная Россия. Дерево, прямой ковчег, золочение, темпера. 31×26×2,3
Частное собрание

*The Feodorovskaya Icon of the Mother of God. First half, mid-19th century. Central Russia. Tempera on wood, straight ark, gilding. 31×26×2.3
Private collection*

с равносторонними крестами по голубой эмали. Цвета орнамента ограничиваются голубым, зеленым, охристо-розовым, темно-синим (индиго) и белым. По периметру темно-коричневая опушь. Таким образом, представленная икона является результатом слияния академического образца и народной традиции» [1, с. 7-8].

Более камерный и лиричный образ — «Богородица Федоровская». Икона первой половины, середины XIX века. «Композиция образа полностью соответствует иконографическому изводу. Линия рисунка уверенная, отточенная. Темпера краской нанесена послойно. Форма строится на передаче света через тонкие пробела в несколько приемов. По контуру одежд Спасителя идет киноварная обводка. Ассист на одежде Богомладенца выполнен золотом. Пласти нанесены тонко, с мягким переходом от санкиря к движениям. На мафории многочисленные удлиненные складки, моделированные пробелами. В выражении лика Богородицы присутствуют мягкость, спокойствие» [1, с. 9-10].

Богородица Федоровская по-особому значима данного собрания, так как святая почитается как небесная покровительница Дома Романовых. Факт, что в 1613 году именно этим образом был благословлен на царство юный Михаил Романов, является историческим. Поклонение Богородице Федоровской у династии Романовых стало на-



Икона-памятник Святой Равноапостольный князь Владимир. 1888. Россия. Дерево, резьба по левкасу, золочение, масло. 57×71×2
Храм Иоанна Богослова (Барнаул)

*Icon-monument Saint Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir. 1888. Russia. Oil on wood, carving on gesso, gilding. 57×71×2
Church of St. John the Theologian (Barnaul)*

столько глубоким, что иностранным невестам наследников русского престола, принимавшим православие, в честь иконы обычно давалось отчество Федоровна. Образ Федоровской богородицы сопровождал последнего государя и его семью до самой мученической кончины.

«Икона-памятник Святой Равноапостольный князь Владимир» (1888) была 9 ноября 2022 года передана в дар барнаульскому Храму Иоанна Богослова почетным членом Российской академии художеств А. В. Ковалевым. Икона посвящена 900-летию Крещения Руси, о чем красноречиво свидетельствует надпись в ее нижней части. В медальонах изображены апостол Андрей и равноапостольная княгиня Ольга. «Святой Владимир изображен в рост. На голове князя — корона византийского типа. В правой руке — поднятое кверху восьмиконечное Распятие, в левой — свиток, спускающийся до пола. На нем текст-молитва: "Боже, сотворивый небо и землю,

призри на новопросвещенных людей Своя и даждь им Господи увести Тебе истинного Бога и утверди их...". Вверху, в полукруглой арке, Христос на престоле с раскрытым Евангелием и предстоящими по обе стороны лоратными ангелами» [1, с. 23-24].

Величие образа князя Владимира и его значение для понимания святости российской земли неоспоримы, ведь неслучайно перед духовным образом Святого князя Владимира православные молятся о благополучии своего Отечества. Личность великого князя Владимира имеет непреходящее значение в истории зарождения и становления Российской государственности. Его исторический выбор определил последующую судьбу народов, вошедших в состав Киевской Руси, Московского княжества, Российской Империи, а сегодня — Российской Федерации. Роль князя Владимира была по-новому осмыслена царствующим Домом Романовых в XIX веке, что послужило основанием масштабных празднований 900-летия Крещения Руси по всей Империи. Именно к этим торжествам была заказана и написана икона.

Иконы с изображением избранных святых (их может быть от трех и более) получают распространение еще с конца XIV века, особенно в новгородской школе. От такой иконы молящиеся ожидали более активной помощи, ведь изображаемые святые выступали небесными покровителями, всегда оказывавшими поддержку своим подопечным.

Под металлический оклад написана икона «Избранные Святые» (последняя треть XIX века). Обычно в таких памятниках подробно прописываются только лики и руки святых. «Избранные святые расположены в два ряда, в традиционных одеждах. Фигуры смещены немного вправо. Святитель Николай представлен в ризе епитрахили, фелони и святительском омофоре с закрытым Евангелием в левой руке и благословляющей десницей. Александр Невский изображен в традиции XVIII века: воинских одеждах с горностаевой мантией. Мария Магдалина представлена с сосудом в руках как мироносица. Во втором ряду Георгий Победоносец изображен в воинских латах и плаще, с копьем в правой руке. Св. князь Михаил Тверской одет в княжескую одежду, подпоясанную узким поясом с широким узорным подолом. Правая рука святого прижата к груди, взгляд направлен вверх. Изображенные святые являются небесными покровителями императора Алексан-



дра III, его супруги и четырех сыновей: Николая, Александра, Георгия и Михаила» [1, с. 14-15]. Это образец семейной иконы царствующего императора Александра III. Судя по технологии (подкладное письмо), такие иконы были тиражными и имели массовое распространение. Традиция молитвы за Царя и его ближайших родственников была распространена в Российской империи, а подобные семейные иконы могли находиться в домашних иконостасах или в общественных — образовательных или социальных учреждениях.

Покровительственные, именные иконы писались к самым важным событиям в жизни императорской семьи — венчаниям, коронациям. Таким образом является «Святитель Николай и царица-мученица Александра» (конец XIX — начало XX вв.). «О принадлежности иконостасу данной иконы свидетельствуют трехлепестковое завершение ее основы и значительный размер иконы. Фигуры святых расположены настолько близко, что их одежды соприкасаются. Рисунок иконы четкий и выверенный. В фигурах, представленных строго фронтально, прослеживаются строгая пропорциональность и определенная динамичность. Наверху, в центральном лепестке основы, на облаках изображен Спаситель. Сын Божий изображен с архиерейским жестом благословения» [1, с. 34-35]. Иконы царской семейной пары известны в различных изводах, практически все они качественного письма и крупноформатные,

большая их часть с золочением. Это говорит о том, что заказчиками подобных образов была знать.

Поражает экспрессия воплощения иконописцем всадника с трубой на белоснежном коне с пламенеющими крыльями на иконе «Архангел Михаил — грозный воевода небесных Сил» (конец XIX — начало XX в.). «Архангел Михаил на крылатом коне написан по центру, над ним по центру расположен сегмент с облаками, что является отличительной особенностью композиции. В правой руке он держит закрытый кодекс, поводья коня, конец радуги и придерживает трубу. В шуйце — кадило, копье, направленное на дракона и другой конец радуги. Появление иконографических изводов "Архангел Михаил — воевода" исследователи связывают с Москвой и придворным искусством, а основу для формирования такой иконографии усматривают в традициях византийской иконописной культуры. Косвенные источники связывают появление таких икон с эпохой Ивана Грозного, а последующее становление и распространение — с царем Михаилом Федоровичем Романовым. Особое распространение образы данной иконографии получили в Сибири. Предание связывает появление такой иконы за Уралом с именем Ермака и казаков-первопроходцев» [1, с. 49-51].

Иконы Архангела Михаила всегда отличаются разнообразием деталей и сюжетов, Архангел может предстать в образе кроткого ангела, грозного воина, величественного царя. По-особому мощно в общем контексте проблематики данной коллекции раскрывается именно Архангел Михаил — грозный воевода, предводитель небесного воинства, ведь он является не только покровителем первого русского царя Михаила Романова, но и предстает защитником государства Российского. Значение иконы Архангела Михаила в церковной жизни, в истории и культуре государства российского в целом и в истории Императорского Дома Романовых уникально.

Совсем иное, строгое, величественное изображение Архистратига Михаила мы видим на более поздней иконе «Архангел Михаил и святитель Николай Чудотворец» (1912-1913). «На иконе представлены в рост Архистратиг Михаил и Святитель Николай чудотворец. Архангел изображен строго фронтально, облачен в белый хитон и желтый гиматий, в правой руке держит квадрифолий, левую руку прижимает к груди. Фигура святителя Николая слегка развернута к центру, что подчеркивается наклоном головы. Святые стоят на облаках

Избранные Святые. Последняя треть XIX века. Россия. Сплав, масло. 32×37,5. Оклад — сплав, резьба, серебрение (?), гравировка. 38×33×1,8 Частное собрание

Selected Saints. Last third of the 19th century. Russia. Oil, alloy. 32×37.5. Frame — alloy, carving, silvering (?), engraving. 38×33×1.8 Private collection

Святитель Николай и царица-мученица Александра. Конец XIX — начало XX вв. Центральная Россия. Дерево, цировка, золочение, масло. 158×78×3 Храм Иоанна Богослова (Барнаул)

Saint Nicholas and the Martyr Empress Alexandra. Late 19th — early 20th centuries. Central Russia. Oil on wood, diverging, gilding. 158×78×3 Church of St. John the Evangelist (Barnaul)



на фоне закатного неба. Живопись лаконична, монументальна, свето-теневая моделировка соответствует академическим принципам: холодный свет — теплая тень. Стилистические аналоги относят данное произведение к ряду работ художников, творивших на конце XIX — первой четверти XX вв., таких как В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, И. Я. Билибин и др. Даты в нижних углах иконы свидетельствуют о том, что это икона-памятник, написанный к 300-летию Дома Романовых. На это указывает и иконографический подбор святых» [1, с. 41-42].

С юбилейным событием трехсотлетия Дома Романовых также связана икона «Святитель Николай и Преподобный Михаил Малейн» (1912-1913 гг.). «Фигуры двух святых представлены строго фронтально на значительном расстоянии друг от друга. Слева Святитель Николай в традиционном облачении: синей ризе и крестчатой розовой фелони с закрытым кодексом в левой руке. Преподобный изображен в темной монашеской мантии с куколем, спущенным на плечи, и светлой схиме с голубыми равносоставленными крестами. Левая рука прижата к груди, правая сложена в благословляю-

щем жесте. Композиция заключена в полукруглую раму с трехлепестковым завершением с растительным орнаментом и цветными вставками пяти видов. Изображению святых присуща монументальность, статичность, устойчивость, отсутствие видимого движения. Сдержанный колорит иконы соответствует внутренней молитвенной сосредоточенности» [1, с. 37-38].

Изображенные фигуры двух святых являются покровителями первого и последнего царей из рода Романовых. Иконы-памятники, продолжавшие благочестивую традицию изображения святых, тезоименитых членам семьи, писались в 1913 году к празднованию 300-летия Императорского Дома весьма активно, они были востребованы. Сегодня иконы-памятники являются уникальными реликвиями, напоминающими о нашей истории.

Интересно, что название «Икона в память 300-летия царствования Дома Романовых» (после 1912 г.) было утверждено самим императором Николаем II. «Икона покровителей Царской Династии Романовых представляет собой изображение двенадцати святых, которые расположены в три ряда. Симметричная композиция заключена в форму римской арки. Вверху, в облачном окружении написан образ Богородицы "Федоровская" как покровительницы Дома Романовых. Святые стоят на облаках, на фоне голубого неба, крайние фигуры слегка развернуты к центру. Иконография образа создается к 300-летию Дома Романовых в 1912 г., автором которой выступил художник Александр Антипов. Неотъемлемой частью проекта, утвержденного императором Николаем II 12 декабря, был резной киот. В периодической печати писали о планах создания и распространения образа по России. Ставить иконы предполагалось не только в храмах, но и общественных местах» [1, с. 39-40].

Двенадцать изображенных на иконе святых являются покровителями всех русских правителей рода Романовых¹. К 300-летию юбилею подобных икон было написано немало, но в годы революции их уничтожали в первую очередь, так как икона была символом самодержавия.

Русский народ многие века искренне молился на своих царей — Помазанников Божьих. Выше представлена лишь часть икон барнаульской коллекции и выставочного проекта «Небесные покровители Императорского Дома Романовых».

Принципы и мотивация собирательства исторического и художественного наследия прошедших времен могут быть разными. Икона учит



Архангел Михаил и святитель Николай Чудотворец, 1912–1913.

Центральная Россия. Дерево, масло. 50×39×2,5
Знаменский храм, женский монастырь (Барнаул)

Archangel Michael and Saint Nicholas the Wonderworker. 1912–1913. Central Russia. Oil on wood. 50×39×2.5
Znamensky Church, Convent (Barnaul)



Святитель Николай и Преподобный Михаил Малеин. 1912–1913. Россия. Дерево, цировка, золочение, масло. 75×58×2,7

Частное собрание

Saint Nicholas and Saint Michael Malein. 1912–1913. Russia. Oil on wood, diverging, gilding. 75×58×2.7
Private collection

богословию и формирует уникальные знания о православии, очевидна и эстетическая ценность иконы. В данной же коллекции икон просветительская и патриотическая значимость не менее важны. Достоин самого глубокого уважения исследовательский подход к формированию собрания, который проявляется и в научной каталогизации произведений, и в реставрационной работе. Обычно роль реставраторов оказывается на втором плане, но в деле изучения и сохранения коллекций икон их работа незаменима. С данным собранием работают такие замечательные мастера реставрационного дела, как И. Н. Углев, С. В. Кобзева, А. Ю. Богданова и др.

«Обращение к прошлому и претворение его в современности позволяют установить прочные, хотя и невидимые нити в пространстве и времени, скрепить искусственные разрывы, созданные неразумным, зачастую агрессивным человечеством» [4, с. 39]. Совершенно очевидно, что данное начинание по формированию тематической коллекции, посвященной истории Императорского Дома Романовых, и активному проведению на ее основе выставок предоставляет уникальную возможность изучать культуру и историю нашей страны по столь необычным источникам, активно побуждает по-новому прочесть далеко не всем известные страницы.

Примечание

1. Преподобный Михаил Малеин (покровитель первого царя Михаила Феодоровича Романова), преподобный Алексей, человек Божий (царя Алексея Михайловича), великомученик Феодор Стратилат (царя Феодора Алексеевича), святой Иоанн Креститель (царей Иоанна IV и Иоанна V), праведная Елисавета (императрицы Елизаветы Петровны), пророчица Анна (императриц Анны Иоанновны и Анны Леопольдовны), великомученица Екатерина (императриц Екатерины I и Екатерины II), апостол Павел (императора Павла I), апостол Петр (императоров Петра I Великого, Петра II и Петра III), благоверный князь Александр Невский (императоров Александра I, Александра II и Александра III), святитель Николай Чудотворец (императоров Николая I и Николая II), святитель Алексей, митрополит Московский (цесаревича Алексея Николаевича). Всего на русском престоле правили 18 правителей рода Романовых, а цесаревич Алексей не успел вступить на престол, погибнув в отроческом возрасте от рук богоборцев (Цит. по: Икона в память 300-летия царствования дома Романовых // Дерево. Открытая православная энциклопедия. — URL: <https://drevo-info.ru/articles/13674977.html> (дата обращения 02.03.2025).

Литература

1. Булгаева, Г. Д. Небесные покровители Императорского Дома Романовых: выставка икон из частных и церковных собраний: каталог. — Барнаул — Красноярск, 2024. — 58 с.
2. Вздорнов, Г. И. Частное коллекционирование икон в России (Собрания акад. Н. П. Лихачева, В. М. Васнецова, С. П. Рябушинского, И. С. Остроухова и др.) // Наше Наследие. — 2003. — № 65. — С. 45–59.
3. Иконы из частных собраний: русская иконопись XIV — начала XX века: каталог выставки / авт. вступ.



Икона в память 300-летия царствования Дома Романовых. После 1912 г. Россия. Сплав, резьба по металлу, золочение, масло. 106,8×70,7×3
Частное собрание

Icon in memory of the 300th anniversary of the reign of the House of Romanov. After 1912. Russia. Oil, alloy, metal carving, gilding. 106.8×70.7×3
Private collection

ст. В. М. Сорокатый, Н. И. Комашко. — Москва: Тетру, 2004. — 248 с.

4. Москалюк, М. В. Куда ведет тропа предков? // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3 (20). — С. 30–41.
5. Сафонов, С. Частные коллекции икон — прежде и теперь // Независимая газета. — 20.06.2003. — URL: https://www.ng.ru/collection/2003-06-20/22_ikons.html (дата обращения 25.02.2025).

References

1. Bulgaeva, G. D. Nebesnye pokroviteli Imperatorskogo Doma Romanovyh: vystavka ikon iz chastnyh i cerkovnyh sobranij: catalog [Heavenly Patrons of the Imperial House of Romanov: exhibition of icons from private and church collections: catalogue]. Barnaul-Krasnoyarsk, 2024, 58 p.
2. Vzdornov, G. I. Chastnoe kolekcionirowanie ikon v Rossii (Sobraniya akad. N. P. Lihacheva, V. M. Vasneceva, S. P. Ryabushinskogo, I. S. Ostrouhova i dr.) [Private icon collecting in Russia (Collections of academicians N. P. Likhachev, V. M. Vasnetsov, S. P. Ryabushinsky, I. S. Ostroukhov and others)]. Nashe Nasledie [Our Heritage], 2003, no. 65, pp. 45–59.
3. Ikony iz chastnyh sobranij: russkaya ikonopis'

XIV — nachala XX veka: katalog vystavki [Icons from private collections: Russian icon painting of the 14th — early 20th centuries: an exhibition catalog]. Authors of the introduction V. M. Sorokaty, N. I. Komashko. Moscow, Tetru, 2004, 248 p.

4. Moskaljuk, M. V. Kuda vedet tropa predkov? [Where does the ancestors' path lead to?]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3(20), pp. 30–41.
5. Safonov, S. Chastnye kollekcii ikon — prezhde i teper' [Private icon collections — before and now]. Nezavisimaya gazeta [Independant Newspaper], 20.06.2003, available at: https://www.ng.ru/collection/2003-06-20/22_ikons.html (accessed 25.02.2025).

Об авторах

Крейдун Юрий Александрович — доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета (Барнаул). E-mail: krey70@mail.ru
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0746-8875>

Kreydun Yury Alexandrovich

Doctor of Arts, Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Altai State University, Barnaul, Russian Federation.

Москалюк Марина Валентиновна — доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ, Сибирский федеральный университет, Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского E-mail: mawam@rambler.ru

Moskaljuk Marina Valentinovna

Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Siberian Federal University, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

EDN: BIYQNM
УДК 75.03

ON THE UNIQUE COLLECTION OF WORKS BY SHIKOTAN ARTISTS

Irina N. Miklushevskaya
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
Moscow, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the formation of Ruslan Mikhailovich Bystritsky's private collection, which includes works by Shikotan artists. R. M. Bystritsky collects paintings and sketches by artists who worked in the Kuril Islands from the late 1960s to the mid-1990s, planning to open a gallery for residents and guests of Vladivostok in the future. The article presents the history of the Shikotan group.

Keywords: Shikotan group; Ruslan Bystritsky; Soviet painting; artists in the Kuril Islands.

Citation: Miklushevskaya, I. N. (2025). ON THE UNIQUE COLLECTION OF WORKS BY SHIKOTAN ARTISTS. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 1, № 1 (22), pp. 18–25.

ОБ УНИКАЛЬНОМ СОБРАНИИ РАБОТ ХУДОЖНИКОВ-ШИКОТАНЦЕВ

И.Н. Миклушевская
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова
Москва, Российская Федерация

Статья посвящена формированию частной коллекции Руслана Михайловича Быстрицкого, в которую вошли работы художников-шикотанцев. Р.М. Быстрицкий собирает картины и этюды художников, работавших на Курилах с конца 1960-х до середины 1990-х годов, задумывая в дальнейшем открыть галерею для жителей и гостей Владивостока. В статье приводится история Шикотанской группы.

Ключевые слова: Шикотанская группа; Руслан Быстрицкий; советская живопись; художники на Курилах.



К. П. Коваль.
Сейнера на
Шикотане. 1986.
Картон, масло.
66×80
Коллекция
Р. М. Быстрицкого

K. P. Koval.
Seiner on Shikotan.
1986. Oil on
cardboard.
66×80
R. M. Bystritsky's
collection

Русская культура известна своими традициями меценатства, идущими от братьев Ивана и Михаила Морозовых, Сергея Щукина, Степана Рябушинского и других коллекционеров. Эта традиция не была утрачена в советское время. Но именно в последние годы фигура коллекционера, его миропонимание, вкус стали предметом интереса со стороны кураторов художественных выставок, любителей искусства и общества в целом.

Руслан Михайлович Быстрицкий живет и работает во Владивостоке. Предметом коллекционирования стали работы художников Шикотанской группы. Он начал формировать свою коллекцию менее 10 лет назад, однако его уникальное собрание уже представляет научный интерес, а также имеет большой потенциал для исследования и экспонирования.

Начало коллекции связано с рядом событий. В первую очередь отметим то, что с 2014 года во Владивосток неоднократно приезжал заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук Московского государственного

художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова Кирилл Николаевич Гаврилин. Именно Кирилл Гаврилин во время посещения мастерской владивостокского художника Михаила Фролова, создавшего курильскую серию, заговорил о значимости Шикотанской группы для российского искусства. Михаил Фролов приезжал на Шикотан в 1990-е годы и мог рассказать об атмосфере, сложившейся среди художников на Курилах, темах их бесед, обсуждавшихся идеях, планах. Руслан Михайлович также бывал в мастерской Михаила Фролова, заинтересованно слушал его воспоминания, смотрел этюды.

Также важно сказать, что с середины 2010-х годов в Приморье стали проходить выставки государственных столичных музеев — Государственной Третьяковской галереи, Эрмитажа, Русского музея; значимые художественные проекты сопровождали важнейшие экономические и политические мероприятия; Приморское отделение Союза художников России, частные галереи города также организовывали достойные экспозиции.



А. В. Тимофеев.
Трубы сайрового флота. Из серии
"У берегов Курил"
1973. Бумага, акварель.
55×65
Коллекция
Р. М. Быстрицкого

A. V. Timofeev.
Steam fleet pipes.
From the series
Off the coast
of the Kuriles. 1973.
Paper, watercolor.
55×65
R. M. Bystritsky's
collection

Будучи уже вовлеченным в художественную жизнь Приморья, Р. М. Быстрицкий посещал выставки, общался с искусствоведами. А когда осенью 2019 года на художественном рынке Владивостока появились два прекрасных этюда шикотанцев, Руслан Михайлович выразил желание приобрести и в дальнейшем продолжать собирать работы художников, работавших на Шикотане в 1960-1990-е годы. Так состоялось первое приобретение — этюд Николая Большакова «Вулкан Богдан» и этюд Юрия Волкова «Сайра с кальмарами».

Шикотанская группа — уникальное и яркое явление в художественной жизни Советского Союза. Ее начало и все годы существования (с конца 1960-х до середины 1990-х годов) связаны с именем Олега Николаевича Лошакова. После окончания Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова Олег Николаевич по распределению приехал на Дальний Восток и несколько лет работал во Владивостокском художественном училище. Впоследствии, вернувшись в Москву, Лошаков стал ежегодно приезжать на Курилы, на остров Шикотан [11]. В разные годы на острове побывали десятки художников. Однако костяк Шикотанской группы составляли те, кто приезжал

в первые годы — Владимир Рачев, Игорь Кузнецов, Владимир Серов, Юрий Волков, Евгений Корж во главе с Олегом Лошаковым.

Творчество мастеров Шикотанской группы мало исследовано специалистами. О художниках-шикотанцах писали В. И. Кандыба в статьях периодической печати и монографии «Художники Приморья» [2; 3; 4]; Н. А. Левданская в статьях, предваряющих диссертацию «Изобразительное искусство Приморья конца XX — начала XXI века: "неомодернистские" и постмодернистские тенденции» (2015) [5; 6]; О. И. Зотова в диссертации «Портретная живопись Приморского края 1960-1980-х годов» (2008), а также в статье «Шикотанская группа: эволюция сурового стиля» [1]. Воспоминания О. Н. Лошакова опубликованы во вступительной статье каталога выставки «Художники на Курилах» [12], в статьях в журнале «Художник» (1974) [7], газете «Московский художник: Русская коллекция» [8], а также в интервью.

Единственной попыткой целостного исследования творчества мастеров Шикотанской группы стала магистерская диссертация, защищенная на кафедре истории искусства и гуманитарных наук Российского государственного

В. А. Серов.
На Шикотане.
1976. Картон,
масло.
49,5×68
Коллекция
Р. М. Быстрицкого

V. A. Serov.
On Shikotan
island. 1976.
Oil on cardboard.
49.5×68
R. M. Bystritsky's
collection



художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова.

Шикотанская группа существовала в том числе и благодаря поддержке со стороны официальных структур. Об этих поездках писали в прессе; картины, созданные художниками, участвовали в выставках. Нельзя забывать и о том, что для проезда в пограничную зону необходимо было выписать пропуск (отдельные территории Дальнего Востока были закрыты для массового въезда). Шикотанская группа была одним из художественных объединений в Советском Союзе 1960-1970-х годов, обладавших собственной стилистикой, выработанной в русле тенденций художественной жизни того периода: от художников требовались высокохудожественные произведения, посвященные современнику — человеку труда [10]. В то же время это был период поиска новых художественных средств, которые получили название «суровый стиль», данное критикой.

Работы художников, побывавших на Курилах, уникальны. На картинах мастера запечатлели величественную природу Дальнего Востока — вулканы, океан, необыкновенную растительность. Особо хочется отметить небо, которое зачастую создает напряжение в пейзажах. Художники

по-новому разрабатывали тему индустриального пейзажа, портрета, натюрморта. В целом их живопись отличалась декоративностью, интенсивным цветом и контрастами.

Истоками стиля Шикотанской группы, по мнению Н. А. Левданской, являются художественные поиски мастеров русского и зарубежного искусства — романтиков конца XVIII — начала XIX века; символистов конца XIX — начала XX века; а также японские гравюры укиё-э и творчество Рокуэлла Кента [5; 6].

Сегодня интересно рассмотреть этот пласт в связи с тезисом В. С. Манина о ценности региональных версий пейзажной живописи [9], который уходит от линейного характера развития пейзажа к художественным изменениям, обусловленным духовной атмосферой общества. Не менее интересным наследие Шикотанской группы представляется в связи с исследованием А. К. Флорковской [11], посвященным неофициальному искусству, в том числе его региональным версиям. При том, что выше было сказано о признании группы на официальном уровне, творчество шикотанцев в определенном смысле предварило искания художников-неомодернистов Приморского края в 1980-х годах.



О. К. Никитчик.
Шикотан. Вулкан
Тяття Яма. 1979.
Картон, масло.
39×59

Коллекция
Р. М. Быстрицкого

О. К. Nikitchik.
Shikotan. Tyatya
Yama Volcano. 1979.
Oil on cardboard.
39×59

R. M. Bystritsky's
collection



Однако, несмотря на значимость Шикотанской группы для искусства, творчество художников-шикотанцев неполно представлено в коллекциях музеев Дальнего Востока и России в целом. Таким образом, в настоящее время мы практически теряем материальные и культурные артефакты, связанные с ярким этапом художественной жизни нашей Родины.

Руслан Михайлович Быстрицкий — единственный коллекционер, собирающий этюды и картины тех, кто работал на Курилах в 1960-1990-е годы, по монографическому принципу. Ему уже удалось отыскать и приобрести работы художников В. Серова, Н. Большакова, А. Тимофеева, Н. Ерохина, О. Никитчик, М. Фролова, Н. Винькова, Е. Фомина, А. Черменева, Н. Степанова, К. Коваля, И. Ионченкова. В их числе не только художники Приморского края. В частности, интересен цикл акварелей А. В. Тимофеева, выпускника Московского художественного института им. В. С. Сурикова.

Сегодня в коллекции насчитывается более 100 работ. Несомненно, собрание Р. М. Быстрицкого требует описания и изучения. Оно дополнит наши знания о культуре периода второй половины XX века. Уже сейчас эта коллекция демонстрирует изысканный вкус, чистоту выбора, цельность и может считаться проектом особой значимости,

продолжающим лучшие традиции российского меценатства. Это, прежде всего, возможность сохранить культурное наследие Дальнего Востока, России в целом.

Р. М. Быстрицкий справедливо считает, что картины живут, когда их видят зрители, обсуждают, задают вопросы. Для этого нужна художественная галерея, которая позволит дать этим картинам истинную жизнь, выполняя также и просветительскую функцию для настоящего и будущих поколений.

Коллекционер говорит о чувстве выполненного долга, которое он испытывает каждый раз, когда его собрание пополняется новым приобретением. Он понимает, что художники хотели, чтобы их работы видели зрители, поэтому серьезно задумывается о галерее, где жители и гости Владивостока могли бы интересно и с пользой провести время.

Литература

1. Зотова, О. И. Шикотанская группа: эволюция сурового стиля // Русское искусство. — 2008. — № 3. — С. 76-82.
2. Кандыба, В. И. Художник и современность // Красное знамя. — 1982. — 23 сентября.
3. Кандыба, В. И. Мир простого человека // Красное знамя. — 1981. — 17 мая. — С. 00.
4. Кандыба, В. И. Художники Приморья. — Ленинград: Художник РСФСР, 1990. — 125 с.



Ю. И. Волков.
Сайра с
кальмарами.
1972. Картон,
масло.
50×70
Коллекция
Р. М. Быстрицкого

Yu. I. Volkov.
Saira and squid.
1972. Oil on
cardboard.
50×70
R. M. Bystritsky's
collection

5. Левданская, Н. А. Условия формирования приморской школы изобразительного искусства в конце XX века // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». — 2012. — № 11. — С. 199-205.
6. Левданская, Н.А. «Шикотанская группа» как явление в художественной жизни Дальнего Востока России // II Потаповские чтения: доклады, сообщения / научн. ред. Г. Г. Неустроева. — Якутск: рекламное агентство «Апрель», 2009. — С. 115-118.
7. Лошаков, О. Н. Поездки на Шикотан // Художник. — 1974. — № 8. — URL: <https://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/loshakov-oleg-nikolaevich/poezdki-na-shikotan> (дата обращения 16.03.2025).
8. Лошаков, О. Н. Художники на Курилах // Московский художник: русская коллекция: [газета] Московского отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». — 2010. — Июль-август. — URL: <https://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/loshakov-oleg-nikolaevich/loshakov-o-n-shikotanskaya-gruppa> (дата обращения 16.03.2025).
9. Манин, В. С. Русская живопись XX века. В 3 томах. — Том 3. — Санкт-Петербург: Аврора, 2007. — 552 с.
10. Миклушевская, И.Н., Саматова, А. Д. Становление Шикотанской группы. Начало // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2021. — № 2-1. — С. 109-116.
11. Флорковская, А. К. Историзм в живописи 1970-х. Предчувствие постмодернизма // Русское искусство.

XX век: исследования и публикации. — Том 2. — Москва, 2008. — С. 488-510.

12. Художники на Курилах: каталог выставки произведений / вступит. статья О. Н. Лошакова. — Москва: Советский художник, 1980. — 60 с.

References

1. Zotova, O. I. Shikotanskaya gruppa: evolyuciya surovogo stilya [Shikotan Group: evolution of severe style]. Russkoe iskusstvo [Russian Art], 2008, no. 3, pp. 76-82.
2. Kandyba, V. I. Hudozhnik i sovremennost' [Artist and modernity]. Krasnoe znamya [The Red Banner], 1982, September 23, pp.
3. Kandyba, V. I. Mir prostogo cheloveka [The world of a common man]. Krasnoe znamya [The Red Banner], 1981, May 17, pp.
4. Kandyba, V. I. Hudozhniki Primor'ya [Primorye artists]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1990, 125 p.
5. Levanskaya, N. A. Usloviya formirovaniya primorskoj shkoly izobrazitel'nogo iskusstva v konce XX veka [Conditions for the formation of the Primorye school of fine art at the end of the 20th century]. Vestnik RGGU. Seriya «Kul'turologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya» [Bulletin of the Russian State University of Humanities. Series "Cultural Studies. Art Studies. Museology"], 2012, no. 11, pp. 199-205.
6. Levanskaya, N. A. «Shikotanskaya gruppa» kak yavlenie v hudozhestvennoj zhizni Dal'nego Vostoka Rossii ["Shikotan Group" as a phenomenon in the artistic life of the Russian Far East]. II Potapovskie chteniya: doklady,

soobshcheniya [II Potapovsky readings: reports, messages]. Scientific editor G. G. Neustroeva. Yakutsk, Advertising agency "Aprel", 2009, pp. 115-118.

7. Loshakov, O. N. Poezdki na Shikotan [Trips to Shikotan]. Hudozhnik [Artist], 1974, no. 8, available at: <https://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/loshakov-oleg-nikolaevich/poezdki-na-shikotan> (accessed 16.03.2025).

8. Loshakov, O. N. Hudozhniki na Kurilah [Artists in the Kuril Islands]. Moskovskij hudozhnik: russkaya kollekciya: [gazeta] Moskovskogo otdeleniya Vserossijskoj tvorcheskoj obshchestvennoj organizacii «Soyuz hudozhnikov Rossii» [Moscow artist: Russian collection: [newspaper] of the Moscow branch of the All-Russian creative public organization "Union of Artists of Russia"], 2010, July-August, available at: <https://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/loshakov-oleg-nikolaevich/loshakov-o-n-shikotanskaya-gruppa> (accessed 16.03.2025).

9. Manin, V. S. Russkaya zhivopis' XX veka. V 3 tomah. Tom 3 [Russian painting of the 20th century. In 3 vol. Vol. 3]. Saint Petersburg, Avrora, 2007, 552 p.

10. Miklushevskaya, I.N., Samatova, A. D. Stanovlenie Shikotanskoj gruppy. Nachalo [Formation of the Shikotan Group. Beginning]. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S. G. Stroganova [Decorative art and the subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State University of Design and Applied Arts named after S. G. Stroganov], 2021, no. 2-1, pp. 109-116.

11. Florkovskaya, A. K. Istorizm v zhivopisi 1970-h. Predchuvstvie postmodernizma [Historicism in painting of the 1970s. A Premonition of postmodernism]. Russkoe iskusstvo. XX vek: issledovaniya i publikacii [Russian art of the 20th century: research works and publications], vol. 2. Moscow, 2008, pp. 488-510.

12. Hudozhniki na Kurilah: katalog vystavki proizvedenij [Artists in the Kuril Islands: catalogue of the exhibition]. Introduction by O. N. Loshakov. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980, 60 p.

Об авторе

Миклушевская Ирина Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С. Г. Строганова, почетный член РАХ
E-mail: miart2000@yandex.ru

Miklushevskaya Irina Nikolaevna

Candidate of arts, Associate Professor at the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts



Интерьер
мемориального
музея-мастерской
В.А. Ерофеева. 2025
Фото
О.П. Белобородова

The interior of
the memorial
museum-workshop
of V.A. Erofeev.
2025

Photo
by O.P. Beloborodov

EDN: GTDEMI
УДК 74

MEMORIAL WORKSHOP OF VIKTOR ALEXEEVICH EROFEEV

Angelina B. Medvedeva

Natalya S. Popova

Kemerovo State University of Culture

Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article is dedicated to the memorial museum organized in the workshop of Viktor Alekseevich Erofeev in the city of Novokuznetsk. Preserving the artist's legacy, the museum's collection most fully represents the entire spectrum of his creative searches in the experimental space. In addition, it introduces visitors to the way of thinking and character of the unique Kuzbass author. The article provides a brief overview of the main directions of V. A. Erofeev's creative activity.

Keywords: V.A. Erofeev; memorial museum; creative workshop; exhibition; design; art collection; sculpture; museumification.

Citation: Medvedeva, A.B., Popova, N.S. (2025). MEMORIAL WORKSHOP OF VIKTOR ALEXEEVICH EROFEEV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 26–35.

МЕМОРИАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ ВИКТОРА АЛЕКСЕЕВИЧА ЕРОФЕЕВА

А. Б. Медведева

Н. С. Попова

Кемеровский государственный институт культуры

Кемерово, Российская Федерация

Статья посвящена мемориальному музею, организованному в мастерской Виктора Алексеевича Ерофеева в Новокузнецке. Сохраняя наследие художника, коллекция музея наиболее полно представляет весь спектр его творческих поисков в экспериментальном пространстве. Помимо этого, она демонстрирует посетителям образ мышления и характер уникального кузбасского автора. В статье также делается краткий обзор основных направлений творческой деятельности В. А. Ерофеева.

Ключевые слова: В. А. Ерофеев; мемориальный музей; творческая мастерская; экспозиция; дизайн; художественная коллекция; скульптура; музеефикация.

Актуальным вопросом культурной политики России стала проблема сохранения культурного наследия. Одним из способов является музеефикация объектов культуры. Музеи играют особую роль в региональной среде, так как не только способствуют формированию культурного пространства города, но и выполняют задачи, направленные как на развитие современной культуры, так и сохранение уже сложившихся традиций. Одним из важных аспектов региональной культурной политики является поиск локальной идентичности, в том числе самобытных традиций и явлений, которые могли бы стать опорными точками для продолжения становления местной культурной среды и привлекли бы как самих жителей, так и гостей региона.

В Кузбассе совсем недавно одной из таких точек притяжения культурных инициатив стал мемориальный музей, организованный в мастерской новокузнецкого художника Виктора Алексеевича Ерофеева. Все предметы искусства и быта, находящиеся в его пространстве, выдержаны в единой индустриальной эстетике и тем самым передают дух Новокузнецка как промышленного города. В этом особенном качестве кроется огромный потенциал для развития региональной культуры Кузбасса. Посещение мастерской в рамках экскурсии или проходящих здесь музыкальных вечеров становится интересным опытом и для местных жителей, и для туристов, желающих ознакомиться с местной художественной жизнью.

Таким образом, целью публикации является обзор коллекции мемориального музея Виктора Алексеевича Ерофеева. К числу задач относятся описание и анализ произведений из мастерской автора, а также изучение особенностей его творческого метода.

Источниковедческую базу исследования составили научные труды на различные темы. Это прежде всего статья О. В. Калугиной, посвященная проблемам музееведения и раскрывающая особенности организации музеев-мастерских скульпторов в отечественной практике [4]. В работе Р. И. Алиевой прослеживается путь развития художественной пластики в XX веке и выделяются ее основные принципы на современном этапе [1]. Продолжает тему статья А. Н. Лаврентьева и А. Н. Ковальчук, посвященная анализу художественной выразительности в пространственных конструкциях абстрактной скульптуры [5]. Рабо-

та Е. В. Жердева о концепции художественной целостности в творчестве Е. А. Розенблюма раскрывает принципы проектирования одной из самых значимых советских школ дизайна, повлиявших в том числе и на творчество В. А. Ерофеева [3]. Представление об изобразительном искусстве и дизайне 1960-1980-х годов дала коллективная монография «Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества» [6]. К проблемам регионального изобразительного искусства обращается в своих трудах Т. М. Высоцкая [2].

Виктор Алексеевич Ерофеев родился в городе Осинники Кемеровской области в 1954 году. Уже в детстве и подростковом возрасте он отличался от сверстников, проявлял тягу к творчеству и талант к конструированию. В 1970 году мастер нашел применение своим способностям и устроился художником-оформителем на производство, где работал до 1976 года лишь с перерывом на службу в армии. В 1978 году Виктор Ерофеев решил получить профильное образование и поступил в Кемеровское художественное училище на художественно-оформительское отделение, которое окончил к 1982 году. Сразу после защиты диплома на «отлично» художник начал посещать семинары в Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР «Сенеж» в Москве. После обучения Виктор Алексеевич работал художником-оформителем в художественно-производственных мастерских Кемерова и Новокузнецка, Литературно-мемориальном музее Федора Михайловича Достоевского в Новокузнецке, занимался художественным фондом в Новокузнецком краеведческом музее.

Как у художника-оформителя деятельность В. А. Ерофеева была преимущественно посвящена экспозиционному дизайну. На его счету разработка проектов для краеведческих музеев Анжеро-Судженска, Осинников и Новокузнецка, областного музея здравоохранения в Кемерове, музея пожарно-технической охраны Новокузнецка и других учреждений. Но помимо проектирования музейных экспозиций он также создавал декоративные скульптурные объекты и предметы прикладного характера, а также уделял время работе в графическом и живописном искусстве. В его творчестве можно найти следы влияния разнообразных направлений искусства XX века —

Слева:
В.А. Ерофеев.
Поглощение
положительной
энергии. Свето-
динамическая
композиция. 1997.
Стекло, металл.
120×150×180
Справа:
В.А. Ерофеев.
Парализующее
приближение.
Светодинамиче-
ская композиция.
1998. Стекло,
металл.
280×150×120
Мемориальный
музей В.А. Ерофеева

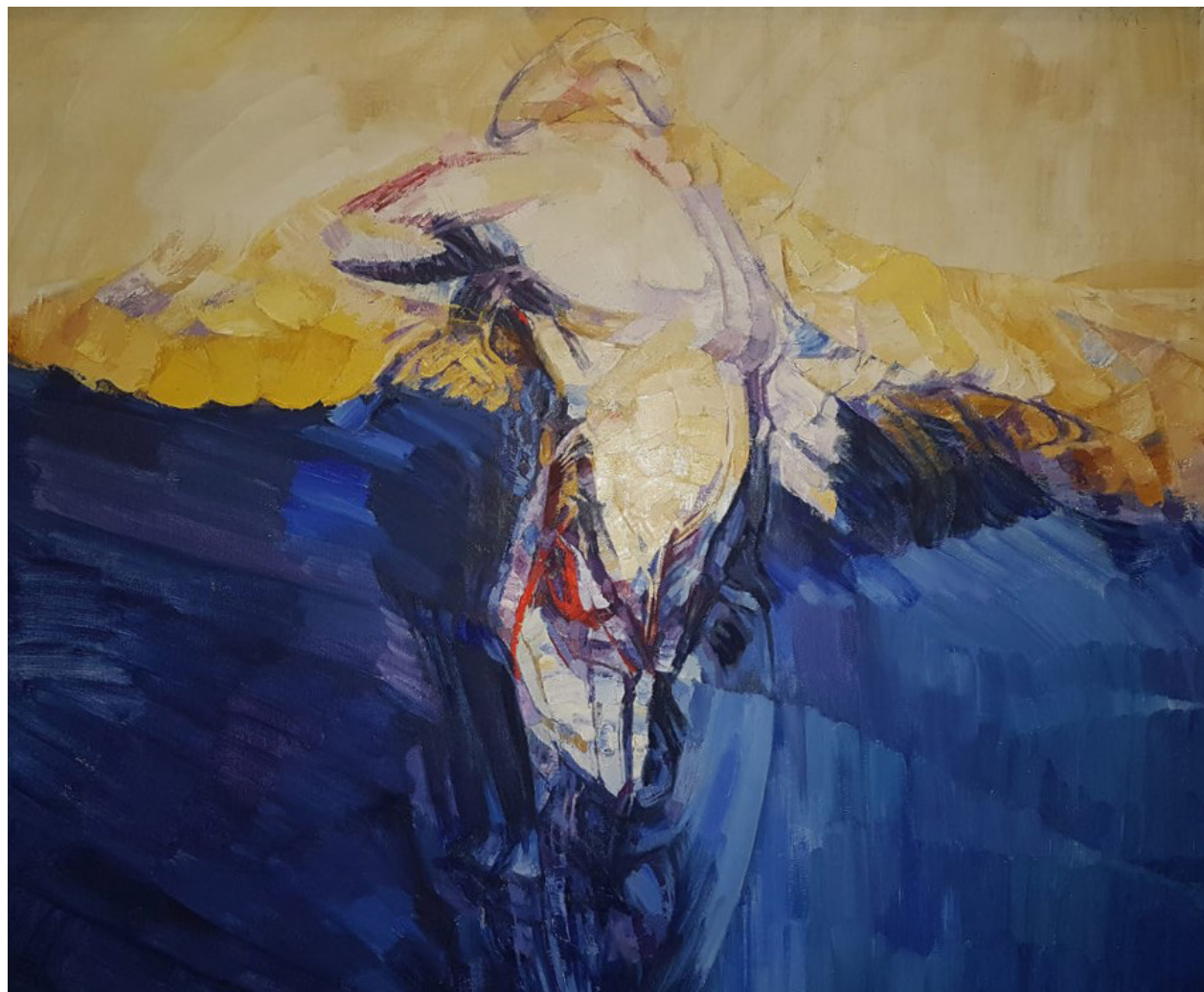
В.А. Yerofeyev.
Absorption of
positive energy (left)
and Paralyzing
approach (right).
Light dynamic
compositions. 1997;
1998. Glass, metal.
120×150×180;
280×150×120
Memorial Museum
of V.A. Yerofeyev



от конструктивизма и кинетизма до абстракционизма и сюрреализма.

После ухода Виктора Алексеевича из жизни в 2023 году было принято решение оставить его мастерскую, расположенную в знаменитом в Новокузнецке доме с башней на проспекте Строителей, в ее изначальном состоянии. Не представлялось возможным разрушить неповторимый образ этого творческого пространства, являющегося собранием неординарных произведений — от живописи, графики и скульптуры до объектов-артефактов и переработанной с помощью металлических деталей мебели. Именно в личной мастерской художника есть возможность представить все разнообразие творческих исканий автора наиболее ярко и наглядно.

Экспозиция, состоящая непосредственно из предметов авторской личной коллекции, погружает посетителей в сущность творческого сознания мастера. Атмосфера пространства раскрывает личность художника и дизайнера, его флегматичный характер, замкнутость и восприимчивость к окружающему миру. Это место, где Виктор Ерофеев творил и жил, куда вложил много сил и частичку своей души, поэтому ключевым объектом музеефикации здесь становится атмосфера, а произведения искусства являются и предметами экспонирования, и мемориальными предметами [4, с. 238]. Таким образом, получился музей монографической специализации, причем с явно выраженной персональной и мемориальной составляющей, обладающий доволь-



В.А. Ерофеев.
Падение Икара.
Год неизвестен.
Холст, масло.
80×98

Мемориальный
музей В.А. Ерофеева

V.A. Yerofeyev.
The fall of Icarus.
The year is
unknown.
Canvas, oil.
80×98

Memorial Museum
of V.A. Yerofeyev

но редкой для музейной сети России спецификой: это музей, созданный в самой мастерской художника.

Основной задачей музея-мастерской В. А. Ерофеева является демонстрация широкого творческого диапазона автора, показ его лучших работ. Музей отлично справляется со своей главной целью — обращает внимание на искусство пусть и не самого известного при жизни, но определенно профессионально состоявшегося художника со своим уникальным почерком и системой ценностей. При этом можно отметить, что экскурсия в мастерскую Ерофеева частично приоткрывает и секреты творческой кухни мастера со всей ее сложностью и спецификой.

Здесь мастерская выступает как полностью посвященная В. А. Ерофееву инсталляция — можно сказать, самостоятельное произведение искусства. Экспозиция представляет собой почти полностью сохраненное в изначальном облике пространство жизни художника. Мастерская

имеет два этажа. Оба заполнены футурологическими, отличающимися остросовременной стилистикой и изобретательностью арт-объектами из металла, сырья и производственного утиля. Это, например, декоративные композиции — «Пробуждение пейота» (1999), «Единение» (1998), «Интегральная структура» (2017), «Эволюция металла» (1997), развивающие идею симбиоза органического мира с неорганическим. К таким неутилитарным композициям относятся и декоративный объект, выполненный из фарфорового изолятора белого цвета, на который сверху установлен полусферический металлический элемент с тремя цилиндрическими деталями сверху, и стеклянная бутылка голубого цвета, в которую помещена полуабстрактная композиция из геометрических форм и стержней, напоминающая корабль.

В эту же категорию экспонатов можно отнести и две конструкции из металлических лабораторных штативов, на которых установлены сте-

клянные колбы различных форм и размеров. Они также выполняют чисто декоративную функцию в интерьере, как и, например, арт-объекты, представляющие собой излишек, оставшийся после литья металла, имеющего радужную переливающуюся расцветку. В этих по сути являющихся простым утилем предметах мастер раскрывает эстетический потенциал. Он умеет свободно и парадоксально мыслить, импровизировать с материалами, обострять и обновлять их восприятие, придавать им качество художественного продукта современной техногенной цивилизации.

Ерофеев — художник, владеющий технологиями сварки,ковки,резки и другими ремесленными навыками работы с деталями из любимых им материалов — металла и стекла. Именно из них изготовлена большая часть мебели в мастерской автора. Это диваны и кресла, собранные из металлических деталей, а также кофейные столики и рабочие столы, имеющие стеклянную столешницу, установленную обычно на придуманную Ерофеевым конструкцию. Стулья-пуфики здесь представляют собой переосмысленные, бывшие в употреблении детали цилиндрической и конусообразной формы, часто с перфорацией, придающей произведениям особую выразительность и легкость. Одно кашпо авторства Ерофеева имеет основу в виде фарфорового изолятора коричневого цвета и завершается подставкой из металла в виде чаши с неровным краем, а другое имеет коричневую чашу, закрепленную на длинную стеклянную трубку с металлическим стержнем внутри.

Отдельно хочется отметить большое количество и разнообразие осветительных приборов, изготовленных мастером. Это прежде всего подвешенные под потолком и преобладающие в пространстве мастерской светодинамические композиции — «Поглощение положительной энергии» (1997) и «Парализующее приближение» (1998), выполненные из медицинских ламп и крепящихся к ним всевозможных трубок и пружин. Или, например, футуристическая лампа белого цвета, которая установлена на основание, выполненное из фарфорового изолятора. Другой светильник представляет собой стеклянную трубку, в которую помещены детали из металла. При этом он излучает фантастическое зеленоватое свечение.

Особое место в коллекции занимает шкаф в виде доспехов, которые состоят из нагрудника и шлема. Он выполнен с использованием металла

различной фактуры, а половинки его нагрудника раскрываются и представляют собой дверцы.

Две зоны второго этажа разделяются стеллажом, который Виктор Алексеевич собрал из стеклянных трубок, некогда бывших пневматической почтой.

Небольшие предметы декоративно-прикладного искусства по типу песочных часов или термометра, собранных из металлических деталей, дополняют интерьер мастерской, наполняют его жизнью и заставляют зрителей останавливаться, чтобы рассмотреть каждую деталь.

Помимо мебели и арт-объектов из металла музей имеет обширную коллекцию живописного и графического искусства В. А. Ерофеева. В перестроечное время у мастера было мало проектных заказов, поэтому появлялось время на эксперимент в более камерном творчестве. Изобразительное искусство становится для мастера полем самовыражения и способом отстранения от неприглядной действительности.

Живопись поражает неординарностью образных решений. Чаще всего главными героями полотен становятся ангелы, которые периодически слегка видоизменяются автором, но обычно это обнаженные курсы без волос и с большими крыльями. Такие герои представлены на картинах «Дозор» (2014), «Падение Икара», «Ангел-хранитель (Где есть воля, там есть путь)» (2006), «Назад в черное» (1995) и др. В условный триптих можно объединить композиции «Апокрифические сумерки» (1984), «Демон поверженный» (1994) и «Обугленные глазницы (Ожог)» (1995), затрагивающие темы смерти, боли и страдания. В этих живописных работах Виктора Алексеевича видна склонность к философскому осмыслению мира через символический язык фантастических и мифологических образов.

Мастер обращается к различным манерам исполнения художественного произведения — от конкретных в своем воплощении, как вышеперечисленные работы, до тяготеющих к абстрактным формам, как в «Ночном поцелуе» (1996) и «Воспаленном полушарии» (1998), где путем укрупнения и выделения мотива мастер изображает абстрагированные формы человеческого мозга в монохромной желто-оранжевой гамме.

Важное место в коллекции занимают графические произведения. Художник предпочитает формат диптиха, триптиха или полиптиха.

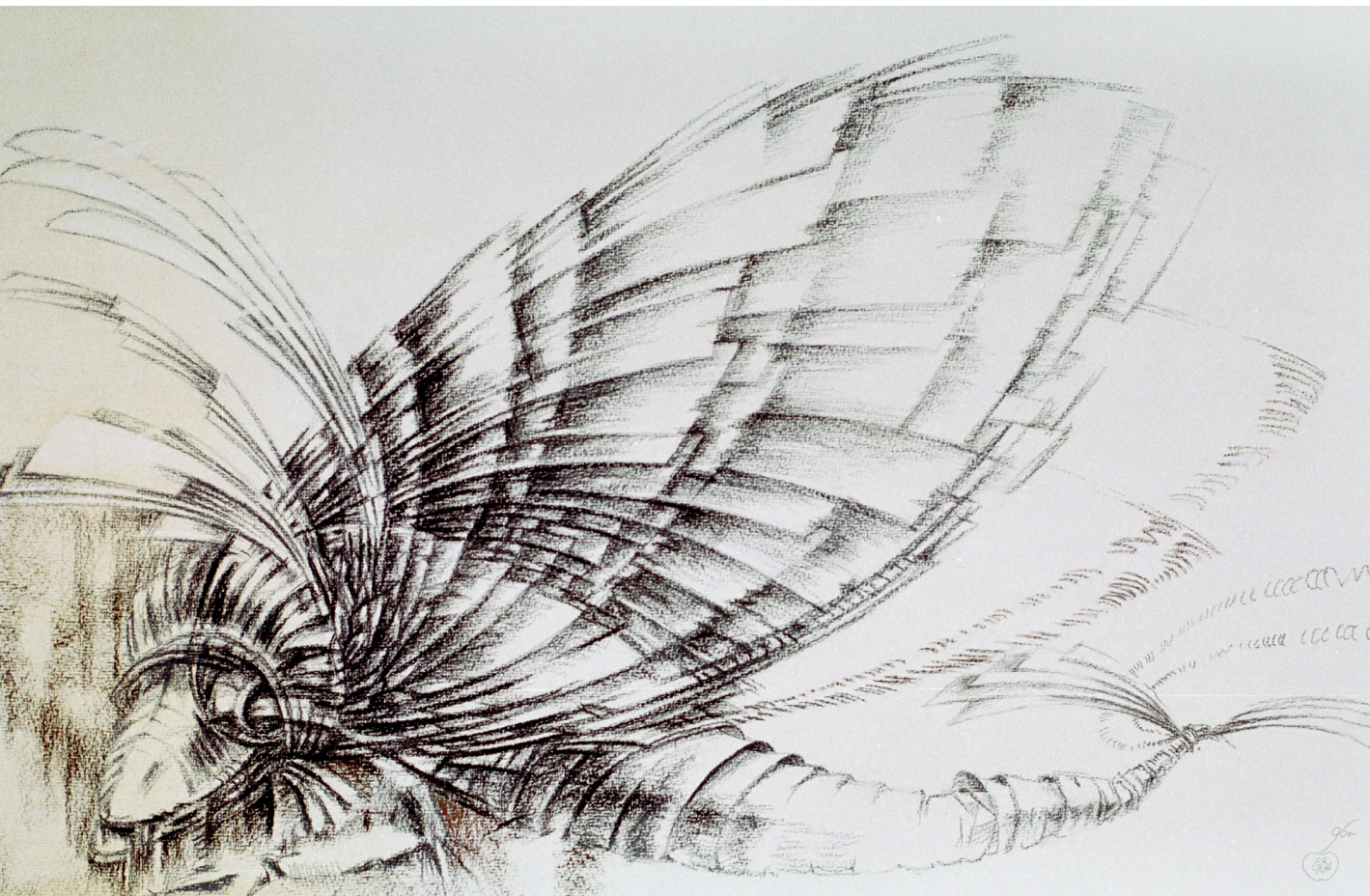
Это, к примеру, серия из трех работ «Проекция» (1988), изображающая заводские постройки.

Также это две работы из серии «Конструкции на желтом» (третья находится в Новокузнецком художественном музее), выполненные пастелью и посвященные крышам новокузнецких многоэтажек, которые художник мог наблюдать из окна своей мастерской.

Диптих 1991 года с абстрактными композициями, в которых художник в монохромной теплой коричневатой гамме выстраивает идеально выверенные геометрические структуры, а в верхней

тора Алексеевича во многом обуславливается как промышленной спецификой Кузбасса, так и личными интересами мастера, всю жизнь проработавшего с металлическим утилем производств.

Выделяются на фоне предыдущих произведений две серии рисунков. Первая из них создана в 1991 году и не была оформлена, но имеет несколько карандашных набросков. Эти предельно метафоричные композиции, выполненные акварелью, изображают путь красного человека



В.А. Ерофеев.
Из серии «Крылья».
1996. Бумага, соус,
пастель.
42×58
Мемориальный
музей В.А. Ерофеева

V.A. Yerofeyev.
From the series
"Wings". 1996.
Paper, sauce, pastel.
42×68
Memorial Museum
of V.A. Yerofeyev

части листа изображает небольшую окружность, благодаря чему произведения обретают композиционный центр и смысловой подтекст. Окружность символизирует солнце — частичку природы среди урбанизированного пространства.

Серию графических работ под названием «Крылья» (1996) мастер посвящает изображению проекций конструкций тел механических птиц и насекомых, воплощающих идею автора о размывании границ между механикой и жизнью.

Эти серии посвящены индустриальной тематике. Обращение к теме завода в творчестве Вик-

в причудливом лабиринте из стен и лестниц. Сам мастер подписывает один из эскизов заключительной фразой текста над воротами ада из «Божественной комедии» Данте Алигьери: «Оставь надежду, сюда входящий». Пространство в этой серии подчеркнуто сюрреалистично и алогично, а тема — онтологические вопросы человеческого сознания.

Вторая серия создавалась с 1997 по 2004 год и имеет множество карандашных и цветных эскизов. Это цикл работ эротического характера «Вибрации». Художник изображает фигуры

мужчины и женщины в условном интерьере с вешалкой и кроватью. Композиции выполнены в ярких оттенках красного, желтого, зеленого и синего, а формы строятся из геометрических фигур. Таким образом, и человеческие чувства автор сравнивает с явлениями технологической современности, на что намекает уже название цикла.

Отдельную часть коллекции музея-мастерской составляют ученические работы Виктора Ерофеева. Это живописные пейзажи деревень, натюрморты и портреты, написанные маслом в классической реалистической манере, а также графические учебные построения, портреты натурщиков в полный рост и изображения гипсовых голов, выполненные карандашом. Эти произведения позволяют проследить творческий путь мастера, эволюцию его техники и идейных замыслов.

Особый интерес представляют проекты дизайнерских разработок Виктора Алексеевича, выполненные на бумаге. Это зарисовки механизма так и не законченных им больших напольных часов, эскизы настенных росписей и интерьеров,

шрифтовые композиции и проекты музейных экспозиций, созданные в технике коллажа.

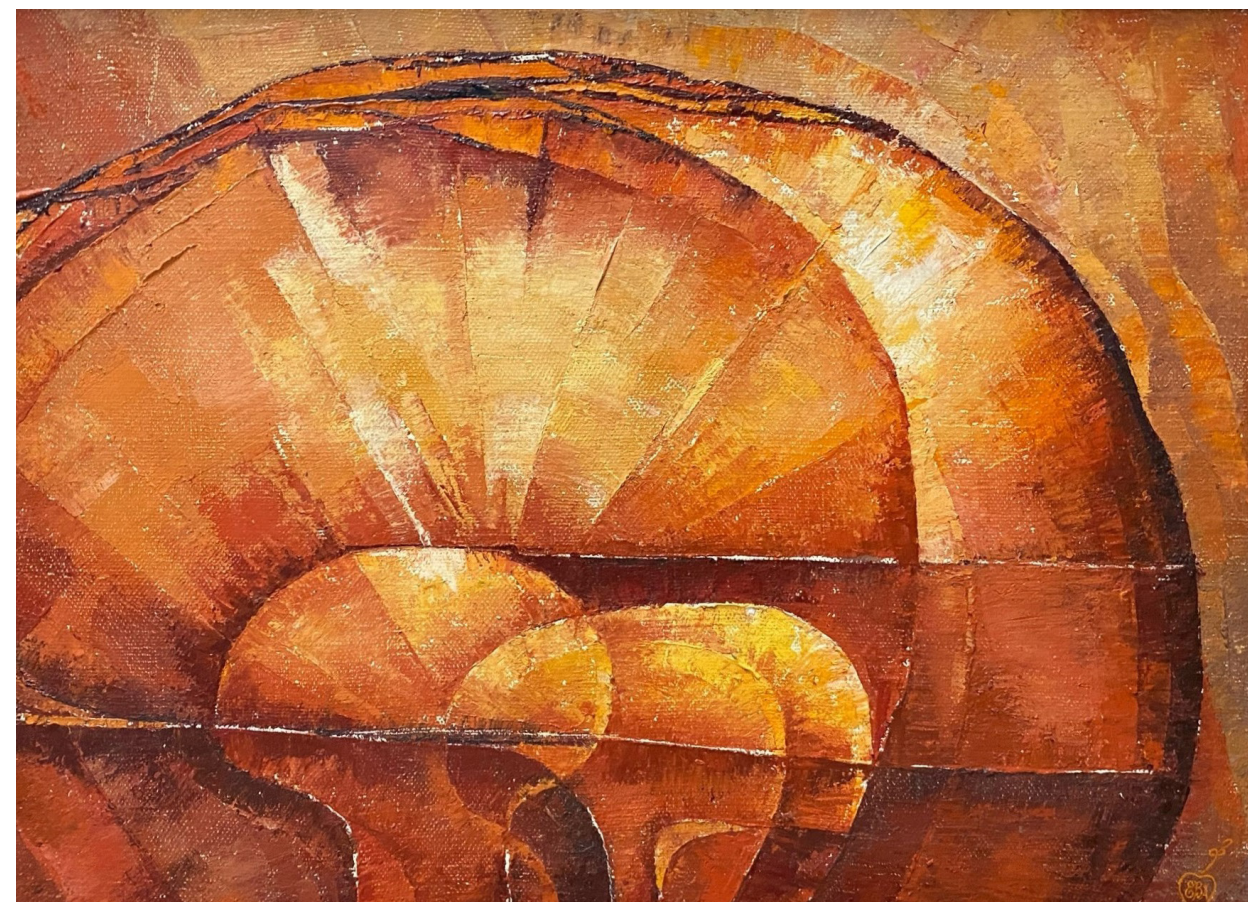
На данный момент продолжается каталогизация всех произведений из коллекции художника, благодаря чему раскрываются новые грани его творчества. Отдельного изучения требуют ученические работы мастера, а также дизайнерские проекты.

Постоянная экспозиция музея отражает прижизненный образ мастерской Виктора Алексеевича и включает в себя все имеющиеся в коллекции объекты декоративно-прикладного искусства. Помимо них в экспозицию включены и некоторые живописные работы — это картины «Дозор», «Переправа», «Падение Икара», а также две графические серии — «Вибрации» и «Крылья».

Таким образом, мастерская Виктора Алексеевича Ерофеева, превращенная в его мемориальный музей, стала новой точкой на карте культурных пространств Кузбасса. С ее помощью удалось привлечь внимание к судьбе и творчеству одного из самых выдающихся и неординарных мастеров региона. В настоящее время ведется активная работа по созданию каталога коллекции Виктора

В.А. Ерофеев.
Воспаленное
полушарие. 1998.
Холст, масло.
35×46
Мемориальный
музей В.А. Ерофеева

V.A. Yerofeyev.
Inflamed
hemisphere. 1998.
Canvas, oil.
35×46
Memorial Museum
of V.A. Yerofeyev





В.А. Ерофеев.
Абстрактная
композиция. 1991.
Бумага, акрил.
42×58
Мемориальный
музей В.А. Ерофеева

V.A. Yerofeyev.
Abstract
composition. 1991.
Paper, acrylic. 42×58
Memorial Museum
of V.A. Yerofeyev

Ерофеева, что поможет в изучении творчества мастера. Монографическая коллекция этого музея наиболее полно отражает разноплановость деятельности художника. Станковая скульптура и арт-объекты из металла, футуристичная мебель и необычные реди-мейды, созданные из использованных предметов, отражают мироощущение автора, который остро чувствовал дух современной жизни с ее слиянием мира технологий и природы. Индустриальная тематика характерна и для графического искусства Виктора Алексеевича. В живописи опосредованно эти авторские идеи также находят отражение. В этих работах проявляется и тяга мастера к мифологизации и некоторой доли сюрреализма. Произведения объединены рассудочностью линий и объемов, чувственностью цвета, смелым смешением фантазий и реальности. Так, играя ассоциациями, соединяя образную концепцию и пластическую выразительность, художник формирует собственную цельную художественную среду.

Литература

1. Алиева, Р. И. Зарождение и развитие средовой художественной пластики / Р. И. Алиева, А. В. Ефимов // Архитектура и современные информационные технологии. — 2020. — № 2 (51). — С. 316-339.
2. Высоцкая, Т. М. Пространство вдохновения: сборник трудов Т. М. Высоцкой / Новокузнецкий художественный музей, Новокузнецкое отделение ВТОО «Союз художников России», муниципальная информационно-библиотечная система г. Новокузнецка; сост. О. М. Галыгина. — Новосибирск: Офсет-ТМ, 2022. — 336 с.
3. Жердев, Е. В. Концепции художественной целостности в творчестве Е. А. Розенбlyума // Дизайн-ревью. — 2019. — № 1-4. — С. 101-106.
4. Калугина, О. В. Мемориальный музей скульптора как феномен европейской культуры // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона: сборник материалов II-й Всероссийской научно-практической конференции, Барнаул, 22-23 сентября 2021 года. — Барнаул: ИП Соловьев Д. А., 2021. — С. 233-240.
5. Лаврентьев, А. Н. Пространственные конструкции как художественное изобретение. К формированию абстрактной скульптуры как самостоятельного направления / А. Н. Лаврентьев, А. Н. Ковальчук // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2019. — № 2-2. — С. 151-165.
6. Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества: коллективная монография / отв. ред. А. Н. Иншаков. — 2-е изд. — Москва: БуксМарт, 2019. — 480 с.

References

1. Alieva, R. I., Efimov A. V. Zarozhdenie i razvitie sredovoy hudozhestvennoj plastiki [The origin and development of environmental artistic plasticity]. Arhitektura i sovremennye informacionnye tekhnologii [Architecture and Modern Information Technologies], 2020, no. 2 (51), pp. 316-339.
2. Vysotskaya, T. M. Prostranstvo vdohnoveniya: sbornik trudov T. M. Vysockoj [Space of inspiration: a collection of works by T. M. Vysotskaya]. Novokuzneckij hudozhestvennyj muzej, Novokuzneckoe otделение VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii», Municipal'naya informacionno-bibliotecnaya sistema g. Novokuznecka [Novokuznetsk Art Museum, Novokuznetsk branch of the All-Russian Public Organization "Union of Artists of Russia", Municipal Information and Library System of Novokuznetsk]. Compiler O. M. Galygina. Novosibirsk, Ofset-TM, 2022, 336 p.
3. Zherdev, E. V. Konceptii hudozhestvennoj celostnosti v tvorchestve E. A. Rozenblyuma [Concepts of artistic integrity in the works of E. A. Rosenblum] Dizajnyu [Design Review], 2019, no. 1-4, pp. 101-106.
4. Kalugina, O. V. Memorial'nyj muzej skul'ptora kak fenomen evropejskoj kul'tury [The sculptor's memorial museum as a phenomenon of European culture]. Tvorcheskaya lichnost' mastera i ego rol' v hudozhestvennoj kul'ture regiona: sbornik materialov II-j Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii [The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region: Proceedings of the II All-Russian Scientific and Practical Conference], Barnaul, September 22–23, 2021. Barnaul, IP Solov'eyov D. A., 2021, pp. 233-240.
5. Lavrentyev, A. N., Kovalchuk A. N. Prostranstvennye konstrukcii kak hudozhestvennoe izobretenie. K formirovaniyu abstraktnoj skul'ptury kak samostoyatel'nogo napravleniya [Spatial constructions as an artistic invention. Towards the formation of abstract sculpture as an independent direction]. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda [Decorative arts and the subject-spatial environment]. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova [Bulletin of the Stroganov Moscow State University of Arts and Industry], 2019, no. 2-2, pp. 151-165.
6. Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy hudozhestvennogo tvorchestva: kolektivnaya monografiya [Late soviet art of Russia. Problems of artistic creativity: a collective monograph]. Ex. ed. A. N. Inshakov, 2nd edition. Moscow, BuksMart, 2019, 480 p.

Об авторах

Медведева Ангелина Борисовна – студент Кемеровского государственного института культуры, кафедры культурологии, философии и искусствоведения.
E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com

Medvedeva Angelina Borisovna
Student of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History at the Kemerovo State University of Culture.

Попова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры.
E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Popova Natalya Sergeevna
Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History at the Kemerovo State University of Culture.

EDN: FEBMLZ

УДК 7.074 + 75

“ITALIAN” PAINTING IN D.P. SHORIN’S (1817–1907) COLLECTION IN NIZHNY TAGIL. AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE LOST COLLECTION

Denis V. Ilichev

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: From the last third of the 18th century, thanks to factory owners and some officials, items of European art in the then fashionable “Italian taste” began to appear in Nizhny Tagil. By the third quarter of the 19th century, a large collection of paintings and engravings had appeared in Nizhny Tagil, collected by the factory employee D. P. Shorin (1817–1907), which reflected that fashion. The article reconstructs the composition of his Italian collection and identifies the features of its formation. Comparison of descriptions of paintings and graphic works in the surviving handwritten catalog of the owner and reproductions of works of the Italian art school made it possible to attribute some of the images described in the catalog. Reconstruction of the composition of D. P. Shorin’s collection introduces these works into scientific circulation for further research and forms a more complete understanding of the cultural heritage of Nizhny Tagil.

Identification of copies of famous works in the collection of D. P. Shorin relies on a typewritten copy of a catalogue compiled in the 19th century by the collector himself and kept in the Nizhny Tagil Museum-Reserve “Gornozavodskoy Ural”.

Keywords: D.P. Shorin; Nizhny Tagil; collecting; 16th–18th-century Italian painting; 18th-century Italian prints; Demidovs.

Citation: Il’ichev, D.V. (2025). “ITALIAN” PAINTING IN D.P. SHORIN’S (1817–1907) COLLECTION IN NIZHNY TAGIL. AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE LOST COLLECTION. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 36–47.

«ИТАЛЬЯНСКАЯ» ЖИВОПИСЬ В НИЖНЕТАГИЛЬСКОМ СОБРАНИИ Д.П. ШОРИНА (1817–1907). ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ УТРАЧЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Д.В. Ильичев

Уральский федеральный университет
имени первого президента России Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

С последней трети XVIII века в Нижний Тагил благодаря заводоладельцам и некоторым чиновникам начинают проникать образцы европейского искусства в модном в то время «итальянском вкусе». К третьей четверти XIX в. в Нижнем Тагиле появилась большая коллекция живописи и гравюры, собранная заводским служащим Д.П. Шориным (1817–1907) и отражающая подобные вкусы. В статье предпринята

Ф. Фиори
Бароччио. Отдых
святого семей-
ства на пути
в Египет (один
из оригиналов).
Между 1570–1573
гг. Холст, масло.
133×110 см
Пинакотека
Ватикана
URL: https://honoringmary.cua.edu/wp-content/uploads/2014/11/barocci-federico_madonna-of-the-cherries_vatican-museums_inv-40377.jpg%3Fe2d14c (дата обращения 05.03.2025)

F. Fiori Barocchio.
Rest of the Holy
Family on the Flight
into Egypt (one
of the originals).
Around 1570–1573.
Oil on canvas.
133×110 cm.
Vatican Museums,
available at:
https://honoringmary.cua.edu/wp-content/uploads/2014/11/barocci-federico_madonna-of-the-cherries_vatican-museums_inv-40377.jpg%3Fe2d14c
(accessed 05.03.2025)

попытка восстановления состава его итальянского собрания, выявления особенностей его формирования. Сравнение описаний живописных и графических произведений в сохранившемся рукописном каталоге владельца и репродукций произведений итальянской художественной школы позволило атрибутировать ряд описанных в каталоге изображений. Реконструкция состава коллекции Д.П. Шорина вводит эти произведения в научный оборот для дальнейшего исследования и формирует более полное понимание культурного наследия Нижнего Тагила.

Выявление копий известных произведений в коллекции Д.П. Шорина опирается на рукописный каталог, составленный в XIX веке самим коллекционером, и его машинописную копию, хранящиеся в музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» в Нижнем Тагиле.

Ключевые слова: Д.П. Шорин; Нижний Тагил; коллекционирование; итальянская живопись XVI–XVIII вв.; итальянская графика XVIII в.; Демидовы.

Нижний Тагил, сегодня являющийся не только крупным промышленным городом, но и одним из заметных культурных центров Среднего Урала, начал формироваться в последней четверти XVIII — начале XIX в. В значительной мере на формирование культурной среды здесь повлияли представители династии Демидовых. Исполнявшие поручения и заказы Демидовых художники и мастера были своего рода проводниками столичной европейской культуры на Урал.

Так, местным феноменом стала малоизученная частная коллекция, сформировавшаяся на основе личных разносторонних интересов главного кассира Нижнетагильского завода Дмитрия Петровича Шорина (1817–1907). Этот замечательный человек прошел путь от крепостного писца и повытчика (канцелярского служащего) до главного заводского кассира, одного из наиболее авторитетных жителей города конца XIX столетия, представителя так называемой «нижнетагильской крепостной интеллигенции» [13, с. 16], особой привилегированной касты служащих.

Основное образование Дмитрий Петрович Шорин получил в Выйском училище. Через четыре года он становится повытчиком денежного отделения, а в течение 1839 г. работает в Санкт-Петербургской конторе Демидовых. В 1847 г., сохранив свои прежние обязанности, Дмитрий Петрович назначается на новую должность главного кассира [13, с. 18].

В 1858 г. «за усердную и полезную службу» Д. П. Шорин вместе с женой Елизаветой Алексеевной (Максимовой) и 7 детьми получает вольную, но не уходит со службы из заводской конторы, а продолжает работать в той же должности. По делам, связанным с обязанностями главного кассира, он неоднократно бывает в Москве и Петербурге, находя там время для посещения музеев и картинных галерей. Также известно, что он брал уроки живописи в Академии художеств у академиков Т. А. Неф-

фа (1805–1877) и И. К. Макарова (1822–1897). Часто и подолгу бывая в столице, Дмитрий Петрович навещает известного художника, бывшего демидовского крепостного, Василия Павловича Худоярова (1831–1892) и его дочерей [4, с. 11]. В 1870-х гг. Шорин приобрел у Худоярова несколько копий с картин других художников, благодаря чему ему удалось познакомиться с известным русским художником И. Н. Крамским [там же, с. 25].

Как предположил в свое время уральский историк искусства Б. В. Павловский, свою коллекцию Шорин начал собирать в конце 1840-х годов: известно, что он приобрел две картины прославленного русского мариниста И. К. Айвазовского в 1848 г. с выставки Общества поощрения художеств. Возможно, увлечение собирательством началось еще раньше, во второй половине 1830-х годов, когда в Нижнем Тагиле работал живописец П. П. Веденецкий (1791–1857) — воспитанник Академии художеств, писавший виды демидовских заводов. В коллекции Шорина находились два полотна П. П. Веденецкого: копия с картины Жана-Багиста Грёза «Женская русоволосая головка» и собственная живописная работа художника «Вакханка с кувшином» [14, с. 73].

Всего Дмитрий Петрович собрал более 100 произведений, созданных в графических и живописных техниках (масло, акварель, гуашь).

Дмитрий Петрович Шорин (1817–1907) с планом строительства храма Святого Александра Невского в Нижнем Тагиле. 1860-е гг. URL: https://historyntagil.ru/people/6_14.htm (дата обращения 05.03.2025).

Dmitry Petrovich Shorin (1817–1907) with a plan for the construction of the Church of St. Alexander Nevsky in Nizhny Tagil. 1860s, available at: https://historyntagil.ru/people/6_14.htm (accessed 05.03.2025).



Дж. Вольпато по фреске Рафаэля Санти «Парнас». 1770–1790-е. Гравюра резцом. Лист 57×75,1; изображение 51,8×74. Графические листы книги «Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano» («Лоджии Рафаэля в Ватикане») по рисункам Гаэтано Саворелли.

Музей ПАХ. URL: <https://collection.artsacademymuseum.org> (дата обращения 05.03.2025).

G. Volpato after Raphael Santi's fresco “Parnassus”. 1770–1790s. Engraving with a cutter. Sheet 57×75.1; image 51.8×74. Graphic sheets of the book “Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano” (“Raphael’s Loggias in the Vatican”) based on drawings by Gaetano Savorelli. Museum of the Russian Academy of Arts available at: <https://honoringmary.cua.edu> (accessed 05.03.2025).

Об этом известно благодаря рукописному «Каталогу» (так называемому сотрудниками музея, а точнее — списку предметов) коллекции, с заголовком «Картинная галерея Дм.П. Шорина в Нижнетагильске», составленному самим владельцем (хранится в архиве музея-заповедника «Горнозаводской Урал») [1]. Документ содержит информацию о 102 произведениях, значительную долю которых составляли оттиски гравюр, несколько гуашей, живописные полотна, которые зачастую являлись копиями известных произведений. К сожалению, неизвестен год составления каталога, поэтому нет уверенности в полноте сведений о коллекции из этого документа.

Информация в «Каталоге» разделена на 4 столбца: номер предмета в собрании, размеры в дюймах (высота, ширина), описание изображенного на полотне или листе, примечания (в них отнесены сведения о происхождении картины, ее стоимости (если она куплена), именах и обстоятельствах приобретения). Данные списка составлены самим владельцем, выполнившим замеры и описание произведений, а также зафиксировавшим обстоятельства их приобретения. Подробные описания изображений позволяют сегодня скорректировать владельческие атрибуции, сопоставив характеристики копий с известными оригиналами.

К сожалению, примечательное для провинциального города рубежа XIX–XX вв. собрание не сохранилось. После смерти коллекционера в 1907 г. произведения были распроданы наследниками. По свидетельству его внучки Е. В. Боташевой, отраженному в статье Б. В. Павловского «Картинная галерея Дмитрия Шорина» в 1963 г. [14, с. 73], был назначен аукцион, на который приехали покупатели даже из Москвы и Петербурга. Каталог аукцион-

ной распродажи также неизвестен исследователям. Остается загадкой и местонахождение большей части живописных полотен и графических листов, входивших в коллекцию Д. П. Шорина.

Таким образом, анализ «Каталога» коллекции Шорина является единственным способом реконструировать ее состав и определить степень ее репрезентативности. Даже беглый взгляд на список коллекции позволяет заметить, что здесь были представлены копии работ крупнейших европейских и русских художников — Франсиско де Сурбарана, Герарда Доу, Хусепе Риберы, Гаспара Нетхера, Поля Делароша, Анри Фредерика Шопена, Карла Брюллова — и в особенности произведений итальянской школы.

В «Каталоге» собирателя пронумеровано 102 предмета из 113, занесенных им в список¹. Из них 14 картин, как предполагал его составитель, относились к работам итальянских художников или копиям с работ итальянских мастеров, причем четыре были выполнены русскими авторами — П. Ф. Худояровым (одна), В. П. Худояровым (две), С. Ф. Федоровым (он же — С. Ф. Худояров, одна). 53 эстампа были созданы по образцам фресок Рафаэля Санти и Джулио Романо. Итого 71 изображение в коллекции выполнено по картинам итальянских авторов.

Остальные произведения коллекции отнесены владельцем к другим национальным школам (с пометками, что он считает авторскими работами, а что копиями): 17 работ русских авторов (10 оригинальных, 5 копийных, 1 акватинта); 8 картин французской школы (4 авторские, 4 копийные); 4 картины испанских живописцев; 3 работы голландцев; 3 работы фламандцев; 1 немецкая работа; 7 полотен неизвестных авторов.



Подчеркнутый интерес владельца к творчеству мастеров итальянской школы обусловил более пристальное внимание к этим работам в данной статье. Отсутствие возможности исследовать сами произведения затрудняет решение вопроса об их оригинальности или копийности. Однако некоторые выводы могут быть основаны на идентификации источника изображения и фактах бытования оригинальных произведений².

Обзор итальянской части каталога коллекции Д. П. Шорина стоит начать с графических копий фресок Рафаэля Санти и Джулио Романо, выполненных в виде гравированных раскрашенных таблиц (не менее 48 листов). В примечаниях к списку отмечено, что все они были получены из Санкт-Петербурга как предметы, оставшиеся после смерти бывшего директора нижнетагильских заводов П. Д. Данилова [6, с. 65, 76]³. Для части из них можно установить названия оригинальных произведений, послуживших образцами. Таковы приведенные ниже листы (нумерация, названия изображений, размеры в дюймах приведены в соответствии с записями в каталоге), в которых очевидны точные источники.

51. «Сонм богов-олимпийцев» (12×25) — плафон Рафаэля «Торжество Психеи» в лоджии Амура и Психеи на вилле Фарнезина.

52. «Три грации с Меркурием» (12×25) — фрагмент фрески на падуге «Амур и три грации» в лоджии Амура и Психеи, на вилле Фарнезина.

53. «Венера перед Юпитером» (15×25) — «Венера, просящая Юпитера избавиться от Психеи» в лоджии Амура и Психеи на вилле Фарнезина. Подпись: «Raffael Santio Urbino».

55-58. Фрески «Афинская школа» (21×29); «Спор о св. Причастии, или Богословие» (21×29) — она же «Месса в Больсене»; «Освобождение апостола Петра из темницы» (21×29), «Пожар Ватикана, иначе Пожар в римском предместье Борго» (21×29) — фрески Рафаэля из папских покоев («станс») в Ватикане. На листе «Афинская школа» надпись в углу: «Raffael Sanctius pinx. In aedivus vaticanus ... pio sexton pont max Bonarum arium restitutoti ac vindiei DDD Joannes Volpato».

59-70. Фрески со сценами из Ветхого Завета с падуг лоджий Рафаэля в Ватикане (23×22). На каждом листе надпись: «cas Savorelli et pet camporesi Arch delin cum privilegio SSDN Clementis XIV Joan Ottoviani Sculpsit».

71-84. «Гротески» (36×18) — гравированы с фресок лоджий Рафаэля в Ватикане художником Джованни Оттовини по заказу папы Клементя XIII,

о чем говорят надписи под таблицами: «Ludovicus Teseo Farinesis delin Ioannes Volpato sculp Roma 1774», на некоторых еще «Cum Privilegio SSDN Climantus XIII».

85-98. «Гротески» (36×15) — также созданы по фрескам лоджий Рафаэля в Ватикане, гравированы тем же автором, о чем свидетельствует надпись под таблицами: «Cai Savorelli Piet et pet Camporesv Arch delin Joan n Ottoviani sculp Cum privilegio SSDN Clementius XIII».

99. «Общий вид Ватиканской галереи с 12 арками» (25×15,5) — лист, гравированный Джованни Вольпато по заказу папы Клементя XIV, о чем свидетельствует надпись под таблицей: «Lodgie di Rafaele nel Vaticano» и очень мелко — «Petrus Camporesi delim Cum privilegie SSDN Clementus PP XIV Johannes Volpato Sculp». Также на фризе надписи в овальном медальоне: «Raffael Santius Urbinas».

100-101. Входные и выходные двери из галереи лоджий Рафаэля.

102. Повторение изображения плафона «Триумф Психеи».

Таким образом, судя по описанию Шорина, подцвеченные гуашью графические листы представляли собой гравюры, выполненные художниками Джованни Вольпато (1735-1803), Джованни Оттовини (1735-1808), Гаэтано Саворелли (1732-1791) и Микеланджело Маестри (1741-1812). На сегодняшний день сходные тонированные гуашью гравюры этих авторов встречаются среди лотов мировых аукционных домов⁴.

Перечисленные выше мастера создавали «таблицы» орнаментов-гротесков [17, р. 18-19] — декоративных элементов и ветхозаветных сцен росписей ватиканских лоджий Рафаэля, виллы Фарнезина. Изображения гравировались Джованни Вольпато, имя которого в описании некоторых листов из «каталога» помечено («Ioannes Volpato»). Так, на 18-й странице списка Шорина сохранилась следующая запись: «Копии с картины Рафаэлевой галереи, называемой Ватиканскими Ложжами, по гравюрам на меди Иоанна Вольпато и под его наблюдением в Обществе римских художников сделаны гуашью и акварелью / в начале этого столетия / в 1774 г.» [1, с. 18].

Джованни Вольпато в 1771 году, следуя предложению своего покровителя Джироламо Дзулиана (1730-1795), переехал в Рим, где основал школу гравюры и получил известность после публикации своей серии гравюр на металле с фресок залов Рафаэля и лоджий в Ватикане (1770-1777). Неко-

На стр. 39.

Дж. Оттовини по фреске Джулио Романо с эскиза Р. Санти «Дочь фараона находит младенца Моисея в папирусе». 1770-1790-е. Гравюра резцом, гуашь. Лист 57×63 см; изображение 82×75 см. Графические листы книги «Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano» («Лоджии Рафаэля в Ватикане») по рисункам Гаэтано Саворелли.

Музей Принстона URL: <https://graphicarts.princeton.edu/2017/02/24/loggie-di-rafaele-nel-vaticano/> (дата обращения 05.03.2025)

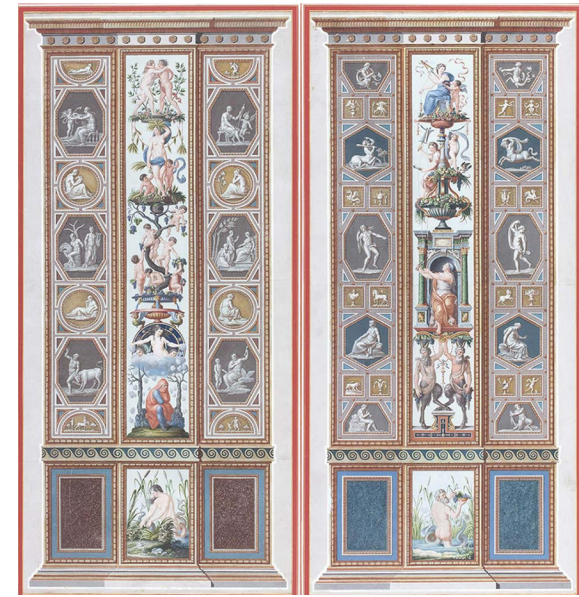
On p.39

G. Ottoviani after the fresco by Giulio Romano from the sketch by R. Santi "Pharaoh's Daughter Finds the Infant Moses in Papyrus". 1770-1790s. Engraving with a cutter, gouache. Sheet 57 × 63 cm; image 82 × 75 cm. Graphic sheets of the book "Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano" ("Raphael's Loggias in the Vatican") based on drawings by Gaetano Savorelli.

Princeton Museum, available at: <https://graphicarts.princeton.edu/2017/02/24/loggie-di-rafaele-nel-vaticano/> (accessed 05.03.2025)

Дж. Вольпато по фрескам с гротесками Джулио Романо. 1770-1790-е. Гравюра резцом, акварель. Изображение «в свету»: 114×56 см. Графические листы книги «Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano» («Лоджии Рафаэля в Ватикане») по рисункам Гаэтано Саворелли. Аукцион «Ceramics and Old Masters» (39) 14 декабря 2017 г. Bertolami URL: [https://bertolamifineart.bidinside.com/en/lot/21015/giovanni-volpato-angarano-1735-/\(data обращения 05.03.2025\)](https://bertolamifineart.bidinside.com/en/lot/21015/giovanni-volpato-angarano-1735-/(data обращения 05.03.2025))

G. Volpato after frescoes with grotesques by Giulio Romano. 1770-1790s. Engraving with a cutter, watercolor. Image "in the light": 114 × 56 cm. Graphic sheets of the book "Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano" ("Raphael's Loggias in the Vatican") based on drawings by Gaetano Savorelli. Auction "Ceramics and Old Masters" (39) December 14, 2017. Bertolami, available at: [https://bertolamifineart.bidinside.com/en/lot/21015/giovanni-volpato-angarano-1735-/\(accessed 05.03.2025\)](https://bertolamifineart.bidinside.com/en/lot/21015/giovanni-volpato-angarano-1735-/(accessed 05.03.2025))



которые из этих гравюр были раскрашены вручную Франческо Панини (1745-1812) либо раскрашивались сами пластины, и печать производилась с нескольких досок как цветная тиражная продукция. Не обязательно воспроизводились реальные рисунки или детали сводов и пилястр лоджий. Несмотря на это, они стали очень востребованы среди посетителей Рима [18, р. 18-19].

Исходя из описаний «таблиц» и указанных размеров все листы могут быть отнесены к комплексу раскрашенных гравюр для трехтомного издания «Delle Loggie di Rafaele nel Vaticano» («Лоджии Рафаэля в Ватикане»). Возможно, книжные блоки были расшиты, и листы проданы по отдельности. Издание было инициировано римским папой Климентом XIII (1693-1769) в связи с возобновлением интереса к итальянскому Возрождению в середине XVIII века⁵. Работа над книгой велась с 1772 по 1778 гг. Ряд гравюр выходил отдельными альбомами в типографии Марко Пальярини. Изначально заказ был отдан Джованни Оттавиани, создавшему гравюры по рисункам Гаэтано Саворелли и архитектурным чертежам Пьетро Компореси (1726-1781). Рисунки для издания гравировались на медных пластинах, раскрашивались вручную гуашью и акварелью [16, с. 116-136].

В «Каталоге» есть также описания пяти «таблиц»-гуашей (№ 47, 48), приписанных Шориным авторству Рафаэля Санти и Джулио Романо, поскольку на них указаны имена этих художников. Однако эта атрибуция владельца оказалась не верной.

В записи № 47 «Четыре гуаши с изображениями амуров» (12×16) были представлены, как считал автор гравюр, четыре вида любви в виде амуров,

плывущих и едущих на животных: amor nobil(e) (благородная любовь) — амур, плывущий на дельфинах; amor lento (медлительная любовь) — амур стоит в раковине, влекомой дельфинами⁶; amor foriero (?) (предвещающая любовь) — амур стоит в лоханке, движимой по воде змеями; amor poetico (поэтическая любовь) — амур едет в колеснице, запряженной лебедями. Как указано в каталоге, на каждой гуаши имела надпись «Raffaello Urbino».

В записи № 48 отмечено, что эта отдельная композиция (14×18) представляет нагую Медею, едущую в колеснице, запряженной парой коней. За спиной Медеи — горящая курильница, в фимиами которой видно призрачное изображение царя со змеями в руках. Изображение подписано «Giulio Romano» [1, с. 17].

Описанные Шориным в «Каталоге» изображения № 47 и № 48 — едущие амур и Медея в колеснице — хотя и были подписаны именами Рафаэля и Дж. Романо, вероятнее всего, были выполнены Микеланджело Маестри, итальянским художником, чье имя сохранилось благодаря многочисленным гуашам, в которых он повторял образы античных героев и мотивы, копируя фрески Геркуланума и Помпеев, а также композиции Рафаэля и Дж. Романо. Его работы активно покупали иностранцы, посещавшие Италию во время гранд-туров [16].

Остальные перечисленные в «Каталоге» предметы были произведениями живописи. Описания, сделанные Д. П. Шориным, позволяют представить их композиционное и цветовое решение. Атрибуции этой части картин не вызывают сомнений, поскольку большинство из них были написаны как копии с оригиналов.

В каталоге-списке собирателя под № 1 указывается повторение «Видения пророку Иезекилю» Рафаэля Санти (1483-1520): «Видение Иезекиля — Рафаэля — Изображение Господа Саваофа, сидящего на группе — орла, тельца и льва с ангелом / поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще: свят, свят. Господь Саваоф: / <...> Это оказывается по сравнению с известным образом видения Иезекиля во Флоренции, в галерее Del Uffizi<...>» [1, с. 1].

Вероятно, указанная картина была написана на дереве (в описании техники указаны шпонки и надпись на обороте деки: «Copio Raffael»). По мнению Д. П. Шорина, исходя из его комментариев, картина осталась незавершенной: «По мастерскому абрису карандашом, смело уверенною рукою брошены краски, но недовольство материалами или желание написать в большем виде вызвало

недовольство мастера, так что поперек картины черкнуто ножом, и она осталась неоконченной» [1, с. 1]. Владелец также указал, что картина вывезена из Италии М. И. Беловым, секретарем А. Н. Демидова во Флоренции.

Размеры, материал основы, подпись и характеристика произведения автором каталога подводят к предположению, что копия делалась художником, непосредственно знакомым с оригиналом Рафаэля, который с 1748 г. находился во Флоренции в палатце Питти в галерее Палатина, где выставялась коллекция семейства Медичи [5, с. 526]⁷. Последняя представительница прямой линии рода Анна Мариа Луиза завещала ее Флоренции, где в 1833 г. был открыт музей, включавший в себя галерею. Соответственно, любой художник мог видеть рафаэлевское «Видение пророка Иезекииля» в залах и мог выполнить копию.

Под № 29 в «Каталоге» описывается картина Антонио Аллегри Корреджо (1489-1534) «Кающаяся Мария Магдалена», где укрытая синим гиматием героиня изображена лежащей с книгой в руках. Подлинник картины, находившийся в Дрезденской картинной галерее, был утрачен в годы Второй мировой войны, однако остались ее многочисленные копии.

Запись № 37 в «Каталоге» обозначена как копия фрагмента картины «Мадонна да Фолиньо» Рафаэля Санти (1511-1512, Музеи Ватикана), на котором изображен маленький ангел с книгой в руках. Согласно данным владельца, она была вывезена из Италии художником Дмитриевым и позднее приобретена Шориным у П. Ф. Худоярова.

Под № 38 указана копия картины А. Корреджо «Мадонна святого Себастьяна», выкупленная Д. П. Шориным у П. Ф. Худоярова за 150 руб. [1, с. 12]. Это еще одна копия (возможно копия с копии) «Мадонны святого Себастьяна» Корреджо. Известна картина, выполненная С. Ф. Федоровым (Худояровым), являющаяся на данный момент гордостью Нижнетагильского музея «Горнозаводской Урал». Она поступила в музей из Введенской церкви Нижнего Тагила и ныне находится в его постоянной экспозиции⁸.

В «Каталоге» часть работ, имеющих отношение к итальянской живописи, неверно атрибутированы Шориным или вызывают разночтения при атрибуции. В записи № 2, например, указывается картина «Отдых святого семейства на пути в Египет» (23×16) Федерико Фиори Бароччио (1526/1535-1612) [1, с. 2]⁹. Однако ее сюжет более соответствует одному из вариантов сцены «Святого семейства» в иконографии «Madonna del velo» (Мадонна с вуалью),



по описанию подходящему к произведению Рафаэлла дель Колле (1490-1540) «Мадонна с вуалью, с архангелом Гавриилом и святым Михаилом» (Музей Леонарди архиепископского социокультурного института в Урбании, близ Урбино, Италия). Из описания картины в каталоге следует, что в композиции изображена «вблизи разрушенного языческого храма сидящая Богоматерь. Поддерживая на своих коленях сидящего младенца Иисуса, правой рукой приподняла край пелен, на которой он лежит, и с благоговением смотрит на коленопреклоненного в восхищении ангела со сложенными для молитвы руками; другой ангел стоит возле, с руками, сложенными на груди, выражая свое благоговение к божественному младенцу; вдали догорает заря, и виден край города» [1, с. 2]. Именно эти детали присутствуют на картине «Мадонна с вуалью, с архангелом Гавриилом и святым Михаилом» Р. дель Колле.

Иконография картины «Святое семейство», заявленной в каталоге под № 4 как работа Карло Маратта (1625-1713), на самом деле ближе копии с оригинала упомянутого ранее Федерико Фиори Бароччио, поскольку описание каталожной картины в точности соответствует его произведению «Отдых святого семейства на пути в Египет» [1, с. 4]. Шорин отмечает: «Богоматерь сидит на земле под деревом, Младенец Иисус стоит впереди, опираясь на ее колени, и протягивает руку к кисти винограда, которую подает ему св. Иосиф из-за спины Богоматери, опираясь сам на обрубок дерева: тут же лежат какие-то плоды и стоит небольшая чаша с ложечкой» [1, с. 4].

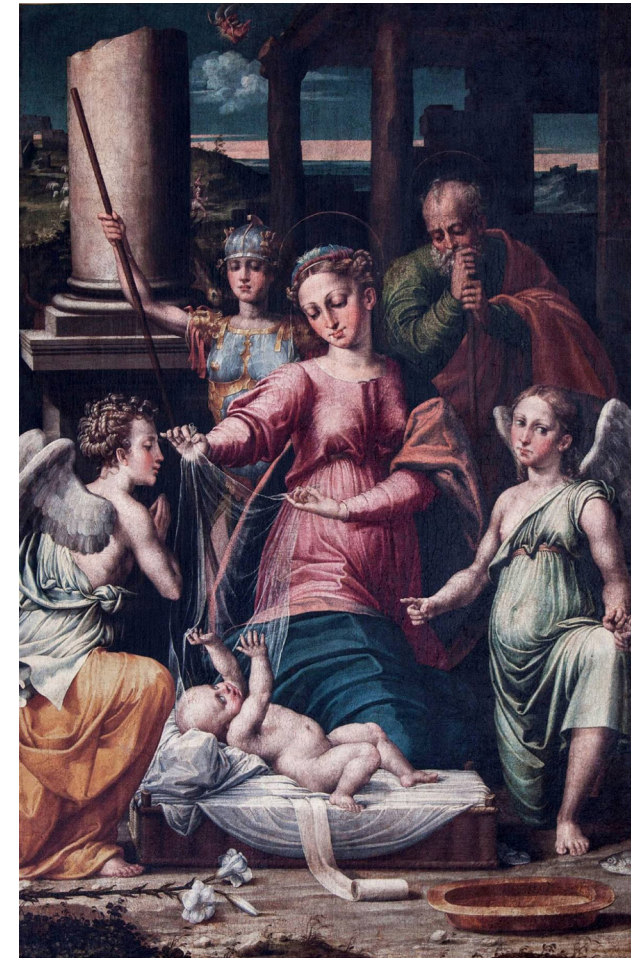
М. Maestri. *Amor nobil(e)* (благородная любовь). *Amor lento* (медлительная любовь). *Amor foriero* (?) (предвещающая любовь). *Amor poetico* (поэтическая любовь). 1770-1790-е. Гравюра, гуашь. 24,5×31,5 см.

URL: <https://godsandfoolishgrandeur.blogspot.com/2024/02/cupid-on-move-mythological-whimsy-by.html> (дата обращения 05.03.2025)

М. Maestri. *Amor nobil(e)* (noble love). *Amor lento* (slow love). *Amor foriero* (?) (foreshadowing love). *Amor poetico* (poetic love). 1770-1790s. Engraving, gouache. 24.5 × 31.5 cm, available at: <https://godsandfoolishgrandeur.blogspot.com/2024/02/cupid-on-move-mythological-whimsy-by.html> (accessed 05.03.2025)

Р. дель Колле. *Мадонна с вуалью, с архангелом Гавриилом и святым Михаилом*. Ок. 1530 г. Холст, масло. 154×104 см. Музей Леонарди архиепископского социокультурного института в Урбании. URL: <https://notiziarte.com/2019/05/15/daraffaello-raffaellino-delcolle-la-mostra-a-urbino-a-cura-di-vittorio-sgarbi/> (дата обращения 05.03.2025)

R. del Colle. *Madonna with the veil, the Archangel Gabriel and Saint Michael*. Circa 1530. Oil on canvas. 154×104 cm. Leonard Museum of the Archiepiscopal Sociocultural Institute in Urbania, available at: <https://notiziarte.com/2019/05/15/daraffaello-raffaellino-delcolle-la-mostra-a-urbino-a-cura-di-vittorio-sgarbi/> (accessed 05.03.2025)



В примечаниях Шорин указывает, что данная работа значилась в книге о живописи среди 19 произведений кисти К. Маратта, находившихся в Эрмитаже, и поступила к коллекционеру от В. П. Худоярова. В Эрмитаже действительно имеется соответствующее произведение, атрибутированное как оригинал Бароччио, изображение которого полностью соответствует описанию «Каталога». Поэтому авторство К. Маратта, приписанное копии из «Каталога», можно считать ошибкой.

Третью категорию работ в коллекции Д. П. Шорина составили картины, идентификация которых затруднена различными обстоятельствами: существованием двух, трех или более вариантов для сопоставления описания с оригиналом; наличием произведения, подходящего под описание и могущего быть оригиналом, но не обладающего ни ясным происхождением, ни сведениями о своем существовании во времена собирателя; наконец, достаточно общим описанием изображения, которое может подходить под образы, созданные различными авторами.

Тем не менее, даже попытки идентификации произведений коллекции дают дополнительный

материал для суждений о вкусовых предпочтениях заводовладельцев и их служащих в XIX в. Предлагаемые ниже варианты атрибуций являются авторской гипотезой.

Среди приобретений Шорина под № 3 значится картина «Богоматерь на молитве» (25×19) с подписью «С Dolci» (Карло Дольчи), сделанной красной краской. Согласно каталожному описанию, Богоматерь изображена с опущенным взором и сжатыми руками, облаченной в голубой гиматий. В каталоге указано, что картина была вывезена из Италии в 1830-х годах Дм. В. Беловым — знатоком и любителем искусства. Позже она была продана с аукциона и куплена заводским приказчиком А. А. Осиповым [1, с. 3]¹⁰.

По описанию можно предположить, что произведение представляло собой копию одного из трех вариантов «Мадонны» кисти К. Дольчи. Первый — Mater Dolorosa («Печальная Богоматерь»; ок. 1650, Музей западного искусства в Токио); два других — Virgin Annunciata («Дева Непорочная») — принадлежат иконографии сцены Благовещения и относятся к мастерской Карло Дольчи. Один вариант «Девы Непорочной» находится в Лувре, другой дошел в многочисленных копиях на холсте и в гравюрах.

«Голова седого старика» под № 7 (15×12), написанная Д. П. Шориным мастерской Полидоро Кальдаро, упомянута в каталоге без подробного описания [1, с. 5]. Возможно, она связана с портретом самого П. Кальдаро да Караваджо (1492-1543) из Национального музея искусств Швеции в Стокгольме. На оригинале портрета (холст, масло) над головой седобородого старика в шапке имеется надпись: «Polidoro da Caravaggio / Lomb.». Размеры оригинала (40×31 см; 15,7×12,2 дюйма) соответствуют размерам копии, указанной в каталоге.

Обращает на себя внимание в «Каталоге» запись № 25, в которой значится копия картины «Спаситель в терновом венце» (23×15), выполненная В. П. Худояровым (как указано в примечании) с эрмитажного оригинала Гвидо Рени (1575-1642) и переданная Д. П. Шорину в 1878 г. [1, с. 9]. Скорее всего, эти сведения не совсем соответствуют истине, поскольку в Эрмитаже пока не обнаружена такая картина кисти Г. Рени¹¹. Но в постоянной экспозиции ранее и сейчас представлена картина П.-П. Рубенса «Христос в терновом венце» (1612), лик которого мог оказаться чрезвычайно привлекательным для живописца. Не исключен также вариант, что Худояров мог написать образ не с эрмитажного оригинала.



С именем Г. Рени (или кого-то из братьев Карраччи) связывал Шорин картину под № 28. Она описана как копия поясной композиции «Святая Варвара в молитвенном экстазе» (22,5×17,5), выполненная С. Ф. Федоровым (Худояровым) в Риме, откуда была привезена в Нижний Тагил неким Н. Я. Рябовым [1, с. 10]. Однако изображения святой Варвары, подходящего под описание в «Каталоге», не обнаружено пока ни в наследии братьев Карраччи, ни у Гвидо Рени.

Последней из «итальянских» картин в «Каталоге» упоминается копия «Сивиллы Тибуртинской» (№ 36; 52×36), представленная владельцем как «великолепный тип красавицы-итальянки в тюрбане на голове и в красной шали на плечах с книгой в руках. Должна быть копия Доменикино» [1, с. 11].

С большей вероятностью картина представляет собой копию «Сивиллы Кумской» Доменико Цампьеры (по прозвищу Доменикино, 1581–1641). Один из вариантов изображения сивиллы Кумской (около 1617) хранится в галерее Боргезе, другой (около 1622) — в Капитолийском музее в Риме. По скупому описанию атрибутов картины в «Каталоге» — красная шаль, тюрбан и книга в руках, которые присутствуют на обоих вариантах работы Доменикино, — произведение из шоринского собрания можно отнести к каждому из упомянутых полотен [1, с. 11].

Описанная в «Каталоге» коллекция Д. П. Шорина наглядно демонстрирует развитые межкультурные связи Италии и российской глубинки, выразившиеся, в частности, в собирании и копировании живописных произведений известных мастеров. «Вкус к итальянской живописи» был присущ и так называемой заводской интеллигенции Нижнего Тагила, и местным иконописцам. Некоторые иконописные произведения из коллекции музея-заповедника «Горнозаводской Урал» демонстрируют неканони-

ческие для традиционного православия религиозные композиции, явно ориентирующиеся на европейские образцы. Некоторые уральские краеведы (И. Коверда, Д. Кужильный, С. Волков) считают, что часть картин, находившихся в собрании Шорина, была выполнена непосредственно местными иконописцами, хотя подтвердить или опровергнуть это утверждение сложно, поскольку в тагильских музеях зачастую не указан источник поступления икон [10; 11].

Местные иконописцы могли быть знакомы с произведениями из коллекции Шорина, поскольку она была хорошо известна в Нижнем Тагиле. По воспоминаниям родных, он был гостеприимным и доброжелательным человеком, чей дом всегда был открыт для гостей [13, с. 23; 2, с. 32].

Для собирателей из среды управляющих, инженеров, административной прослойки и купцов, как ранее для дворян, это была форма освоения европейских ценностей. Такая тенденция обнаруживает себя задолго до начала буржуазных преобразований в России после отмены крепостного права. По замечанию исследователя В. Кантора, «русским европейцем (не западником!) суждено было стать низовому человеку, далекому от движений столичной европейской жизни» [9].

Среди подобных коллекционеров европейского искусства показательна фигура астраханского купца Петра Сапожникова, обладавшего картинами А. Ван Дейка, Н. Пуссена, Г. Рени, И. ван Остаде, французских живописцев и даже Леонардо да Винчи. Еще в 1827 г. в собрании этого богатого провинциального купца присутствовало по оставленному им «реестру» не менее 87 картин [12, с. 4–5].

Похожие по объему и составу собрания (преимущественно купеческие) появлялись и в других российских губерниях. Так, в коллекции братьев

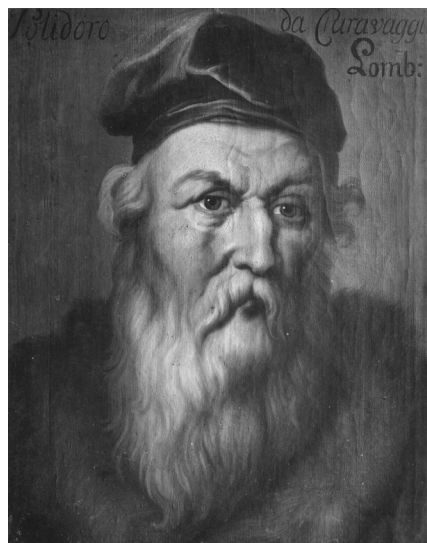
К. Дольчи. *Mater Dolorosa (Печальная Богоматерь)*. Ок. 1650 г. Холст, масло. 82,5×67 см. Музей Западного искусства в Токио
URL: <https://cdn-ak.fst-hatena.com/images/fotolife/b/balladlee/20241210/20241210144828.jpg> (дата обращения 05.03.2025)

С. Dolci. *Mater Dolorosa (Our Lady of Sorrows)*. Circa 1650. Oil on canvas. 82.5×67 cm. Museum of Western Art in Tokyo, available at: <https://cdn-ak.fst-hatena.com/images/fotolife/b/balladlee/20241210/20241210144828.jpg> (accessed 05.03.2025)

К. Дольчи. *Virgin Annunciata (Дева Непорочная)*. XVII в. Холст, масло. 52×40 см. Лувр
URL: <https://useum.org/artwork/The-Virgin-of-the-Annunciation-Carlo-Dolci-1653> (дата обращения 05.03.2025)

С. Dolci. *Virgin Annunciata (The Immaculate Virgin)*. 17th century. Oil on canvas. 52×40 cm. Louvre available at: <https://useum.org/artwork/The-Virgin-of-the-Annunciation-Carlo-Dolci-1653> (accessed 05.03.2025)

К. Дольчи. *Одна из вариаций Virgin Annunciata (Дева Непорочная)*, относимая к оригиналу К. Дольчи, многократно повторяемая в живописи и графике XVII–XVIII вв.



◀ С. Dolci. *One of the variations of Virgin Annunciata (Immaculate Virgin)*, related to the original by C. Dolci, repeated many times in painting and graphics of the 17th–18th centuries.

П. Кальдаро да Караваджо. *Автопортрет. Первая пол. XVI в. Холст, масло. 40×31 см. Национальный музей искусств в Швеции в Стокгольме.*
URL: <https://app.fta.ru/artwork/e944a161f3e46b2e1432f3fcc157de0db16ebbb6> (дата обращения 05.03.2025)

P. Caldaro da Caravaggio. *Self-portrait. First half of the 16th century. Oil on canvas. 40×31 cm. The National Museum of Art in Stockholm, Sweden,* available at: <https://app.fta.ru/artwork/e944a161f3e46b2e1432f3fcc157de0db16ebbb6> (accessed 05.03.2025)

Николая и Ивана Алафузовых в Ставрополе, известной с 1870-х гг., были копии с картин европейских мастеров: «Мадонна с двумя младенцами» Рафаэля, «Раскаяние апостола Петра» Г. Рени, «Буря на море» К. Ровелли и другие [3, с. 9–13].

Приблизительно в это же время возникает коллекция Юрия Мерлина, влиятельного чиновника Серпуховской губернской канцелярии, собиравшего произведения знаменитых западных мастеров (Брейгеля, Рембрандта, Рубенса, Тьеполо, Пуссена и др.). В его собрании ко второй поло-

вине 1890-х гг. находилось не менее 377 произведений европейской и русской живописи и графики [15]. Для учета произведений велись владельческие рукописные каталоги, где была отражена их атрибуция, указывающая на наличие как копий, так и подлинников [8].

Эти немногие, но яркие примеры показывают, что тенденция к европеизации недворянской зажиточной прослойки общества, в том числе через изобразительное искусство, в XIX в. распространяется по российским провинциям. Скорее всего эти собиратели учитывали, что в их собраниях были не только подлинники, но и копии, однако это не имело для них принципиального значения. Даже копии ценились относительно дорого для того времени, поскольку являлись культурным и социальным ориентиром для провинции.

Не всегда атрибуции произведений из частично реконструированной коллекции Д. П. Шорина, сделанные с помощью имеющихся в интернет-источниках фотографий оригиналов, позволяют составить полное представление о понимании владельцем особенностей «итальянского искусства», доставшегося ему в основном в виде копий. Ничего не известно и о его намерениях относительно дальнейшей судьбы коллекции. Но само присутствие итальянских произведений в коллекции Шорина, их бытование в среде своего времени уточняет исторические реалии развития Нижнего Тагила в XIX веке не только как заводского, но и как своеобразного культурного центра Урала.

Примечания

1. 4 гравюры включены в каталог как одно произведение («Амуры на колесницах» М. Маестри). 8 картин не пронумерованы.

2. Особенно любопытно упоминание, сделанное самим Шориным в столбце «Примечания», где он указывает, что любые художественные ценности в конце XVIII — начале XIX вв. вывозились русскими [из Италии. — Прим. авт.] «невозбранно» [1, с. 1]. Это увеличивает вероятность того, что многие работы в коллекции Д. П. Шорина были вывезены заводскими служащими непосредственно из Италии.

3. Данилов Павел Данилович, в 1840-е — начале 1850-х годов был директором Нижнетагильских заводов. С 1830-х управляющий Петербургской конторой Демидовых. В начале 1850 года по договору главноуполномоченного А. И. Кожуховского и графа А. А. Закревского Данилов был уволен [6, с. 65, 76].

4. Вероятно, эти изображения создавались как некие тиражные сувениры, продававшиеся богатым иностранцам в период их Grand Tour, хотя подтверждений этому нет.

5. К этому времени многие ватиканские фрески Рафаэля были сильно повреждены. С целью привести их в надлежащее состояние был сделан заказ на их копирование и дополнение отсутствующих элементов новыми «гротесками» первоначально в виде издания с гравированными цветными иллюстрациями (с последующей реставрацией самих фресок).

6. Несмотря на такую запись, на гуаши М. Маестри «Amor lento» (название каждой такой гуаши подписывалось автором на нижнем поле) Амур стоит в раковине, запряженной двумя черепахами, а не дельфинами.

7. Размеры оригинала Рафаэля 40,7×29,5 см, что немного больше повторения из нижнетагильской коллекции — 15×11 дюймов, соответственно — 38×28 см.

8. В каталоге Д. П. Шорин указывает автора этих копий, написав, что картина из Введенской церкви была написана С. Ф. Федоровым, в прошлом С. Ф. Худояровым, а «с него не уменьшая достоинства писал П. Ф. Худояров» [1, с. 12], брат Степана Федоровича Худоярова (Федорова), отец В. П. Худоярова, с которым дружил Д. П. Шорин.

Интересно, что картина из каталога ненамного отличается по размерам от выставленной в нижнетагильском музее копии (254×162 см произведение из каталога против 268×160 см из музея).

9. По сведениям из каталога известно, что она была куплена в Риме Н. Н. Демидовым «за дорожную цену и в 1829 г. была вывезена в С.-Петербург в числе живописных и скульптурных произведений и антиков, оцененных тогда на 10 миллионов [рублей. — Прим. авт.]. Пересланная тогда же в Нижнетагильск несколько раз копирована здесь одним иконописцем по заказам управления. Когда же от небрежного обращения с нее начали осыпаться краски с одежды ангелов, она заменена копией и перешла в заводскую гостиницу» [1, с. 2].

10. В «Каталоге» указывается, что у Дмитрия Васильевича Белова, с 1828 г. до января 1829 г. личного секретаря П. Н. Демидова, известного демидовского приказчика и экономиста Тагильских заводов, занимавшего эту должность с 1839 г., была еще небольшая картина — «Голова Спасителя в терновом венце», также работы К. Дольчи, но была украдена [1, с. 3].

11. В каталоге Эрмитажа «Итальянская живопись XVII века. Каталог коллекции» (автор С. А. Всеволожская, 2013) не зафиксировано работ со сходным названием или имеющих похожую иконографию среди экспонатов Эрмитажа.

Литература

1. Архив музея-заповедника «Горнозаводской Урал». — Ф. 10. — Оп. 10. — Ед. х. 27.
2. Архив музея-заповедника «Горнозаводской Урал». — Ф. 10. — Оп. 10. — Ед. х. 31.
3. Белая, З. А. Кушцы Алафузовы и их художественная

коллекция // Ставропольский краевой музей изобразительных искусств: сб. ст. — Ставрополь, 2004. — С. 9-13.

4. Боташева, Е. В. Тагильский краевед Дмитрий Петрович Шорин (1817-1907) // Тагильский краевед: рукописный журнал краеведческого клуба. — 2010. — № 20. — Ч. 2. — С. 7-21. — URL: <http://book.uraic.ru/elib/kraeved-hran/tk/tk20.pdf> (дата обращения 05.03.2025).

5. Вазари, Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. — Москва: АЛЬФА-КНИГА, 2008. — 1280 с.

6. Ганьжа, С. В. Тагильская летопись XVI-XIX вв. — Нижний Тагил: Нижнетагильская типография, 2000. — 168 с.

7. Зримые свидетели мира невидимого. Православное искусство XVII-XX вв. Большая храмовая иконо-стасная и аналойная икона, икона-картина, меднолитая пластика, книжная миниатюра: каталог выставки из коллекций Нижнетагильского музея-заповедника «Горно-заводской Урал» / автор вступит. ст. и сост. каталога М. Ю. Казакова. — Нижний Тагил: Восток, 2016. — 52 с.

8. Игнатьева, О. В. Частное коллекционирование в процессе европеизации России в XVIII — начале XX века // Вестник Пермского университета. — Сер. История. — 2014. — № 2 (25). — С. 22-27. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chastnoe-kollektsionirovanie-v-protssesse-evropeizatsii-rossii-v-xviii-nachale-xx-veka> (дата обращения 05.03.2025).

9. Кантор, В. Русский европеец как задача России // La Russie et l'Europe: autres et semblables / Université Paris Sorbonne. — Paris IV, 10-12 mai 2007 [en ligne], Lyon, ENS LSH, mis en ligne le 26 novembre 2008. (6.и.) — URL: <http://institut-est-ouest-ens-lsh.fr/spip.php?article138> (дата обращения 05.03.2025).

10. Коверда, И. Дмитрий Петрович Шорин // Тагильский рабочий. — 1997. — 13 авг. — URL: http://historyntagil.ru/people/6_14.htm (дата обращения 05.03.2025).

11. Кужильный, Д., Волков, С. Верхняя Ерзовка: кладовая с забытой историей уникального человека. Проект «Город-лабиринт» // Между строк: агентство новостей. — 2017. — URL: <https://ntagil.bezformata.com/listnews/verhnyaya-erzovka-kladovaya-s-zabitoj/55405954/?ysclid=m7yibqt4io28978833> (дата обращения 05.03.2025).

12. Марков, А. Как попала в Эрмитаж «Мадонна Бенуа» // Уральский следопыт. — 1991. — № 4. — С. 4-5. — URL: <http://astinform.ru/aleksandr-markov-kak-popala-vermitazh-madonna-benua-uralskij-sledopyt-4-1971-god.html> (дата обращения 05.03.2025).

13. Неклюдов, Е.Г., Калистратова, Э. А. Дмитрий Петрович Шорин / отв. ред. и сост. Е. Г. Неклюдов // Нижний Тагил в лицах. Общественные деятели Тагила XIX — начала XX в. — Нижний Тагил, 1998 — С. 15-29.

14. Павловский, Б. В. Картинная галерея Дмитрия Шорина // Уральский следопыт. — 1963. — № 4. — С. 72-73. — URL: <http://www.uralstalker.com/uarch/us/1963/04/72/> (дата обращения 05.03.2025).

15. Пилипенко, А. Д. Серпуховский историко-художественный музей // Третьяковская галерея. — 2006. — № 1 (10). — С. 82-91. — URL: <https://tret'yakovgallerymagazine.ru/articles/1-2006-10/serpukhovskii-istoriko-khudozhestvennyi-muzei> (дата обращения 05.03.2025).

16. Прокопьева, С. И. Гравюры Джованни Оттавиани из серии «Лоджии Рафаэля в Ватикане» и Джованни Вольпато из серии «Станцы Рафаэля в Ватикане» в собрании НХМ РБ // Сообщения Национального художественного музея Республики Беларусь. — Минск: Белпринт, 2008. — Вып. 7. — С. 116-136. — URL: <https://artmuseum.by/ru/graviury-dzhovanni-ottaviani-iz-serii-lodzhii-rafaelia-v-vatikane-i-dzhovanni-volpato-iz-serii-stantcy-rafaelia-v-vatikane-v-sobranii-nkhm-rb> (дата обращения 05.03.2025).

serii-lodzhii-rafaelia-v-vatikane-i-dzhovanni-volpato-iz-serii-stantcy-rafaelia-v-vatikane-v-sobranii-nkhm-rb (дата обращения 05.03.2025).

17. Gandolfi G. The Strange Case of Raphael's Planetary Hours: Revealing a Neoclassical Forgery // Ninth Inspiration of Astronomical Phaenomena Conference, Gresham College, London. (s.n.) — 2015. — URL: www.academia.edu/38210667/THE_STRANGE_CASE_OF_RAPHAEL_s_PLANETARY_HOURS_REVEALING_A_NEOCLASSICAL_FORGERY (дата обращения 05.03.2025).

18. Giovanni Volpato 1735-1803 (catalogue of an exhibition held at the Museo-Biblioteca-Archivio, Bassano del Grappa, 19 January — 10 April 1988; and the Istituto nazionale per la grafica, Rome, 22 April — 22 June 1988) / Marini G. — Bassano del Grappa, 1988. — 189 pp.

References

1. Arkhiv muzeya-zapovednika «Gornozavodskoy Ural» [Archive of the Museum-Reserve “Gornozavodskoy Ural”]. Coll. 10, aids 10, no. 28.

2. Arkhiv muzeya-zapovednika «Gornozavodskoy Ural» [Archive of the Museum-Reserve “Gornozavodskoy Ural”]. Coll.10, aids 10, no. 31.

3. Belaya Z. A. Kuptsy Alafuzovy i ikh khudozhestvennaya kolleksiya [Merchants Alafuzovs and their art collection]. Stavropol'skiy kraevoy muzey izobrazitel'nykh iskusstv [Stavropol Regional Museum of Fine Arts]. Stavropol, 2004, pp. 9-13.

4. Botasheva E. V. Tagil'skiy kraeved Dmitriy Petrovich Shorin (1817-1907) [The Tagil local historian, Dmitry Petrovich Shorin (1817-1907)]. Tagil'skiy kraeved: rukopisnyy zhurnal kraevedcheskogo kluba [Tagil Local Historian: Local History Club's Hand-Written Journal], no. 20, vol. 5. Nizhniy Tagil, 2010, pp. 7-21, available at: <http://book.uraic.ru/elib/kraeved-hran/tk/tk20.pdf> (accessed 05.03.2025).

5. Vasari D. Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh. Polnoe izdanie v odnom tome [The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects. Complete edition in 1 vol.]. Moscow, ALFA-KNIGA, 2008, 1280 p.

6. Ganzha S. V. Tagil'skaya letopis' XVI-XIX vv. [The chronicle of Tagil in the 16th — 20th centuries]. Nizhny Tagil, Nizhnetagil'skaya tipografiya, 2000, 168 p.

7. Zrimye svideteli mira nevidimogo. Pravoslavnoe iskusstvo XVII-XX vv. Bol'shaya hramovaya ikonostasnaya i analojnaya ikona, ikona-kartina, mednolitaya plastika, knizhnaya miniatyura: katalog vystavki iz kollekcij Nizhnetagil'skogo muzeya-zapovednika «Gornozavodskoj Ural» [Visible witnesses of the invisible world. Orthodox art of the 17th-20th centuries. Large temple iconostasis and lectern icon, easel icon, copper cast plastic, book miniature: catalogue of the exhibition from the collections of the Nizhny Tagil Museum-Reserve “Gornozavodskoy Ural”]. Author of the introduction and compiler M. Yu. Kazakova. Nizhny Tagil, Vostok, 2016, 52 p.

8. Ignatyeva, O. V. Chastnoe kollekcionirovanie v processe evropeizacii Rossii v XVIII — nachale XX veka [Private collecting in the process of Europeanization of Russia in the 18th — early 20th centuries]. Vestnik Permskogo universiteta. Ser. Istoriya [Bulletin of the Perm University. Series “History”], 2014, no. 2 (25), pp. 22-27, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/chastnoe-kollektsionirovanie-v-protssesse-evropeizatsii-rossii-v-xviii-nachale-xx-veka> (accessed 05.03.2025).

9. Kantor, V. Russkij evropeeц kak zadacha Rossii [Russian European as a task for Russia]. La Russie et l'Europe: autres et semblables. Université Paris Sorbonne. Paris IV, 10-12 mai 2007 [en ligne], Lyon, ENS LSH, mis en ligne le 26 novembre 2008, available at: <http://institut-est-ouest-ens-lsh.fr/spip.php?article138>

Слева направо:

Д. Цампьеро (Доменикино). Сивилла Тибуртинская (она же «Персидская»). Ок. 1620-х гг. Холст, масло. 77,4×68,2 см. The Wallace Collection (музей Уоллеса) в Лондоне

The Wallace Collection (музей Уоллеса) в Лондоне

URL: https://i0.wp.com/marquis-paris.com/wp-content/uploads/2024/05/IMG_9153.jpeg?resize=768%2C1073&ssl=1 (дата обращения 05.03.2025)

From left to right:

D. Zampieri (Domenichino). The Tiburtine Sibyl (aka “Persian”). Circa 1620s. Oil on canvas. 77.4 x 68.2 cm. The Wallace Collection (Wallace Museum) in London <https://i0.wp.com/marquis-paris.com/wp-content/uploads/2024/>

Д. Цампьеро (Доменикино). Сивилла Кумская. Ок. 1617 г. Холст, масло. 123×89 см. Галерея Боргезе. URL: <https://gallerix.ru/storeroom/1378206396/N/565855619/> (дата обращения 05.03.2025)

D. Zampieri (Domenichino). The Cumaean Sibyl. Circa 1617. Oil on canvas. 123×89 cm. Borghese Gallery, available at: <https://gallerix.ru/storeroom/1378206396/N/565855619/> (accessed 05.03.2025)

Д. Цампьеро (Доменикино). Сивилла Кумская. Ок. 1622 г. Холст, масло. 123×94 см.

Капитолийский музей. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Domenichino_-_Cumaean_Sibyl.JPG (дата обращения 05.03.2025)

D. Zampieri (Domenichino). Cumaean Sibyl. Circa 1622. Oil on canvas. 123×94 cm. Capitoline Museum, available at: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Domenichino_-_Cumaean_Sibyl.JPG (accessed 05.03.2025)



<fr/spip.php?article138> (accessed 05.03.2025).

10. Koverda, I. Dmitriy Petrovich Shorin [Dmitry Petrovich Shorin]. Tagil'skij rabochij [Tagil Worker], 1997, August 13, available at: http://historyntagil.ru/people/6_14.htm (accessed 05.03.2025).

11. Kuzhilny, D., Volkov, S. Verhnyaya Erzovka: kladovaya s zabytoj istoriej unikal'nogo cheloveka. Proekt «Gorod-labirint» [Verkhnyaya Erzovka: a storehouse with the forgotten history of a unique person. The “Labyrinth City” project.]. Mezhdru strok: agentstvo novostej [Between the Lines: News Agency], 2017, available at: <https://ntagil.bezformata.com/listnews/verhnyaya-erzovka-kladovaya-s-zabitoj/55405954/?ysclid=m7yibqt4io28978833> (accessed 05.03.2025).

12. Markov, A. Kak popala v Ermitazh «Madonna Benua» [How the Benois's Madonna wound up in the Hermitage]. Ural'skij sledopyt [Ural Pathfinder], 1991, no. 4, pp. 4-5, available at: <http://astinform.ru/aleksandr-markov-kak-popala-v-ermitazh-madonna-benua-uralskij-sledopyt-4-1971-god.html> (accessed 05.03.2025).

13. Neklyudov, E.G., Kalistratova, E. A. Dmitriy Petrovich Shorin [Dmitry Petrovich Shorin]. Ex. ed. And compiler E. G. Neklyudov. Nizhniy Tagil v licah. Obshchestvennye deyateli Tagila XIX — nachala XX v [Nizhny Tagil in faces. Public figures of Tagil of the 19th — early 20th centuries]. Nizhny Tagil, 1998, pp. 15-29.

14. Pavlovsky, B. V. Kartinnaya galereya Dmitriya Shorina [Dmitry Shorin's Art Gallery]. Ural'skij sledopyt [Ural Pathfinder], 1963, no. 4, pp. 72-73, available at: <http://www.uralstalker.com/uarch/us/1963/04/72/> (accessed 05.03.2025).

15. Pilipenko, A. D. Serpuhovskij istoriko-hudozhestvennyj muzej [Serpukhov Art and Historical Museum]. Tret'yakovskaya galereya [Tretyakov Gallery], 2006, no. 1 (10), pp. 82-91, available at: <https://tret'yakovgallerymagazine.ru/articles/1-2006-10/serpukhovskii-istoriko-khudozhestvennyi-muzei> (accessed 05.03.2025).

16. Prokopyeva, S. I. Gravyury Dzhovanni Ottaviani iz serii «Lodzhii Rafaelya v Vatikane» i Dzhovanni Volpato iz serii «Stancy Rafaelya v Vatikane» v sobranii NHM RB [Engravings by Giovanni Ottaviani from the series “Raphael's Loggias in the Vatican” and Giovanni Volpato from the series “Raphael's Stanzas in the Vatican” in the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus]. Soobshcheniya Nacional'nogo khudozhestvennogo muzeya Respubliki Belarus' [Reports of the National Art

Museum of the Republic of Belarus]. Minsk, Belprint, 2008, issue 7, pp. 116-136, available at: <https://artmuseum.by/ru/graviury-dzhovanni-ottaviani-iz-serii-lodzhii-rafaelia-v-vatikane-i-dzhovanni-volpato-iz-serii-stantcy-rafaelia-v-vatikane-v-sobranii-nkhm-rb> (accessed 05.03.2025).

17. Gandolfi G. The strange case of Raphael's planetary hours: revealing a neoclassical forgery. Ninth inspiration of Astronomical Phaenomena Conference, Gresham College, London. (s.n.), 2015, available at: www.academia.edu/38210667/THE_STRANGE_CASE_OF_RAPHAEL_s_PLANETARY_HOURS_REVEALING_A_NEOCLASSICAL_FORGERY (accessed 05.03.2025).

18. Giovanni Volpato 1735-1803 (catalogue of an exhibition held at the Museo-Biblioteca-Archivio, Bassano del Grappa, 19 January — 10 April 1988; and the Istituto nazionale per la grafica, Rome, 22 April — 22 June 1988). Marini G. Bassano del Grappa, 1988, 189 p.

Благодарности

Статья подготовлена при финансовой поддержке ППК 3.1.1.1.г-20

Об авторе

Ильичев Денис Владимирович – младший научный сотрудник лаборатории экспертизы и реставрации; Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина

E-mail: d.v.ilichev@urfu.ru
<https://orcid.org/0000-0001-5697-5286>
Researcher ID: ABB-6924-2020

Il'ichev Denis Vladimirovich

Junior Researcher, Laboratory of Examination and Restoration; Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University

EDN: FMNYCR
УДК 7.07

ON THE HISTORY OF THE FORMATION AND EXISTENCE OF PAVEL BASMANOV'S MONOGRAPHIC COLLECTION IN THE NIZHNY TAGIL MUSEUM OF FINE ARTS

Maria Yu. Komarova

Nizhny Tagil Museum of Fine Arts
Nizhny Tagil, Russian Federation



Abstract: The article provides an excursion into the history of the acquisition of the works by the Leningrad artist of the 20th century Pavel Basmanov by the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. At the moment, the museum has a mono-collection of 17 works by the author, created in the 1930s and 1950s, which reflects the originality of the master's creative manner. The main events and the names of the participants are provided.

Keywords: P. Basmanov; P. Golubyatnikov; watercolor; exhibition; collection; monotype; Nizhny Tagil; the Great Patriotic War.

Citation: Komarova, M.Yu. (2025). ON THE HISTORY OF THE FORMATION AND EXISTENCE OF PAVEL BASMANOV'S MONOGRAPHIC COLLECTION IN THE NIZHNY TAGIL MUSEUM OF FINE ARTS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 48-53.

ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И БЫТОВАНИЯ МОНОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ПАВЛА БАСМАНОВА В НИЖНЕТАГИЛЬСКОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

М.Ю. Комарова

Нижнетагильский музей изобразительных искусств
Нижний Тагил, Российская Федерация

Статья является экскурсом в историю комплектования в Нижнетагильском музее изобразительных искусств коллекции произведений известного ленинградского художника Павла Басманова (1906–1993). Сложившаяся в музее моноколлекция из 17 работ, созданных в 1930–1950-е годы, отражает все своеобразие творческой манеры мастера. Фиксируются основополагающие события и имена участников.

Ключевые слова: Павел Басманов; П. Голубятников; акварель; выставка; коллекция; монотипия; Нижний Тагил; Великая Отечественная война.

Коллекция произведений графики Нижнетагильского музея изобразительных искусств (открыт 30 сентября 1944 года) насчитывает более 5500 единиц хранения, что по численности составляет более половины общего собрания. Долгое время новые поступления в фонды музея носили преимущественно случайный характер, но примерно с 1980-х годов они приобрели целевой и системный характер. К 1990-м годам выработалась действующая в настоящее время принципиальная позиция тагильских музейщиков в этой области — формирование монографических коллекций художников. Благодаря этому в течение трех последних десятилетий собрание пополнилось произведениями значимых российских авторов первой половины XX века (П. И. Басманова, Б. М. Басова, Э. М. Белютина, Ю. А. Васнецова, В. А. Волкова, П. К. Голубятникова, К. К. Зефинова, А. И. Кравченко, Ф. Л. Муллыра, И. П. Рубана, Н. М. Чернышева, М. Ф. Шемякина), выделившись в самостоятельные моноколлекции.

Во всех случаях члены фондово-закупочной комиссии музея активно взаимодействовали с самими художниками или их наследниками, принимая в дар или изыскивая возможности для приобретения уникальных предметов. Со многими деловое сотрудничество переросло в многолетнее профессиональное общение. Безусловно, каждый из этих эпизодов музейной жизни индивидуален, по-особому важен и заслуживает пристального внимания. Некоторые контакты случайным образом выводили на новые непредвиденные знакомства, давая начало весомым фондовым пополнениям. Подобная ситуация случилась более 20 лет назад, когда одна авторская коллекция неожиданно вызвала формирование другой.

В 1997 году творческий коллектив Нижнетагильского музея изобразительных искусств начал реализовывать многолетний масштабный выставочный проект «Возвращенное имя», посвященный ленинградскому художнику Павлу Константиновичу Голубятникову (14(19) октября 1891–12 февраля 1942), любимому ученику, последователю и другу Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, незаурядному живописцу, талантливому педагогу и исследователю. Жизнь художника трагически оборвалась в родном городе в дни блокады, а сохраненное творческое наследие вместе с документальным архивом волею судеб оказалось в Нижнем Тагиле, где получило второе рождение. Эта уникальная история спасения, формирования, исследования и популяризации силами не-

скольких поколений тагильских искусствоведов и реставраторов коллекции произведений Павла Голубятникова стала важной вехой в жизни Нижнетагильского музея искусств, во многом послужив развитию отношений и налаживанию связей коллектива с коллегами, художниками, их наследниками из центральных регионов.

Так, в 2003 году пятая выставка проекта «Возвращенное имя» проходила в Государственном музее «Царскосельская коллекция» (Пушкин, Санкт-Петербург), где научным сотрудником работала Марианна Басманова (род. 20 июля 1938), дочь художника Павла Ивановича Басманова (6 (16) января 1906–5 сентября 1993). После смерти отца она оказалась единственным хранителем его наследия. Марианна Павловна, как и ее родители (мать Наталия Георгиевна — книжный график), посвятила свою жизнь искусству. Она была одной из первых учениц художника и педагога Владимира Стерлигова, который в свою очередь являлся учеником Казимира Малевича. В дальнейшем М. П. Басманова занималась иллюстрированием книг для детей, а также принимала участие в оформлении детских



журналов «Мурзилка» и «Костер». Со второй половины 1990-х годов и в начале 2000-х, работая искусствоведом в музее «Царскосельская коллекция», провела и организовала из произведений, хранящихся в архиве семьи, несколько выставок памяти своего отца Павла Басманова, которые прошли в Государственном Русском музее, центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-

П.И. Басманов.
В гостии. 1936.
Бумага, акварель.
20,3×25,8
Коллекция НТМИИ

P. I. Basmanov.
A visit. 1936.
Watercolors on paper.
20.3×25.8
The collection of the Nizhny
Tagil Museum of Fine Arts

Петербурге, Государственной Третьяковской галерее. Имя Марианны Басмановой широко известно и в литературных кругах — долгие годы она являлась музой для одного из самых ярких поэтов XX века И. А. Бродского.

Очень вдумчиво, избирательно и дозированно Марианна Басманова распределяла произведения отца по художественным коллекциям. С ней и суждено было встретиться искусствоведам Нижнетагильского музея изобразительных искусств — «помог» Павел Голубятников. Марианна Басманова, впечатлившись колоссальной работоспособностью, высоким профессионализмом и искренней влюбленностью коллег в свое дело, стала рассматривать возможность бытования наследия отца в Нижнем Тагиле. Так началось многолетнее сотрудничество по формированию в музее изобразительных искусств авторской коллекции Павла Басманова, которое курировала директор учреждения Марина Владимировна Агеева.

Точкой отсчета стала предоставленная Марианной Басмановой выставка из 74 акварелей и рисунков отца, которая открылась в 2009 году в залах Нижнетагильского музея изобразительных искусств, — настоящий подарок к 65-летию юбилею учреждения. К этому времени дочь определила круг работ, которые должны были пополнить нижнетагильское собрание. Передача произведений случилась не сразу и не одномоментно: процесс формирования коллекции Павла Басманова шел в течение пяти лет.

Первой поступившей в собрание работой стала акварель «В гости» (1936), которая была приобретена в 2010 году на собственные, заработанные от продажи входных билетов средства. Через год таким же образом в коллекцию попало произведение «С сенокоса» (1932). В 2012 году была осуществлена закупка сразу двух работ — «Цыганка» (первая половина XX века) и «Отдых в степи» (1930-е).

В 2013 году М. В. Агеева, изыскивая возможности и средства на приобретение произведений П. И. Басманова, оформила заявку в Министерство культуры Российской Федерации, которое в рамках федеральной целевой программы «Культура России» поддержало и профинансировало сделку. После этого в собрание поступило сразу восемь предметов ленинградского художника, созданных им в разные годы: «Гуляние» и «Утро» (обе 1932), «Колхозницы» (1935), «Прогулка в степи» (1940), «За водой» (1942), «Портрет жены» (1951), «Подруги» (1952), «Девушка» (1959).



Другие пять работ — «Сибирь» (конец 1930-х), «Идущие» (начало 1940-х), «Женщина с ребенком» (1953), «На даче» (1950-е), «Две девушки» (конец 1950-х) — вошли в состав коллекции в 2015 году в качестве бесценного дара Марианны Басмановой.

Сегодня музей хранит семнадцать произведений Павла Басманова, которые входят в раздел графического искусства первой половины XX века, являясь его важной составляющей, поскольку остро характеризуют контекст целой эпохи, наполненной колоссальными преобразованиями.

Работы отражают и основные темы мастера, по сути представляя два периода его творчества — 1930-х и 1950-х годов, когда полупрозрачными красками, мягкими и точными движениями кисти на хрупкой бумаге он создавал свою вселенную. Эти работы оказывают необыкновенное воздействие на души человеческие, потому как в них

П. И. Басманов.
С сенокоса. 1932.
Бумага, акварель.
17,6×26,0
Коллекция НТМИИ

P. I. Basmanov.
Coming back after
haymaking. 1932.
Watercolors on paper.
17.6×26.0
The collection of the Nizhny
Tagil Museum of Fine Arts

П. И. Басманов.
Гуляние. 1932.
Бумага, акварель.
21,5×29,0
Коллекция НТМИИ

P. I. Basmanov.
Festival. 1932.
Watercolors on paper.
21.5×29.0
The collection of the Nizhny
Tagil Museum of Fine Arts

живет особый мир — высокодуховный, исконный, надбывтийный, лишенный житейских подробностей и повседневной суеты.

Трудно не согласиться со словами Н. Козыревой, автора вступительной статьи для каталога выставки художника в Государственном Русском музее (1996): «Расставленные в условном пространстве безмолвные фигуры подчинены законам ритмической гармонии, которая является источником эмоционального воздействия. Повторяясь во многих листах с незначительными изменениями, бессюжетное действо постепенно завораживает как однообразная мелодия и наполняется ассоциативным смыслом» [2, с. 7].

Художник работал акварелью, тушью, сепией или карандашом на небольших листах, вмещая в их камерные размеры масштабные по звучанию композиции. Об этом писал искусствовед Е. Левитин: «Высокий строй, высокий жанр, явственно ощущаемый зрителем и отзывающийся в нем торжественной молчаливостью, говорит ему, что это не картины быта, а образы явления. В этом тайна монументальности этих маленьких работ» [6, с. 48].

В ранних акварелях 1930-х годов, где нет второстепенного и случайного, среди необозримых равнинных просторов под бескрайним чистым небом в торжественной неподвижной застылости пред зрителем предстают в рост обезличенные, удлинненные, бесплотные фигуры людей, готовые вот-вот раствориться, уйти в небытие. Художник остановил навсегда еще недавнее, но уже невозвратно ушедшее прошлое родной страны с ее родовыми усадьбами, вольным крестьянством, семейными ценностями, где будни человека неспешны, соподчинены ритму природы и пребывают в естественной гармонии с ней.

Эта тема была близка и понятна Басманову. Он родился в многодетной семье зажиточных крестьян на Алтае, безусловно восприняв особый жизненный уклад родной деревни, навсегда пронеся в творчестве любовь к ее жителям, их каждодневным заботам и, конечно, природным видам отчего края. Из воспоминаний детства выросло искусство Басманова, и совсем не случайно в его произведениях раннего периода будничные сцены труда или отдыха селян разворачиваются среди раздольных алтайских просторов. Философию своего метода художник ясно определил в собственных емких изречениях: «Горизонталь мне дала степь, вертикаль — фигура в степи, диагонали — склоны холмов» [1, с. 73]; «У меня человек нужен для соединения земли с небом» [3, с. 64].

Работы послевоенного периода сохраняют ранее выработанную философию автора, но получают новое пластическое решение. Часто произведения 1950-х годов — это фрагментарно кадрированные монохромные или словно погасшие цветом оплечные, погрудные или поясные портреты молодых женщин. В них одиночные или парные образы одновременно конкретны и условны, психологичны и обобщенны, эмоциональны и сдержанны. Акварели, сепии или монотипии этого времени внешне во многом близки старинным фотоснимкам и живо фиксируют приглянувшиеся художнику типажи, каждый из которых с индивидуальным настроением-характером. Их лица или полуфигуры почти всегда фронтальны, укрупнены, выдвинуты на передний план, лишены детальной проработки и созданы несколькими касаниями кисти. Басманов изображает своих героинь вне помещений в естественной среде, будь то стена бревенчатого дома, цветущий палисадник или огородный косогор, иногда же фон предельно условен и намечен лишь тоном. «Весь смысл рисунков — в отношении этих фигур друг к другу и ко всему листу бумаги», по словам Е. Муриной [7, с. 51]. В этих «немногословных» композициях, исполненных легко и непринужденно, в манере, близкой к примитивной, безошибочно угадывается авторство Павла Басманова, который, как писала Н. Козырева, «продолжал творить свой мир таким, каким он его видел» [2, с. 8].

Удивительно, но эти идеальные, вневременные образы художник создавал «для себя», не выпуская их далеко за пределы мастерской, показывая лишь близким, дорогим людям. Автор намеренно избегал публичности, выставок, представлений своего искусства, оттого и оказался неизвестным широкой публике. Искусствовед Е. Мурина, чьи труды ценил сам П. Басманов, тонко подмечает данный факт: «Художник делал все, чтобы его многочисленные творения оставались "неведомыми шедеврами", как можно дольше хранящимися в тиши мастерской. На удивление неохотно ставался со своими работами, [...] словно оберегая [...] хрупкий мир своих лирических образов» [1, с. 7-8]. Однако это никак не повлияло на высокие оценки его деятельности специалистами, и имя художника вошло в исторический контекст искусства XX века.

Павел Басманов увлекался рисованием с детства. По своему горячему желанию он поступил учиться в Алтайские губернские художественно-технические мастерские в Барнауле. В 1922 году переехал в Петроград, где стал студентом государ-

ственного художественно-промышленного техникума, окончив его в 1927 году. Работать начал в области книжного иллюстрирования, но вскоре обратился к акварельной живописи, раскрыв свой художественный талант именно в этой области.

Судьба его, как и многих других неофициальных художников первой половины XX века, не была гладкой и безмятежной: в начале творческого пути ему пришлось пройти через обвинения, аресты, следствия. Затем была Великая Отечественная война, на которую Басманов ушел добровольцем: тяжело пережил блокаду Ленинграда, служил в разведке, затем работал шифровальщиком и вместе с освободительными войсками Советской Армии дошел до Берлина. Награжден орденом Красной Звезды.

После возвращения к семье в Ленинград снова занялся любимым делом — творчеством, работал художником-консультантом на фабрике «Светоч», параллельно долгие годы работал в Ленинградском отделении союза художников, став признанным мастером экспозиции.

Еще до войны, 21 февраля 1940 года, состоялся творческий отчет — дебютный общественный просмотр работ. Тогда критиком В. Н. Петровым была высказана мысль о самобытности молодого автора: «Общее впечатление от просмотра всех его работ говорит прежде всего о постоянстве его темы. Всегда природа, простая русская природа с ясно выраженным национальным характером, можно сказать точнее — русская деревня [...] Художник нашел свою тему [...] Сильная сторона Басманова выразилась в [...] глубоко самостоятельной системе решения темы [...] пред нами явление глубоко творческое и глубоко своеобразное» [1, с. 49-50].

Первая персональная (единственная прижизненная) выставка мастера, к которой он основательно и трепетно готовился, состоялась только в 1983 году в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Она имела успех, впечатлила публику «настоящим» творчеством, а о самом художнике широко «заговорили».

В художественной манере этого самобытного автора оказались одновременно сопряжены и древнерусские традиции икононого письма, и духовные веяния отечественного искусства рубежа XIX-XX веков, и супрематические искания Казимира Малевича. «Все это сплавилось в нерасторжимую цельность его пластически-образной системы», — обобщала Е. Мурина в своих исследованиях по поводу творчества П. Басманова [1, с. 9].



Свой индивидуальный узнаваемый стиль художник сформировал уже к 1930-м годам, будучи еще молодым, начинающим автором, и сохранил ему верность, несмотря на все жизненные перипетии. Начав работать как иллюстратор, Басманов стал постепенно понимать, что рамки книги тесны для его творческой натуры, и он, по собственному выражению, «набрался смелости и начал заниматься живописью [...] развивать в себе чувство и открывать в себе художника через краски» [1, с. 48].

Совсем скоро появились циклы акварельных работ «Старая Сибирь» (1931-1934) и «Прогулка» (1931-1937), где «мазки Басманова очень точны, один к другому, поэтому живопись ощущается необыкновенная. Воздух движется» [4, с. 77]. «Он работал, подчиняясь этому нежному и гибкому материалу, но применяя его как послушный способ строительства своего "малого" крестьянского космоса, где человек, земля и небо нерасторжимо связаны взаимопроникающими цветовыми переходами» [7, с. 123]. Работы по праву считаются лучшими в творчестве мастера и знаковыми для отечественного искусства.

Сегодня часть листов этих небезызвестных серий Павла Басманова хранится в художественных музейных собраниях Москвы, Санкт-Петербурга, Алтайского края, Барнаула, Саратова, Томска, Тулы, Тюмени, Ярославля и Нижнего Тагила.

В залах Нижнетагильского музея изобразительных искусств с участием работ автора проходили следующие масштабные выставочные проекты, приуроченные к различным юбилейным и торжественным датам:

- в 2011 году — «Время собирать... Графика, скульптура, ДПИ 1910-1930-х из коллекции Ниж-

П.И. Басманов.
Прогулка в степи.
1940. Бумага, акварель.
20,3×28,7
Коллекция НТМИИ

P. I. Basmanov.
Walking in the steppe.
1940. Watercolors on paper.
20.3×28.7
The collection of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts



П.И. Басманов.
Подруги. 1952.
Бумага, сепия.
16,0×20,8
Коллекция НТМИИ

P. I. Basmanov.
Friends. 1952.
Sepia on paper.
16.0×20.8
The collection of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

П.И. Басманов.
Девушка. 1959.
Бумага, сепия.
14,6×20,6
Коллекция НТМИИ

P. I. Basmanov.
A girl. 1959.
Sepia on paper.
14.6×20.6
The collection of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

нетагильского музея изобразительных искусств» (к 55-летию директора М. В. Агеевой),

- в 2015 — «70 из 700. Оригинальная графика XVIII — первой половины XX в. из собрания Нижнетагильского музея изобразительных искусств» (к презентации каталога),
- в 2019 — «Метафора творчества... Голос художника» (к 75-летию музея),
- в 2024 — «Истории новых поступлений. 2014-2024 гг.».

Кроме того, в 2014 году был опубликован первый том «Оригинальная графика XVIII — первой половины XX века» из серии каталогов «Графика XVII — начала XXI века», посвященный 70-летию музея, куда вошли сведения о произведениях мастера; в 2024 году вышло юбилейное издание к 80-летию музея, где в число особо значимых фондовых вещей включена акварель художника «Прогулка в степи». Думается, что и далее монографическая коллекция Павла Басманова, бережно хранящаяся в Нижнетагильском музее изобразительных искусств, будет пополняться, а славное имя художника продолжит жить в веках как истинный пример «искусства камерного, но обладающего необходимой духовной силой и нравственной чистотой» [5, с. 325].

Литература

1. Павел Иванович Басманов. Акварель, рисунок: каталог выставки. — Санкт-Петербург, 2000. — 85 с.: ил.
2. Павел Иванович Басманов. 1906-1993: каталог выставки / ГРМ. — Санкт-Петербург, 1996. — 40 с.: ил.
3. Даниэль, С. М. Прогулки с Басмановым // Новый мир искусства. — 2000. — № 5. — С. 64.
4. Дьяконов, В. Н. Окно в Алтай // Новый мир искусства. — 2002. — № 6. — С. 77.
5. Козырева, Н. Павел Иванович Басманов // В кругу Малевича: Соратники, ученики, последователи в России



- 1920-1950-х. — Санкт-Петербург, 2000. — С. 324-329.
6. Левитин, Е. Павел Басманов // Советская графика. 78. — Москва: Советский художник, 1980. — С. 46-52.
7. Мурина, Е. Басмановская Россия // Русская Галерея. — 2000. — № 1/2. — С. 120-124.

References

1. Bryusova, V. G. Materialy k istorii ikonopisnogo dela 1. Pavel Ivanovich Basmanov. Akvarel', risunok: katalog [Pavel Ivanovich Basmanov. Watercolor, drawings: a catalogue]. Saint Petersburg, 2000, 85 p.
2. Pavel Ivanovich Basmanov. 1906-1993: k. Katalog vystavki [Pavel Ivanovich Basmanov. 1906-1993: an exhibition catalogue]. The State Russian Museum. Saint Petersburg, 1996, 40 p.
3. Daniel, S. M. Progulki s Basmanovym [Walks with Basmanov]. Novyj mir iskusstva [The New Art World], 2000, no. 5, p. 64.
4. Dyakonov, V. N. Okno v Altai [A window to Altai]. Novyj mir iskusstva [The New Art World], 2002, no. 6, pp. 77.
5. Kozyreva, N. Pavel Ivanovich Basmanov. V krugu Malevicha: Soratniki, ucheniki, posledovateli v Rossii, 1920--1950-h [Pavel Ivanovich Basmanov. In Malevich's circle: associates, students, followers in Russia, 1920-1950s]. Saint Petersburg, 2000, pp. 324-329.
6. Levitin, E. Pavel Basmanov. Sovetskaya grafika [The Soviet Graphics]. 78. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980, pp. 46-52.
7. Murina, E. Basmanovskaya Rossiya [Basmanov's Russia]. Russkaya Galereya [Russian Gallery], 2000, no. 1/2, pp. 120-124.

Об авторе

Комарова Мария Юрьевна – хранитель коллекции «Графика», Нижнетагильский музей изобразительных искусств E-mail: artmnt-hranenie@yandex.ru

Komarova Maria Yur'evna

Curator of the graphic collection, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

EDN: JEEHQA
УДК 745.5

JADE CARVING COLLECTION OF THE INSTITUTE
OF ARCHITECTURE AND DESIGN ART OF LIAONING
UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

Zhou Xiao
Liaoning University of Science and Technology
Anshan, Liaoning, China
Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The Institute of Architecture and Design Art of Liaoning University of Science and Technology is one of the few educational institutions in China offering full—time education at the bachelor's degree level (specialization “Design of jade products”) and master's degree (specialization “Decorative and Applied Arts, jade carving”). Over more than a decade of operation, the institute has accumulated significant experience and developed a unique approach to teaching, becoming a model of modern higher education in the field of jade carving art. The unique collection formed by the university played a major role in the development of jade carving art. The article describes the sources of the collection's formation and the current situation with the exhibits in the institute's exhibition hall. An analysis of the artistic features and cultural significance of some of the outstanding works of undergraduate students is also carried out. In conclusion, the current issues of the development of Chinese jade carving art and the importance of integrating traditional decorative and applied arts into the higher education system are discussed.

Keywords: China; Liaoning University of Science and Technology; Anshan; traditional jade carving art; collection; heritage; development.

Citation: Zhou Xiao (2025). JADE CARVING COLLECTION OF THE INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND DESIGN ART OF LIAONING UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 1, № 1 (22), pp. 54-63.*

КОЛЛЕКЦИЯ НЕФРИТОВОЙ РЕЗЬБЫ
ИНСТИТУТА АРХИТЕКТУРЫ И
ИСКУССТВА ДИЗАЙНА
ЛЯОНИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ

Чжоу Сяо
Ляонинский университет науки и технологий
Аньшань, Ляонин, КНР
Сибирский федеральный университет
Красноярск, Российская Федерация

Пэн Вэньвэнь
(彭文文, выпускник
2020 года), Ван На
(王娜, руководитель).
Вихрь. 2024. Нефрит
Сюянь, палисандр.
34×10×33
Фото предоставлено
Ляонинским университетом
науки и технологий
(Аньшань)

Peng Wenwen (彭文文,
Class of 2020), Wang
Na (王娜, supervisor).
Whirlwind. 2024.
Xiuyan jade, rosewood.
34×10×33
Photo courtesy of Liaoning
University of Science
and Technology (Anshan)

Институт архитектуры и художественного дизайна Ляонинского университета науки и технологий – одно из немногих учебных заведений в Китае, предлагающих очное обучение на уровне бакалавриата (специализация «дизайн изделий (резьба по нефриту)») и магистратуры (специализация «декоративно-прикладное искусство, резьба по нефриту»). За более чем десятилетие работы институт накопил значительный опыт и разработал уникальный подход к обучению, став образцом современного высшего образования в области искусства резьбы по нефриту. Большую роль в развитии искусства резьбы по нефриту сыграла формируемая университетом уникальная коллекция. В статье изложены источники формирования коллекции и текущая ситуация с экспонатами в выставочном зале института. Также проводится анализ художественных особенностей и культурного значения некоторых выдающихся работ студентов бакалавриата. В заключение обсуждаются актуальные вопросы развития китайского искусства резьбы по нефриту и значимость интеграции традиционного декоративно-прикладного искусства в систему высшего образования.

Ключевые слова: Китай; Ляонинский университет науки и технологий; Аньшань; традиционное искусство резьбы по нефриту; коллекция; наследие; развитие.

Введение

После Олимпийских игр 2008 года в Пекине китайская экономика, наука и технологии вступили в период стремительного развития. Вслед за этим возрос интерес общества к традиционной культуре. Археологические находки, исторические исследования, коллекционирование произведений искусства, традиционная одежда, музыка, танцы, классическая литература, традиционная китайская живопись и каллиграфия, народное декоративно-прикладное искусство,

а также национальная кухня стали объектами пристального внимания [2]. Впервые культура, искусство и коллекционирование стали по-настоящему массовыми и вызвали большой интерес у широкой публики. В это время некоторые преподаватели вузов начали задумываться над тем, как соединить традиционное народное декоративно-прикладное искусство с современным высшим образованием.

В 2010 году первый декан Школы архитектуры и дизайна Ляонинского университета науки и технологий профессор Лю Шэнъюань (刘声

Выставочный зал нефритовых изделий Института архитектуры и художественного дизайна Ляонинского университета науки и технологий. 2020 год.

Фото предоставлено Ляонинским университетом науки и технологий (Аньшань)

Jade Exhibition Hall, Institute of Architecture and Art Design, Liaoning University of Science and Technology, 2020

Photo courtesy of Liaoning University of Science and Technology (Anshan)



Цзян Ли (蒋丽, выпускница 2012 года). Изысканность. 2016. Нефрит Сюянь, палисандр. 25×8×5

Фото предоставлено Ляонинским университетом науки и технологий (Аньшань)

Jiang Li (蒋丽, Class of 2012). Refinement. 2016. Xiuyan jade, rosewood. 25×8×5

Photo courtesy of Liaoning University of Science and Technology (Anshan)

远, 1965 г.р.)¹ неоднократно посещал уезд Сюй-янь города Аньшань для изучения местных ресурсов нефритовых месторождений, состояния индустрии обработки нефрита и состава ее работников. В ходе исследований он обнаружил, что искусство резьбы по нефриту по-прежнему передается в традиционной форме — методом наставничества и устного обучения. Тематика, формы, содержание, идеи, эстетика произведений резьбы по нефриту оставались традиционными и следовали образцам прошлого века, а работы в целом не отражали черт современности.

После многократных обсуждений с мастером декоративно-прикладного искусства Китая Чжан Юйчжи² (张玉芝, 1941–2016) Лю Шэнъюань выдвинул идею интеграции искусства резьбы по нефриту, ранее относящегося к народному декоративно-прикладному искусству, в систему высшего художественного образования. В 2011 году, после многочисленных консультаций с тогдашним ректором Ляонинского университета науки и технологий Сунь Цюбай³ (孙秋柏, 1957 г.р.), руководство университета приняло решение о создании в школе архитектуры и дизайна нового направления — резьбы по нефриту, адаптированной к требованиям современности.

В 2012 году была официально создана четырехлетняя программа бакалавриата по направлению «дизайн изделий (резьба по нефриту)». Программа поставила перед собой цели: сохранять

и передавать культурное наследие китайского нефрита, восполнять недостатки в устойчивом развитии региональной отрасли и создавать современную систему высшего образования в области традиционного декоративно-прикладного искусства.

В 2017 году было открыто магистерское направление по декоративно-прикладному искусству с академической подготовкой и трехлетним сроком обучения. Таким образом, была создана структура образовательной системы, включающая практическое обучение и академические исследования. За почти десять лет работы программа накопила богатый опыт и значительные достижения в преподавании.

Выставочный зал и коллекция нефритовых изделий Института архитектуры и художественного дизайна

Для создания благоприятной образовательной среды для студентов направления «Дизайн изделий (резьба по нефриту)» Институт архитектуры и художественного дизайна построил в 2014–2015 годах выставочный зал нефритовых изделий. В этом зале представлены произведения выпускников бакалавриата 2012–2024 годов, культурно-креативные изделия декоративно-прикладного искусства из нефрита, а также работы известных мастеров резьбы по нефриту, переданные собирателями или авторами в данную коллекцию. Коллекция насчитывает около 1000 экспонатов. Большинство экспонатов отражает характерные черты традиционного китайского искусства резьбы по нефриту. Выставочный зал не только предоставляет пространство для демонстрации студенческих работ, но и служит платформой для профессионального и академического обмена. Здесь встречаются руководители, ученые, мастера, преподаватели, студенты и международные гости, что способствует активному взаимодействию, оживляет научные исследования и способствует повышению уровня знаний и навыков в области искусства резьбы по нефриту.

Характеристика репрезентативных работ коллекции нефрита

Основу коллекции выставочного зала составляют выдающиеся работы выпускников бакалавриата. На постоянной экспозиции представлено более 60 нефритовых изделий. Для их создания



У Вэй
(吴为, выпускник
2012 года),
Лю Шэнъюань
(刘声远, руково-
дитель). путеше-
ствие по осенним
горам. 2016.
Нефрит Сюянь,
палисандр.
35×16×13
Фото предоставлено
Ляонинским универси-
тетом науки
и технологий
(Аньшань)

Wu Wei
(吴为, Class
of 2012), Liu
Shengyuan
(刘声远,
supervisor).
Journey through the
Autumn Mountains.
2016. Xiuyan
jade, rosewood.
35×16×13
Photo courtesy
of Liaoning
University of Science
and Technology (Anshan)

Ян Сюэ
(杨雪, выпускница
2013 года),
Лю Шэнъюань
(刘声远, руково-
дитель). Бесстра-
шие. 2017. Нефрит
Сюянь, палисандр.
26×6×6
Фото предоставлено
Ляонинским универси-
тетом науки
и технологий
(Аньшань)

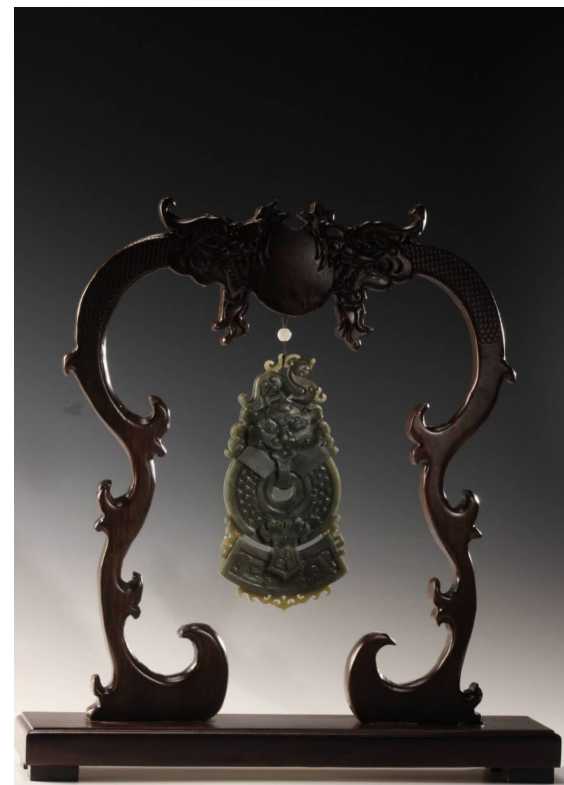
Yang Xue
(杨雪, Class
of 2013), Liu
Shengyuan
(刘声远,
supervisor).
Fearlessness. 2017.
Xiuyan jade,
rosewood. 26×6×6.
Xiuyan jade,
rosewood
Photo courtesy
of Liaoning
University of Science
and Technology (Anshan)

Линь Дандань
(林丹丹, выпуск-
ница 2013 года),
Шэнь Тао (沈涛,
руководитель).
Воспоминания.
Лунная ночь.
2017. Нефрит
Сюянь, палисандр.
21×13×2
Фото предоставлено
Ляонинским универси-
тетом науки
и технологий
(Аньшань)

Lin Dandan
(林丹丹, class
of 2013), Shen Tao
(沈涛, supervisor).
Memories. Moonlit
Night. 2017. Xiuyan
jade, rosewood.
21×13×2
Photo courtesy
of Liaoning
University of Science
and Technology (Anshan)

У Сюган
(武潇港, выпуск-
ник 2013 года),
Чжоу Сяо
(周晓, руководи-
тель). Ритуал.
2017. Российский
нефрит, пали-
сандр.
20×10×2
Фото предоставлено
Ляонинским универси-
тетом науки
и технологий
(Аньшань)

Wu Xiaogang
(武潇港, Class
of 2013), Zhou Xiao
(周晓, supervisor).
Ritual. 2017.
Russian jade,
rosewood. 20×10×2.
Russian jade,
rosewood
Photo courtesy
of Liaoning
University of Science
and Technology (Anshan)



использовались материалы из различных регионов: сюйяньский нефрит сюянь, добываемый в районе Аньшаня, российский нефрит, а также нефрит из других частей Южной Азии.

Тематика студенческих работ в основном связана с традиционными мотивами резьбы по нефриту. Это буддийские образы, изображения древних дам, исторических личностей, а также сюжеты, посвященные цветам и птицам, животным, фруктам и овощам, народным обычаям, домашней утвари и другим предметам. Наряду с этим представлены экспериментальные работы, в которых интегрированы новые идеи и концепции. Художественные стили этих изделий отличаются разнообразием. Работы отражают аспекты китайской традиционной культуры различных эпох, народностей и культурных влияний. Кроме того, они подчеркивают особенности образовательного процесса, ориентированного на глубокое погружение в традиционную китайскую культуру.

«Изысканность» — это произведение резьбы по нефриту на традиционную тему благородных дам древности. Сюжет вдохновлен образами женщин эпохи Тан, характерными для классической китайской живописи. Для работы использовался белый нефрит из района Сюянь города Аньшань, с белыми и золотистыми оттенками. Камень отли-

чается плотной, непрозрачной текстурой. Автор, учитывая особенности материала, создал образ изящной женщины эпохи Тан в легком шелковом одеянии, грациозно застывшей в стоящей позе. Форма изделия отличается простотой и выразительной динамикой. Черты лица, прическа и одежда персонажа выполнены с высокой точностью и утонченной детализацией. Образ, прическа и костюм хорошо отражают распространение «хуского стиля» (стиля кочевников) в обществе эпохи Тан (618-917 гг.), а также эстетические предпочтения того времени [3]. Кроме того, работа подчеркивает культурное многообразие общества эпохи Тан и демонстрирует уникальные черты определенного этапа китайской истории и культуры.

«Путешествие по осенним горам» — произведение в жанре традиционного «юйшаньцзы» (нефритовый горный пейзаж). Художественный мотив представляет собой стилизацию под древние изделия «юйшаньцзы» — нефритовые миниатюры, выполненные в технике круглой скульптуры и изображающие горные пейзажи. Считается, что эта форма искусства возникла в период династий Сун и Цзинь (X-XIII вв.н.э.). Ее художественный стиль сформировался в результате синтеза тематики нефритовых изделий с мотивами «весенние воды и осенние горы» (春水秋山) [8] из «культу-

ры Набо» (捺钵文化) [6] кочевников Северного Китая и художественных особенностей «ученой живописи» из «культуры литературных людей» земледельческого общества Центральной равнины. Композиция и расположение элементов нефритовых гор часто заимствуются из традиционной китайской живописи в жанрах пейзажа, портрета и жанровых сцен. Сюжеты включают горы, леса, людей, животных, птиц, ручьи, павильоны, башни и другие элементы. Для создания подобных работ используется сложная резьба, включающая сочетание круглой резьбы, глубокого рельефа, низкого рельефа, линейной резьбы и других техник. Материал для этого произведения взят из сюйяньского нефрита региона Аньшань. Цвет нефрита насыщенный, сочетает красные, желтые и зеленые оттенки. Текстура теплая, безупречная. Замысел вдохновлен особенностями композиции и построения картины художника эпохи Северной Сун Фань Куаня (около 960-1030) «Путники среди гор и потоков» (960-1127) и получил название в соответствии с цветом нефрита. На нем изображена сцена, где путники путешествуют по горам осенью. Работа хорошо передает традиционные особенности ремесла и художественное очарование резьбы по нефриту, а также отражает даосскую философию — концепции

«путешествия лежа» (наслаждаться чтением книг и картинами о красотах природы и мысленно путешествовать) и «духовного удовлетворения» (освободиться от внешних забот и устремлений).

«Бесстрашие» — это произведение традиционного буддийского искусства резьбы по нефриту. Его тема — стилизация под древние изображения бодхисаттвы Гуаньинь. Материал для этой работы — нефрит из района Сюянь города Аньшань. Камень отличается нежным зеленым оттенком, мягким блеском, прозрачностью и безупречной целостностью. Автор, опираясь на свойства материала, создал статую Гуаньинь, выполненную в характерном для Северных династий (439-581 гг.) стиле буддийских изображений [7]. Фигура бодхисаттвы выполнена в стоящей позе, с жестом «бесстрашие» (абхая-мудра). Пропорции скульптуры изящны, черты лица и складки одежды проработаны с удивительной детализацией. Образ сочетает в себе величественность, спокойствие и торжественность, сохраняя при этом ощущение движения (динамичность). Это нефритовое изделие гармонично сочетает материал, тему, содержание, технику, форму и стиль. Оно прекрасно отражает художественные особенности буддийских изображений эпохи Се-

верных династий, буддийское учение и каноны создания культовых скульптур.

«Надежда» — зооморфное изделие, выполненное в форме ящерицы. Подобные изделия впервые появились в самых ранних нефритовых изделиях эпохи Шан, чаще всего в виде плоских подвесных украшений [1]. Материал для этой работы — нефрит из района Сюйянь (г. Аньшань), известный своим богатством оттенков. Верхняя часть нефрита выполнена в градиенте желто-коричневых оттенков, нижняя — в сине-зеленых тонах. Камень обладает целостностью, плотной структурой, крупными размерами и полупрозрачностью. Автор использовал богатую палитру сюйяньского нефрита для создания замысла, выбрав реалистичный подход и технику круглой скульптуры. Композиция изображает ящерицу в момент готовности к охоте. Скульптура отличается ярко выраженной жизненностью и динамичностью, демонстрируя высокий уровень мастерства автора. Это произведение в какой-то степени расширяет границы темы зооморфных изделий.

«Воспоминания. Лунная ночь» — произведение в жанре традиционной резьбы по нефриту на тему прекрасных дам, основанное на историческом сюжете. Материал для работы — нефрит из района Сюйянь (г. Аньшань), отличающийся нежно-зеленым оттенком, высокой плотностью, безупречной структурой и прозрачностью. Замысел скульптуры вдохновлен стихотворением знаменитого поэта танской династии Ду фу «Лунная ночь»:

Нынешней ночью луна светит над Фучжоу,
Одна в своих покоях, она любит лунный свет.
С грустью думает о детях, так далеки они от отца.
Тоска по Чанъаню ее сердце тяготит.

Ароматный туман увлажнил ее волосы,
От рук, как от яшмы, отражается свет луны.
Когда же, прислонившись к занавесу, мы снова, вдвоем,
Увидим луну, что высушит наши слезы? [4]

Скульптура изображает женщину, стоящую в саду и погруженную в мысли о возлюбленном. Фигура выполнена в технике круглой скульптуры, с особым вниманием к позе и выражению лица, которые передают утонченную и сдержанную эмоцию. Композиция гармонична, а изящные детали позволяют почувствовать красоту настроения, переданного в стихах, демонстрируя литературную глубину искусства резьбы по нефриту.



«Ритуал» — произведение, выполненное в жанре традиционных нефритовых сосудов. Темой работы стал нефритовый диск би, один из шести символов древнекитайской культуры ритуального изделия «Шесть нефритов» [11]. Орнамент изделия представляет собой стилизованное изображение звериных масок и узор с выпуклыми шипами, характерный для древних нефритовых дисков. Материал для работы — нефрит насыщенного темно-зеленого цвета из Иркутска (Россия), отличающийся плотной и массивной структурой. Автор использовал природные свойства камня, а также переосмыслил и объединил черты нефритовых дисков и бронзовых сосудов эпохи Цинь-Хань и досиньского периода, создав современную интерпретацию традиционного нефритового диска. Произведение отличается строгими и гармоничными пропорциями, соответствующими ритуальным стандартам нефритовых дисков периода досиньского Китая. Оно выражает величественность и торжественность китайской культуры ритуала и отражает эстетические идеалы ритуального нефрита, сформированные в досиньский период.

«Восток. Танец льва» — произведение в жанре народного искусства, посвященное традиционной китайской культуре — танцу льва. Этот обряд берет свое начало в эпоху Восточной Хань и сохраняется до наших дней и делится на два основных стиля: южный и северный [3]. Для работы использован сюйяньский нефрит, отличающийся красно-зеленым окрасом с насыщенными глубокими оттенками, а также плотной и однородной структурой. Автор, учитывая особенности материала, выбрал реалистичный подход, чтобы передать

Ли Цзюньнань (李俊男, выпускник 2013 года), Лю Шэнъюань, Чжоу Сюао (刘声远、周晓, руководители). Надежда. 2017. Нефрит Сюйянь, палисандр. 23×18×18
Фото предоставлено Ляонинским университетом науки и технологий (Аньшань)

Li Junnan (李俊男, class of 2013), Liu Shengyuan, Zhou Xiao (刘声远、周晓, supervisors). Hope. 2017. Xiuyan jade, rosewood. 23×18×18. Xiuyan jade, rosewood
Photo courtesy of Liaoning University of Science and Technology (Anshan)

Ли Хуалинь (李华林, выпускник 2020 года), Ван На (王娜, руководитель) Восток. Танец льва. 2024. Нефрит Сюйянь, др. материалы. 25×17×8
Фото предоставлено Ляонинским университетом науки и технологий (Аньшань)

Li Hualin (李华林, Class of 2020), Wang Na (王娜, supervisor) The East. Lion Dance. 2024. Xiuyan jade, other materials. 25×17×8
Photo courtesy of Liaoning University of Science and Technology (Anshan)

характерные черты южного стиля танца льва. Произведение отличается цельностью композиции и детальной проработкой отдельных элементов. Оно прекрасно демонстрирует современные достижения искусства нефритовой резьбы.

«Речь павлина» — произведение в жанре традиционного народного искусства, вдохновленное танцем павлина, популярным среди национальных меньшинств Южного Китая, в частности народа дай (傣族) [5]. Для работы использован нефрит из района Сюйянь, Аньшань, отличающийся желтым цветом, теплым и чистым оттенком, а также безупречной текстурой. Автор, учитывая особенности материала, в реалистичной манере и в технике круглой скульптуры запечатлел момент изящного танца девушки народа дай. Фигура танцовщицы выполнена с учетом западных пропорций, отличается цельностью композиции, объемностью и живостью. Произведение демонстрирует гармоничное сочетание темы, формы, содержания и мастерства, являясь ярким примером современных достижений в искусстве нефритовой резьбы.

«Вихрь» — произведение в жанре народного искусства, вдохновленное сюжетами из настенных фресок пещерных храмов Дуньхуана. Для работы использован сюйяньский нефрит, отличающийся светло-зеленым оттенком, теплой, прозрачной и изысканной текстурой с характерным стеклянным блеском. Название произведения «Вихрь» заимствовано из трактата Чжуан-цзы

«Странствия в беспредельном» и символизирует вознесение («Когда Феникс перелетает на Южный океан, волны вздымаются на три тысячи ли. Обопрется о вихрь и взлетает на девяносто тысяч ли») [8]. Фигура персонажа воспроизводит фрагмент образа летящей небесной феи, заимствованной из фресок Дуньхуана. Автор, используя реалистичную технику и форму круглой скульптуры, точно передал характерные черты образа феи. Работа гармонично сочетает тему, содержание, композицию, материал и мастерство, прекрасно отражая эстетическое своеобразие и ремесленные традиции китайского прикладного искусства.

Заключение

На основании вышеописанных особенностей работ можно наглядно ощутить образовательную концепцию направления по резьбе по нефриту, направленную на сохранение культурных традиций. Можно сказать, что создание в Институте архитектуры и художественного дизайна Ляонинского университета науки и технологий специальности «дизайн изделий (резьба по нефриту)» стало новаторским шагом. Таким же новаторским шагом стало планомерное формирование уникальной коллекции.

Значение данных мероприятий заключается в осуществлении модернизации традиционной китайской системы передачи мастерства в народном декоративно-прикладном искусстве. Однако эта модернизация не является простым сохранением или воспроизведением культурных традиций. Скорее она представляет собой поиск нового пути для продолжения и развития древней китайской культуры. Систематическая и научная структура образовательной программы впервые дала молодежи возможность получить полноценное культурное просвещение, основанное на национальных традициях. Это оказывает значительное влияние как на их будущую творческую деятельность, так и на личностное развитие. В целом интеграция искусства резьбы по нефриту в систему высшего образования — это закономерный этап развития традиционного народного декоративно-прикладного искусства.

В XXI веке обмена между регионами, странами, народами и культурами становятся все более частыми. Взаимодействие и интеграция культур — ключевая тема развития человечества. Национальная культура и искусство не могут оставаться замкнутыми в узких территори-



альных рамках. Что касается искусства резьбы по нефриту, то перед современными педагогами, художниками, арт-критиками и студентами стоит задача найти способы интеграции этого искусства в мировой культурный и художественный контекст. Хотя это трудоемкий и длительный процесс, он требует наших усилий и настойчивой работы, поскольку именно это направление является нашей задачей и призванием. Активная работа с коллекцией нефрита в выставочном зале университета в полной мере способствует поставленным высоким целям.

Примечания

1. Лю Шэнъюань (刘声远, 1965 г.р.) — профессор, китайский художник-пейзажист. Выпускник Лусиньской академии искусств по специальности «промышленный дизайн». Бывший декан факультета архитектуры и художественного дизайна Ляонинского технологического университета. В 2006 году основал факультет архитектуры и художественного дизайна, в 2012 году – бакалаврское направление «дизайн изделий (резьба по нефриту)», а в 2017 году подал заявку на создание магистерского направления по декоративно-прикладному искусству.
2. Чжан Юйчжи (张玉芝, 1941-2016) — мастер резьбы по нефриту провинции Ляонин, мастер китайского декоративно-прикладного искусства, мастер китайской резьбы по нефриту. В 2005 году основала школу резьбы по нефриту в уезде Сюйянь.
3. Сунь Цюбай (孙秋柏, 1957 г.р.) — бывший ректор Ляонинского технологического университета, профессор, доктор наук.

Литература

1. Чжоу Сяо. Влияние культуры кочевников на орнаментальный мотив «тигр (лев), терзающий оленя» в нефритовых изделиях периода Чжаньго: типология, история, тематические источники // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – Т. 3, № 3 (20). – С. 90–101.
2. Шань Личжуан. Археологическое наследие Китая в творчестве современных китайских скульпторов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – Т. 3, № 3 (20). – С. 72–83.
3. 王绍军《唐代妇女服饰研究》武汉大学博士学位论文 2014年11月 总187页 = Ван Шаоцзюнь. Исследование женских костюмов эпохи Тан : диссертация на соискание степени доктора наук. Уханьский университет, 2014, ноябрь. 187 с. (на кит. яз.)
4. 萧涤非、萧光乾、萧海川《杜甫诗选注》北京：人民文学出版社 2017年8月 总501页 = Сяо Дифэй, Сяо Гуанцянь, Сяо Хайчуань. Избранные стихотворения Ду Фу с комментариями. Пекин : Издательство народной литературы, 2017. 501 с. (на кит. яз.)
5. 解乒乒《中华舞狮运动发展研究》武汉体育学院硕士学位论文 2006年5月 总58页 = Се Пинпин. Исследование развития китайского львиного танца. Диссертация на соискание степени магистра наук. Уханьский институт физической культуры. 2006, май. 58 с. (на кит. яз.)
6. 黄凤岐《契丹捺钵文化探论》社会科学辑刊》2000年第4期 第99-103页 = Хуан Фэнци. Исследование культуры набо у киданьцев // Сборник статей по



социальным наукам. 2000. № 4. С. 99–103. (на кит. яз.)

7. 张莎莎《傣族孔雀舞的传承与变异研究》中央民族大学硕士学位论文2007年3月 总64页 = Чжан Шаша. Исследование наследования и изменений в танце павлина у народа дай. Диссертация на соискание степени магистра наук. Центральный университет национальностей. 2007, март. 64 с. (на кит. яз.)
8. 陈鼓应《庄子今注今译（上、下）》北京：商务印书馆 2007年7月 总1043页 = Чэнь Гуин, Чжуан-цзы: современная транскрипция и перевод (ч. 1 и 2). Пекин: Коммерческое издательство, 2007. 1043 с. (на кит. яз.)
9. 于春《长安地区北朝佛教造像考古学研究》西北大学博士学位论文 2015年6月 总190页 = Юй Чунь. Археологическое исследование буддийских статуй Северных династий в районе Чанъяня. Диссертация на соискание степени доктора наук. Северо-Западный университет. 2015, июнь. 190 с. (на кит. яз.)
10. 杨伯达《女真族“春水”、“秋山”玉考》《故宫博物院院刊》1983年 第2期 第9-16页 第69页 = Ян Бода. Исследование нефритовых изделий чжурчженей «Весенняя вода» и «Осенние горы» // Вестник Музея Гугун. 1983. № 2. С. 9–16; с. 69 (на кит. яз.)
11. 姚士奇《中国玉文化》南京：凤凰出版社 2004年4月 总452页 = Яо Шици. Культура нефрита в Китае. Нанкин: Феникс, 2004. 452 с. (на кит. яз.)

References

1. Zhou Xiao. Vliyanie kul'tury kochevnikov na ornamental'nyj motiv «tigr (lev), terzayushchij olenya»

Ван Чжицян (王志强, выпускник 2020 года),

Лю Яцзюань (刘亚娟, руководитель). Речь павлина. 2024. 15×8×26.

Нефрит Сюянь

Фото предоставлено Ляонинским университетом науки и технологий (Аньшань)

Wang Zhiqiang

(王志强, class of 2020), Liu Yajuan (刘亚娟,

supervisor). Peacock Speech. 2024. 15×8×26.

Xiuyan Jade

Photo courtesy of Liaoning University of Science and Technology (Anshan)

v nefritovyh izdeliyah perioda CHzhan'go: tipologiya, istoriya, tematicheskie istochniki [The influence of nomadic culture on the ornamental motif of "tiger (lion) tearing a deer" in jade products of the Zhanguo Period: typology, history, thematic sources]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, vol. 3, no. 3 (20), pp. 90–101.

2. Shan Lizhuang. Arheologicheskoe nasledie Kitaya v tvorchestve sovremennyh kitajskih skul'ptorov [China's archaeological heritage in the works of contemporary Chinese sculptors]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, vol. 3, no. 3 (20), pp. 72–83.

2. 王绍军《唐代妇女服饰研究》[Wang Shaojun. A study on women's clothing in the Tang Dynasty]. 武汉大学博士学位论文 [PhD Dissertation, Wuhan University], November 2014, 187 p. (In Chinese)

3. 萧涤非、萧光乾、萧海川《杜甫诗选注》[Xiao Difei, Xiao Guanggan, and Xiao Haichuan. Selected and annotated poems of Du Fu]. 北京：人民文学出版社 [Beijing, People's Literature Publishing House], 2017, 501 p. (In Chinese)

4. 解乒乒《中华舞狮运动发展研究》[Xie Pingping. Research on the development of Chinese lion dance]. 武汉体育学院硕士学位论文 [Master's degree thesis of Wuhan Institute of Physical Education], May 2006, 58 p. (In Chinese)

6. 黄凤岐《契丹捺钵文化探论》[Huang Fengqi. On the Khitan Nabo Culture]. 社会科学辑刊 [Social Sciences Journal], Issue 4, 2000, pp. 99-103. (In Chinese)

7. 张莎莎《傣族孔雀舞的传承与变异研究》[Zhang Shasha. A Study on the inheritance and variation of the Dai Peacock Dance]. 中央民族大学硕士学位论文 [Master's degree thesis of Minzu University of China], March 2007, 64 p. (In Chinese)

8. 陈鼓应《庄子今注今译（上、下）》[Chen Guying. Zhuangzi's modern notes and translations (vol. 1 and 2)]. 北京：商务印书馆 [Beijing, The Commercial Press], July 2007, 1043 p. (In Chinese)

9. 于春《长安地区北朝佛教造像考古学研究》[Yu Chun. Archaeological research on Northern Dynasties Buddhist sculptures in Chang'an]. 西北大学博士学位论文 [PhD dissertation, Northwestern University], June 2015, 190 p. (In Chinese)

10. 杨伯达《女真族“春水”、“秋山”玉考》[Yang Boda. A study on the Jurchen jade of “Spring Water” and “Autumn Mountain”]. 《故宫博物院院刊》[Bulletin of the Palace Museum], 1983, ussie 2, pp. 9-16, p. 69. (In Chinese)

11. 姚士奇《中国玉文化》[Yao Shiqi, Chinese jade culture]. 南京：凤凰出版社 [Nanjing, Phoenix Publishing House], April 2004, 452 p. (In Chinese)

Об авторе

Чжоу Сяо – старший преподаватель Ляонинского университета науки и технологий, КНР, аспирант Сибирского федерального университета (Красноярск)

E-mail: fangnan@rambler.ru

Zhou Xiao

Senior lecturer at Liaoning University of Science and Technology, China; Siberian Federal University



EDN: KWVJIG
УДК 739.2

SILVER WINGS OF YOUNG JEWELERS

Zinaida I. Ivanova-Unarova
Arctic State Institute Culture and Arts
Yakutsk, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the organization and development of the jewelry art track at the Arctic State Institute of Culture and Arts, where the first creative Art cluster “Labor Block” in the Far East sprouted. Jewelry design occupies a special place in the center of the key areas of residents of the cluster, designed to become a center for training personnel for the creative industries of cinema, media, and digital content. Mastering the centuries-old experience of the traditional jewelry art of the Sakha people and the close Turkic-Mongolian circle of ethnic groups, the new generation of Yakut jewelers turns to the material and spiritual culture of the circumpolar civilization, uses modern technological solutions to create exclusive design products that represent the cultural code of the Arctic world. The article gives a brief overview of the history of the origin and development of Yakut jewelry art, and the finds and searches of young jewelers are examined.

Keywords: jeweler; decoration; composition; traditions; innovation; T. Grigorieva; A. Titova; N. Ermolaeva; N. Permyakova; A. Fedorova; A. Mikhailova; V. Solovyova.

Citation: Ivanova-Unarova Z. I. (2025). SILVER WINGS OF YOUNG JEWELERS. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 1, № 1 (22), pp. 64-71.

СЕРЕБРЯНЫЕ КРЫЛЬЯ МОЛОДЫХ ЮВЕЛИРОВ

З.И. Иванова-Унарова
Арктический государственный институт культуры и искусств
Якутск, Российская Федерация

А. Титова.
Кустук – Радуга.
Комплект женско-
го украшения. 2022.
Серебро, бисер, кожа.
Литье, ковка, грави-
ровка. 50×15
Фонд АГИКИ

A. Titova.
Kustuk – Rainbow.
Women's jewelry set.
2022. Silver, beads,
leather. Casting, forging,
engraving. 50×15
ASICA Foundation

Статья посвящена организации и развитию ювелирного искусства в Арктическом государственном институте культуры и искусств, где дал ростки первый на Дальнем Востоке креативный арт-кластер «Квартал труда». В центре ключевых направлений резидентов кластера, призванного стать центром подготовки кадров для креативных индустрий кино, медиа, цифрового контента, отдельное место занимает ювелирный дизайн. Осваивая многовековой опыт традиционного ювелирного искусства народа саха и близкого тюрко-монгольского круга этносов, новое поколение якутских ювелиров обращается к материальной и духовной культуре циркумполярной цивилизации, использует современные технологические решения для создания эксклюзивных дизайнерских изделий, представляющих культурный код арктического мира. В статье дается краткий обзор истории зарождения и развития якутского ювелирного искусства и рассматриваются поиски и находки молодых ювелиров.

Ключевые слова: ювелир; украшение; композиция; традиции; новаторство; Т. Григорьева; А. Титова; Н. Ермолаева; Н. Пермякова; А. Федорова; А. Михайлова; В. Соловьева.

А рктический государственный институт культуры и искусств (АГИКИ), отметивший в этом году свое 25-летие, является единственным и базовым учебным заведением на северо-востоке России, выпускающим специалистов широкой сферы культуры и искусства. Для формирования лидеров в создании новых технологий и внедрения их в российскую экономику и социальную сферу при институте создан первый на Дальнем Востоке креативный арт-кластер «Квартал труда». Пройдя жесткий конкурсный отбор и выиграв грант государственной программы «Приоритет-2030. Дальний Восток», институт ставит целью развивать креативные индустрии, к числу которых относится ювелирное искусство, базирующееся на историческом и культурном наследии народного творчества. Федеральный закон № 330-ФЗ от 08.08.2024 «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» закладывает законодательную базу для этой сферы. Первый выпуск ювелирного отделения состоялся в 2017 г. под руководством художника-ювелира, члена Союза художников России Никиты Андреевича Васильева.

Якутское ювелирное искусство имеет глубокие корни, идущие из недр кузнечного ремесла на раннем этапе формирования этнической культуры саха. Бронзолитейные мастерские, раскопанные археологами близ г. Якутска, академик А. П. Окладников датировал в пределах XIII-III вв. до н.э. Им были также отмечены оживленные контакты населения бронзового века Якутии с племенами Северной Европы, Западной Сибири, Прибайкалья, Китая и Арктической Америки [7, с. 81].

О том, что якутские металлические украшения раннеякутских погребений XIV-XVII вв. проявляют сходство с декоративно-художественным искусством племен скифо-сарматского круга, отмечал А. И. Гоголев: «Серьги в форме знака вопроса так или иначе связаны в основном с тюркоязычной средой. Хотя позднее в XVII-XVIII вв. разновидности ее получили довольно широкое распространение у народов и племен Западной Сибири» [4, с. 16].

Улла Йохансен также указывала на древнетюркские корни якутского орнамента: «Тенденция сходства растительных и спиралевидных якутских мотивов орнамента с искусством южносибирских кочевых народов пришла к народам Южной Сибири из держав Передней Азии через Персию. ...обнаруживается их близкое сходство с якутскими растительными узорами XIX в. Мно-



А. Зыков.
Лошадка на
гривне. 2025. Медь.
Диаметр гривны
18 см. Подвеска
8×6 см.
Собственность
компании «Камелек»
(Якутск)

A. Zykov. Horse on
a hryvnia. 2025.
Copper. Hryvnia
diameter 18 cm.
Pendant 8×6 cm
Property of the company
"Kamelek" (Yakutsk)



Т. Григорьева.
Кун табатын
айана – Путь
солнечного оленя.
Женский ком-
плект. 2023.
Серебро, бронза,
латунь, янтарь,
бисер. Литье, вы-
пиловка, гравиров-
ка. 35×13
Фонд АГИКИ

T. Grigorieva.
Kun tabatyn
ayana – The path
of the solar deer.
Women's set. 2023.
Silver, bronze,
brass, amber, beads.
Casting, sawing,
engraving. 35×13
ASICA Foundation

гие пазырыкские узоры даже полностью идентичны якутским» [6, с. 92].

По мнению Р. И. Бравиной, проволочные серьги с нанизанными на них крупными двумя-тремя бусинками в форме вопросительного знака в ушах мужчин являлись своеобразными носителями ин-

формации: по ним можно было определить социальное положение их владельца, историю рода и семьи, в ряде случаев серьги были оберегами, а ношение одной серьги в одном ухе, возможно, было одним из этногенетических маркеров культуры саха [1, с. 118].

Еще больший интерес исследователей вызывает происхождение круглого диска *туосахта* на шапках и украшениях. Улла Йохансен определенно утверждала, что основные мотивы якутских серебряных женских украшений происходят «от центральной фигуры китайских зеркал — самого важного вывозного товара [...] Эти зеркала были заимствованы не как предмет туалета, а как украшение шаманов. Их носили на груди и на головном уборе надо лбом» [6, с. 83].

В погребениях XIV-XVII вв. встречаются бытовые изделия и украшения из сплавов меди: бронзы — сплава меди с оловом, латуни — сплава меди с цинком. На якутском языке медь переводится как *алтан*, в то время как в большинстве тюркских языков слово "*алтан*" обозначает золото. Хотя Якутия известна как кладовая золота и алмазов, якутские мастера работали исключительно с серебром. Однако в последнее время вновь начинает возрождаться медь под брендом «Алтан-Арт» компании «Камелек». На Международном ювелирном конкурсе JUNWEX, прошедшем в Санкт-Петербурге в феврале 2025 г., призовые места заняли якутские дизайнеры Катерина Григорьева — Арылы Сандар и художник Андрей Зыков с этническими украшениями из латуни.

С XIX в. главным материалом стало серебро — тяжелый и ковкий металл. *Урун көмүс* («белое серебро») ценился выше, чем медь («желтое серебро»), и выше даже золота («красного серебра»). Белый цвет *урун* был священным для саха: имя верховного божества *Урун Айыы Тойон* — Белый Господин, *Урун кун* — белое солнце, серебряный диск *туоһахта* на шапке *дьабака* и на украшениях так и называли — *кун*, т.е. солнце. Таким образом, серебро приобретает космогоническое значение, чем объясняется сакральный символизм якутских украшений.

Мастера изготавливали из серебра украшения, убранство свадебного верховного коня невесты; в зажиточных семьях использовали столовое серебро: ложки, вилки, ножи, чашки с блюдами, молочники, чайники. Полный комплект ювелирных украшений предназначался для невесты как приданое и как необходимая часть торжественного свадебного костюма, определяя статус семьи.

В него входят гривна, шейно-нагрудные и наспинные украшения, наосник, пояс с набедренными подвесками, начельник, пара браслетов, серьги, кольца, перстни. Кроме того, к одежде пришиваются предметы из серебра, такие как солярный диск *кун*, застежки, звенящие колокольчики *кыабака симэбэ* на женских натазниках, квадратики и ромбики на *билэ* — суконном отвороте обуви.

Этнический символизм формы, орнамента, конструкции металлических изделий определил их сакральный характер в традиционной системе обрядности жизненного цикла как часть культурного кода народа саха. Каждая часть и деталь украшений служили оберегом ымы, защитой, особенно для молодых женщин.

Наиболее консервативной частью являются серебряные нагрудно-спинные украшения *илин-кэлин кэбиһэр*. И в наше время это обязательный атрибут наряда якутской женщины на летнем празднике Ысыах. Комплект нагрудно-наспинных украшений *илин-кэлин кэбиһэр* женщины носят поверх пальто и даже шуб, поэтому старинные украшения выглядят монументально.

Облегченный вариант подобного традиционного украшения, носимый на легкое платье, предлагает Татьяна Григорьева («Путь солнечного оленя»). С тонкой гривны-шнура спускаются звенья стеклянного бисера вперемежку с фигурками крохотных птиц, устремленных вверх. Центральное место нагрудной части занимает лучистый солярный круг с солнечным камнем — янтарем, а каждое звено завершают фигурки странствующих оленей. Священный олень — божество для народов Арктики.

Если народное искусство формировалось веками и отвечает определенным критериям,



Женщины
в нагрудных сере-
бряных украше-
ниях на празднике
Ысыах. 2023.
Якутск
Фотограф
М.В. Унаров

Women in silver
breast ornaments
at the Ysyakh
festival. 2023.
Yakutsk
Photographer
M.V. Unarov



среди которых выступают в первую очередь каноны и традиции, то ювелир-дизайнер создает новые художественные произведения, выражая авторское мировоззрение, его индивидуальное мировосприятие. Это могут быть и украшения, и мини-скульптура или сюжетные композиции.

В комплект «Кустук» («Радуга») Августы Титовой входит традиционный набор женского парадного украшения: нагрудно-наспинная часть илин-кэлин кэбинэр, серьги ытарба, браслет бөбөх. Автор называет его «в стиле бохо», подчеркивая свободное выражение в выборе фасона, цвета, материала. Привычные серебряные звенья, привязанные к узкой гривне, заменяют струи из ярких разноцветных бусин с серебряными трубочками. Рельефная гравировка на диске указывает четыре стороны света. Длинные серьги и ажурные подвески из серебра издают мелодичный звук при движении. Здесь стиль бохо впервые нашел применение в дизайне декоративно-прикладного искусства. У молодых дизайнеров обращает внимание подбор материала в украшениях: по-новому сочетается серебро с капом березы, с мамонтовой костью, с эмалью, с конским волосом, подчеркивая при этом их символический смысл.

Оригинальность кулону «Звезда» Надежды Ермолаевой придают зеленая выемчатая эмаль, заполненная по линиям гравировки на серебряных листьях, и звездное сияние разноцветных



фианитов. В центре сверкает крупный кристалл сиреневого фианита. Зеленый цвет — цвет юности, пробуждения природы.

Для гарнитура «Кюн (Солнце)» Нюргюяна Пермякова выбирает сочетание серебра с капкорнем березы, с мамонтовой костью и с рогом коровы. Колье составлено из пяти выпуклых круглых пластин-дисков, вырезанных из рога, в серебряном обрамлении и лентами капоберезы коричневого цвета. К трем центральным дискам, инкрустированным серебром в виде крестообразного орнамента из спиралей-завитков, прикреплены девять по три серебряных подвесок с шаркунцами. Гривна-ожерелье из бус и серебряных трубочек и серьги, покрытые сеткой лировидных узоров, гармонично дополняют дизайн украшения, символизирующего Солнце — жизнь, счастье и любовь. Сакральный характер гарнитуры объясняет нумерологическая символика чисел 3, 5, 7, 9, священных по мифологии саха.

Сложную технику при изготовлении нагрудного украшения «Времена года» придумала Александра Федорова. В солярный круг вписан яркий четырехлепестковый цветок в технике холодной эмали, крутящийся вокруг своей оси. Внешняя форма кулона имеет условно антропоморфный вид с ручками, удерживающими три литых шарика, олицетворяющих три мифологические души человека. Четыре движущихся лепестка цветка изображают четыре времени года. По мысли автора, человек живет по условиям циркумполярной цивилизации и может управлять своей судьбой.

Абстрактная форма броши «Орочен» этого же автора продиктована воспоминаниями о родной местности Орочен, где живут эвены-оленьеводы со стадами оленей, бегущих по коралю.

Н. Ермолаева.
Звезда. Кулон.
2013. Серебро,
холодная эмаль,
фианиты. Выпи-
ловка, гравировка,
эмалирование.
4,5×7
Фонд АГИКИ

N. Ermolaeva.
Star. Pendant. 2013.
Silver, cold enamel,
cubic zirconia.
Sawing, engraving,
enameling.
4,5×7
ASICA Foundation

Н. Пермякова.
Күн – Солнце.
Женский гарни-
тур. 2022. Сере-
бро, капкорень
березы, бивень
мамонта, рог
крупного рогато-
го скота, бусы.
Ковка, выпилка,
резьба, шлифова-
ние, окрашивание,
гравировка.
Колье 23×16,
серьги 6×3
Фонд АГИКИ

N. Permyakova.
Kun – Sun.
Women's set. 2022.
Silver, birch burl,
mammoth tusk,
cattle horn, beads.
Forging, sawing,
carving, grinding,
painting, engraving.
Necklace 23×16,
earrings 6×3
ASICA Foundation

А. Федорова.
Времена года.
Кулон. 2016
Бронза, латунь,
холодная эмаль.
29,5×6
Фонд АГИКИ

A. Fedorova.
Seasons. Pendant.
2016 Bronze, brass,
cold enamel.
29,5×6
ASICA Foundation

А. Федорова.
Орочен. Брошь.
2017. Серебро,
мельхиор, латунь.
4,2×3,5
Фонд АГИКИ

A. Fedorova.
Orochen. Brooch.
2017. Silver,
cupronickel, brass.
4,2×3,5
ASICA Foundation



Мужские нагрудные украшения носят более брутальный характер. Обычно используется серебро, в отделке — конский волос.

В мужском нагрудном украшении-обереге Антонины Михайловой используются мотив коня из бронзы и кисточки белого конского волоса. Голова и волосы коня имеют защитные свойства, ибо Конь, почитаемое божество Джесегей по якутской мифологии, является первопредком народа саха.

Одним из направлений для молодых ювелиров является увлечение мини-скульптурой, часто имеющей утилитарное назначение.

Швейный комплект Надежды Ермолаевой изготовлен из красного дерева, инкрустированного гравированным серебром, сталью, кожей. В набор входят ножницы, ножик, игольница и старинная игольница в виде трубки, через которую проложена полоска кожи с прикрепленной к ней иглой.

Как маленькая статуэтка выглядит шкатулка для хранения обручального кольца невесты Нюргюяны Пермяковой. Съёмная шкатулка с крышкой в образе невесты в свадебном убранстве состоит из двух частей. Шкатулка вырезана из рога коровы в традиционной форме деревянной коробки матаарчах для швейных принадлежностей и декорирована серебряными поясками с геометрическим и растительным орнаментом. Рог коровы обработан таким образом, что выглядит как дорогой перламутр. Ее крышка вырезана в виде



девичьей фигурки в высоком головном уборе дьабака с солярным диском туюоахта на макушке и со спинно-нагрудным украшением. Рисунок орнамента на шапке напоминает священное мировое дерево Аал Луук Мас. Место соединения шкатулки с крышкой обозначено широким женским поясом сирэй кур. Все детали шкатулки и орнамента как элементы этнического культурного кода подчеркивают семиотический статус богатой невесты, несут символы алгыса — благопожелания счастья в новой жизни невесты.

Снеговые очки овальной, слегка выпуклой формы Варвары Соловьевой вырезаны из капкорня березы. Узкие прорезы для глаз декорированы по краям узкими серебряными полосками в виде крестиков. Переносицы с серебряными ободками защищены кожаными ремешками от соприкосновения с металлом в морозные дни. Очки защищают глаза от яркого искрящегося весеннего солнца и от снежной бури. Народы Арктики издревле носили подобные очки, изготовленные из бересты или кожи. В настоящее время очки переживают второе рождение не только как защита зрения, но становятся частью модного костюма.

Художественное оформление простых предметов при сохранении их функционального назначения подчеркивает эстетику повседневности.

У молодых ювелиров популярными становятся сюжетные композиции.

С любовью и теплым юмором изображен Варварой Соловьевой персонаж якутской народной сказки «Биэс ынахтаах Бэйбэрикээн эмээхсин» («Старушка Бэйбэрикээн с пятью коровами») в образе мудрой бодрой бабушки, удочерившей девочку, волшебством рожденную из цветка и ставшую писаной красавицей. Юбка бабушки

выполнена из бронзы, покрытой серебром, атрибуты серебряные: трубка, тросточка и мешок за спиной, откуда торчат ножницы и ключ. Лицо из бивня мамонта и постамент из рога лося вносят живописный элемент в миниатюрную скульптуру.

В процессе работы над кулоном «Ванавара» на тему падения Тунгусского метеорита в тайгу Варвара Соловьева захотела показать следы сторевшего леса, для чего она придумала сложную технологию обработки мха пчелиным воском, при горении которого получились соответствующие узоры.

Осваивая многовековой опыт традиционного ювелирного искусства народа саха, новое поколение якутских ювелиров обращается к материальной и духовной культуре циркумполярной цивилизации, использует современные технологические решения для создания эксклюзивных дизайнерских изделий, представляющих культурный код арктического мира. Новаторские формы творчества в практике ювелирного искусства с ярко выраженным этническим самосознанием отвечают вызовам современного мира в развитии культурных индустрий.

Наставляя молодежь на добрый путь, мудрая якутская поговорка гласит: «*кынаккын куурт* — суши крылья перед дальним полетом». Главный символ Арктического государственного института культуры и искусств — белоснежная мифическая птица Агугук. Она ведет молодое поколение якутских ювелиров по славному пути своих предков, помогает совершенствовать мастерство на уровне современного многоцветного мирового искусства, развивать успешный креативный арт-кластер АГИКИ.

Литература

- Бравина, Р.И., Попов, В. В. Погребально-поминальная обрядность якутов: памятники и традиции (XV-XIX вв.). — Новосибирск: Наука, 2008. — 296 с.
- Бравина, Р.И., Дьяконов, В.М., Зайцев, В.П., Масумото, Т. Китайские изделия в культовой атрибутике якутов // Россия и АТР. — 2016. — № 4. — С. 259-278.
- Бравина, Р.И., Иванова-Унарова, З. И. Сияние серебра: традиционные украшения якутов от истоков к современности // Традиционная культура. — 2020. — Т. 21. — № 2. — С. 51-62.
- Гоголев, А. И. Археологические памятники Якутии позднего средневековья. XIV-XVIII вв. — Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1990. — 189 с.
- Иванова-Унарова, З. И. Традиционные украшения, сопутствующие предметы // Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII — начало XX вв.). Т. I. Сибирская коллекция в музеях США / авт.-сост. З. И. Иванова-Унарова; отв. ред. А. Н. Жирков. — Якутск: Бичик, 2017. — С. 161-184.
- Йохансен, У. Орнаментальное искусство якутов / пер. с нем. С. И. Петровой. — Якутск: Компания Дани

Алмас, 2008. — 160 с.

7. История Якутии. В 3 т. Т. I / под общ. ред. А. Н. Алексеева; отв. ред. Р. И. Бравина, Е. Н. Романова. — Новосибирск: Наука, 2020. — 536 с.

8. Мир древних якутов: опыт междисциплинарных исследований (по материалам саха-французской археологической экспедиции) / под ред. Э. Крюбези, А. Алексеева. — Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. — 226 с.

9. Саввинов, А. И. Традиционные металлические украшения якутов: XIX — начало XX века: историко-этнографическое исследование. — Новосибирск: Наука, 2001. — 171 с.

10. Яковлева, К.М., Прокопьева, А. Н. Архаика: украшения якутов XIV-XVIII вв. — Якутск: Издательский дом СВФУ, 2020. — 80 с.

References

- Bravina, R.I., Popov, V. V. Pogrebal'no-pominal'naya obryadnost' yakutov: pamyatniki i tradicii (XV-XIX vv.) [Funeral and memorial rites of the Yakuts: monuments and traditions (15th-19th centuries)]. Novosibirsk, Nauka, 2008, 296 p.
- Bravina, R.I., Dyakonov, V.M., Zaitsev, V.P., Masumoto, T. Kitajskie izdeliya v kul'tovoj atributike yakutov [Chinese products in the cult attributes of the Yakuts]. Rossiya i ATR [Russia and APAC], 2016, no. 4, pp. 259-278.
- Bravina, R.I., Ivanova-Unarova, Z. I. Siyanie serebra: tradicionnye ukrasheniya yakutov ot istokov k sovremennosti [The shine of silver: traditional Yakut jewelry from the origins to the present]. Tradicionnaya kul'tura [Traditional Culture], 2020, vol. 21, no. 2, pp. 51-62.
- Gogolev, A. I. Arheologicheskie pamyatniki Yakutii pozdnego srednevekov'ya. XIV-XVIII vv [Archaeological monuments of Yakutia of the late Middle Ages. The 14th — 18th centuries]. Irkutsk, Irkutsk University Publishing House, 1990, 189 p.
- Ivanova-Unarova, Z. I. Tradicionnye ukrasheniya, soputstvuyushchie predmety [Traditional decorations, related items]. Material'naya i duhovnaya kul'tura narodov Yakutii v muzeyah mira (XVII — nachalo XX vv.). T. I. Sibirskaya kollekciya v muzeyah SSHA [Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in museums of the world (17th — early 20th centuries). Vol. 1. Siberian collection in museums of the USA]. Author and compiler Z. I. Ivanova-Unarova; ex. ed. A. N. Zhirkov. Yakutsk, Bichik, 2017, pp.161-184.
- Johansen, U. Ornamental'noe iskusstvo yakutov [Ornamental art of the Yakuts]. Transl. from German by S. I. Petrova. Yakutsk, Kompaniya Dani Almas, 2008, 160 p.
- Istoriya Yakutii. V 3 t. T. I [History of Yakutia]. Ed. by A. N. Alekseev; ex. ed. R. I. Bravina, E. N. Romanova. Novosibirsk, Nauka, 2020, 536 p.
- Mir drevnih yakutov: opyt mezhdisciplinarnyh issledovaniy (po materialam saha-francuzskoj arheologicheskoy ekspedicii) [The world of the ancient Yakuts: an experience of interdisciplinary research (based on the materials of the Sakha-French archaeological expedition)]. Ed. by E. Kryubezi, A. Alekseev. Yakutsk, Publishing House of the North-Eastern Federal University, 2012, 226 p.
- Savvinov, A. I. Tradicionnye metallicheskie ukrasheniya yakutov: XIX — nachalo XX veka: istoriko-etnograficheskoe issledovanie [Traditional metal jewelry of the Yakuts: the 19th — early 20th centuries: historical and ethnographic research]. Novosibirsk, Nauka, 2001, 171 p.
- Yakovleva, K.M., Prokopyeva, A. N. Arhaika: ukrasheniya yakutov XIV-XVIII vv. [Archaic: Yakut jewelry of the 14th — 18th centuries]. Yakutsk, Publishing House of the North-Eastern Federal University, 2020, 80 p.

А. Михайлова.
Мужское нагрудное украшение. Деталь. 2017. Серебро, бронза, конский волос. Литье, гравировка, промывка волос. Длина цепи 69, кулон 30×8
Фонд АГИКИ

A. Mikhailova.
Men's pectoral decoration. Detail. 2017. Silver, bronze, horsehair. Casting, engraving, hair washing. Chain length 69.1 cm. Pendant 30×8 cm
ASICA Foundation

Н. Пермякова.
Суктэр Кыыс – Невеста. Шка- тулка для обру- чального кольца. 2015. Серебро, рог крупного рогато- го скота. Ковка, плавка, отжиг, вытиливание, обработка рога. 12×4,5.
Фонд АГИКИ

N. Permyakova.
Sukter Kyys – Bride. Wedding ring box. 2015. Silver, cattle horn. Forging, melting, annealing, sawing, horn processing. 12×4.5
ASICA Foundation

В. Соловьева.
КУЛҮМ. Снеговые очки из набора. 2018. Серебро, кожа, капокорень бере- зы, рог буйвола. Литье, чернение, инкрустация оло- вом, гравировка, закрепка. 4×13
Фонд АГИКИ

V. Solovieva.
KYLUM. Snow goggles from a set. 2018. Silver, leather, birch burl, buffalo horn. Casting, blackening, tin inlay, engraving, fastening. 4×13
ASICA Foundation



EDN: MQFYHS
УДК 008/ 130.2/ 316.7

FREEDOM, POWER AND COLLECTIVE CONSCIOUSNESS IN THE WORKS OF V.I. SURIKOV: ARTISTIC AND SOCIOLOGICAL ANALYSIS

Liu Tianquan
Central Academy of Fine Arts, CAFA
Beijing. China



Abstract: This study examines the historical paintings of the renowned Russian artist Vasily Ivanovich Surikov through the lens of interdisciplinary artistic sociology, offering a novel perspective on his oeuvre. The research is grounded in the theoretical frameworks of twentieth-century Western European sociologists and philosophers, particularly Isaiah Berlin's concepts of negative and positive freedom, Max Weber's theory of power and legitimacy, and Émile Durkheim's notion of collective consciousness. The findings posit Surikov's works as a unique visual archive of the social and historical processes that shaped Russian society, reflecting fundamental tensions between freedom and authority, the dynamics of legitimacy, and transformations in collective consciousness. By applying cultural sociological definitions to Surikov's compositions, this study reveals a profound ideological and artistic strategy, demonstrating how his masterpieces capture the discursive construction of Russian national and state identity as a historically evolving phenomenon.

Keywords: Russian historical painting; Vasily Surikov; artistic sociology; freedom, power; legitimacy; collective consciousness; visual narrative; national identity; social transformations.

Citation: Liu Tianquan (2025). FREEDOM, POWER AND COLLECTIVE CONSCIOUSNESS IN THE WORKS OF V.I. SURIKOV: ARTISTIC AND SOCIOLOGICAL ANALYSIS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 72-83.

СВОБОДА, ВЛАСТЬ И КОЛЛЕКТИВНОЕ СОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. СУРИКОВА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Лю Тяньцюань
Центральная академия изящных искусств
Пекин, Китай

В центре внимания статьи — исторические полотна выдающегося русского живописца Василия Ивановича Сурикова, которые становятся объектом анализа с позиций междисциплинарного подхода социологии искусства. В качестве теоретической основы в работе задействованы концепции западноевропейских социологов и философов XX века: И. Берлина о негативной и позитивной свободе, М. Вебера о власти и легитимности, Э. Дюркгейма о коллективном сознании. Результаты исследования позволяют представить творения В. Сурикова как уникальный визуальный

архив социальных и исторических процессов российского общества с его осмыслением взаимодействия свободы и власти, динамики легитимности и трансформации коллективного сознания. Анализ полотен сквозь призму культурсоциологических дефиниций проявляет глубинную идейно-художественную стратегию сибирского гения, запечатлевшего в своих творениях процессуальную структуру российской национально-государственной идентичности как дискурсивный феномен.

Ключевые слова: русская историческая живопись; В. Суриков; художественная социология; свобода; власть; легитимность; коллективное сознание; визуальный нарратив; национальная идентичность; социальные трансформации.

Только читая про время историческое,
понимаешь настоящее
В.И. Суриков

Сибирский художник Василий Иванович Суриков — знаковая личность для русской культуры, «ясновидец прошлого», «воинствующий реалист». «Суриков всегда актуален, его имя связывается с вершинами русской художественной культуры XIX века и сопоставляется с именами Ф. М. Достоевского, М. П. Мусоргского, Л. Н. Толстого» [10, с. 24].

В. И. Суриков творил во второй половине XIX — начале XX века, в период, озаглавленный интенсификацией интереса представителей художественной интеллигенции к страницам национальной истории. Это далеко не случайно, ибо после реформ 1860-х гг. и потрясений 1881 года (убийство Александра II) русское общество стремилось осмыслить свое прошлое, находя в нем ответы на злободневные вопросы дня сегодняшнего. Благодаря уникальной коммуникативной функции искусства [9, с. 7] историческая живопись второй половины XIX века стала нарративным пространством для обсуждения актуальных проблем через обращение к минувшим эпохам.

Согласимся с мнением И. А. Доронченкова, который заключает, что собственно XIX столетие сформировало в русском искусстве современное представление об истории, которая теперь плотную «приблизилась к человеку», а русская нация, конструируя в живописи свой портрет и социальную траекторию развития страны, «теперь способна сопереживать не великим деяниям, а несчастьям и трагедиям прошлого» [5].

Именно В. И. Суриков гениально исполнил эту миссию в русском изобразительном искусстве, выступив основоположником подлинно исторической живописи, создателем «летописи ключе-

вых событий в судьбе русского народа» [1, с. 4]. По замечанию А. Г. Верещагиной, он единственный «сумел показать так правдиво и убедительно само "движение истории"» [4, с. 7].

Полотна В. И. Сурикова получили большой общественный резонанс. «Утро стрелецкой казни» было воспринято современниками как художественный манифест нового взгляда на историю, где показана социальная природа власти Петра и трагическая пропасть между ним и народом. «Меншикова» сравнивали с шекспировской трагедией о взлете и падении властителя. Социальная патетика «Боярыни Морозовой» также резонировала с настроениями эпохи, а с восстановлением прав старообрядцев в начале XX века образ Морозовой как символа свободы вероисповедания обрел еще большую значимость. «Покорение Сибири Ермаком» и «Переход Суворова через Альпы» высоко оценили за героизацию истории и эпический размах. Словно чувствуя, что «не все сказал», В. И. Суриков через год после Первой революции написал «Степана Разина». Это последнее крупное историческое полотно мастера, запечатлевшего «трагическую правду» бунтаря, воспринималось соотечественниками как аллюзия на злобу дня, ведь корни недавних политических потрясений уходят в давнее стремление народа к воле.

Пушкинский подход В. И. Сурикова к созданию своих творений — «воскресить минувший век во всей его истине» — можно трактовать сегодня как социальный эксперимент: художник помещает зрителя в подлинный исторический контекст¹, чтобы зритель максимально погрузился в эпоху, ощутил эмоции толпы, поведенческую логику героев и сделал выводы о природе человека и общества.

Применить основные положения концепций И. Берлина [2] о негативной и позитивной свободе, М. Вебера [3] о власти и легитимности и Э. Дюркгейма [6] о коллективном сознании в качестве аналитического инструмента для теоретизации природы социальных трансформаций, отражающих процессуальный характер российской национальной идентичности в исторических картинах В. И. Сурикова, представляется интересной исследовательской задачей, тем более, что подобный ракурс еще не был представлен в существующих работах российских и зарубежных ученых, посвященных творчеству сибирского гения. Это обстоятельство обуславливает актуальность и научную новизну данной статьи.

Теоретико-методологической основой исследования выступают труды в сфере искусствоведения, социологии, культурологии, философии. В работе использован интегрированный подход, который объединяет культурологический и культурно-исторический методы, сравнительный, ценностный, социокультурный анализ.

В анализе картин задействованы элементы контекстуального, компаративного, герменевтического и дескриптивного методов, позволяя выявить идейно-художественную стратегию и социологическую значимость полотен В. И. Сурикова.

Исторические картины В. И. Сурикова не только воспроизводят ключевые события прошлого с феноменальной достоверностью, но и раскрывают глубинные социальные конфликты: «Он шел от факта — к духу, смыслу, динамике, к философии истории» [8, с. 92].

Прежде чем приступить к анализу картин, представим основные положения работ, послуживших теоретическим фундаментом для исследования суриковской исторической живописи в художественно-социологическом дискурсе.

Диалектика негативной и позитивной свободы (Исайя Берлин)

Свобода выступает одной из ключевых философских категорий, начало дискуссий о которой восходит еще к Древней Греции. В XX веке существенный вклад в разработку термина внес британский ученый с русскими корнями Исайя Берлин, открыв новый этап споров и суждений в профессиональной среде. В своем знаменитом эссе «Две концепции свободы» (1958) он впервые определил свободу в качестве не изолированного, а контекстуально обусловленного понятия

и осуществил его экспликацию как социальное явление, т.е. в контексте социального взаимодействия [11, с. 318-319]. В результате такого подхода И. Берлин выдвинул собственную концепцию о двух видах свободы, предлагая инструмент для анализа взаимодействия индивида и коллектива в корреляции с политической традицией [11, с. 318-319].

Негативная свобода понимается ученым как отсутствие внешнего принуждения. Это пространство, в пределах которого индивид или группа может действовать, не сталкиваясь с вмешательством извне. Таким образом, негативная свобода предполагает защиту от давления и внешних барьеров. Позитивная свобода связана с возможностью индивида или группы осуществлять контроль над своей судьбой и реализовать свои цели. Это «свобода для», предполагающая возможность самостоятельного действия, основанного на разуме и воле. Данная концепция подразумевает активное самоуправление и самореализацию. Однако, по мысли И. Берлина, интерпретация позитивной свободы как стремления к «высшему разуму» способна превратить ее в инструмент угнетения (тиранию), когда власть, претендуя на знание «подлинного я» индивида или «блага общества», начинает навязывать свою волю [2, с. 121-132].

Теория И. Берлина позволяет оценить на картинах В. И. Сурикова разнообразное проявление внутренних противоречий свободы в противостоянии власти и народа, конфликт между индивидуальной автономией и навязанными идеалами, приводящий к трагическим последствиям.

Власть и легитимность: динамика типов господства (Макс Вебер)

В своем эпохальном труде «Хозяйство и общество: очерки понимающей социологии» (1972) признанный немецкий классик социологии М. Вебер предложил системный подход к анализу власти, выделяя понятия «власть» и «легитимное господство». Согласно определению ученого, власть «есть возможность навязать свою волю в рамках социальных отношений даже при наличии сопротивления» [3, с. 109]. Вместе с тем власть зависит не только от фактической силы, но и от признания ее законности. Отсюда проистекает веберовский термин «легитимное господство», воспринимаемое подчиненными как «справедливое и достойное повиновения» [3, с. 209].

М. Вебер различает три идеальных типа легитимного господства.

1. Традиционное господство основано на вере в сакральности древних обычаев и традиций, таких как монархия или патриархальные структуры.

2. Харизматическое господство возникает благодаря исключительным качествам лидера — героизму, святости или гениальности: «Люди подчиняются харизматическому лидеру, веря в его сверхъестественные способности» [3, с. 241]. Этот тип власти особенно характерен для кризисных периодов, когда личные качества лидера играют решающую роль в мобилизации общества.

3. Рационально-легальное господство базируется на доверии к законам и институтам, характерным для современных государств.

Теория М. Вебера помогает выявить динамику и диалектику легитимности в картинах В. И. Сурикова — столкновения традиционной и харизматической власти или кризисы легитимности в переломные моменты, когда старые устои рушатся, а новые институты еще не успевают закрепиться.

Коллективное сознание и солидарность: механизмы социальной интеграции (Эмиль Дюркгейм)

Проблема социальной солидарности выступает одной из основополагающих в исследовательской деятельности Э. Дюркгейма, выдающегося французского ученого рубежа XIX-XX вв., родоначальника социологии как науки. В своих работах «О разделении общественного труда» и «Элементарные формы религиозной жизни» Э. Дюркгейм вводит понятие «коллективное сознание», понимаемое как «совокупность убеждений, чувств и ценностей, общих для членов общества» (6, с. 79), что составляет основу социальной солидарности. Коллективное сознание превосходит индивидуальное, формируя независимые «социальные факты», воздействующие на поведение через символы и ритуалы.

Э. Дюркгейм различает два типа солидарности — механическую и органическую. Механическая солидарность характерна для традиционных обществ, где общность верований и образа жизни создает прочную связь между людьми. Ученый считает ее продуктом единообразия, при котором коллективное сознание охватывает широкий спектр норм, а отступления строго наказываются. Органическая же солидарность возникает в современных обществах через взаимозависимость,

обусловленную разделением труда; индивиды различаются по функциям, но связаны как органы в организме, что уменьшает влияние коллективного сознания и увеличивает индивидуальную свободу [6, с. 83-84].

В традиционных обществах, где доминирует механическая солидарность, любое отклонение от общих норм воспринимается как угроза целостности коллектива и строго карается. Однако с усложнением разделения труда и появлением более специализированных ролей в обществе возникает органическая солидарность, основанная на взаимной зависимости различных индивидов, что обуславливает большую автономию каждого, сохраняя при этом общую интеграцию.

Дюркгеймовская концепция позволяет проследить на картинах В. И. Сурикова эволюцию (разрушение) традиционного коллективного сознания как предпосылки для социальных конфликтов — распад традиционной солидарности — и зарождение новых форм социальных связей, знаменующих переход к органической солидарности.

«Утро стрелецкой казни» (1881): свобода, власть и раскол коллективного сознания на заре новой эпохи

Монументальное полотно «Утро стрелецкой казни» воспроизводит драматический момент подавления Петром I стрелецкого бунта 1698 года. Сцена разворачивается на Красной площади в Москве в холодное утро, отражая грандиозный переломный эпизод в истории России. Стрельцы, военное окружение, веками служившее опорой царской власти, восстали против реформ Петра, воспринимаемых как угроза их традиционному укладу и привилегиям. Как известно, подавление бунта стало символом конца старой Московской Руси и начала новой империи. В. И. Суриков, выступив «честным свидетелем жизни ушедших веков», гениально запечатлел этот переход, наполненный напряжением и трагизмом.

Художник использует крупноформатную композицию, усиливая драматизм через сочетание симметрии и асимметрии. Слева — скупенные фигуры осужденных стрельцов в белых «смертных» рубахах со свечами, справа — Петр I на коне в окружении свиты в европейских мундирах. Позади царя вдоль кремлевской стены выстроены виселицы, предвещающие насилие. Визуальная стратегия полотна подчеркивает противостояние сторон: слева — стрельцы с их семьями, справа —



изолированная фигура Петра. В. И. Суриков запечатлевает момент перед казнью, усиливая «торжественность последних минут».

С позиции берлиновской теории свободы на картине раскрывается столкновение двух ее типов. Стрельцы стремятся к негативной свободе — освобождению от вмешательства реформ царя, защищая свои традиционные права. Их поражение, символизируемое угасающими свечами, означает утрату автономии. Петр I воплощает позитивную свободу, стремясь «освободить» Россию от отсталости через модернизацию, но ценой насилия, подтверждая предостережение И. Берлина о перерождении позитивной свободы в угнетение. Обжигающий взгляд рыжебородого стрельца на Петра — яркая визуализация этого противостояния.

С точки зрения власти и легитимности в Петре наблюдается сочетание традиционного (наследственная монархия) и рационально-легального

господства (реформы). Его легитимность подрывается народным неприятием, а стрельцы через упрямство и покаяние обретают моральную «альтернативную легитимность». Раскол легитимности отражает кризис переходного момента.

По теории Э. Дюркгейма, стрельцы представляют механическую солидарность старой Руси, основанную на общей вере и традициях, которую реформы Петра разрушают. Пространственное разделение толпы визуализирует этот раскол, но детали (солдат, утешающий стрельца) намекают на остатки коллективных эмоций, предвещающих будущую интеграцию.

**«Меншиков в Березове» (1883):
падение власти и микроколлективное
сознание семейного единства**

Эта картина В. И. Сурикова запечатлела Александра Даниловича Меншикова, сосланного в си-

*В.И. Суриков.
Утро стрелецкой казни. 1881.
Холст, масло.
218×379
Государственная
Третьяковская галерея
(Москва)*

*V.I. Surikov.
Morning of the
Streltsy Execution.
1881.
Oil on canvas.
218×379
State Tretyakov Gallery
(Moscow)*

*В.И. Суриков.
Меншиков
в Березове. 1883.
Холст, масло.
169×204
Государственная
Третьяковская галерея
(Москва)*

*V.I. Surikov.
Menshikov
in Berezovo. 1883.
Oil on canvas.
169×204
State Tretyakov Gallery
(Moscow)*



бирский город Березов в 1727 году после смерти императора. Изгнание недавнего фаворита государя отражает нестабильность власти в послепетровской России.

В центре полотна — фигура Меншикова в тяжелой шубе, взгляд его рассеян. Его окружают трое детей: старшая дочь Мария опирается на стол, средняя Александра читает Библию, младший сын Александр смотрит словно в никуда. Освещение тусклое — масляная лампа и холодный свет из окна подчеркивают маргинальное положение семьи. Композиция сосредоточена на внутреннем пространстве избы, усиливая ощущение изоляции через ограниченность пространства. Теснота жилища контрастирует с пустотой за окном, визуализируя падение Меншикова с вершины власти на «дно». Пространственная стратегия и позы персонажей — визуальное повествование о резком изменении социального статуса. Сгорбленная фигура Меншикова контрастирует с его былым величием, а окружение детей формирует

защитный круг, указывая на семью как на последнее убежище.

С позиции теории свободы И. Берлина, судьба Меншикова демонстрирует драматический переход от позитивной свободы — контроля над собственной волей и государственными делами — к утрате даже негативной свободы, то есть защиты от внешнего вмешательства. Его отсутствующий взгляд символизирует распад личной автономии, однако семейное пространство сохраняет минимальную негативную свободу — возможность существования с близкими без прямого давления. Эта остаточная свобода становится последним оплотом его жизни.

Власть Меншикова, согласно веберовской концепции, основывалась на традиционной легитимности (благоволение Петра) и рационально-легальной (административные функции). После смерти царя дворцовые интриги разрушили эти основания, и власть свелась к принуждению, исчезнув в ссылке. Изолированная поза Меншикова отражает утрату легитимной власти, но сплочен-



В.И. Суриков.
Покорение Сибири
Ермаком. 1895.
Холст, масло.
285×599
Государственный
Русский музей
(Санкт-Петербург)

V.I. Surikov.
The Conquest
of Siberia
by Yermak. 1895.
Oil on canvas.
285×599
State Russian
Museum (St. Petersburg)

создавая харизматическую моральную легитимность через мученичество. Ее жест против цепей отражает борьбу харизмы и принуждения, хотя государство подавляет ее. В картине ярко иллюстрируется распад механической солидарности (последствия реформ Никона). Толпа разделена, но детали указывают на остатки человеческих связей, предвещая возможную интеграцию.

**«Покорение Сибири Ермаком» (1895):
двойственность свободы и
динамика коллективной идентичности**

Картина В. И. Сурикова посвящена историческому событию 1581-1582 годов — походу казачьего атамана Ермака Тимофеевича против Сибирского ханства Кучума. Поход положил начало русской экспансии на восток и стал отправной точкой формирования многонационального государства. Впоследствии царская власть интегрировала Сибирь в состав империи, инициировав процессы колонизации и культурного взаимодействия.

Картина запечатлевает кульминационный момент битвы: слева — Ермак во главе войска, справа — сибирские туземцы, сражающиеся на берегу реки. В. И. Суриков использует широкую горизон-

тальную композицию, которая подчеркивает напряженное противостояние через симметричное расположение противоборствующих сторон — двух коллективных идентичностей. Центральное положение Ермака подчеркивает не только его героизм, но и воплощение государственной воли России к экспансии. Река выступает одновременно границей сражения и символом будущей интеграции, отражая диалектику завоевания и слияния культур.

С позиции берлинской теории поход Ермака иллюстрирует конфликтную двойственность свободы. Для казаков это позитивная свобода — расширение жизненного пространства и реализация коллективной воли через военные действия, что подчеркнуто их сплоченностью. Для туземцев это утрата негативной свободы — лишение независимости и традиционного уклада, визуализированное их разрозненностью. Формируется социальный парадокс: свобода одних зиждется на несвободе других. Власть Ермака сочетает традиционную легитимность (военные обычаи казаков) и харизматическую (личное лидерство). Его фигура воспринимается казаками почти как сакральная, тогда как для туземцев она символизирует принуждение. После завоевания тра-

ность семьи указывает на моральную власть внутри микроколлектива, что иллюстрирует динамику легитимности.

По Э. Дюркгейму, семья Меншикова воплощает механическую солидарность — единство, основанное на кровных и эмоциональных узах. Дети вокруг отца выполняют ритуальную функцию, укрепляя микроколлектив. Однако эта солидарность изолирована от коллективного сознания империи, подчеркивая одновременно хрупкость и устойчивость таких связей в кризисные времена.

**«Боярыня Морозова» (1887):
легитимность власти и метафизика свободы**

Картина посвящена церковному расколу XVII века в России, вызванному реформами патриарха Никона. Направленные на унификацию религиозных культов с греческими традициями, они встретили мощное сопротивление старообрядцев, усмотревших в них измену вере предков. Феодосия Морозова, дворянка и ярая сторонница старой веры, была арестована в 1671 году и умерла как мученица. Ее судьба стала символом старооб-

рядчества, отражая борьбу веры и власти в эпоху централизации.

Морозова с высоко поднятой рукой в двуперстии, фанатично преданная своим религиозным убеждениям и добровольно идущая на смерть, занимает центральное место в композиции, выступая призывом к коллективной идентичности. В то же время диагональ саней словно разрезает сцену пополам, создавая динамическое напряжение и подчеркивая трагическую социальную разобщенность. Пространственное разделение композиции визуализирует социальный раскол, где образ Морозовой выступает метафорой власти и сопротивления. Толпа отражает многообразие человеческих типов, различие эмоций по отношению к мученице.

Согласно теории И. Берлина, Морозова стремится к негативной свободе (от вмешательства) и позитивной (утверждение веры). Ее жест символизирует отказ от принуждения и самоутверждение, однако ее фанатизм несет потенциал морального давления. Так подчеркивается ее невероятная сила и жертва за убеждения. Морозова открыто оспаривает традиционную власть царя и церкви,

В.И. Суриков.
Боярыня Морозова.
1887. Холст, масло.
304×587,5
Государственная
Третьяковская галерея
(Москва)

V.I. Surikov.
Boyarynya
Morozova. 1887.
Oil on canvas.
304×587.5
State Tretyakov Gallery
(Moscow)



диционная власть распространяется на Сибирь, а харизма Ермака интегрируется в институциональную систему, иллюстрируя веберовскую динамику легитимности.

В рамках теории Э. Дюркгейма казаки демонстрируют механическую солидарность — единство, основанное на общих целях и военной культуре, что отражено в их монолитном строе. Поражение туземцев разрушает их коллективное сознание, однако образ реки на полотне намекает на будущую интеграцию, предвещая переход к органической солидарности через слияние культур. Таким образом, картина визуализирует процесс трансформации коллективного сознания в условиях завоевания.

«Переход Суворова через Альпы» (1899): симбиоз коллективной солидарности и харизматического господства

Данное полотно изображает подвиг знаменитого русского полководца Александра Васильевича Суворова, который в 1799 году возглавил переход армии через Альпы. Этот эпизод, часто ассоциируемый с переправой через Чертов мост и спуском в Мутенскую долину, стал легендой русской военной истории. Окруженный французскими войсками, А. В. Суворов принял решение о рискованном отступлении через горы, превратив его в символ национальной стойкости. Художник воспекает непреклонность русского военного духа, представляя Суворова как фигуру национального спасения.

На картине запечатлен грандиозный эпизод перехода: солдаты бесстрашно спускаются по крутому склону, подобно снежной лавине, внизу — пропасть, сверху — серое, туманное небо. В. И. Суриков применяет вертикальную композицию, не совсем обычную для исторической живописи, усиливая крутизну гор и динамику спуска армии. Полководец расположен наверху, на белом коне — его силуэт на фоне неба служит визуальным и духовным центром картины. Волевым жестом он командует и по-отечески благословляет своих «ребятушек», что придает сцене выраженные религиозные коннотации. Солдаты, плотно выстроенные, с развевающимися мундирами, напоминающими крылья птиц, перекликаются с образом Суворова, символизируя единство воли, возвышая действие до символического акта коллективного духа.



Свобода находит в картине многоликое выражение. Солдаты, вынужденные идти в опасность, на первый взгляд лишены независимости, однако художник через вдохновенную фигуру Суворова сообщает сцене смысл позитивной свободы: преодоление страха и сплоченность ради высшей цели. Это не негативная свобода «от», а внутренняя автономия в условиях несвободы. И. Берлин указывает на риск перерождения позитивной свободы в принуждение, однако В. И. Сурикову удается избежать негатива, подчеркивая добровольное следование через визуальный символ «крыльев».

Полководец очевидно воплощает веберовский тип харизматического господства, основанного на личной гениальности Суворова и святой вере солдат в его исключительность. Его возвышенное положение усиливает сакрализацию образа,

В.И. Суриков.
Переход Суворова
через Альпы
в 1799 году. 1899.
Холст, масло.
495×373

Государственный
Русский музей
(Санкт-Петербург)

V.I. Surikov.
Suvorov's Crossing
of the Alps in 1799.
1899. Oil on canvas.
495×373

State Russian
Museum (St. Petersburg)

и солдаты следуют за его «необычайными качествами». Однако его власть вписана в традиционную структуру службы царю, отражая симбиоз харизмы и традиции в русской культуре.

Согласно теории Э. Дюркгейма, картина отражает «коллективное возбуждение»: солдаты, преодолевая страх, достигают пика механической солидарности через общую веру. Ореол и «крылья» символически возводят это единство до религиозного ритуала — сакрального выражения национальной идентичности, а переход становится коллективным обрядом, формирующим глубинные социально-духовные связи.

«Степан Разин» (1906): власть и свобода

Картина посвящена фигуре Степана Тимофеевича Разина — предводителя крестьянского восстания, одного из крупнейших в истории России. В 1671 году бунт был подавлен, а его предводитель казнен. В народных преданиях и песнях Разин предстает романтизированным «сыном народа». В. И. Суриков запечатлевает момент раздумья «благородного разбойника», что отсылает к народному почитанию и выражает размышление художника о свободе и ее цене. Визуальная стратегия полотна сосредоточена на Разине, сидящем на носу лодки посреди Волги, окруженном отдыхающими казаками. Композиция усиливает изолированность Разина: беспечность казаков контрастирует с его мрачной отрешенностью.

Личность и судьба бунтовщика воплощает берлиновское двойственное стремление к свободе. Он символизирует крайнюю форму негативной свободы — избавление казаков и крестьян от феодального гнета, что подчеркивается безбрежностью Волги как метафорой воли. Однако через задумчивость предводителя реализуется идея позитивной свободы: он не только отвергает существующий порядок, но и размышляет о создании свободного общества. Эта двойственность заключается в себе неразрешимое противоречие: негативная свобода достигается через насилие, а позитивная остается утопической из-за отсутствия четкого плана. Исторический исход Разина подтверждает эту мысль. В. И. Суриков через его одиночество визуально подчеркивает трагизм свободы: мечта о ней сталкивается с ее недостижимостью.

По М. Веберу, власть Разина основана на харизматической легитимности, проистекающей из его смелости — способности возглавить восстание. В глазах казаков и крестьян он — «народ-

ный сын», чья власть не нуждается в институтах, а держится на личной силе духа. Обособленность образа Разина в композиции картины усиливает силу харизмы, но она не способна противостоять традиционной легитимности царя. В. И. Суриков демонстрирует двойственность власти Стеньки: для народа он — воплощение справедливости, для государства — бунтовщик. Поражение Разина демонстрирует недолговечность харизматической власти перед институциональной системой, однако художник придает ей моральную легитимность, которая сохранилась в коллективной памяти.

Восстание Разина отражает, по концепции Э. Дюркгейма, крайнюю форму механической солидарности, основанной на общем чувстве угнетения. Однако визуальный нарратив суриковской картины указывает на пробуждение коллективного сознания — от локального протеста к мечте об освобождении крестьянства. Э. Дюркгейм подчеркивает, что коллективное сознание укрепляется через общие символы — образы Разина и Волги становятся такими символами свободы и сопротивления. Тем не менее, провал восстания показал, что солидарность, лишенная устойчивых структур, не переросла в органическую.

Таким образом, исторические полотна сибирского мастера демонстрируют плодотворность диалога между искусством и социальными науками. Суриковские картины выступают не только художественными шедеврами, но и многоуровневыми визуальными нарративами, поднимающими философские вопросы о свободе, власти и коллективе. Их рассмотрение сквозь призму социологических теорий позволило глубже постичь изображенные В. И. Суриковым исторические конфликты, а сами эти научные концепции проверены на прочность ярким художественным материалом. Российские исторические коллизии, запечатленные живописцем, наглядно иллюстрируют идеи И. Берлина о внутренних противоречиях свободы, типы господства по М. Веберу и эволюцию солидарности по Э. Дюркгейму. Одновременно взгляды этих ученых помогают современному зрителю увидеть за красочными сценами универсальные социальные механизмы общества (столкновение личности и власти, борьбу харизмы и традиции, драму социальной сплоченности), актуализировать конфликты прошлого в дискурсивном поле современных социальных процессов.

Так, в контексте социального конструирования символика картин подчеркивает необходимость институционального диалога. «Бояры-

ня Морозова» воплощает борьбу за автономию в многоголосом обществе, напоминая и о реформах Александра II, когда крестьянская свобода уравновешивалась государственными задачами модернизации. Морозова становится символом сопротивления, но также и потенциальным мостом для диалога, если общество готово к примирению. «Степан Разин» указывает на опасность индивидуального героизма без институциональной основы.

В аспекте государственного управления В. И. Суриков предлагает уроки легитимности и эффективности. «Переход Суворова через Альпы» демонстрирует, как харизматическая власть может институционализироваться в рациональную легитимность, подобно успеху Кутузова в 1812 году, когда его лидерство укрепило доверие народа к государству. Напротив, «Меншиков в Березове» иллюстрирует крах власти, лишенной общественной поддержки, напоминая о судьбе Петра III, чье правление закончилось переворотом из-за утраты легитимности. «Покорение Сибири Ермаком» подчеркивает важность стратегического планирования: освоение Сибири в конце XIX века сопровождалось интеграцией местных народов в российскую государственность. «Ермак» также раскрывает пути консолидации многоэтнического общества, предвосхищая органическое единство, реализованное через реформы Александра II. «Переход Суворова через Альпы» подчеркивает силу общей цели, а «Боярыня Морозова» — потенциал человеческих связей для преодоления раскола, что актуально для современной России с ее многонациональным составом.

Творения В. И. Сурикова обогатили историю русского искусства, показав, что историческая живопись способна вскрывать глубинные смыслы, а для социологии и философии его работы стали ценным художественным материалом, позволяющим глубже понять социальную природу прошлых эпох. Это определяет перспективы для дальнейших исследований в области социологии искусства и культурной идентичности.

Примечание

1. Он всегда скрупулезно изучал исторические детали: костюмы, архитектуру, обряды и др. Например, для «Утра стрелецкой казни» художник исследовал документы петровской эпохи, зарисовывал оружие и одежду в Оружейной палате. При создании «Боярыни Морозовой» он искал подлинные образцы старообрядческой одежды. Примеры можно умножить

Литература

1. Алдонин, С. Василий Суриков. Душа художника. — Москва: Родина, 2023. — 288 с.
2. Берлин, И. Четыре эссе о свободе. — Нью-Йорк: Oxford University Press, 1969. — 382 с.
3. Вебер, М. Хозяйство и общество: очерки понимающей социологии. Социология. — Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016. — 448 с.
4. Верещагина, А. Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. — Ленинград: Искусство (Ленинградское отделение), 1973. — 204 с.
5. Доронченков, И. А. Как понимать живопись XIX века. — 2015. — URL: <https://arzamas.academy/special/euspb/arts?e=6> (дата обращения 05.02.2025).
6. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда; метод социологии. — Москва: Наука, 1991. — 575 с.
7. Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни. — Нью-Йорк: Free Press, 1995. — 464 с.
8. Маджаров, А.С. «Русская история» В. И. Сурикова и отечественная историография второй половины XIX в. (к 165-летию со дня рождения художника) // Известия Иркутского государственного университета. Серия: История. — 2013. — № 2. — С. 87-105.
9. Москалюк, М. В. Что такое искусство: современные смыслы и вызовы // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. — 2021. — № 2. — С. 5-11. — URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/88/94> (дата обращения 05.02.2025).
10. Москалюк, М. В. Суриков и художественно-эстетические новации конца XIX — начала XX века // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2023. — № 1 (14). — С. 22-29.
11. Оглезнев, В.В., Брянский, С. С. Исая Берлин и проблемы определения понятия «свобода» // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2015. — Том 4 (2). — С. 318-325.

References

1. Aldonin, S. Vasilij Surikov. Dusha hudozhnika [Vasilij Surikov. An artist's soul]. Moscow, Rodina, 2023, 288 p.
2. Berlin, I. Chetyre esse o svobode [Four essays on freedom]. New York, Oxford University Press, 1969, 382 p.
3. Veber, M. Hozyajstvo i obshchestvo: ocherki ponimayushchej sociologii. Sociologiya [Economy and society: essays on understanding sociology. Sociology]. Moscow, The Publishing House of the Higher School of Economics, 2016, 448 p.
4. Vereshchagina, A. G. Hudozhnik. Vremya. Istoriya. Ocherki russkoj istoricheskoy zhivopisi XVIII — nachala XX veka [Artist. Time. History. Essays on Russian historical painting of the 18th — early 20th century]. Leningrad, Iskusstvo (Leningrad branch), 1973, 204 p.
5. Doronchenkov, I. A. Kak ponimat' zhivopis' XIX veka [How to understand 19th century painting], 2015, available at: <https://arzamas.academy/special/euspb/arts?e=6> (accessed 05.02.2025).
6. Durkheim, É. O razdelenii obshchestvennogo truda; metod sociologii [The division of labor in society; sociological method]. Moscow, Nauka, 1991, 575 p.
7. Durkheim, É. Elementarnye formy religioznoj zhizni [Elemental forms of religious life]. New York, Free Press, 1995, 464 p.
8. Madzharov, A.S. «Russkaya istoriya» V. I. Surikova i otechestvennaya istoriografiya vtoroj poloviny XIX v.

(k 165-letiyu so dnya rozhdeniya hudozhnika) [“Russian History” by V. I. Surikov and Russian historiography of the second half of the 19th century (on the artist's 165th anniversary)]. Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya [Irkutsk State University Press. Series: History], 2013, no. 2, pp. 87-105.

9. Moskaljuk, M. V. Chto takoe iskusstvo: sovremennye smysly i vyzovy [What is art: contemporary meanings and challenges]. ARTE: elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo [ARTE: online research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky], 2021, no. 2, pp. 5-11, available at: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/88/94> (accessed 05.02.2025).

10. Moskaljuk, M. V. Surikov i hudozhestvenno-esteticheskie novacii konca XIX — nachala XX veka [Surikov and the artistic and aesthetic innovations of the late 19th — early 20th centuries]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2023, no. 1 (14), pp. 22-29.

11. Ogleznev, V.V., Bryansky, S. S. Isajya Berlin i problemy opredeleniya ponyatiya «svoboda» [Isaiah Berlin and the problems of defining the concept of “freedom”]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya [Bulletin of the Tomsk State University. Philosophy. Social Studies. Political Studies], 2015, vol. 4 (2), pp. 318-325.

Об авторе

Лю Тяньцюань — аспирант Центральной академии изящных искусств, Пекин, Китай
E-mail: andrelyu@icloud.com
ORCID: 0009-0005-9331-8062 (Liu Tianquan)

Liu Tianquan

Graduate student at the Central Academy of Fine Arts, CAFA, Beijing, China

В.И. Суриков.
Степан Разин.
1906. Холст, масло.
318×600

Государственный
Русский музей
(Санкт-Петербург)

V.I. Surikov.
Stepan Razin.
1906. Oil on canvas.
318×600

State Russian
Museum (St. Petersburg)





Дворец культуры
в Цицикаре (齐齐哈尔工人文化宫).
1956
URL: <http://www.archina.com/index.php?g=ela&m=index&a=works&id=7251> (дата обращения 19.02.2025)

Qiqihar Workers' Cultural Palace.
1956,
available at: <http://www.archina.com/index.php?g=ela&m=index&a=works&id=7251> (accessed 19.02.2025)

EDN: NNXSUL
УДК 008/ 130.2/ 316.7

INTERPRETATION OF STALINIST CLASSICISM IN THE PALACES OF CULTURE OF NORTHERN CHINA

Bu Yujing

Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky
Krasnoyarsk, Russian Federation
Qiqihar Teachers College
Qiqihar, China



Abstract: This study focuses on the architectural characteristics of Chinese Palaces of Culture in the 1960s, the period of Soviet-Chinese friendship. Their regional transformations in the cities of Northern China, carried out on the basis of assimilation of the Stalinist classical style of the Soviet Union, are studied. Workers' Palaces of Culture, being symbols of industrialization and socialism of New China, use an architectural form with axial symmetry and ceremonial decorativeness, conveying the features of the era through ideological symbols.

The article examines such aspects of architecture as layout, form, facades and decorative elements, reveals their social significance. Based on the successful example of the reconstruction of the Palace in Qiqihar, it is proposed to integrate this experience into the reuse of architectural heritage.

Keywords: Palaces of Culture; Stalinist classical style; regional changes; ideological symbols; Northern China.

Citation: Bu Yujing (2025). INTERPRETATION OF STALINIST CLASSICISM IN THE PALACES OF CULTURE OF NORTHERN CHINA. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 84–91.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СТАЛИНСКОГО КЛАССИЦИЗМА ВО ДВОРЦАХ КУЛЬТУРЫ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

Бу Юйцзин

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация
Цицикарский педагогический колледж
Цицикар, Китайская Народная Республика

Данное исследование сосредоточено на архитектурных характеристиках китайских Дворцов культуры 1960-х годов, периода советско-китайской дружбы. Изучаются их региональные трансформации в городах Северного Китая, осуществленные на основе усвоения сталинского классицистического стиля Советского Союза. Дворцы культуры рабочих, являясь символами индустриализации и социализма Нового Ки-

тая, используют архитектурную форму с осевой симметрией и парадной декоративностью, передавая особенности эпохи через идеологические символы.

В статье рассматриваются такие аспекты архитектуры, как планировка, форма, фасады и декоративные элементы, выявляется их социальная значимость. Успешный опыт реконструкции Дворца в Цицикаре предлагается интегрировать в повторное использование архитектурного наследия.

Ключевые слова: Дворец культуры; сталинский классический стиль; региональные изменения; идеологические символы; Северный Китай.

В архитектурной практике Китайской Народной Республики в 1960-е годы широко использовался советский опыт, что способствовало активному развитию планирования и строительства Дворцов культуры для рабочих. Многие китайские архитекторы и ученые проводили системное исследование планировки и распределения пространства российских Дворцов культуры сталинского периода, глубоко анализируя их структуру и социальные функции, что стало основой изучения многогранных ценностей архитектуры социалистической эпохи [9]. В 1950 году в Китае насчитывалось всего 789 дворцов культуры и клубов, но к 1954 году их количество увеличилось до 12376, при этом около 50% из них располагались на северо-востоке страны. К 1984 году количество Дворцов культуры для рабочих в стране возросло до 37463, что свидетельствует о стремительном развитии их строительства и актуальности изучения данной области архитектуры.

Однако существующие исследования в основном сосредоточены на ограниченном числе примеров, акцентируя внимание на архитектурном стиле, социальной функции и исторических изменениях прежде всего в столичных сооружениях. Кроме того, недостаточно исследований, которые систематически рассматривают, как в контексте культурных особенностей и социального развития были адаптированы эстетические черты и функции зданий для специфики национальной и региональной архитектуры. Настоящее исследование направлено на восполнение данного пробела через анализ инновации китайских дворцов в области архитектурного стиля, пространственного расположения и функций, а также через изучение того, как они, сохраняя стиль сталинского классицизма, адаптировались к китайским культурным и историческим потребностям.

Интерпретация сталинского классического стиля в китайских Дворцах культуры рабочих

Китайские Дворцы культуры трудящихся и советские Дома культуры и отдыха имеют определенные исторические корни и внутреннюю связь в вопросах их возникновения и развития. Первый Дом народов в Советской России был открыт в 1882 году в городе Томске с целью повышения художественного и культурного уровня горожан. После Октябрьской революции советское правительство институционализировало систему Домов культуры, широко распространив строительство рабочих клубов и дворцов культуры, чтобы удовлетворить культурные и развлекательные потребности рабочего класса [3].

Несмотря на многочисленные сходства между китайскими дворцами культуры трудящихся и архитектурой сталинской эпохи в плане происхождения, функций и архитектурного стиля, между ними существует явное различие в путях развития и стратегиях адаптации.

Китайские дворцы культуры трудящихся с самого начала строились и управлялись государством [10]. На основе заимствования советского стиля сталинского классицизма Китай провел локализованные улучшения в архитектурном и художественном дизайне, что сделало здания более соответствующими местной культуре и эпохе, а также осуществил систематические инновации в строительстве дворцов культуры, сформировав три практические модели, обладающие уникальными социальными функциями [4]. Во-первых, преобразование дворцов, зданий и развлекательных объектов во дворцы культуры и клубы рабочих изменило социальные отношения власти, усилив доминирование социалистической идеологии в публичных пространствах. Во-вторых, культурные объекты были интегрированы в планы фабрик, что позволило реализовать объединение

Дворец культуры в Цицикаре (齐齐哈尔工人文化宫).

1956

URL: <http://www.archina.com/index.php?g=ela&m=index&a=works&id=7251> (дата обращения 19.02.2025)

Qiqihar Workers' Cultural Palace.

1956,

available at: <http://www.archina.com/index.php?g=ela&m=index&a=works&id=7251> (accessed 19.02.2025)

Дворец культуры в Муданьцзяне (牡丹江工人文化宫).

1957–1961.

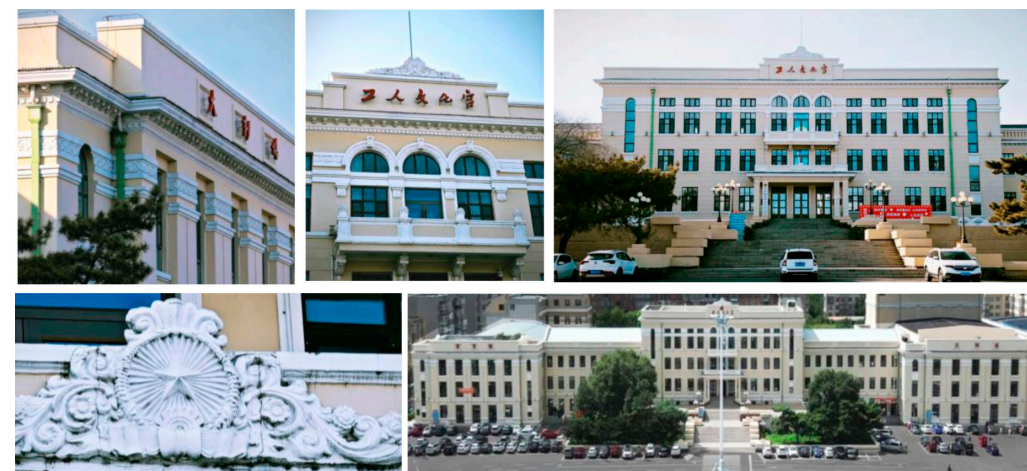
URL:

<https://baike.baidu.com> (дата обращения 19.02.2025).

Mudanjiang Workers' Palace of Culture.

1957–1961

available at: <https://baike.baidu.com> (accessed 19.02.2025).



производственных, жилых и культурных пространств. В-третьих, под руководством профсоюзов была создана организованная сеть публичных культурных учреждений и культурного обслуживания масс, что способствовало распространению дворцов культуры по всей стране и созданию всесторонней системы культурного управления профсоюзами.

Анализ показывает, что архитектурный стиль Дворцов культуры рабочих в Китае в основном представляет собой два типичных направления: ось-симметричный классицизм и свободный, гибкий ландшафтный стиль [2]. Осевая симметрия в архитектуре подчеркивает торжественность и порядок, часто используются высокие колон-

нады, скульптурные украшения и симметричные композиции, что подчеркивает репрезентативный характер здания; в то время как ландшафтный стиль акцентирует внимание на естественных линиях природных пространств, подчеркивая взаимодействие человека с окружающей средой и создавая культурную атмосферу. Эти два дизайнерских подхода проявляются в фасадах зданий, пространственных формах и деталях отделки, что непосредственно влияет на художественную



гармонию Дворца культуры с городской средой и выражение его культурной символики.

Здания Дворцов культуры в классическом стиле с ось-симметричной композицией обычно располагаются вдоль городских магистралей, где основное сооружение сочетается с городской площадью, что позволяет подчеркнуть дух социалистического строительства, а также величие самой архитектуры. С функциональной точки зрения вход во Дворец культуры располагается вдоль центральной оси здания, часто образуя величественную последовательность входных пространств, которая соединяет основное здание дворца с площадью перед ним. Например, Дворец культуры рабочих в Чанчунь (长春工人文化宫) и Дворец культуры рабочих в Цицикаре (齐齐哈尔工人文化宫) представляют собой полуограждающие здания, которые сочетаются с упорядоченной площадью (входной площадью) перед дворцом, дополняемой изображением Мао Цзэдуна на каменном троне, создавая таким образом четко направленную главную ось.

Внутри паркового типа Дворца культуры основным зданием является театр Дворца культуры. Вокруг театра размещены разбросанные здания, такие как библиотека, офис профсоюза, спортивные площадки и другие вспомогательные сооружения, создавая парковую форму всего комплекса [7]. Несмотря на разбросанность архитектурной планировки, главная входная часть и театр Дворца культуры сохраняют осевую связь между собой.

Сохранившиеся до сих пор Дворцы культуры в парковом стиле часто считаются выдающимися историческими архитектурными комплексами. После реставрации эти Дворцы культуры используются как городские парки, выполняя двойную общественную функцию [5]. Известные примеры включают Дворец культуры рабочих в Шэньяне (沈阳工人文化宫) и Второй Дворец культуры рабочих в Тяньцзине (天津市第二工人文化宫). Эти архитектурные комплексы пережили несколько этапов расширения и реставрации, внутри которых находятся такие объекты, как большой театр, библиотека, центр художественного и спортивного образования, многофункциональный спортивный зал, баскетбольный зал, центр отдыха для трудовых героев и центры для футбольных матчей. Исследования двадцати Дворцов культуры рабочих, построенных после основания КНР, показали, что планировка основных зданий этих Дворцов культуры зависит от их функционального назначения. Несмотря на разнообразие форм,

все они имеют строгую форму и ярко выраженную осевую симметрию [4]. Такие здания обычно используют центральную схему планировки. Вертикальное разделение осуществляется через главный вестибюль и главную лестницу, а затем с помощью горизонтальных коридоров соединяются функциональные пространства по обеим сторонам, в итоге ведущие в основные зоны активности, например театр. Эти планировочные решения прекрасно демонстрируют гармоничную интеграцию функциональных зон, пространственной эффективности и архитектурной эстетики, а также их логично структурированную организацию.

Основным пространством во Дворце культуры рабочих является театр. В начале периода основания государства из-за отсутствия независимых кинотеатров и театров эти здания часто выполняли функцию кинотеатров и театров, становясь важным местом для проведения значимых политических, экономических и культурных мероприятий, а также основными центрами для культурной активности трудящихся [6]. Таким образом, исследование художественных характеристик фасада главного театрального корпуса не только способствует глубокому пониманию архитектурной эстетики и функционального проектирования Дворцов рабочих, но и имеет значительную историческую и культурную ценность.

Характеристики фасадного оформления зданий основаны на принципе осевой симметрии, при этом центральная часть здания обычно является самой высокой, а объемы с обеих сторон постепенно уменьшаются, создавая гармоничную многоуровневую композицию. Дизайн фасада часто использует трехчастную композицию, состоящую из карниза, стен и цокольной части, что не только отражает стабильность архитектурной структуры, но и придает зданию торжественную и элегантную эстетичность. Кроме того, фасад выделяется регулярным размещением дверей, окон и колонн, что подчеркивает типичное ретроисторическое оформление в советском архитектурном стиле и декоративные особенности архитектурного образа, который одновременно строг и величественен, но при этом сохраняет художественную выразительность [8].

Типичным сохранившимся примером является Дворец рабочих в Муданьцзяне (牡丹江工人文化宫) и Дворец рабочих в Цзинчжоу (锦州工人文化宫). Строительство в Муданьцзяне началось в 1958 году, а открылся он в 1960 году. Здание

было спроектировано по типовым советским чертежам с кирпично-бетонной конструкцией, в три этажа, общей площадью 3921 квадратный метр. Планировка здания имеет асимметричное разделение на три части, где колонны в коринфском и дорическом стилях, а также башни придают ему величественный и элегантный вид. Фасады оформлены в стиле скелето-каменной отделки, карниз украшен широкими орнаментами, а между окнами и дверями размещены барельефы с цветочными мотивами. Дворец культуры рабочих в Муданьцзяне стал знаковым зданием города и ярким примером сталинской классической архитектуры в Китайской Народной Республике.

Дворец рабочих города Харбина (哈尔滨市工人文化宫) 1957 года постройки является хорошо сохранившимся примером. В процессе его строительства были широко заимствованы элементы сталинского классицизма, а также учтены местные культурные традиции и требования времени, что привело к формированию архитектурного стиля с ярко выраженными идеологическими символами и художественными особенностями. Это здание не только является важным местом для политических, экономических и культурных мероприятий, но и играет значительную роль в пропаганде социалистической идеологии и в культурной жизни рабочего класса. Архитектурно-декоративные особенности здания в плане пространственной организации и деталях полностью отражают основные параметры сталинского классицизма [1].

В отделке фасадов зданий широко используются элементы с идеологической символикой, что отражает яркие черты эпохи. Эти украшения часто встречаются на парапетах, фасадах зданий и в значимых местах на площадях: красные пятиконечные звезды, флаги, символизирующие рабочий класс, и другие элементы. Всё это не только усиливает политическую символику зданий, но также гармонично вписывается в общую архитектурную стилистику, подчеркивая важность подобных дворцов как общественного культурного пространства в процессе социалистического строительства.

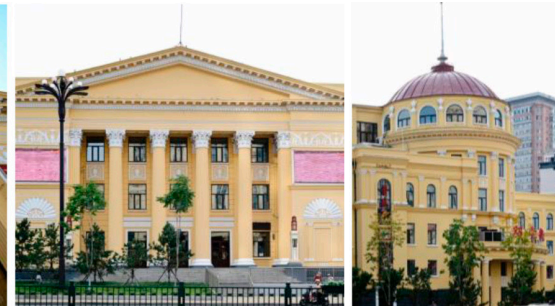
В проектировании входных пространств Дворцов культуры широко использовали типичные для сталинского классического стиля выступающие и встроенные портики. Выступающий портик выдвигает пространство входа, создавая яркий визуальный акцент и зону перехода, которая обычно сочетает колоннады, карнизы или

Дворец рабочих в Харбине (哈尔滨市工人文化宫). 1957
URL:
<https://baike.baidu.com> (дата обращения 19.02.2025).

Harbin Workers' Palace of Culture. 1957
available at: <https://baike.baidu.com> (accessed 19.02.2025).

Репрезентативные здания дворцов культуры Северного Китая. Доступно из: Архитектура Народной Республики. 1950–1960-е гг. // Архитектура СССР и социалистических стран. Totalarch
URL: https://ussr.totalarch.com/architecture_peoples_republic_china (дата обращения 19.02.2025)

Representative buildings of the Palaces of Culture of Northern China. Architecture of the People's Republic of China. 1950–1960. Architecture of the USSR and socialist countries. Totalarch,
available at: https://ussr.totalarch.com/architecture_peoples_republic_china (accessed 19.02.2025)



Дворец культуры завода лёгких сплавов Северо-Востока в Харбине .1958



Дворец культуры завода лёгких сплавов Северо-Восточного Китая в Харбине .1952



Дом культуры Первого завода тяжёлого машиностроения. 1956



Дворец культуры "Линин" города Шэньян .1956



Дворец культуры рабочих города Цзинчжоу .1956



Дворец культуры рабочих города Шэньян .1958

элементы крыши с китайскими декоративными деталями, тем самым усиливая торжественность и ритуальность входа. Встроенный портик, напротив, встраивает входное пространство в основное здание, интегрируя портик с архитектурой здания. Порттик обычно имеет арочную или квадратную форму, что подчеркивает глубину пространства и его художественность. Этот тип портика чаще всего встречается в менее высоких культурных и выставочных зданиях.

В дизайне дверей и окон Дворцов культуры для трудящихся архитекторы используют разнообразные формы дверей и окон для обогащения визуального эффекта фасада здания и пространственного восприятия. Наиболее распространенные типы дверей и окон включают прямоугольные двери и окна, полукруглые и многогранные окна, а также декоративные окна. Полукруглые и многогранные окна чаще всего используются в важных помещениях, придавая им более выразительную декоративность и классический стиль. Декоративные окна, заимствованные из традиционного китайского садово-ландшафтного дизайна, имеют вырезанные геометрические узоры, которые не только обеспечивают вентиляцию, но и символизируют счастье и удачу, отражая концепцию дизайна, сочетающую китайские и западные элементы.

Кроме того, в архитектурной отделке широко используются указательные и символические знаки. Визуальные знаки чаще всего встречаются в резных украшениях на вершущках колонн, их стволах и основаниях, где имитированные природные узоры выполняют как декоративную, так и символическую роль, выражая стремление к революционным победам и лучшей жизни. Указательные знаки проявляются в структуре пространства и функциональных направлениях, например, башни и крыши не только служат архитектурными элементами, но и символизируют наследие российской классической архитектуры. Символические знаки через демонстрацию культурного и социального контекста усиливают почитание партии и государства, выражая признание социалистической системы и ожидание лучшей жизни.

Сохранение художественного наследия

Таким образом, в архитектуре китайских рабочих культурных дворцов 1960-х годов глубоко отразилось влияние сталинского классического стиля, который через региональную локализацию

был органично соединен с социалистическими символами и художественными традициями. В дизайне фасадов, планировке пространства и детальной отделке эти здания сохранили торжественность и симметричную красоту советской архитектуры, одновременно интегрируя элементы традиционной китайской культуры, что позволило создать общественные архитектурные формы, отличающиеся яркими чертами своей эпохи и социалистической направленности. Эти здания стали важным символом культуры Нового Китая.

Однако с конца XX века некоторые здания постепенно приходили в упадок из-за ветхости и отсталого функционального назначения.

Рассмотрим как пример Дворец культуры Цицикара, с которого было начато наше исследование. Очевидно, что здание является важным объектом советской архитектуры периода советско-китайской дружбы. Здесь проходило множество важных конференций, а благодаря театральным представлениям и спортивным соревнованиям дворец пользовался репутацией «Дворца литературы и искусства Цицикара». Но к XXI веку Дворец культуры был полностью закрыт. После более чем десяти лет дебатов между «сносом» и «сохранением» это важное наследие обрело новую жизнь. Реставрация следовала концепции «восстановления старого по-прежнему», стремясь передать подлинность исторической информации и подчеркнуть уникальную «кровную идентичность». Главным был принцип минимального вмешательства. При этом функции здания тщательно преобразуются в соответствии с современными потребностями, ищется точка баланса «историчности» и «современности».

Поскольку все первоначальные проектные чертежи Дворца культуры были уничтожены пожаром, отсутствие исходных данных создало огромные проблемы при проектировании реконструкции. Команда Института коммерческого архитектурного проектирования TJAD много раз выезжала для полевых исследований и для проведения трехмерной голографической съемки.

После реконструкции функции Дворца культуры разделены на три части: большой театр, центр обслуживания сотрудников и центр спортивной деятельности граждан. Этот проект реконструкции успешно спас важное городское наследие и тщательно защитил городскую память поколения. Отреставрированный Дворец культуры вновь открылся для публики в 2017 году, вызвав большой резонанс у местных СМИ и населения.

Эта реконструкция также эффективно активизировала социальную функцию Дворца культуры, повысила популярность и вдохнула новую жизнь в историческое здание, обеспечив ему городскую жизнеспособность.

Изучение художественных особенностей Дворцов культуры рабочих и успешных примеров их реконструкции позволяет интегрировать их символические элементы в современную практику защиты и обновления архитектурного наследия, тем самым не только продолжая историческую память, но и придавая зданиям новые социальные функции. Через восстановление и изменение их назначения — например, превращение в Дворцы для детей, центры для пожилых людей или выставочные залы, — Дворцы культуры рабочих периода Мао Цзэдуна приобрели новую жизнь в современную эпоху. Это сочетание истории и современности не только предлагает инновационные пути сохранения культурного наследия, но и подчеркивает их важную роль.

Литература

- Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. – Москва : Ком Книга, 2010. – 496 с.
- : 王洪喆. 工人文化宫. 中国东北与20世纪的文化政治. 中华读书报, 2015年12月 = Ван Хунчжэ. Рабочие культурные дворцы. Китайский северо-восток и культурная политика XX века // Чжунхуа Чжушубао : журнал. – 2015. – № 12. – С. 15–27 (На кит.)
- : 王洪喆. 重访工人阶级文化空间：工人文化宫与社会主义的城市空间政治. 文化研究, 2016 (3) : 23-364 = Ван Хунчжэ. Возвращение к рабочим культурным пространствам: рабочие культурные дворцы и политика городского пространства социализма // Культурные исследования. – 2016. – № 3. – С. 23–364. (На кит.)
- 吉国华. 20世纪50年代苏联社会主义现实主义建筑理论的输入对中国建筑的影响. 时代建筑, 2007. № 8. С. 66-71. = Го Хуахуа. Влияние ввода архитектурной теории социалистического реализма СССР 1950-х годов на китайскую архитектуру // Периодическая архитектура. – 2007. – № 8. – С. 66–71 (На кит.)
- : 刘军. 苏联建筑由古典主义到现代主义的转变 (1950年代—1970年代). 天津 : 天津大学, 2004. = Лю Цзюнь. Переход советской архитектуры от классицизма к модернизму (1950–1970-е годы). – Тяньцзинь : Тяньцзиньский университет, 2004. – 242 с. (На кит.)
- 金哲昊. 西安市市属工人文化宫建筑适应性再利用研究. 西安 : 西安建筑科技大学, 2020. = Цзинь Чжэхао. Исследование адаптивного повторного использования архитектуры городских рабочих культурных дворцов в Сиане. – Сиань : Сианьский университет архитектуры и технологий, 2020. – 144 с. (На кит.)
- 傅勇, 杨华. 刍议苏式建筑风格和城市历史建筑保护——以合肥市为例. 中国发展, 2015, 15 (3) : 60-64 = Фу Юн, Ян Хуа. Обсуждение советского архитектурного стиля и охраны исторических городских зданий — на примере города Хэфэй // Китайское развитие. – 2015. – Т. 15. – № 3. – С. 60–64. (На кит.)
- 张谐怡 : 《上海市工人文化宫研究 (1950-1990)

Разработка деталей Домов культуры Северного Китая.

Таблица автора

Development of details of the Palaces of Culture of Northern China

Author's table

- ». 上海师范大学硕士学位论文, 2018) = Чжан Сяъи. Исследование рабочих культурных дворцов в Шанхае (1950–1990) : магистерская диссертация, Шанхайский педагогический университет, 2018. (На кит.)
- 胡仁禄. 文化娱乐建筑的转型及其规划设计. 新建筑, 1995 (3) : 16-18. = Ху Жэньлу. Преобразования культурных и развлекательных зданий и их планирование // Новый архитектурный журнал. – 1995. – № 3. – С. 16–18 (На кит.)
 - 黄丽妍. 三线建设时期工人俱乐部空间形态研究. 武汉 : 华中科技大学, 2021 = Хуан Лиянь. Исследование пространственной формы рабочих клубов периода строительства Трехлинии. – Ухань : Хуачжунский университет науки и технологий, 2021. – 115 с. (На кит.)

References

- Arhitektura stalinskoj epohi. Opyt istoricheskogo osmysleniya [Architecture of the Stalin era. An attempt at historical understanding]. Compiler and ex. ed. Yu.L. Kosenkova. Moscow, Kom Kniga, 2010, 496 p.
- : 王洪喆. 工人文化宫. 中国东北与20世纪的文化政治. [Wang Hongzhe. Workers' Palaces of Culture. Northeast China and the cultural politics of the 20th century]. 中华读书报 [China Reading Newspaper], 2015, no. 12, pp. 15-27. (In Chinese)
- 王洪喆. 重访工人阶级文化空间：工人文化宫与社会主义的城市空间政治 [Wang Hongzhe. Revisiting the cultural space of the working class: Workers' Palaces of Culture and the urban spatial politics of socialism]. 文化研究 [Cultural Studies], 2016, no. 3, pp. 23-364. (In Chinese)
- 吉国华. 20世纪50年代苏联社会主义现实主义建筑理论的输入对中国建筑的影响 [Ji Guohua. The influence of the introduction of Soviet socialist realism architectural theory on Chinese architecture in the 1950s]. 时代建筑 [Historical Architecture], 2007, no. 8, pp. 66-71. (In Chinese)
- : 刘军. 苏联建筑由古典主义到现代主义的转变 (1950年代—1970年代) [Liu Jun. The transformation of Soviet architecture from classicism to modernism (1950s-1970s)]. 天津 : 天津大学 [Tianjin: Tianjin University], 2004, 242 p. (In Chinese)
- 金哲昊. 西安市市属工人文化宫建筑适应性再利用研究 [Jin Zhehao. Study on the adaptive reuse of the Workers' Palace of Culture in Xi'an]. 西安 : 西安建筑

科技大学 [Xi'an: Xi'an University of Architecture and Technology], 2020, 144 p. (In Chinese)

- 傅勇, 杨华. 刍议苏式建筑风格和城市历史建筑保护——以合肥市为例 [Fu Yong, Yang Hua. On the Soviet architectural style and the protection of urban historical buildings: Taking Hefei as an example]. 中国发展 [Development of China], 2015, vol. 15, no. 3, pp. 60-64. (In Chinese)
- 张谐怡 : 《上海市工人文化宫研究 (1950-1990)》 [Zhang Xieyi: Research on Shanghai Workers' Palace of Culture (1950-1990)]. 上海师范大学硕士学位论文 [Master's degree thesis of Shanghai Normal University], 2018. (In Chinese)
- 胡仁禄. 文化娱乐建筑的转型及其规划设计 [Hu Renlu. Transformation and planning and design of cultural and entertainment buildings]. 新建筑 [New Construction], 1995, no. 3, pp. 16-18. (In Chinese)
- 黄丽妍. 三线建设时期工人俱乐部空间形态研究 [Huang Liyan. Study on the spatial form of Workers' Clubs during the Third Front Construction period]. 武汉 : 华中科技大学 [Wuhan: Huazhong University of Science and Technology], 2021, 115 p. (In Chinese)

Об авторе

Бу Юйцзин – аспирант Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского; доцент, кафедра искусства и медиа, Цицикарский педагогический колледж, Цицикар, 161000, Китайская Народная Республика
E-mail: buyujing1985@mail.ru

Москалюк Марина Валентиновна – научный руководитель, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ

Bu Yujing

Graduate student at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky; Department of Art and Media of Qiqihar Teachers College

Moskaluk Marina Valentinovna – Scientific supervisor, Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts

	двери	окна	колонны	карниз	ограждения
китайские элементы					
элементы, имитирующие стиль сталинской архитектуры					
завершения фронтонов					



Фотография
М. Матюшина,
А. Крученых и
К. Малевича. 1913
Российский
государственный архив
литературы и искус-
ства, Москва

Photograph
by M. Matyushin,
A. Kruchenykh and
K. Malevich. 1913
Russian State
Archive of Literature and
Art, Moscow

EDN: VDMKWR
УДК 7.038

ON THE ISSUE OF THE PERFORMANCE ART APPEARENCE. THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE

Ekaterina M. Tolstikhina

The Center for International and Regional Cultural relations

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: Performance, as an art form, appeared recently. Despite its short history, the art of performance has already passed the peak of development in the second half of the 20th century, capturing the first decade of the 21st century with resonance, performance began to be actively talked about both in the professional community and among ordinary people. The article draws attention to the period of the birth of performance at the beginning of the last century, the etymology and history of the origin of the term “performance”, formation in the field of philosophy of culture. A special attention is paid to the period of the first decades of the 20th century and the direct influence of the Russian avant-garde on the formation and development of a new kind of artistic practices in the history of art of the last century. The Russian avant-garde futurists and cubo-futurists of the beginning of the last century, with their vivid actions that caused a wide resonance, must have lead to the emergence of performance art. This process had been crystallized by the 50s and 60s of the 20th century, and the avant-gardists became the progenitors of a new kind of art.

Keywords: avant-garde; futurism; performance; Russian avant-garde; synthetic theater.

Citation: Tolstikhina E.M. (2025). ON THE ISSUE OF THE PERFORMANCE ART APPEARENCE. THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East.* T. 1, № 1 (22), pp. 92-97.

К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ ПЕРФОРМАНСА. ВЛИЯНИЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

Е.М. Толстихина

Центр международных и региональных культурных связей

Красноярск, Российская Федерация

Перформанс как вид искусства появился сравнительно недавно. Несмотря на непродолжительную историю, искусство перформанса уже прошло пик развития во второй половине XX века, захватив первое десятилетие XXI века резонансными и громкими акциями, о перформансе стали активно говорить как в профессиональном сообществе, так и среди обывателей. Статья обращает внимание на период зарождения перформанса в начале прошлого столетия, этимологию и историю зарождения термина «перформанс». Особое место уделяется периоду первых десятилетий XX века и непосредственному влиянию русского авангарда на становление и развитие нового вида художественных практик в истории искусства. Влияние

русского авангарда – футуристов и кубофутуристов начала прошлого века с их яркими акциями и действиями, вызывающими резонанс, – демонстрирует период зарождения перформанса. Этот процесс выкристаллизовался к 1950–1960-м гг., а авангардисты становятся прародителями нового вида искусства

Ключевые слова: авангард; футуризм; перформанс; русский авангард; синтетический театр.

Перформанс как один из противоречивых видов современного искусства, который часто использует «эстетику ужасного», обращение к сложным, в том числе этическим и моральным вопросам, способным вызвать острую реакцию или отклик у зрителей, редко ассоциируется с авангардом. Упоминание таких мастеров перформанса, как Марина Абрамович, Олег Кулик, Йоко Оно, Йозеф Бойс, Пьеро Мандзони, Джон Кейдж, не вызывает ассоциаций с именами Казимира Малевича, Велимира Хлебникова или Томмазо Маринетти напрямую. При этом понятно, что авангард как направление в искусстве начала XX века стал толчком для отказа от классического или академического восприятия во всех направлениях искусства, открыв дверь в абсолютно другой мир. Результат чего в процессе продолжающихся трансформаций мы видим и сегодня.

Говоря о перформансе, необходимо отметить, что популярность его пошла на спад, если сравнивать конец XX века и наше время: книги об искусстве и подборки самых известных перформансов обычно датируются первым десятилетием XXI века, а музейные институции обращаются к ретроспективам прошлого, но это не отменяет интереса к становлению жанра, тем более что трудов отечественных специалистов или западных, переведенных на русский язык, по данной проблематике не так много. Из западноевропейских исследований отметим в первую очередь «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» Р. Голдберга [2], «Теорию перформанса» Р. Шехнера [7]. Интересная и глубокая отечественная публикация — «Голос и воск: звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс» В. Золотухина [4].

Задачей нашего исследования будет определить наиболее важные вехи — имена и события — в процессе генезиса данного вида художественного творчества.

Первоначально обратимся к перформансу как термину. По мнению Р. М. Зиннатуллиной в статье «Возникновение понятия "перформативность" в научном дискурсе XX века» [3], в научном дискурсе XX века «перформативный поворот» происходит в 1960-х гг. и характеризуется стиранием границ между видами искусства, которые принимают форму спектакля, а главным продуктом становится событие, с двумя

сторонами участников — художниками и зрителями. Термин же входит в широкое употребление только к 1990-м годам.

Про смещение акцента с объекта на процесс упоминает Марина Абрамович, одна из самых известных представительниц перформативной практики в мире. В своей автобиографии «Пройти сквозь стены» она говорит про эксперимент в начале ее пути: «Он научил меня, что процесс важнее результата, так же как и перформанс для меня важнее объекта. Я видела процесс его создания и его исчезновение. У этого не было ни длительности (как у спектакля. — Прим. пер.), ни стабильности. Это был чистый процесс. Позже я прочла и полюбила высказывание Ива Кляйна: "Мои картины не что иное, как пепел моего искусства"» [1, с. 33].

Сам термин впервые вводится в области лингвистики Джоном Остином в 1955 году в рамках курса лекций «Как совершать действия при помощи слов» [6]. Он говорит о понятии «перформативный» от глагола to perform (выполнять, исполнять, совершать, выступать, играть, проделать, представлять). По его логике, перформативные высказывания не описывают, а являют собой то действие, которое обозначают.

В 1988 г. Джудит Батлер в статье «Перформативные акты и гендерная конструкция: эссе по феноменологии и теории феминизма» [8] вводит этот термин в область философии культуры в категории телесного действия.

Исходя из представленной хронологии, может сложиться ощущение, что история перформанса началась только с середины прошлого века. Например, с работы Йозефа Бойса «Как объяснять картины мертвому зайцу» 1966 года или же перформанса 1952 года в Блэк-Маунтин-колледже, проведенного Джоном Кейджем и Мерсом Каннингемом.

Обращаясь к истории зарождения перформанса, можно опереться на основную логику развития, представленную в книге «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» [2], где в качестве первоосновы зарождения этого направления упоминается футуризм с манифестом Филиппо Томмазо Маринетти, который спустя два месяца после публикации манифеста поставил пьесу «Король Кутежа», по своей сути именно он открыл другой мир искусства, которого не было раньше, сломав границу меж-

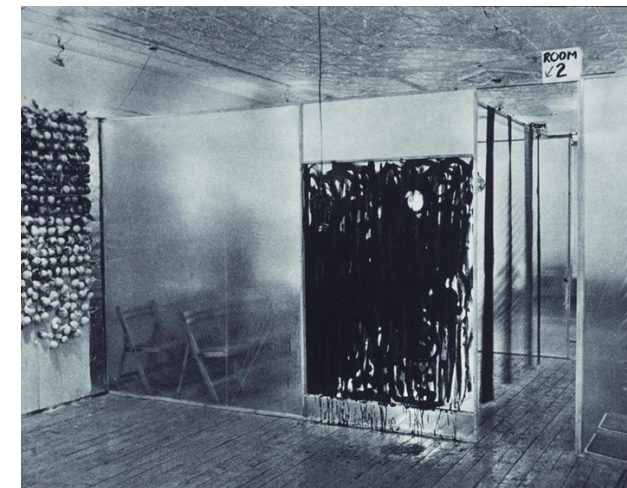
Йозеф Бойс.
Как объяснить
картины мёртвому зайцу. 1965
URL: <https://iskusstvo-info.ru/hudozhniki-shamany-jozef-bojs-vse-nemnogo-volhvy/> (дата обращения 30.03.2025)

Joseph Beuys.
How to Explain
Paintings to a Dead
Hare. 1965
available at: <https://iskusstvo-info.ru/hudozhniki-shamany-jozef-bojs-vse-nemnogo-volhvy/> (accessed 30.03.2025)



Аллан Капроу.
18 хеппинингов
в шести частях.
1959. Одно из
трех помещений
в галерее Аниты
Ребен, где проходил
перформанс
Голдберг, Р.
Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва, 2017

Allan Kaprow.
18 Happenings
in Six Parts. 1959.
One of the three
rooms in the Anita
Reben Gallery where
the performance
took place.
Goldberg R.
Performance Art. From
Futurism to the Present.
Moscow, 2017



ду изобразительным искусством и театральными постановками. Еще раньше Альфред Жарри поставил пьесу «Убью король» 1896 г., предвосхитив новое направление.

У. Боччони писал: «Живопись перестала быть декорацией, изображающей пейзаж, художественным оформлением театрального спектакля». Появилось понимание, что зритель должен быть в центре, а не мимо проходящим, смотрящим на искусство. Это был отличный прием, чтобы вывести публику на эмоцию, изменить ее отно-

шение к новой действительности, которая разворачивалась вокруг них. В результате активной деятельности художников появился манифест «Театра-варьете», позволивший сформулировать теорию футуристического театра, он был по своей сути в начале пути зарождающегося перформанса как отдельного вида искусства.

Затем последовали новые манифесты, например «Динамическая и синоптическая декламация», появилось искусство шумов. В 1917 году — манифест «Футуристический танец». Все эти пояснения были призваны развить новое направление, в котором на тот момент не существовало правил. Каждый последующий манифест в большей степени позволял этому виду становиться выразительным и богатым вне системы академического театрального искусства.

В 1915 г. появляется понятие футуристического синтетического театра, который точно так же, как и футуристическая живопись, критиковал академическое восприятие пространства и времени, ставя в свою основу категорию механического, минимизируя декорации и усложняя восприятие содержания и смысла в своих постановках.

Для зарождающегося перформанса было характерно использование принципа симультанности (пьеса Маринетти «Симультанность»), предполагающего важность импровизации, ценность вещи в ее неожиданности. В этом ключе важно отметить, что симультанность — не новое приобретение начала XX столетия, а прием, знакомый с древности архаическому и примитивному искусству (совмещение двух проекций в изображении фигур в древнеегипетском искусстве, античная вазопись и др.), который в XX веке обрел новый ракурс — воплощение динамизма вечного движения материи, сформированного научными, социальными и политическими факторами, присущими началу прошлого столетия.

Итальянский футуризм стал отправной точкой и для русского авангарда. В 1912 году Давид Бурлюк, Владимир Маяковский, Алексей Крученых и Велимир Хлебников создали свой собственный манифест «Пощечина общественному вкусу». Представители общих взглядов собирались в Санкт-Петербургском кафе «Бродячая собака». Определив потребность собственного развития в более широком поле, они начали нести свое восприятие искусства в широкие массы горожан, выходя в вызывающей одежде с раскрашенными лицами, вдев в петлицу пучок редиски или ложку. Стоит отметить, что ложка в лацкане пиджака ста-



ла своего рода символом и февразизма, движения, появившегося в системе творческих координат Казимира Малевича. С ложкой можно было увидеть как самого Малевича, так и его коллег — Моргунова и Пуни. Апогеем развития было их шествие по улицам, а также фотографии из салона, где Михаил Матюшин, Алексей Крученых и Казимир Малевич предстали на фоне перевернутого рояля на заднем плане, с перевернутыми табуретами на переднем плане в 1913 году после премьеры оперы «Победа над Солнцем». В создании оперы участвовали М. Матюшин, В. Маяковский, А. Крученых, К. Малевич. В Москве роль кафе «Бродячая собака» была отдана «Розовому фонарю».

Между заседаниями в кафе «Бродячая собака» и постановкой оперы «Победа над Солнцем» были еще путешествия по другим городам Д. Бурлюка, В. Маяковского, А. Крученых и В. Хлебникова и фильм «Драма футуриста в кабаре № 13» 1914 года. И это не единичные примеры, В. Татлин и К. Малевич были заинтересованы работой фольклорных театров и балаганов. Это можно проследить как в опере «Победа над Солнцем», так и в постановке «Царь Максимилян и непокорный сын ево Адольфа» 1911 г.

Театральные постановки еще не стали полноценным перформансом, но были предвестником зарождающегося вида искусства. М. Шагал, Н. Гончарова и В. Каменский, М. Ларионов, А. Шевченко обращаются к цирковому искусству. Цирковое искусство и лубочный стиль — яркие направления, вдохновляющие авангардистов. Н. Гончарова, В. Каменский, М. Ларионов, И. Зданевич, Д. Бурлюк и другие раскрашивали собственные лица по примеру древних традиций и ритуалов, выпустив манифест «Почему мы раскрашиваемся» в 1913 году: «Мы раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет



за собой измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, внедряясь друг в друга, витрины — наше лицо...» [6, с. 114–118].

Цели у этого действия и других шествий были аналогичны с западными коллегами — вызвать реакцию обывателя и включить его в процесс. В развитии русского перформанса нельзя не упомянуть выступления И. Зданевича: например, в 1913 году при обсуждении Венеры Милосской он продемонстрировал башмак как предмет более прекрасный, чем Венера.

Все это вело к тому, что русская группа художников и поэтов, параллельно с европейскими коллегами, вела работу по освобождению искусства от условностей и академических устоев. Их успешные попытки создать новый мир не только сопровождалась революционными взглядами на вопросы плоскости и изображения в картине, но и перетекали на соседние виды искусства, смешивая изобразительные искусства, литературу, музыку и театральное искусство. Задавая новый вектор развития всех видов искусства, они, по сути, стали праотцами перформанса, который в последующие десятилетия обрел новые смыслы, оставив первичный принцип — шокировать и выводить зрителя на эмоцию при помощи синтеза жанров, этим же путем шли дадаисты и сюрреалисты.

Таким образом, мы видим: несмотря на то, что сам термин «перформанс» появился только в середине XX века, а его активное использование началось еще позже, процесс развития нового вида искусства существовал с момента зарождения нового взгляда на искусство в начале XX века, что в том числе было обусловлено новой картиной мира, которая трансформировалась и перерождалась, но уже никогда не была прежней.

М. Ларионов, Н. Гончарова, И. Зданевич. Раскраска Михаила Ларионова. «Аргус», 1913, № 12. С. 114–118 URL: artguide.com/posts/2124 (дата обращения 17.02.2025)

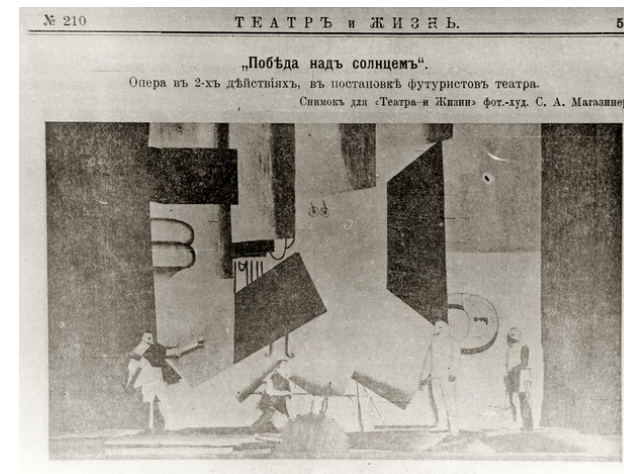
M. Larionov, N. Goncharova, I. Zdanevich. Coloring book by Mikhail Larionov. “Argus”, 1913, no. 12. pp. 114–118 available at: artguide.com/posts/2124 (accessed 02.17.2025)

Перформансы Марины Абрамович. 1968. – URL: <https://hsedesign.ru/project/6f263540ac9d42fca1090baee1af2006?ysclid=m8ufw9029lc953188691> (дата обращения 30.03.2025)

Marina's Abramovic Performances. 1968 available at: <https://hsedesign.ru/project/6f263540ac9d42fca1090baee1af2006?ysclid=m8ufw9029lc953188691> (accessed 30.03.2025)

Вырезка из журнала «Театр и жизнь» с заметкой об опере «Победа над Солнцем». 1913 год // Как смотреть работы «Союза молодежи». – 2019. – 22 ноября. – URL: https://arzamas.academy/mag/751-youth_union?ysclid=m8ufw9029lc953188691 (дата обращения 30.03.2025)

A clipping from the magazine “Theater and Life” with a note about the opera “Victory over the Sun”. 1913 available at: https://arzamas.academy/mag/751-youth_union?ysclid=m8ufw9029lc953188691



Эпохи футуризма, русского авангарда, дада, сюрреализма и баухауса по своей сути стали предвестниками того перформанса, который узнаваем всеми и сегодня. Флагманами уже современной версии перформанса стали работы Дж. Кейджа, «18 хеппингов в шести частях» Капроу и др. Пик перформансов пришелся на 1960-е.

Общей чертой для работ 1960-х с первыми опытами футуристов стало внешнее отсутствие смысла. Однако, несмотря на кажущуюся бессмысленность, стал явно проследиваться путь к большой глубине идей и сложным смыслам, вкладываемым в перформансы, искусству идей, затрагивающих глубинные проблемы общества, творца и коммуникаций, работе с телесностью и психологическими проблемами человека. Современный перформанс стал еще более провокационным и, в ряде случаев, погруженным в политический контекст.

Литература

1. Абрамович, М. Пройти сквозь стены. Автобиография. — Москва: АСТ, 2024. — 400 с.
2. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / [пер. А. Асланиян]. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 319 с.
3. Зиннатуллина, Р.М. Возникновение понятия «перформативность» в научном дискурсе XX века // Традиции и новации в гуманитарном и социально-экономическом исследовании: проблемы, методы, практики: материалы Всероссийской научной конференции студентов-стипендиатов Оксфордского Российского Фонда. — Екатеринбург: УрФУ, 2017. — С. 62–64.
4. Золотухин, В. В. Голос и воск: звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс. — Москва: Новое литературное обозрение, 2024. — 256 с.
5. Ларионов, М., Зданевич, И. Почему мы раскрашиваемся? Манифест футуристов // Аргус: журнал. — 1913. — № 12. — С. 114–118. — URL: <https://artguide.com/posts/2124?ysclid=m78bdc0nxo323334978> (дата обращения 17.02.2025).
6. Остин, Дж. Как совершать действия при помощи слов / пер. с англ. Л. Б. Макеевой, В. П. Руднева. — Москва:

Идея-Пресс: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 332 с.

7. Шехнер, Р. Теория перформанса: [эссе / пер. с англ. А. Асланиян; ред. А. Извеков]. — Москва: V-A-C Press, 2020. — 486 с.
8. Butler, J. Performative Acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist theory // Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre / ed. by Sue-Ellen Case. — Baltimore; London, 1990. — P. 270–282.

References

1. Abramovich, M. Projti skvoz' steny. Avtobiografiya [To walk through walls. Autobiography]. Moscow, AST, 2024, 400 p.
2. Goldberg, R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei [Art of performance. From futurism to the present]. Transl. by A. Aslanyan. Moscow, Ad Marginem Press, 2017, 319 p.
3. Zinnatullina, R. M. Vozniknovenie ponyatiya «performativnost'» v nauchnom diskurse XX veka [The emergence of the concept of “performativity” in the scientific discourse of the twentieth century]. Tradicii i novacii v gumanitarnom i social'no-ekonomicheskom issledovanii: problemy, metody, praktiki: materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii studentov-stipendiatov Oksfordskogo Rossijskogo Fonda [Traditions and innovations in humanitarian and socio-economic research: problems, methods, practices: materials of the All-Russian scientific conference of students-scholars of the Oxford Russian Fund]. Yekaterinburg, Ural Federal University, 2017, pp. 62–64.
4. Zolotuhin, V. V. Golos i vosk: zvuchashchaya hudozhestvennaya rech' v Rossii v 1900–1930-e gody: poeziya, zvukozapis', performans [Voice and wax: sounding artistic speech in Russia in the 1900s–1930s: poetry, sound recording, performance]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2024, 256 p.
5. Larionov, M., Zdanevich, I. Pochemu my raskrashivaemsya? Manifest futuristov [Why do we color ourselves? A Futurist Manifesto] Argus: zhurnal [Argus: a journal], 1913, no. 12, pp. 114–118, available at: <https://artguide.com/posts/2124?ysclid=m78bdc0nxo323334978> (accessed 17.02.2025).
6. Austin, J. Kak sovershat' dejstviya pri pomoshchi slov [How to do things with words]. Transl. from English by L. B. Makeeva, V. P. Rudnev. Moscow, Ideya-Press: Dom intellektual'noj knigi, 1999, 332 p.
7. Schechner, R. Teoriya performansa: esse [Performance theory: an essay]. Transl. from English by A. Aslanyan; ed. by A. Izvekov. Moscow, V-A-C Press, 2020, 486 p.
8. Butler, J. Performative Acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist theory. Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Ed. by Sue-Ellen Case. Baltimore, London, 1990, pp. 270–282.

Об авторе

Толстикова Екатерина Михайловна – кандидат искусствоведения, начальник отдела социокультурных проектов КГАУК «Центр международных и региональных культурных связей». E-mail: tolstikhina@cmrks.ru

Tolstikhina Ekaterina Mikhailovna

Candidate of Arts, Head of the Department of Socio-Cultural Projects at the Center for International and Regional Cultural Relations

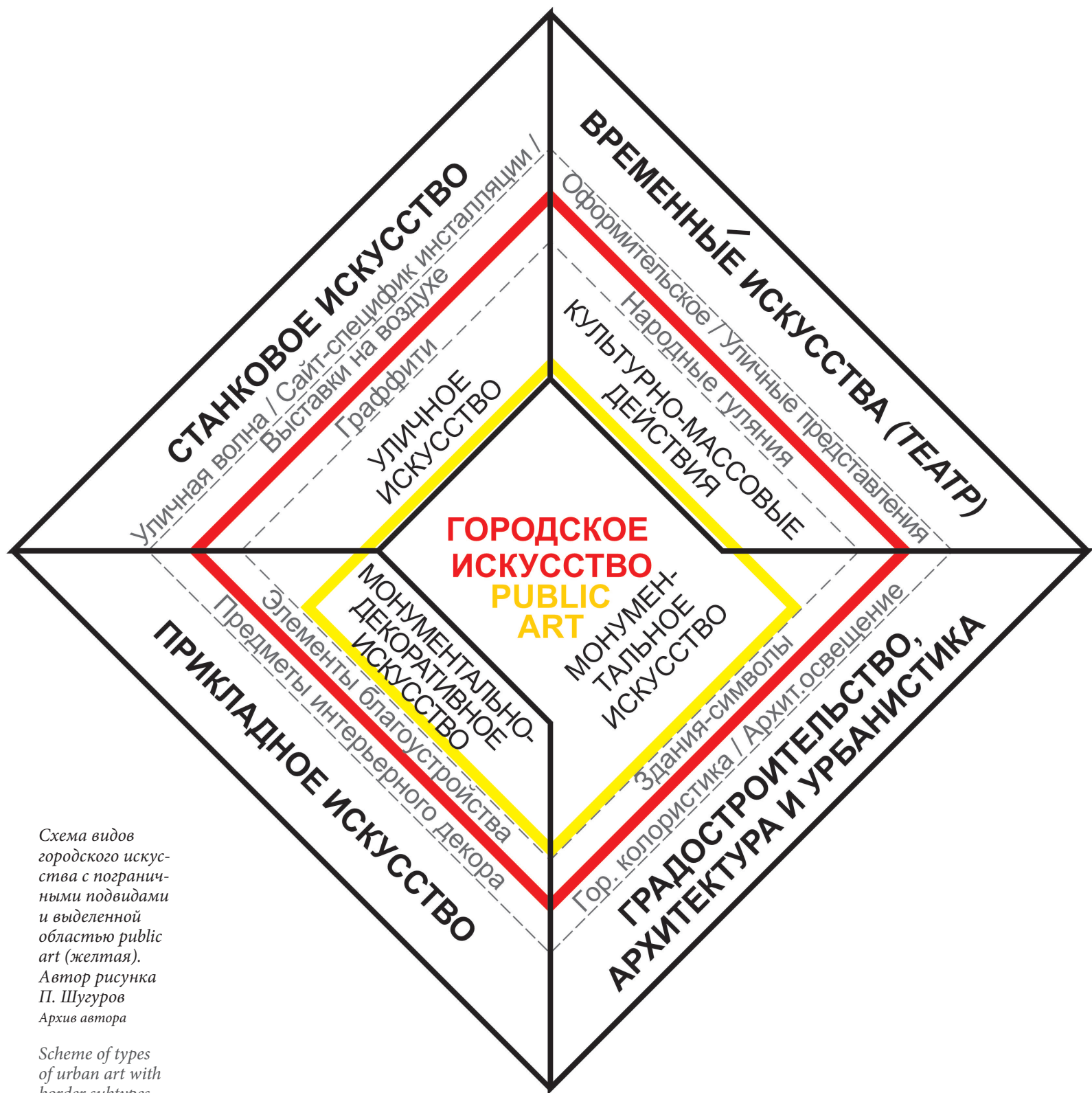


Схема видов городского искусства с пограничными подвидами и выделенной областью public art (желтая). Автор рисунка П. Шугуров
Автор рисунка
П. Шугуров
Архив автора

Scheme of types of urban art with border subtypes and a highlighted area of public art (yellow). Author of the drawing P. Shugurov.
Author's archive

EDN: VEXCBO
УДК 73

THE CLASSIFICATION OF PUBLIC ART

Pavel E. Shugurov
Ministry of Architecture and Urban Planning Policy of Primorsky Region
Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article classifies the existing types of artistic activities in public space. Special attention is paid to terminology and distinctive qualities of various types of fine art.
Keywords: urban art; mosaic; monumental art; public art; sculpture; architecture; urban environment; murals; street art; graffiti.
Citation: Shugurov, P. E. (2025). THE CLASSIFICATION OF PUBLIC ART. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 98–111.

КЛАССИФИКАЦИЯ ГОРОДСКОГО ИСКУССТВА

П. Е. Шугуров
Министерство архитектуры и градостроительной политики Приморского края
Владивосток, Российская Федерация

В статье классифицируются существующие типы художественных активностей в общественном пространстве. Особое внимание уделено терминологии и отличительным качествам различных родов изобразительного искусства.
Ключевые слова: городское искусство; мозаика; монументальное искусство; паблик-арт; скульптура; архитектура; городская среда; муралы; уличное искусство; граффити.

Пытаться классифицировать искусство — особенно сейчас, во времена моды на смешивание всего, что можно и нельзя соединить, — очень неблагоприятное занятие. У искусства столько же измерений, сколько у самой жизни. Оно словно сопротивляется классификации, на каждую теорию тут же являя исключения.

Зависимость от разных органов чувств логично разделяет искусство на пространственные виды, которые также называют пластическими или изобразительными (например, живопись, архитектура), и временные

(музыка, литература), но тут же опять смешивает это деление целым набором пространственно-временных видов (театр, кино).

При попытке разделить искусство по техникам (живопись, графика) оно сопротивляется синтетическими (смешанными) техниками.

Попытка классификации по технологиям (например, мозаика или рисование) тоже не добавляет ясности (например, подтип культурно-массовых действий — живая мозаика, где рисующим модулем является тело человека в одежде определенного цвета).

Сложность классификации заключается также в уже бытующем терминологическом хаосе. Каждую очередную, чуть обозначившуюся в искусстве закономерность авторы, публика и критики спешат назвать термином, не заботясь об их единой спецификации.

Некоторые термины подчеркивают специфику композиционного построения (например, минимализм). Другие акцентируют степень объективности (реализм) или степень новаторства (модерн, авангард).

Привычное деление искусства по тематике и идеологии контента на жанры также постоянно терпит фиаско.

Некоторую осмысленность каждой попытке классификации придает ответ на вопрос: зачем она необходима?

Автор данной статьи соединяет в себе практикующего художника-монументалиста, более 20 лет реализующего масштабные авторские арт-проекты в различных регионах России, и чиновника, осуществляющего государственный заказ на мероприятия по художественному благоустройству дальневосточных городов.

Необходимость понятийно выделить род изобразительного искусства, связанный с художественными активностями в общественном пространстве, и корректно обозначить различные виды и типы внутри этого рода исключительно практична. Терминологический хаос мешает адекватному формированию госзаказа — основы развития данного направления. Художники, чиновники, журналисты, критики, публика используют разные названия и не могут договориться, чего они хотят и как этого достичь.

Так, например, администрации различных городов проводят борьбу с граффити-вандализмом и при этом проводят под своей эгидой граффити-фестивали, производя когнитивный диссонанс в общественном сознании: граффити — это плохо или хорошо? Богатый практический опыт автора дает ему уверенность в том, что данное направление обладает очевидной социальной ценностью, особыми унифицированными качествами и требует особенного подхода, а значит, должно быть классифицировано.

Моисей Каган в заключении своей монографии «Морфология искусства» — одной из немногих фундаментальных попыток мирового искусствоведения классифицировать искусство — делает важный для целей данной статьи вывод: «Когда же в дальнейшем изобразительные искусства, сохраняя декоративную и монументально-декоративную ориентацию, стали одновременно двигаться и по иному пути в поисках абсолютной самостоятельности от архитектуры и прикладных искусств, они открыли для себя новый

род — станковый, в котором изобразительные искусства достигают той же степени независимости от искусств архитектурных, какую литература обрела в эпическом роде, а музыкальное творчество в "абсолютной" музыке. Станковое искусство как род изобразительного творчества обеспечило ему такую же "чистоту" самораскрытия» [3].

В этой небольшом фрагменте Моисея Самойловича можно выделить следующие определяющие формулировки. «Изобразительные искусства» — виды искусств, транслирующие смыслы через изображения, через символы, реализованные в пластической форме. Данные виды делятся на три основных рода: 1) монументальные, зависящие от архитектуры или конкретной среды; 2) прикладные, связанные с производством изделий (их еще называют декоративными); 3) станковые («созданные на специальном станке для производства искусства»), не связанные с функциональностью, создаваемые для максимального раскрытия авторского мировоззрения.

Станковое искусство, готовое представить зрителю иную точку зрения на мир, составляет основу выставок и коллекций художественных галерей и музеев. Главное достоинство этих произведений — самодостаточность (мобильность, независимость от контекста). Они создаются, чтобы вечно, сквозь время и пространство, транслировать идеи избранных личностей.

Не менее самодостаточные и мобильные произведения прикладного искусства в основном выставляются и коллекционируются краеведческими музеями. Эти объекты лучше всего представляют коллективные эстетические установки жителей определенной локации в определенную эпоху.

Станковому и прикладному (вместе — музейно-галерейному) искусству противопоставляется монументальное искусство, смысл которого раскрывается только в пространстве, для которого оно специально создается.

Термин «монументальное искусство» сформировался в советском искусствоведении в 1930-х годах: «род искусств пластических; охватывает широкий круг произведений, создаваемых для конкретной архитектурной среды и соответствующих ей своими идейными качествами, а также зрительно-архитектоническим и цветовым строем» [1]. При этом определение «монументальный» изысканно трактуется не как «большой размером», а как транслирующий «большие темы»: «Монументальность — свойство художественного образа, родственное эстетической категории возвышенного; общественно значимое содержание, выраженное в величавой пластической форме, проникнутой

героико-эпическим началом и пафосом утверждения положительного идеала» [1].

Таким образом, если главный смысл станкового искусства заключается в необходимости утвердить индивидуальное (личное, авторское) начало, монументальное искусство — его прямая противоположность. Оно увековечивает коллективные (надличностные) ценности. Позиция «Мы» противопоставляется позиции «Я».

Обременения зависимостью от архитектурной среды и задачами по трансляции общественных ценностей становятся причиной некоторых отличительных качеств данного направления.

Уникальное отличие монументального искусства от других изобразительных искусств — в роли зрителя.

Попавшему на территорию музея или галереи зрителю автоматически присваивается пассивная роль. Само собой подразумевается, что, находясь на территории институции, он готов к восприятию искусства на условиях, определенных данной институцией. Обычно зритель не имеет права касаться предметов, а свое мнение имеет возможность высказать «для сведения» только в специальном журнале. Даже на самых «демократичных» — интерактивных или иммерсивных — выставках свобода зрителя запрограммирована. Он должен быть готов внимать автору, чье уникальное «Я» должно раскрыться в самом полном объеме.

Когда же искусство размещается в общественном пространстве, роль зрителя становится активной. Здесь пространство принадлежит всем сразу, оно функционально, а искусство здесь далеко не первостепенно. Роль художника, привносящего свое произведение в общественное пространство, — это роль предлагающего. Решение же по приятию данного произведения принимают «неподготовленные зрители» (это уже устоявшийся термин), то есть прохожие — люди, не готовые в данный момент к восприятию искусства. Отвлекаясь от повседневных дел, оценивая и принимая произведение, придавая ему новые прочтения, отстаивая его перед оппонентами из своего сообщества, тем самым легитимизируя его, зритель справедливо претендует на роль соавтора. Изначальное индивидуальное авторство еще до момента установки произведения в общественном пространстве обычно уже существует условно. Часто оно сильно, иногда до неузнаваемости, размывается корректировками заказчика (или заказчиков) и необходимых по закону или навязанных политической волей рецензентов. После установки произведения и приятия его публикой, в качестве

автора, проявляется «Мы». Поэтому горожане редко знают имена авторов своих любимых общественных памятников.

Другая роль зрителя является причиной еще одного удивительного отличия монументального искусства от других изобразительных искусств — относительной безболезненности к трансформациям, можно даже сказать неуязвимости.

Произведения станкового и прикладного искусств уникальны, то есть они существуют в единственном — авторском — экземпляре. Это делает их очень уязвимыми. В случае повреждений такие произведения пропорционально теряют свою ценность, вплоть до полного обесценивания при разрушении артефакта.

Уникальность, а соответственно и ценность произведений монументального искусства, где авторство вторично, создается коллективной рефлексией. Поэтому в любом своем физическом состоянии, даже физически уничтоженные, живущие как фантом коллективной памяти, эти произведения продолжают выполнять свою функцию — в конкретной архитектурной среде транслировать определенные идеи, вернее отношение локального социума к определенным идеям.

Лучше всего неуязвимость монументального искусства можно понять на конкретном примере. Объект «Николаевские триумфальные ворота» во Владивостоке более известен под народным топонимом «Арка Цесаревича» (1891, автор Николай Васильевич Коновалов): вид — монументальное искусство, подвид — здания и сооружения с преобладающей символической функцией, тип — здания-символы, подтип — парадные ворота. Объект был возведен в традициях Римской империи к приезду во Владивосток будущего императора Николая II как символ утверждения Российской империи на Дальнем Востоке в качестве «Третьего Рима», как торжественный видовой элемент «морского фасада» на оси Адмиральской пристани, резко выделяющийся обликом декора в неорусском стиле на фоне неустроенного города.

В последующие 30 лет после установки облик арки изменился незначительно, но ее визуальный эффект как пространственной доминанты снизился существенно. Причиной этого стало изменение городского контекста. В результате отсыпки береговой полосы от арки отодвинулось море. Кроме того, вдоль ул. Прудовой с восточной стороны был построен ряд зданий, а с западной появились торговые павильоны: арка оказалась в другом окружении, которое повлияло на восприятие ее масштаба,



Вид на «морской фасад» Владивостока. 1880-е. Открытка. Автор фото неизвестен
Архив автора

View of the “sea façade” of Vladivostok. 1880s. Postcard. Photographer unknown
Author’s archive

приземлив ощущение ее монументальности. Казалось бы, потеря триумфальности — это очевидный удар по основной идее произведения, но на деле — нет. В этом новом ущербном состоянии объект продолжал наглядно репрезентировать идею имперской державности через отношение локального сообщества. А это отношение успело поменяться: «Цесаревич побыл и уехал; император и столица — далеко; арка — красивая, но нам от этого ни тепло, ни холодно; мы — на задворках империи, у нас свои проблемы».

В 1923 году случилась попытка «переприсвоения» объекта — еще одно отличительное качество монументального искусства: не брать во внимание изначальную, тем более авторскую, идею и вложить в имеющуюся форму новый смысл. С Николаевских триумфальных ворот были удалены имперские символы, и объект был переименован новыми советскими властями в Комсомольскую арку. Но старую идеологию, воплощенную в каждой детали объекта и, что важнее, прочно зафиксированную в коллективном сознании, переприсвоить не удалось: в 1930-х годах арка была разрушена «как сооружение, не имеющее художественной ценности и мешающее проезду транспорта». Всё это было в высшей степени символично и также наглядно репрезентировало изначальную идею в контексте изменившегося общественного мировоззрения. Но, в отличие от произведений станкового или прикладного искусства, для которых уничтожение

фатально, история монументального произведения на этом не заканчивается.

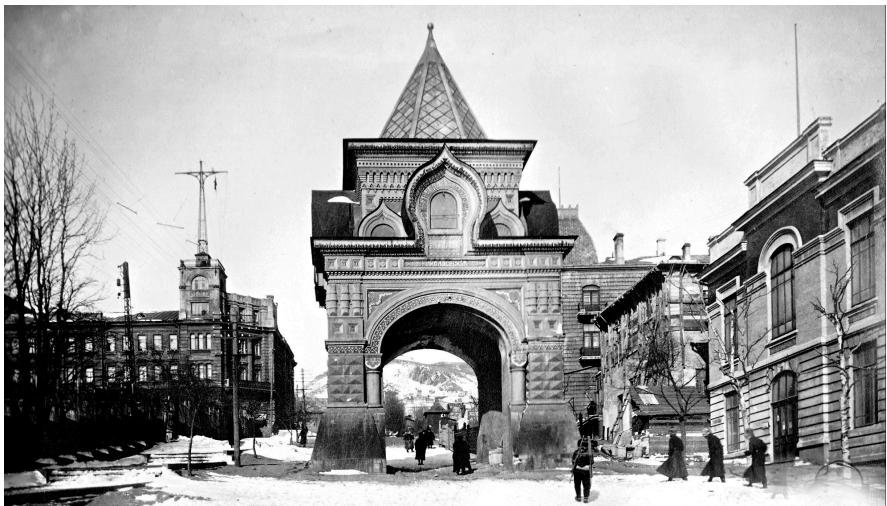
Несмотря на благоустроенный на месте ворот сквер с фонтанами на протяжении почти 70 лет коллективная память хранила образ арки как общественную травму утраты былой державности. Виртуальное воплощение, когда удачно определенной архитектурной ситуацией фантомно возникает в воображении публики, — также отличительное качество объектов монументального искусства. Это случается не только на месте уничтоженного произведения. Иногда бывает, что образ, представленный публике в эскизе, но физически не реализованный, прочно связывается в коллективном сознании с конкретным местом и вполне функционирует как символ.

В начале 2000-х годов Николаевские триумфальные ворота были воссозданы на частные средства при участии коллектива профессиональных архитекторов и художников-монументалистов, подтверждая высказанный выше тезис о неуязвимости монументальных произведений.

Монументальные произведения увековечивают не авторское мировоззрение, а значимую общественную идею. Степень сохранности произведения, ухоженность его внешнего облика репрезентируют актуальность данной идеи. С долей иронии этот тезис можно представить крылатым выражением

Николаевские триумфальные ворота, лишенные имперских и религиозных символов. 1918–1920. Автор фото неизвестный чехословацкий легионер.
URL: pastvu.com (дата обращения 14.03.2025)

Nikolayevsky Triumphal Gate, devoid of imperial and religious symbols. 1918–1920. Photo by unknown Czechoslovak legionnaire
available at: pastvu.com (accessed 14.03.2025)



Современное состояние объекта. 2020. Автор фото А. Новгородов
Архив автора

Current state of the object. 2020. Photo by A. Novgorodov
Author’s archive



из фильма «Джентльмены удачи»: «Кто ж его посадит? Он же памятник».

Основные типы монументального искусства [monumental art (в квадратных кавычках приводятся устойчивые интернациональные термины при их наличии)]:

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
пластические <общественные> памятники, монументы [monuments]	мемориалы (мемориальные ансамбли, комплексы) [memorials]
	скульптурные памятники, в т. ч. бюсты [busts]
	памятные знаки, в т. ч. монументальные стелы [stelae], в т. ч. обелиски [obelisks], ростральные колонны [rostral columns]
	увековеченные <индивидуализированные> предметы, в т. ч. единицы техники
	надгробия [tombstones]
монументальные панно [panels]	рельефные панно, в т. ч. чеканка и др.
	художественная кирпичная кладка
	монументальная живопись, в т. ч. мозаичные панно [mosaic], сграффито [sgraffito] и др.
мемориальные доски [memorial plaques]	охранные, памятные доски, в т. ч. аллеи звезд [alleys of stars]

Благоустройство улицы 1 Мая. 1970-е. Автор фото неизвестен.
URL: pastvu.com (дата обращения 14.03.2025)

Improvement of Pervomayskaya Street. 1970s. Photo by unknown, available at: pastvu.com (accessed 14.03.2025)

Кроме основных типов, можно выделить архаические типы монументального искусства, или протомонументы:

Подвид	Типы, в т. ч. подтипы	
<архаические> протомонументы	м е г а л и т ы [<i>megalithes</i>]	поклонные (святые, священные, культовые) камни, в т. ч. менгиры [<i>menhirs</i>]
		дольмены [<i>dolmens</i>]
		кромлехи (кольца камней) [<i>cromlechs</i>]
		каирны, туры [<i>cairns</i>], гурии
		курганы, тумулусы [<i>tumuluses</i>], в т. ч. хенджи [<i>hengies</i>]
		лабиринты [<i>labyrinths</i>]
	петроглифы (писаницы) [<i>petroglyphs</i>], наскальные изображения	
	памятные камни, в т. ч. закладные камни, небольшие стелы	
	псевдоритуальные камни	
	ритуальные (тотемные, шаманские) столбы	
	истуканы (языческие идолы, кумиры) [<i>idols</i>]	
	поклонные (монументальные, отдельно стоящие) кресты, в т. ч. хачкары	
	часовенные (киотные) столбы (голубцы)	
	меноры (семисвечники) [<i>menorah</i>], ханукии (девятисвечники) [<i>hanukkah</i>]	
	наружные буддийские алтари (буцуданы) [<i>butsudans</i>]	

Дополнительно можно выделить неочевидные типы монументального искусства, крайне интересное исследование которых придется оставить за рамками заданных параметров настоящей статьи:

Подвид	Типы, в т. ч. подтипы
неочевидные протомонументы	топонимы-парейдолии [<i>pareidolic toponyms</i>]
	контекстуальные (безобразные) достопримечательности
	мемориальные растения [<i>memorial plants</i>], в т. ч. памятные аллеи [<i>memorial alley</i>]
	вечный огонь [<i>the eternal flame</i>]
	флаги [<i>flags</i>]
	колокола [<i>the bells</i>]

Пример Николаевских триумфальных ворот, выглядящих как здание – произведение архитектурное, представляет несколько неочевидных типов монументального искусства, расположенных на грани с архитектурой, градостроительством и урбанистикой.

Подвид	Типы, в т. ч. подтипы
здания и сооружения с преобладающей символической функцией	здания-символы [<i>iconic building</i>]
	парадные ворота, в т. ч. триумфальные арки [<i>Arc de Triomphe</i>]
	часовни [<i>chapels</i>], колокольни [<i>bell towers</i>]
	склепы [<i>the crypts</i>], мавзолеи [<i>mausoleums</i>]

Веер неочевидных типов монументального искусства демонстрирует, что, как только сформулирован термин, классифицирующий направление искусства, как только определены его особенности, он тут же начинает рассыпаться. В самом советском определении монументального искусства уже содержится оговорка: «Не всякое произведение монументального искусства монументально по своему образному строю. Отсутствие монументальности особенно характерно для искусства, не способного к утверждению позитивных

социальных ценностей, к пропаганде в массах прогрессивных общественных идеалов и отмеченного стилистическим эклектизмом» [1].

Выше были обозначены три силы, растягивающие в разные стороны понятие «монументальное искусство»: 1) прикладные, 2) станковые и 3) временные искусства.

Так для монументального искусства с выраженным декоративным началом, то есть тяготеющего к прикладным искусствам, в 1960-х годах советскими искусствоведами был введен термин «монументально-декоративное искусство». В настоящее время этот вид называют также «художественным благоустройством».

Закономерно, что пропорционально идеологическому содержанию произведения обычно удешевляется материал изготовления и снижается долговечность. На границе монументально-декоративного и прикладных искусств находятся элементы благоустройства, к которым относятся малые архитектурные элементы (скамьи, урны, фонари и т.п.), очень незначительно в сравнении, например, с памятниками, но все-таки тоже формирующие художественный облик пространства.

Основные типы монументально-декоративного искусства:

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
монументально-декоративная пластика (художественные малые архитектурные формы)	парковая (городская жанровая) скульптура [<i>sculpture</i>]
	декоративные инсталляции (установки), в т. ч. въездные (имиджевые) стелы, доски почета, агитационные стенды
	декоративные реди-мэйдс [<i>the ready-made</i>]
	фонтаны [<i>fountains</i>]
	геоглифы [<i>geoglyphs</i>]
	топиары (кустарниковые скульптуры)
городской ленд-арт [<i>land art</i>] (земляные произведения [<i>earth art-works</i>], художественные элементы ландшафтного дизайна)	сады камней [<i>stone garden</i>], альпинарии [<i>alpinary</i>]
	песчаные скульптуры [<i>sand sculptures</i>]
	ледяные и снежные скульптуры, в т. ч. снеговики [<i>snowmen</i>], снежные ангелы

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
архитектурный декор (архитектурно-художественные детали (элементы)) [<i>architectural decor</i>]	круглый скульптурный декор
	декоративные рельефы [<i>reliefs</i>] (рельефные монументально-декоративные панно), в т. ч. лепнина [<i>stucco</i>], маскароны [<i>mascarones</i>], рельефные вставки
	архитектурная (в т. ч. кирпичная) пластика (раскреповка и тяги), в т. ч. рустовка (руст) [<i>rustication</i>], замковые камни, лопатки, наличники [<i>platbands</i>], сандрики, <полу>фронтоны [<i>pediments</i>]; абламы, аттики, кордоны, аркатурные пояса, поребрики, сухарики и т. д.
	решетки
архитектурно-художественная подсветка (световой декор)	рельефная (заливная) подсветка
	линейная (контурная) подсветка
	видеопроекции
архитектурное оборудование	крышные установки, в т. ч. политические и культовые символы, крышные лозунги
	часы, градусники и т. п.
	вывески [<i>signage</i>], в т. ч. фасадная агитация (реклама), аншлаги, афиши [<i>posters</i>], объявления
монументально-декоративная живопись	монументально-декоративные панно, в т. ч. витражи [<i>stained-glass</i>], мозаичные вставки, изразцы
	муралы [<i>murals</i>] (настенные росписи), в т. ч. неомурализм
	суперграфика

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
неочевидный городской декор (художественный облик функциональных элементов)	контекстный декор
	геодезические знаки
	малые архитектурные формы, в т. ч. ограды, фонари, скамьи, люки, афишные тумбы
	детские площадки
	киоски, беседки, перголы, сень
	дорожное оборудование, в т. ч. рекламные конструкции

Монументальное искусство, наложенное на станковое, в максимальной полноте воплощающее авторское мировоззрение, нашло выражение в различных типах уличного искусства [street art] — несанкционированных изобразительных активностях в общественном пространстве. Некоторые современные исследователи привносят дополнительный понятийный хаос, используя термин «уличное искусство» как объединяющий для всех возможных художественных проявлений в городской среде, в том числе, например, мемориальных комплексов [5]. При этом они курьезно разделяют уличное искусство (любое городское искусство) и стрит-арт (только несанкционированное). В такой парадигме получается, что стрит-арт — небольшая часть уличного искусства. Автор настоящей статьи категорически с этим не согласен. Прилагательное «уличное» в данном случае указывает на относительно камерный масштаб в сопоставлении, например, с «городским» или «монументальным». Городское — это про общность, уличное (у-личное) — про отдельного человека.

Самым заметным подвидом уличного искусства являются граффити, которые репрезентируют идею авторского самоутверждения в общественном пространстве в максимально прямолинейной форме: как можно виднее, крупнее и контрастнее написать свое имя.

Материалы производства произведений уличного искусства в сравнении с монументально-декоративными, а тем более монументальными произведениями еще больше удешевляются, а срок службы арт-объектов может измеряться минутами. Главное — самовыражение, пусть даже в рамках круга (тусовки) единомышленников — субкультуры. При этом уличные художники активнее других эксплуатируют описанное выше свойство город-

ского искусства к виртуальному перевоплощению: фотодокументация успешно заменяет артефакт, присваивая художественному символу конкретную локацию.

Не менее умело уличные художники пользуются и другим свойством — коллективизацией авторства неподготовленными зрителями. Актом приятия горожане придают городскому арт-объекту ценность, в том числе и художественную. В ситуации, когда художественная ценность станковых (музейно-галерейных) произведений определяется экспертным сообществом, зачастую излишне элитарным, зачастую коррумпированным, уличное искусство открывает альтернативные возможности. Художник повышает свою узнаваемость и арт-рейтинг уличными работами и на этой волне уже востребованным автором презентует свои станковые произведения. Поэтому для пользователей данного «уличного входа» на арт-сцену оформился собственный термин — «художники уличной волны».

Основные типы уличного искусства:

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
протограффити	
граффити [graffiti]	тэги [tagging]
	бомбинг [bombing], в т. ч. баблы [bubble], трейн-бомбинг [train bombing], руф-топ [roof top]
	райтинг [writing], в т. ч. кэраки
	бафф [buffing]
постграффити [post graffiti]	спрей-арт [spray art]
	трафареты [stencil graffiti]
	постеры [wheatpasted poster art]
	наклейки [sticker art]
	видеопроекции
	яр-бомбинг [yarn bombing]
	уличные инсталляции [street installations]
	партизанинг [guerrilla art] (тактический урбанизм)
	фризлайт [frizlight]

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
уличные перформансы [street art performances]	уличные хеппенинги [street art happenings]
	несанкционированные флешмобы [street fleshmobs], в т. ч. айс-флоатинг [ice-floating]
	живые статуи [living statues], уличная пантомима [pantomime]
	несанкционированные демонстрации [demonstrations], монстрации, митинги
	одиночные пикеты [single pickets]
	ЖКХ-арт (ЖЭК-арт)
неочевидные типы уличного искусства	автотюнинг
	уличная мода

Временные, то есть обладающие длительностью, искусства также преобразуют монументальное искусство, синтезируя новые типы, объединенные видом «культурно-массовые мероприятия (действия)»:

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
шествия [processions]	парады [parade]
	крестные ходы [religious processions]
	демонстрации [demonstrations]
народные гуляния [festive events]	карнавалы [carnivals]
	ярмарки [fairs]
	городские праздники [city holidays]
городские перформансы [outdoor performances]	исторические реконструкции [historical reconstruction]
	мистерии [the mysteries]
	городские хеппенинги [outdoor happenings]
	официальные флешмобы [fleshmobs], в т. ч. живая мозаика, живые цепи
	живые картины [tableaux vivants (фр.)]
	городские квесты [urban quests]

Подвиды	Типы, в т. ч. подтипы
праздничное оформление (городское оформительское искусство)	городские декорации [holiday decoration]
	плакаты [posters]
	самоходные визуальные символы, в т. ч. катафалки, агиттехника
	праздничная иллюминация [festive illumination]
	световые проекции, видео-маппинг [3D mapping]
	праздничные салюты, фейерверки [fireworks]
<архаические> ритуалы	замки на семейное счастье
	ленточки, амулеты на деревьях
	монеты на возвращение
	символические ключи <от города>
	разбивание на счастье, в т. ч. шампанское о корабль, тарелку в начале съемок
	капсулы времени [time capsules], в т. ч. бутылки с посланиями
	полуденные выстрелы, оружейные (артиллерийские, трехкратные) салюты [gun salutes]
	минута молчания [schweigeminute]
	кулачные бои (стенка на стенку)

Рассмотрев комплексно типологию художественных активностей в общественном пространстве, становится понятно, что советский термин «монументальное искусство» не может быть объединяющим, не может быть родом для приведенных подвидов. Монументальное искусство — основной вид данного рода, но один из четырех.

С середины 2000-х годов новообразованные российские арт-институтции, в основном выстроившие свое позиционирование на противопоставлении современного искусства соцреализму, а себя — советским Союзам художников, педалировали термин «паблик-арт» для обозначения современного искусства в общественном пространстве, часто противо-

поставляя его «монументалке». Паблик-арт — русская транскрипция англоязычного термина public art, появившегося в США в 1960-х годах сначала для обозначения произведений, вовлекающих неподготовленную публику к диалогу, а к 1990-м годам, за неимением другого определения, объединившего все типы легальных городских арт-активностей. Устоявшийся к тому термин street art для несанкционированных художественных практик удержал свою суверенность.

В России паблик-арт, первоначально определявший что-то современное, обычно временное и интерактивное, постепенно стал претендовать на объединяющий родовый термин, расширяя типологию и смещая монументальное искусство вместе с монументально-декоративным, но (по западному образцу) не распространяясь на территорию стрит-арта — такой же прямой транскрипции.

В 2023 году Комитет по молодежной политике Государственной думы РФ сделал попытку терминологически закрепить паблик-арт для обозначения немонументальных, но уже распространенных типов городского искусства — муралов и городских инсталляций — и установить некие единые правила их размещения. Но лоббисты данной инициативы так и не справились с классификацией, и инициатива погасла, оставив насущный вопрос о правовом статусе, а соответственно и государственном заказе, нерешенным.

В части борьбы терминов интересна книга Александра Боровского «От монумента до граффити. Городская среда в мозаиках, росписях, рельефах и инсталляциях... Историко-художественный путеводитель. Петербург XX-XXI вв.». В попытке объять разные типы городских арт-проявлений в границах Санкт-Петербурга автор, не настаивая, межует термины «городское искусство» и «паблик-арт» [2].

Автор настоящей статьи, не сторонник англицизмов, если доступны более понятные и благозвучные определения, в рамках своей кандидатской диссертации 2019 года предложил рабочее понятие «городское искусство» по аналогии с термином «городская среда» с производным определением «городской художник» [4, с. 45]. Городское искусство — род изобразительных искусств, произведения которого создаются специально для конкретного архитектурного и социального пространства в расчете на свободный доступ неподготовленного зрителя. За прошедшие пять лет термин «городское искусство» неплохо себя показал в названиях фестивалей, научных и популярных статьях, но, к сожалению, не в государственных нормативах и программах.

Рассмотрим лексику действующего законодательства в исследуемой области.

С 2002 года в Федеральном законе № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» указан «особый вид недвижимого имущества» — «произведения монументального искусства».

С 2008 года письмом Росстроя № ВБ-1381/02-1 в качестве отраслевых сметных нормативов введена «Методика определения стоимости создания произведений изобразительного искусства на территории Российской Федерации». Методика предлагает следующую классификацию по технике исполнения:

1. Монументально-декоративная живопись:
 - 1.1. Мозаика:
 - 1.1.1. Римская мозаика.
 - 1.1.2. Флорентийская мозаика.
 - 1.2. Витраж:
 - 1.2.1. Классический (свинцовая протяжка)
 - 1.2.2. Из листового стекла (алюминиевая протяжка).
 - 1.2.3. «Тиффани», мини-витраж, плафон.
 - 1.2.4. Витраж литьевой в бетоне, пескоструйный (спекание, моллирование, травление)
 - 1.2.5. Гравировка.
 - 1.2.6. Уникальные авторские технологии.
- 1.3. Роспись.
- 1.4. Маркетри.
- 1.5. Интарсия.
- 1.6. Фреска.
- 1.7. Декоративные решетки.
- 1.8. Декоративное стекло.
- 1.9. Декоративные эмали.

В зависимости от сложности композиции техники, указанные в пп. 1.1-1.3, классифицируются на:

- орнамент, несложные фоны;
- пейзаж, натюрморт, архитектурные мотивы;
- геральдика, анималистика, малофигурные композиции;
- многофигурные композиции.

1.10. Композиционное покрытие архитектурных поверхностей декоративного характера.

2. Произведения типа панно (вставок).

3. Объемно-пространственные композиции — композиции из различных элементов: для входов в здания, фонтанов и арок, декоративные композиции для фасадов и интерьеров зданий и сооружений,

самостоятельные композиции, обусловленные градостроительной ситуацией; композиции для игровых площадок, парков, мостов и въездов и пр.

4. Скульптурные произведения:
 - 4.1. Круглая скульптура.
 - 4.2. Рельефы:
 - 4.2.1. Фигурный.
 - 4.2.2. Геральдический.
 - 4.2.3. Орнаментальный.
 - 4.3. Бюст или голова.

В зависимости от используемого материала указанные типы классифицируются:

- в граните, базальте и других, равных по твердости и сложности обработки материалах;
- в мраморе, в литом металле (по выплавляемой восковой модели), в листовой стали, листовой меди, в технике кузнечнойковки, литом стекле;
- в дереве, в известняке, листовом алюминии, в смешанных техниках и в сочетании с различными материалами;
- керамике, бетоне, пластмассе, дутом и листовом стекле и других, равных им по сложности обработки материалов.

5. Произведения художественного проектирования — проекты художественного решения среды с включением различных видов изобразительного, декоративно-прикладного искусства и уникального дизайна в органическом сочетании со сложившимся историческим, архитектурным и природным окружением:

- 5.1. Художественное проектирование интерьеров и экстерьеров:
 - 5.1.1. Общие интерьеры и фасады.
 - 5.1.2. Административные интерьеры.
 - 5.1.3. Производственные интерьеры и фасады.

5.1.4. Жилые интерьеры (коттеджи и т.п.) и фасады.

5.1.5. Производственно-бытовые интерьеры.

5.1.6. Вспомогательные интерьеры.

5.2. Художественное проектирование экспозиций:

5.2.1. Музеи.

5.2.2. Выставки.

5.2.3. Ярмарка, фестиваль, праздник.

5.3. Художественное проектирование отдельных объектов и элементов формирования среды:

5.3.1. Отдельные архитектурно-художественные сооружения (отдельно стоящие киоски, беседки, павильоны, лавки, фонтаны и т.п.).

5.3.2. Рекламные кронштейны, рекламные щиты, плоские и объемные оинги, билборды и т.п.

5.3.3. Тематические, сюжетные и торговые витрины.

5.3.4. Объекты ландшафтной архитектуры и благоустройства (фитодизайн, ограждение, мощение, дорожки, клумбы, вазоны, палисадники и т.п.).

5.3.5. Аудиовизуальные, светодинамические, кинетические пространственные системы.

5.3.6. Знаково-информационные системы и системы визуальной коммуникации.

5.3.7. Элементы городского дизайна (часы, мебель, навесы и т.п.).

6. Произведения художественного конструирования.

В 2012 году автор настоящей статьи инициировал разработку долгосрочной целевой программы «Улучшение художественного облика городской среды Владивостокского городского округа» (постановление администрации г. Владивостока от 12.05.2012 № 1809) — одной из первых в постперестроечной России программ по формированию госзаказа на городское искусство. Там были следующие мероприятия:

- создание, закупка, установка и сохранение объектов монументального искусства;
- создание, закупка и установка малых архитектурных форм;
- осуществление художественной росписи объектов, находящихся в муниципальной собственности;
- принятие в муниципальную собственность бесхозных малых архитектурных форм;
- содержание, обследование и ремонт малых архитектурных форм, находящихся в муниципальной собственности.

С 2014 года функционирует «Общероссийский классификатор видов экономической деятельности», который, к сожалению, совсем не учитывает специфику городского искусства:

1. В разделе С «Обрабатывающие производства» ОКВЭД 23.4 Производство прочих фарфоровых и керамических изделий, включая производство статуэток и прочих декоративных керамических изделий; ОКВЭД 23.70.2 Резка, обработка и отделка камня для памятников; ОКВЭД 25.99.3 Изготовление готовых металлических изделий хозяйственного назначения по индивидуальному заказу населения, включая, помимо прочего, изготовление металлических предметов хозяйственного назначения, таких как ажурные декоративные решетки, чеканные пан-

но и рамки, подвески под декоративные тарелки, ограждения, ворота, мангалы.

2. В разделе F «Строительство» ОКВЭД 42.99 Реставрация, консервация и воссоздание скульптуры (памятников историческим деятелям и деятелям культуры, садово-парковой скульптуры), относящейся к объектам культурного наследия; ОКВЭД 43.3 Работы строительные отделочные, включая реставрацию, консервацию и воссоздание штукатурной отделки, керамического декора, мозаики, янтарного набора, поверхности из искусственного мрамора, паркетных полов, наружных и внутренних декоративно-художественных покрасок, архитектурно-лепного декора на объектах культурного наследия.

3. В разделе M «Деятельность профессиональная, научная и техническая» ОКВЭД 74.10 Деятельность специализированная в области дизайна, включая моделирование мебели, других предметов интерьера; предоставление услуг декораторов интерьера.

4. В разделе R «Деятельность в области культуры, спорта, организации досуга и развлечений» ОКВЭД 90.03 Деятельность в области художественного творчества, включая деятельность скульпторов и художников; реставрацию, консервацию и воссоздание монументальной живописи на объектах культурного наследия; сохранение и воссоздание беседок, ротонд и т.п. малых архитектурных форм, относящихся к памятникам исторического ландшафта и ландшафтной архитектуры, включая произведения садово-паркового искусства, садово-парковую скульптуру.

С 2017 года утвержден национальный стандарт Российской Федерации ГОСТ Р 57368-2016 «Сохранение произведений ландшафтной архитектуры и садово-паркового искусства». В нем использованы следующие термины: ансамбль в садово-парковом искусстве; архитектура малых форм; малые архитектурные формы; произведения (объекты) ландшафтной архитектуры и садово-паркового искусства.

В 2023 году по итогам посещения выставки «Развитие креативной экономики в России» Президент РФ Правительству РФ поручил разработать аналог программы «Percent for art» [«Процент для искусства»], существующей в некоторых, в основном западных, странах: «Рассмотреть вопрос о внесении в законодательство Российской Федерации изменений, касающихся определения в сметной стоимости проектов по строительству общественных зданий механизмов учета расходов на размещение произведений монументального искусства, создава-

емых местными авторами». Поручение исполнено не было.

Как видно из приведенных документов, органы власти в основном используют устоявшуюся советскую терминологию, слегка разбавленную новыми заимствованными понятиями. «Произведения художественного конструирования» уже стали определяться как «дизайн», но «декоративно-художественные покраски» «муралами» еще не делались.

Интересная классификация представлена в действующем с 2013 года приказе Министерства образования и науки РФ № 1061 «Об утверждении перечней специальностей и направлений подготовки высшего образования»:

1. Инженерное дело, технологии и технические науки (бакалавриат и магистратура):

- 1.1. Архитектура.
- 1.2. Реконструкция и реставрация архитектурного наследия.
- 1.3. Дизайн архитектурной среды.
- 1.4. Градостроительство.

2. Изобразительное и прикладные виды искусств (бакалавриат и магистратура):

- 2.1. Дизайн.
- 2.2. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы.
- 2.3. Искусство костюма и текстиля.
- 2.4. Реставрация.
- 2.5. Традиционное прикладное искусство.

3. Изобразительное и прикладные виды искусств (специалитет):

3.1. Монументально-декоративное искусство:

- 3.1.1. Художник монументально-декоративного искусства (живопись).
- 3.1.2. Художник монументально-декоративного искусства (скульптура).
- 3.1.3. Художник-проектировщик интерьера.

3.2. Живопись:

- 3.2.1. Художник-живописец (станковая живопись).
- 3.2.2. Художник-живописец (монументальная живопись).
- 3.2.3. Художник-живописец (театрально-декорационная живопись).
- 3.2.4. Художник-живописец (церковно-историческая живопись).
- 3.2.5. Художник-реставратор (станковая масляная живопись).
- 3.2.6. Художник-реставратор (темперная живопись).

3.2.7. Художник-реставратор

(монументально-декоративная живопись).

3.2.8. Художник кино и телевидения.

3.2.9. Художник комбинированных съемок.

3.2.10. Художник кино и телевидения по костюму.

3.3. Графика:

3.3.1. Художник-график (станковая графика).

3.3.2. Художник-график (искусство книги).

3.3.3. Художник-график (искусство графики и плаката).

3.3.4. Художник-график (оформление печатной продукции).

3.3.5. Художник анимации и компьютерной графики.

3.3.6. Художник мультипликационного фильма.

3.4. Скульптура:

3.4.1. Художник-скульптор.

3.4.1. Художник-скульптор (медальерное искусство).

3.4.1. Художник-скульптор (реставрация скульптуры).

3.5. Живопись и изящные искусства: художник.

4. Изобразительное и прикладные виды искусств (ассистентура-стажировка; художник, преподаватель):

4.1. Монументально-декоративное мастерство,

4.2. Мастерство декоративно-прикладного искусства и народных промыслов (по видам).

4.3. Искусство дизайна (по видам).

4.4. Искусство живописи (по видам).

4.5. Искусство графики (по видам).

4.6. Искусство скульптуры.

4.7. Искусство реставрации (по видам).

Предложив вариант классификации выше, оставляя многоточие в постановке проблемы, вместо вывода автор приводит следующую статистику. На сегодняшний день в 9 вузах России 18 вариантов обучения (специалитет) по профилю «монументально-декоративная живопись», 3 программы бакалавриата и специалитета, после окончания которых можно получить профессию «скульптор-монументалист», 10 программ бакалавриата и специалитета, после окончания которых можно получить профессию «художник-оформитель». Программы по мурализму, граффити, стрит-арту и паблик-арту отсутствуют.

Литература

1. Большая советская энциклопедия. Второе издание. — Т. 31. — Москва: Государственное научное издательство «БЭС», 1958. — 964 с.
2. Боровский, А. Д. От монумента до граффити. Городская среда в мозаиках, росписях, рельефах и инсталляциях... Историко-художественный путеводитель. Петербург XX-XXI вв. — Санкт-Петербург: Центрполиграф, 2023. — 418 с.
3. Каган, М. С. Морфология искусства. — Ленинград: Искусство, 1972. — 408 с.
4. Шугуров, П. Е. Социокультурная динамика городского искусства в России на примере г. Владивостока: диссертация ... кандидата искусствоведения: 24.00.01. — Владивосток: ДВФУ, 2019. — 244 с.
5. Эстетика стрит-арта: сборник статей / под общ. ред. К. А. Куксо. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018. — 96 с.

References

1. Bol'shaya sovetskaya enciklopediya. Vtoroe izdanie. — T. 31 [The Great Soviet Encyclopedia. Second edition. Vol. 31]. Moscow, State Scientific Publishing House "BES", 1958, 964 p.
2. Borovsky, A. D. Ot monumenta do graffiti. Gorodskaya sreda v mozaikah, rospisyah, rel'efah i installyaciyah... Istoriko-hudozhestvennyj putevoditel'. Peterburg XX-XXI vv [From monument to graffiti. Urban environment in mosaics, paintings, reliefs and installations... Historical and artistic guide. Petersburg in the 20th — 21st centuries]. Saint Petersburg, Centrpoligraf, 2023, 418 p.
3. Kagan, M. S. Morfologiya iskusstva [Morphology of art]. Leningrad, Iskusstvo, 1972, 408 p.
4. Shugurov, P. E. Sociokul'turnaya dinamika gorodskogo iskusstva v Rossii na primere g. Vladivostoka: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 24.00.01 [Sociocultural dynamics of urban art in Russia on the example of Vladivostok. Candidate (Arts) Dissertation. 24.00.01]. Vladivostok, FEFU, 2019, 244 p.
5. Estetika strit-arta: sbornik statej [Street-art esthetics: a collection of articles]. Ed. by K. A. Kukso. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2018, 96 p.

Об авторе

Шугуров Павел Евгеньевич — начальник отдела формирования архитектурного облика Министерства архитектуры и градостроительной политики Приморского края, художник-монументалист, руководитель арт-сообщества «33+1», кандидат искусствоведения, экс-начальник отдела дизайна городской среды администраций городов Владивостока и Южно-Сахалинска.

E-mail: p-shugurov@yandex.ru

Shugurov Pavel Evgenievich

Head of the Architectural Department of the Ministry of Architecture and Urban Planning Policy of Primorsky Region, muralist, Head of the Art Community "33+1", Candidate of Arts, ex-head of the Urban Environment Design Department of the administrations of the cities of Vladivostok and Yuzhno-Sakhalinsk.



Красные богатыри. Ковер. 1965. Шерсть, ворсовое ткачество. 229×63. Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера
Фото Е.Ю. Манеровой

Red Bogatyrs. Carpet. 1965. Wool, pile weaving. 229×63. Sverdlovsk Regional Museum of Local History named after O.E. Clerc
Photo by E.Yu. Manerova

EDN: TVOJBL
УДК 745.522.2

CARPET “RED BOGATYRS”, FROM THE COLLECTION OF THE SVERDLOVSK REGIONAL MUSEUM OF LOCAL HISTORY NAMED AFTER O.E. CLERC: FROM THE HISTORY OF URAL CARPET WEAVING OF THE 1960s

Elizaveta Y. Manerova

Ural State University of Architecture and Art named after N.S. Alferov
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The subject of study in this article is one carpet produced at an artistic carpet weaving factory in the village of Butka, Sverdlovsk region in the 60s of the 20th century. The relevance of the research topic is determined by the need to describe the surviving example of regional pile weaving, the history of its origin and to identify the main artistic features for its further classification. Particular attention in the article is paid to the plot, figurative solution of the theme, the features of the compositional and color scheme of the carpet are described.

Keywords: carpet; pile weaving; “Red Bogatyrs”; stylization; color.

Citation: Manerova, E.Yu. (2025). CARPET “RED BOGATYRS”, FROM THE COLLECTION OF THE SVERDLOVSK REGIONAL MUSEUM OF LOCAL HISTORY NAMED AFTER O.E. CLERC: FROM THE HISTORY OF URAL CARPET WEAVING OF THE 1960S. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 112–121.

КОВЕР «КРАСНЫЕ БОГАТЫРИ» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СВЕРДЛОВСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМ. О.Е. КЛЕРА: ИЗ ИСТОРИИ УРАЛЬСКОГО КОВРОТКАЧЕСТВА 1960-Х ГОДОВ

Е. Ю. Манерова

Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н.С. Алферова
Екатеринбург, Российская Федерация

Предметом изучения в данной статье является ковер «Красные богатыри», произведенный в 1965 году в ковроткацком цехе Буткинского райпромкомбината Талицкого района Свердловской области. Ковер является уникальным образцом уральского ворсового ткачества. В статье приводятся документальные данные об истории его создания, участии во Всемирной выставке в Монреале 1967 года. Особое внимание в исследовании уделено анализу образного решения темы Гражданской войны. Автором выявлены основные художественные особенности композиционного и цветового решения ковра, сделана попытка определить его место в развитии декоративно-прикладного искусства СССР во второй половине XX века.

Ключевые слова: ковер; ворсовое ткачество; «Красные богатыри»; минимализм; цвет в декоративном искусстве.

Ковроделие в России представляет собой значимый и богатый национальными традициями раздел советского декоративного искусства. На Урале, где традиционными считаются металлургия и машиностроение, ковроткацкий промысел, как и другие виды текстильных ремесел, считался частью бытового производства, канувшего в прошлое. Однако сохранившиеся образцы удивительного ремесла напоминают о достаточно интересном периоде в развитии сначала артельного промысла, а затем и фабричного производства предметов интерьерного текстильного быта. По мере исследования регионального текстильного промысла находят предметы и документы, доказывающие, что ковры, производимые на Урале и в соседнем Зауралье, имеют черты самобытности и свои особенности не только в способе производства, но и в художественном отношении.

Объектом исследования в данной статье является уникальный образец ворсового ткачества — ковер «Красные богатыри» из коллекции Свердловского областного краеведческого музея им. О. Е. Клера. Постоянно находящийся в хранилище музея ковер, созданный в 1965 году в ковроткацком цехе Буткинского райпромкомбината специально для выставки «Экспо-67» в Монреале, заслуживает особого внимания и дальнейшего изучения с целью определения его места в ряду подобных образцов декоративно-прикладного искусства ушедшей уже в историю советской эпохи.

История ковроткачества на Урале берет свое начало в первой половине XX века с активным развитием артельного способа производства ковров.

Основные этапы становления и развития ковроделия на Урале:

1. Начало артельного производства (1920-е годы). Первые артели начали формироваться в 1920-х годах. Одна из первых артелей была создана в 1925 году в селе Канаши Шадринского района Курганской области. Здесь начиналось производство ворсовых ковров по «восточной» технологии на вертикальных станках.

2. Миграция мастеров и распространение ремесла. В результате миграции мастеров ремесло распространилось на соседние регионы, включая Урал. Важным шагом стало переселение мастера Разливинских Марии Андреевны из Курганской области в село Бутка Талицкого района Свердловской области в 1947 году. Она основала там надомное производство ковров, а впоследствии открыла ковроткацкий цех.



3. Развитие фабричного производства (1950-е годы). К началу 1950-х годов ковроткацкий цех в Бутке значительно вырос, увеличилось количество станков, и производство стало более организованным. К концу 1950-х годов цех выпускал сотни метров ворсовых ковров ежегодно.

4. Международное признание (1960-е годы). Одним из важнейших событий в истории уральского ковроткачества стало участие Буткинской фабрики в международных выставках. В 1965 году был создан ковер «Красные богатыри», который в 1967 году отправился на Всемирную выставку «Экспо-67» в Монреале. Этот ковер стал символом достижений уральских ковроткачей и получил высокую оценку специалистов.

5. Расцвет и упадок (1970-1980-е годы). В 1970-е годы фабрика достигла максимальных объемов производства, выпуская тысячи квадратных метров ковров в год. Однако в конце 1980-х и начале 1990-х годов начался постепенный спад, вызванный экономическими трудностями и изменениями в потребительских предпочтениях.

6. Современное состояние. На сегодняшний день ковроткацкий промысел на Урале считается утраченным.

Таким образом, история уральского ковроткачества включает в себя периоды становления, расцвета, международного признания и постепенного упадка. Забытое ремесло требует возрождения и сохранения, чтобы будущие поколения могли познакомиться с уникальной культурой и искусством Урала.

Исследование ковра «Красные богатыри» и поиски данных о нем начались с организован-

Г. А. Слепнев.
Фрагмент
технического
рисунка ковра
«Красные бо-
гатыри». Около
1964. Канвовая
бумага, акварель.
20×40
Собрание
Е.Ю. Манеровой

G. A. Slepnev.
Fragment of
a technical
drawing of
the carpet "Red
Bogatyrs". Circa
1964. Watercolor
on canvas paper.
20×40
E. Yu. Manerova's
collection

Е. Ю. Манерова.
Реконструкция
технического рисун-
ка ковра «Красные
богатыри». 2021.
Коллаж. 120×60
Собрание
Е.Ю. Манеровой

E. Yu. Manerova.
Reconstruction of the
technical drawing
of the carpet "Red
Bogatyrs". 2021.
Collage. 120×60
E. Yu. Manerova's
collection

ной Центром традиционной народной культуры Среднего Урала этнографической поездки автора статьи в село Бутку в августе 2020 года.

Самым важным результатом поездки стала находка в помещениях разрушающихся цехов Буткинской ковроткацкой фабрики интересных по своему виду технических карт ковров, имеющих резкое отличие от рисунков «цветочных» ковров по типу «тюменских» [10]. На плохо сохранившихся картах виднелись фрагменты очень упрощенного, почти примитивного изображения фигур людей и элементов пейзажа. Выбранные карты принадлежали трем разным ковровым рисункам, очень схожим по своей стилистике

и сюжетному рисованию. К сожалению, в каждом из них не хватало нескольких карт.

Ввиду отсутствия надписей на картах им дали условные названия — «Буткинский», «Детский» и, как было установлено позже, «Красные богатыри». Рисунки ковров обладают сходством по некоторым чертам: созданы на патриотические темы, прославляющие Уральский край и советского человека; вертикально ориентированы; изображения упрощены и стилизованы, фигуры людей, деревьев имеют плоскостной характер, типичный для 1960-х годов. Изобразительные мотивы разбросаны по светлому фону без какой-либо связи между собой, в рисунках применен цветной контур, пустое поле («земля»¹) заполняется прямоугольными полосками, они лишены орнаментальной каймы. Технические рисунки ковров выполнены ручным способом — акварельными красками (многие фрагменты растеклись), что может свидетельствовать об их изготовлении в цехах самой фабрики.

Идентификация технического рисунка ковра «Красные богатыри» еще не завершена. Так как надписей на обратной стороне карт и каких-либо дополнительных маркировок не было найдено, опираться в этом процессе можно лишь на записи в рукописной книге Николая Савельевича Казанцева (бывшего главного инженера фабрики) и устные свидетельства Ольги Николаевны Филимоновой (работницы фабрики²) о том, что автором рисунка является художник-копировальщик Г. А. Слепнев. Остается открытым вопрос авторства, оригинальности или копийности рисунка ковра, возможно изготовленного в лаборатории Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве.

Самый яркий из трех найденных технических рисунков принадлежал ковра «Красные богатыри», хотя он тоже был неполный. Отсутствие значительного количества карт побудило автора статьи попытаться реконструировать рисунок в целом. Найденные закономерности раппортных повторов в композиции позволили восстановить утраченные части технического рисунка ковра, который даже на таком уровне завораживал своей необычностью и монументальностью. Восстановленный рисунок всего ковра был переработан, выделенный фрагмент прошел стадию расчетов и технической подготовки к ткачеству. Для этого был сделан новый технический рисунок на канвовой бумаге с авторскими дополнениями в духе имеющихся изобразительных элементов.



После определенных подготовительных работ и в процессе ткачества нового фрагмента ковра нашлось фото готового ковра с таким же рисунком, опубликованное в альбоме «Народные художественные промыслы Свердловской области» в 2019 г. [8, с. 195]. Более того, оказалось, что именно этот ковер хранится в Свердловском областном краеведческом музее им. О. Е. Клера, где он был максимально изучен визуально. К сожалению, других документальных данных, сопровождающих ковер, не было найдено.

Качество фрагмента ковра продолжалось более года, после его завершения как новый образец, так и сам ковер «Красные богатыри» стали участниками выставки «Буткинский узор. История ковроткачества на Урале» в Центре традиционной народной культуры Среднего Урала (декабрь 2022 — февраль 2023 года).

Исследовательская работа при этом не прекращалась. Поиски материалов в Государственном архиве Свердловской области не увенчались успехом. Там не оказалось материалов даже о существовании ковроткацкой фабрики в Бутке. Самым полным историческим источником являются упомянутые два рукописных тома, собранные Н. С. Казанцевым. Включенные в них авторские записи и подборка заметок из местной газеты «Сельская новь» рассказывают о том, как развивалась фабрика и какие победы одержали местные ткачи в прославлении уральского ковроткачества³.

В первом томе рукописной книги Н. С. Казанцева приведена статья корреспондента И. Бутакова из газеты «Сельская новь» от 1 марта 1967 года, в которой дается описание фабрики и упоминается интересующий нас ковер: «Белоснежное, чистенькое двухэтажное здание с двумя рядами светлых окон ковроткацкого цеха Буткинского райпромкомбината было видно издалека. Рядом с зданием цеха вытянулось второе, — это здание красильного цеха и котельная. За ними водонапорная башня. В ковроткацком цехе расставлены в два ряда новые металлические ковроткацкие станки из Прибалтики. В помещении много солнца, воздуха и тепла. Над головами ткачих лампы дневного света... Не так давно ковровщицы цеха изготовили ковер "Красные богатыри", получивший в областном доме товаров высокую оценку, по словам начальника ковроткацкого цеха Федора Николаевича Глебова, он будет отправлен на международную выставку в Монреаль» [2].

Довольно скудную информацию о ковре, истории его появления и бытования дополнила О. Н. Филимонова. Из телефонного разговора с ней 10 апреля 2021 года стало известно, что «ковер выткан в 1965 году Зыковой Галиной Федотовной по рисунку местного художника Светова Г.⁴. Технологом фабрики в то время была Разливинских Мария Андреевна, директором — Казанцев Николай Савельевич. За эту работу в Москву во Дворец съездов были приглашены Берсенев Иван Семенович (снабженец) и ткачиха Зыкова Галина Федотовна».

Неслучайным является тот факт, что высокая честь выткать ковер для всемирной выставки выпала Зыковой Галине Федотовне и ее напарнице Нине Константиновне Третьяковой. Из архива Н. С. Казанцева известно, что это были знатные ковроткачихи, одержавшие ряд профессиональных побед. Об этом сообщается в заметке «Будни ковроткацкого цеха» в газете «Сельская новь» от 23 июля 1970 года: «На первый взгляд кажется, что ковроткацкий цех Буткинского промкомбината живет однажды заданной размеренной жизнью. Все так же шипят и хлопают паром за окнами машины красилки, тонко, как писк комара, звенит тронутая крючком ковроткачихи кордовая нить ковра, глухо стучат берда паласниц. Все знакомо. На самом же деле в жизни цеха постоянно совершается и рождается что-то новое. Ковроткацкое производство ширится, набирает сил. Растет производительность труда. Успешно потрудился в этом полугодии коллектив четвертой бригады, где бригадиром Галина Федотовна Зыкова. Производственное задание ежемесячно выполняется на 125-128 процентов, а сама бригадир выполняет его на 160-170 процентов. Взяв обязательство в течение года снять со станка 55 квадратных метров, она выткала уже около 30. Как рассказывает мастер-технолог Мария Андреевна Разливинских, Галина Федотовна со своей напарницей Ниной Константиновной Третьяковой ежедневно вяжет по 10 000 узлов вместо 7600 по норме. Коллектив этой бригады одним из первых в промкомбинате завоевал звание бригады коммунистического труда. Теперь в ней нет ни одной ковроткачихи, которая не выполняла бы месячного задания»⁵.

Ковер «Красные богатыри» был создан специально для участия во Всемирной выставке «Экспо-67», проходившей под девизом «Земля людей» в Монреале, которая официально была приурочена к празднованию столетия Конфедерации Канады, а для СССР она совпала с полувек

юбилеем Октябрьской социалистической революции [6, с. 2]. Участие в таком знаменитом событии делает ковер важной частью советского культурного наследия.

По многим своим особенностям ковер соединяет в себе черты яркого периода развития советского декоративно-прикладного искусства 1960-х годов. Вместе с рисунками ковров «Буткинский» и «Детский», найденными в Бутке, ковер «Красные богатыри» можно было бы отнести к сюжетно-тематической группе, в которой черты региональной идентичности самобытного уральского ковроткачества очевидны. Как утверждала Ирина Яковлевна Богуславская, определяя факторы самобытности искусства и неповторимого местного

переживаний. Сюжет всегда предполагает напряженную динамику развития чувств» [9, с. 21].

Очевидно, что рассматриваемый ковер «Красные богатыри» утратил черты реалистического сюжетного повествования, приобрел упрощенные изобразительные формы, заключенные в тип раппортной композиции, и его принадлежность к определенной группе в классификации может быть оспорена. Он во многом несет черты орнаментального направления декоративного искусства.

Ковер «Красные богатыри» отображает события Гражданской войны на Урале 1918 года, когда происходили ожесточенные бои между красными и белыми. В знаковой форме в произведении символизируется победа красных и их последующее

Е. Ю. Манерова.
Авторская
реконструкция
фрагмента
ковра «Красные
богатыри». 2022.
Шерсть, ворс-
овое ткачество.
90×220
Собрание
Е.Ю. Манеровой

E. Yu. Manerova.
Author's
reconstruction
of a fragment
of the carpet "Red
Bogatyrs". 2022.
Wool, pile
weaving.
90 × 220
E. Yu. Manerova's
collection



характера, «одни и те же факторы в разных промыслах и художественных системах составляют самобытные взаимосвязи и занимают различное место, более или менее активное» [1, с. 32].

Споры о сюжетности в коврах, о способе трактовки патриотических тем в предметах декоративно-прикладного искусства велись в 1960-е годы на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». Попытки переноса «станковых» приемов рисования справедливо критиковались теоретиками искусства. По мнению Елены Савельевой, «сюжетным считается произведение, в котором раскрываются сложнейшие человеческие внутренние движения, глубочайшие переживания и размышления, когда появляется необходимость выявить линии развития этих

возвращение домой с поля боя. Хотя в композиции отсутствуют конкретные исторические личности и события, но общая атмосфера и приемы изображения демонстрируют героизацию образов участников Гражданской войны, что было типично для советского искусства тех лет, тем более что фактическим поводом для создания ковра служила знаменательная дата календаря. Своей тематикой и формой ее трактовки декоративное произведение становится своеобразным памятником эпохе, подчеркивая ценности и идеалы, пропагандируемые в СССР в 1960-е годы.

Сюжетной линией ковра можно назвать сцену-рассказ усталого движения конников, возвращающихся домой после битвы в достаточно условной трактовке: нет явного противостояния красных

и белых. Выбранная сцена передает атмосферу мира и покоя после сражения. В повторяющемся ритме движения справа налево участвуют несколько крупных фигур всадников, предположительно командиров отрядов, выделяющихся своим размером и более темными оттенками оранжевого цвета, вокруг которых располагаются меньшие по размеру фигуры рядовых воинов, изображенные в холодных оттенках красного цвета.

Конники выделяются на фоне полей и лесов, что добавляет некоторой реалистичности и подчеркивает региональную идентичность ковра. Фон изделия однотонный и состоит из горизонтальных полос, обозначающих землю, что создает ощущение монотонности и спокойствия повествования. Частое применение простейших геометрических форм разных цветов усиливает символическое звучание композиции. Изображения деревьев и домов упрощены, словно это детский рисунок из треугольников и овалов. Все элементы сюжетного повествования объединены в единую композицию, создавая гармоничное и лаконичное изображение, отражающее тему героизма и победы.

Силуэтные фигуры всадников неразделимы с лошадьми, они очень условные, даже геометризированные.

Подобное изображение коней и верблюдов без анатомической детализации встречается в туркменских дорожках с сюжетными сценами, развертывающимися по удлинённой плоскости, как, например, на туркменской ковровой дорожке-йоламе (XVIII в.) из собрания Российского этнографического музея. Это довольно редкое представление свадебного шествия, в котором сохраняется повторяющийся ритм силуэтных фигур каравана на светлом фоне без перспективы и в сочетании с линейно-схематичными изображениями растений. Условное геометризованное изображение фигур животных незначительно конкретизируется: силуэт верблюда отличается от силуэта лошади. В центре композиции помещена фигура невесты, едущей на верблюде в особом паланкине. К животу верблюда пририсованы вертикальные линии — свисающая бахрома осмолдука, который надевается на верблюда во время свадебного шествия [4].

В ковроткачестве 1960-х годов активно развивались новые изобразительные приемы. Болезнь «станковизма», свойственная коврам 1930-1940-х и даже 1950-х годов, когда преобладало стремление превратить декоративно-прикладную, прак-



Г. Ф. Зыкова.
Фотопортрет.
Из архива
Н.С. Казанцева.
Том I. С. 39.
Фото
Е.Ю. Манеровой

G. F. Zyкова.
Photo portrait.
From
N. S. Kazantsev's
archive.
Vol. 1. P. 39
Photo by E. Yu.
Manerova.

тически бытовую полезную вещь в картину, была уже позади. Художники ковровой промышленности в этот период получили заказ на создание ковров для современного, активно растущего жилищного рынка. «Советской архитектуре присущи формы, лишённые напыщенности, претенциозной роскоши и в то же время — примитивности и упрощенчества. Глубокая идейность, правильное раскрытие нового содержания, высокое художественное качество, использование лучших достижений искусства и техники — таковы черты искусства, в том числе декоративного и, в частности, ковроделия», — утверждал исследователь тех лет Ф. В. Гогель [3, с. 6].

Ковровые рисунки стали резко упрощаться, художники-ковровщики их «пропалывали», применяя высокий уровень стилизации изображений, отказываясь от многочисленных деталей, доводя изобразительные мотивы до «сурового» минимализма, но сохраняя тематическую сюжетность. В этом можно найти определенное сходство с художественными особенностями текстиля авангарда.

Исследователь того периода С. Ильинская писала, что в изображении природы художники стали избегать иллюстративности и излишней детализации, учитывая условность, которая свойственна самой специфике народного ковроткачества. Приводя в пример ковер Л. К. Зубовой

Н. К. Третьякова.
Фотопортрет.
Из архива
Н.С. Казанцева.
Том I. С. 38.
Фото
Е.Ю. Манеровой

N. K. Tretyakova.
Photo portrait. From
N. S. Kazantsev's
archive. Vol. 1. P. 38
Photo by
E. Yu. Manerova.



«Зима» (1959), она отмечала высокую декоративность, простоту и обобщенность скованных морозом, запущенных снегом деревьев, сугробов и падающих снежинок, подчиненных общей цельности орнаментального строя [5, с. 30].

Цветовое решение ковра «Красные богатыри» заслуживает особого внимания. Для передачи революционных подвигов были применены все символические и декоративные свойства цвета с учетом технических требований. По правилам исполнения любого текстильного промышленного образца, особенно в ковроткачестве, всегда существует значительное ограничение в количестве используемых цветов. Каждое изделие можно назвать тем основным цветом, который используется в большем объеме и преобладает в произведении. Цветовая палитра «нашего» ковра построена на доминанте красно-оранжевых оттенков, и поэтому ковер можно назвать красным. В ковре используется 5-6 цветов шерстяной пряжи. Основным цветом фона «земли» был выбран средний по тону оранжевый цвет — как символ закатного солнца и пожара одновременно. Два оттенка — более темно-оранжевый и темно-красный — использованы для силуэтного изображения всадников. Три оттенка оранжевых вместе с темно-коричневым, используемым в обводке фигур и элементов пейзажа, при своей доминан-

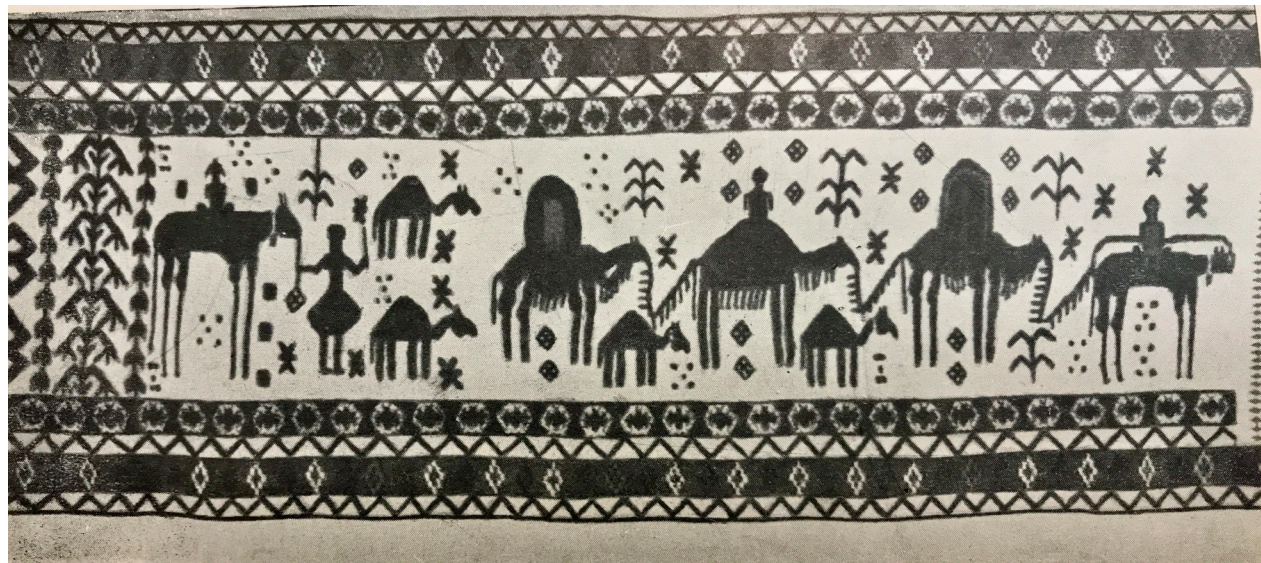
те в ковре контрастируют с несколькими дополнительными цветами холодной гаммы (два вида глубоко-зеленых, темно-синие в простых геометрических полосах и силуэтах деревьев). Небольшие участки, вытканые светлой пряжей, усиливают тональный контраст и добавляют глубину ковровому полю [7, с. 183].

Таким образом, художественные особенности ковра «Красные богатыри» делают его уникальным произведением уральского декоративного искусства, обладающим яркими чертами региональной идентичности. Вместе с рисунками ковров «Буткинский» и «Детский», найденными в Бутке, ковер «Красные богатыри» можно отнести к группе сюжетно-тематических ковров, воплощающих самобытность уральского ковроткачества. Так как ковер был соткан специально для Всемирной выставки «Экспо-67» в Монреале, его создание и участие в ней являются свидетельством достижений народного творчества, и в этом его историческое значение. Мастерство ковроткачих, проявившееся в создании ковра, также подчеркивает его уникальность. Использование сложных цветовых решений и детализированных изображений свидетельствует о высоком уровне развития ковроделия в регионе, что делает его важной частью культурного наследия СССР. Ковер несет в себе не только художественную, но и культурно-историческую ценность, отражая дух времени и определенные социальные процессы, происходившие в стране в середине XX века.

Ковер «Красные богатыри» является не только достойным примером произведения уральского декоративно-прикладного искусства, но и важным историческим документом, иллюстрирующим развитие национальных художественных промыслов в общем контексте советской культуры [7, с. 182].

Сегодня традиционное уральское ковроткачество находится в списке утраченных ремесел. Большинство фабрик закрылось, а навыки и знания передаются лишь через отдельных энтузиастов и центры традиционной культуры. Тем не менее, сохранившиеся образцы, такие как ковер «Красные богатыри», продолжают служить напоминанием о богатом наследии уральского декоративно-прикладного искусства.

Автор выражает особую благодарность Центру традиционной народной культуры Среднего Урала в лице директора Новопашинной Виктории Геннадьевны за всяческую поддержку в изучении



и экспонировании сохранившихся материалов ковроткацкого промысла Урала, а главное за предоставленную возможность выезда на полевые исследования в село Бутка в 2020 и в 2021 году.

Примечания

1. «Земля» — местное название чистого поля центральной части ковра, однотонного цвета пряжи.
2. Казанцев, Н. С. Книга № 1. Рукопись. С. 21. Личный архив Л. В. Упоровой
3. Там же.
4. Светов Г. — ошибочное имя автора рисунка. По документам Н. С. Казанцева, художником был Г. А. Слепнев. Аудиозапись. Архив Е. Ю. Манеровой.
5. Казанцев, Н. С. Книга № 1. Рукопись. С. 38-39. Личный архив Л. В. Упоровой.

Литература

1. Богуславская, И. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов: сборник статей. — Ленинград: Художник РСФСР, 1981. — С. 16-43.
2. Бутаков, И. В ковроткацком цехе // Сельская новь: районная газета. — Талица, 1967. — 1 марта.
3. Гогель, Ф. В. Ковры. — Москва, 1950. — 210 с.
4. Журавлева, Е. В., Чепелев, В. Н. Искусство советской Туркмении: очерк развития. — [Москва]; [Ленинград], 1934. — URL: <http://eykumena.ru/iskusstvo-dorevolucionnoy-turkmenii/> (дата обращения 17.03. 2025).
5. Ильинская, С. Русский ручной ковер // Декоративное искусство СССР. — 1960. — № 8 (33). — С. 29-31.
6. Кликс, Р., Дубанов, В. ЭКСПО-67 // Декоративное искусство СССР. — 1968. — № 1. — С. 1-20.
7. Манерова, Е. Цвет в ковре «Красные богатыри» как основное средство раскрытия темы революции // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. — Санкт-Петербург, 2021. — С. 179-186.
8. Народные художественные промыслы Свердловской области: [альбом] / сост. А. С. Максяшин, Е. Ю. Манерова, М. М. Павлова; Министерство культуры Свердловской области; Центр традиционной народной культуры

Туркменская ковровая дорожка (йолома). XVIII век. Фрагмент. Российский этнографический музей (Санкт-Петербург)

Фото из журнала «Декоративное искусство СССР» (1958, № 6, с. 8)

Turkmen carpet runner (yolama). 18th century. Fragment. Russian Ethnographic Museum (St. Petersburg)

Photo from the magazine "Decorative Art of the USSR" (1958, no. 6, p. 8)

- Среднего Урала. — Екатеринбург, 2019. — 212 с.: ил.
9. Савельева, Н. Сюжетные ковры // Декоративное искусство СССР. — 1963. — № 3. — С. 21-22.
 10. Сезева, Н. И. Сюжеты и орнаментальные мотивы тюменского народного ковра (XIX-XX вв.). — URL: <http://izvestia.asu.ru/2010/2-2/arts/TheNewsOfASU-2010-2-2-arts-07.pdf> (дата обращения 27.01. 2025).
 11. Яковлева, Е. Г. Ковры РСФСР. — Ленинград, 1959. — 24 с.

References

1. Boguslavskaya, I. Problemy traditsij v iskusstve sovremennyh narodnyh hudozhestvennyh promyslov [Problems of traditions in the modern folk arts and crafts]. Tvorcheskie problemy sovremennyh narodnyh hudozhestvennyh promyslov: sbornik statej [Creative problems of modern folk arts and crafts: a collection of articles]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1981, pp. 16-43.
2. Butakov, I. V kovrotkackom cekhe [In the carpet weaving workshop]. Sel'skaya nov': rajonnaya Gazeta [Selskaya Nov': regional newspaper]. Talica, 1967, March 1.
3. Gogel, F. V. Kovry [Carpets]. Moscow, 1950, 210 p.
4. Zhuravleva, E. V., Chepelev, V. N. Iskusstvo sovetsoj Turkmenii: ocherk razvitiya [Art of Soviet Turkmenistan: an outline of development]. Moscow; Leningrad, 1934, available at: <http://eykumena.ru/iskusstvo-dorevolucionnoy-turkmenii/> (accessed 17.03. 2025).
5. Ilyinskaya, S. Russkij ruchnoj kover [Russian hand-made carpet]. Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR], 1960, no. 8 (33), pp. 29-31.
6. Kliks, R., Dubanov, V. EKSP-67 [Exspo-67]. Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR], 1968, no. 1, pp. 1-20.
7. Manerova, E. Cvet v kovre «Krasnye bogatyri» kak osnovnoe sredstvo raskrytiya temy revolyucii [Color in the carpet "Red Bogatyr" as the main means of revealing the theme of revolution]. Cvet v prostranstvennyh iskusstvah i dizajne: sbornik materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii [Color in spatial arts and design: collection of materials of the All-Russian scientific and practical conference]. Saint Petersburg, 2021, pp. 179-186.
8. Narodnye hudozhestvennye promysly Sverdlovskoj oblasti: al'bom [Folk arts and crafts of the Sverdlovsk region: an album]. Compilers A. S. Maksyashin,

Л. К. Зубова. Зима. Ковер. 1959. Шерсть, ворсовое ткачество. Всероссийский музей декоративного искусства (Москва)

Фото из журнала «Декоративное искусство» (1960, № 8, с. 29)

L. K. Zubova. Winter. Carpet. 1959. Wool, pile weaving. All-Russian Museum of Decorative Arts (Moscow)

Photo from the magazine "Decorative Art" (1960, no. 8, p. 29)



E. Yu. Manerova, M. M. Pavlova; Ministry of Culture of the Sverdlovsk Region; Centre for Traditional Folk Culture of the Middle Urals. Yekaterinburg, 2019, 212 p.

9. Savelyeva, N. Syuzhetnye kovry [Genre Carpets]. Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR], 1963, no. 3, pp. 21-22.
10. Sezeva, N. I. Syuzhety i ornamental'nye motivy tyumenskogo narodnogo kovra (XIX-XX vv.) [Themes and ornamental motifs of the Tyumen folk carpet (19th-20th centuries)], available at: <http://izvestia.asu.ru/2010/2-2/arts/TheNewsOfASU-2010-2-2-arts-07.pdf> (accessed 27.01. 2025).
11. Yakovleva, E. G. Kovry RSFSR [Carpets of the RSFSR]. Leningrad, 1959, 24 p.

Об авторе

Манерова Елизавета Юрьевна – профессор кафедры декоративно-прикладного искусства Института изобразительных искусств Уральского государственного архитектурно-художественного университета им. Н.С. Алферова (Екатеринбург)

E-mail: liza.manerova@mail.ru

Manerova Elizaveta Yur'evna

Professor, Professor at the Department of Decorative and Applied Arts of the Institute of Fine Arts of the Ural State University of Architecture and Arts



С.Е. Ануфриев.
Солнечная композиция. 2002. Глина, соли. D 62.
4 пласта.
Частная коллекция.
Фото из архива семьи художника

S. E. Anufriev.
Solar composition.
2002. Clay, salt.
D 62. 4 layers.
Private collection.
Photograph from
the artist's family archive

EDN: RYJOFU
УДК 7.01

SERGEY ANUFRIEV'S SOLAR CIRCLE

Marina V. Moskalyuk

Siberian Federal University

Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: Based on the hermeneutic approach, the solar theme in the works of the honored artist, academician of the Russian Academy of Arts Sergey Evgenievich Anufriev, is considered. The polysemy and complexity of the solar theme in the master's work is revealed, parallels are drawn between his artistic, figurative and ideological attitudes. The relevance of comprehending the meanings and searches of the master for the modern viewer is emphasized.

Keywords: Sergey Anufriev; sun; solar sign; hermeneutics; semiotics.

Citation: Moskalyuk, M.V. (2025). SERGEY ANUFRIEV'S SOLAR CIRCLE. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 1, № 1 (22), pp. 122–129.*

СОЛНЕЧНЫЙ КРУГ СЕРГЕЯ АНУФРИЕВА

М. В. Москалюк

Сибирский федеральный университет

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского

Красноярск, Российская Федерация

На основе герменевтического подхода рассматривается солнечная тематика в творчестве заслуженного художника, академика Российской академии художеств Сергея Евгеньевича Ануфриева. Выявляются многозначность и сложность солярной темы в творчестве мастера, проводятся параллели его художественно-образных и мировоззренческих установок. Подчеркивается актуальность постижения смыслов и поисков мастера для современного зрителя.

Ключевые слова: Сергей Ануфриев; солнце; солярный знак; герменевтика; семиотика.

Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злему
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному
В нашем хотенье земном!
Константин Бальмонт

«Понимание значения есть начало сознания. Только через понимание и порождение понятого можно проникнуть в суть дела, сообщить понятое другим и — соответственно — узнать от других посредством сообщения», — писал великий немецкий философ и психолог двадцатого столетия Карл Ясперс [7, с. 185].

Художник Сергей Ануфриев ушел из жизни на пике расцвета творчества совсем недавно (в 2022), и постижение его творческого наследия в научном, эстетическом, философском плане еще только предстоит. Цели и задачи данной публикации строятся на том, что интерпретация художественного произведения есть понимание интенции, т.е. направленности сознания и мышления художника, освоение авторского переживания и авторского воплощения смыслов. Одновременно обращение к творчеству художника есть и осознание глубинных структур собственной души, а через личное идет постижение смыслов и поисков эпохи, в которой жил и творил Сергей Евгеньевич Ануфриев и живем мы. В этом заключается актуальность и новизна предпринятых нами попыток выявления в творческом наследии ведущего сибирского мастера места и значения солнечной тематики.

Если говорить о научных основах данных размышлений, то собственно искусствоведческий, формально-стилистический метод анализа произведений Сергея Ануфриева в данном случае мы оставим чуть в стороне, на будущее [4]. На первом этапе наиболее важным видится герменевтический подход, позволяющий выявить смыслополагающие аспекты творчества художника. Важны и методы семиотики, раскрывающие многообразие концептуальных смыслов знака солнца и возможности их современной интерпретации. Обращение к основным трудам философии и те-

ории искусства (Ясперс [7], Гадамер [1], Ортега-и-Гассет [6]) формирует фундаментальные положения нашего исследования, а многочисленные публикации современных авторов демонстрируют новые направления и актуальный потенциал классического научного знания (Л. А. Кривцова [3], И. А. Щирова [9] и др.).

Трудно найти более концептуальный и многозначный образ-символ, чем солнце. В творчестве заслуженного художника России, академика Российской академии художеств Сергея Евгеньевича



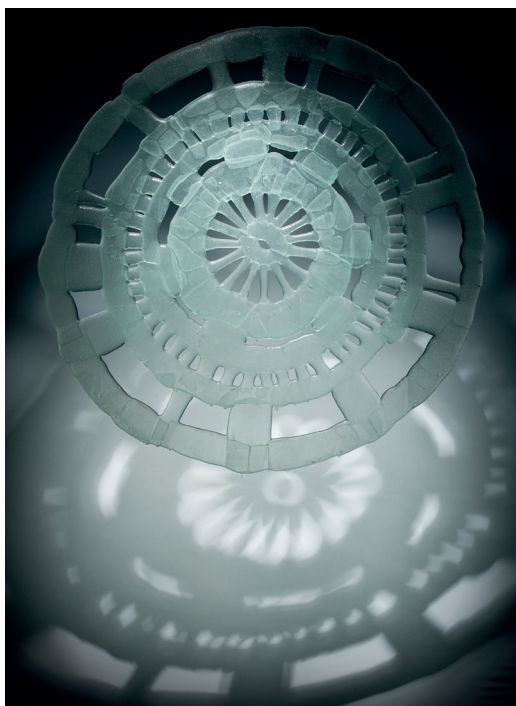
*С.Е. Ануфриев.
Князь Солнце.
2000. Глина,
ангобы, стекло.
Н 105. Новоси-
бирск, галерея
«Старый город»
Фото из архива семьи
художника*

*S. E. Anufriev.
Knyaz Sun. 2000.
Clay, engobes, glass.
N 105. Novosibirsk,
“Old Town” Gallery
Photograph from
the artist’s family archive*



*С.Е. Ануфриев.
Шесть солнц.
Декоративная
композиция. 2010.
Металл, стекло,
сварка, песко-
струйная обра-
ботка. D 58.
Красноярский худо-
жественный музей
имени В.И. Сурикова.
Фото из архива семьи
художника*

*S.E. Anufriev.
Six Suns. Decorative
composition.
2010. Metal,
glass, welding,
sandblasting. D 58.
Krasnoyarsk Art
Museum named
after V. I. Surikov.
Photograph from the
artist’s family archive*



Ануфриева (1960-2022) композиции, где в той или иной форме используется образ солнца, регулярно возникали с первых творческих шагов до последних дней. Можно сказать, что солнце и солнечный круг — неизменная тема его творчества.

Мы видим солнечные знаки в керамических скульптурах, пластах, блюдах, например, в триптихе 1989 г. «Хрупкая композиция» (шамот, глина, соли); скульптуре «Белый вождь» (I, II, III, IV, 1998, глина, дерево, кожа, кость, металл, окислы, соли); в «Солнечной композиции» 2002 г. (глина, соли) и многих других работах.

Будучи мастером сложного и редкого материала — художественного стекла, Ануфриев в остро-современных, технологичных композициях представляет нам поразительно неожиданные вариации солнечной темы: «Белое солнце» 2000 г. (глина, стекло, дерево, лепка, гутная техника); инсталляция «Солнечное гнездо» 2009 г. (металл, проволока, сетка, стекло, выдувание) и иные композиции.

Обращаясь к металлу, к брутальной сварке и ковке, он снова и снова воспроизводит солнечный круг с бесконечными трансформациями декоративных элементов: декоративная композиция «Старое солнце» 2008 г. (фарфор, металл, искусственный камень, литье); «Семь солнц» (серия круглых форм, 2008, металл, сварка, стекло, пескоструй) и многое другое.

Когда художник работал с горячей эмалью, соляные знаки возникали в серии «Двенадцать шаманов» 2014 г. (медь, горячая эмаль), серии из 9

работ «Славянские обереги» 2014-2018 гг. (медь, эмаль, дерево), в мистическом триптихе «Хранители солнц» 2018 г. (медь, горячая эмаль).

Обращение к плоскости холста и к колористическим аспектам также связано с солнечной темой: «Городское солнце» (полиптих, 2009, холст, фотопечать, цветные лаки); «Китайское солнце» (диптих, 2009, холст, фотопечать, цветные лаки).

Предпринятое выше перечисление даже в малой мере не исчерпывает композиций Сергея Ануфриева, в которых он работает с солнечной тематикой, но, как нам кажется, показывает широту диапазона работы над образом солнца в творчестве художника. Разнообразие материалов и форм — от монументальных до станковых, от инсталляций и объектов до авторских печатных техник — демонстрирует универсализм мастера и технологическое совершенство его профессионального языка. И, что не менее важно, является свидетельством напряженного поиска высокой художественной образности и глубины воплощения темы [5].

Х.-Г. Гадамер следующим образом формулирует главную философскую идею герменевтического подхода к изучению произведений искусства: «... фундаментальная идея герменевтики такова: истину не может познавать и сообщать кто-то один. Всемерно поддерживать диалог, давать сказать свое слово и инакомыслящему, уметь усваивать произносимое им — вот в чем душа герменевтики» [1, с. 8].



В постоянном диалоге с художником и его произведениями мы видим, что для Сергея Ануфриева солнечная тема была не только необходимой составляющей бытия, метафорой жизни, тепла и света. В меньшей мере через постоянное изображение солнечного знака он противостоял пошлости, обыденности, бессмысленной рутине человеческого существования.

«Солнечный круг [...] это рисунок мальчишки», — когда-то всем известные слова популярной детской песенки. Но был ли Сергей Ануфриев «мальчишкой»? Многие, кто знал художника близко, согласятся с тем, что почти детская искренность блистала в его глазах, была в его удивительном юморе, внутреннем тепле и доброте. Эта так необходимая нам искренность (вспомним евангельское «будьте как дети» [Мф, 18:3]) помогала Ануфриеву быть подлинным философом. Ведь образ солнца — вечный образ, он сопоставим в своей необъятности с космическими просторами. Солнце воплощает весь диапазон жизни от светлого до темного, от радостного до мрачного. Все мы понимаем, что действие солнечной энергии может быть созидательным, но параллельно солнечная стихия бывает и апокалипсической, разрушительной как в физическом, техногенном плане, так и в общечеловеческих параметрах. Например, чего стоит не только название, но и внутренняя ассоциативность романа «Солнце мертвых» выдающегося русского писателя Ивана Сергеевича Шмелева.

В изображении солнца Ануфриев нередко прибегает к стилистике древних петроглифов, но его образы абсолютно лишены конкретно-исторического контекста, они вне времени и пространства. Круг как солярный знак, в различных вариациях символизирующий солнце, жизненную силу, возрождение и бесконечность, в «Хрупких композициях» Ануфриева расщеплен на множественные несимметричные части, настораживающие, вызывающие ассоциации с непрочностью, шаткостью, небезопасностью окружающего пространства. Солярные символы в намеренных фигурах «Маленьких воинов» и «Черных пришельцев» придают подчеркнутую жесткость, даже агрессивность художественным образам многофигурных композиций, хотя необходимо отметить, что некоторые элементы дальнейшего развития художественного языка в данных произведениях постепенно снимают излишнюю напряженность и воинственность.

Не настаивая на единственности предложенной автором статьи интерпретации, отметим определенную степень библейской апокалиптической современности городских мотивов в усложненном, замутненном цвете полиптиха «Городское солнце» и в вибрирующем мерцании негативных отражений, смутно напоминающих китайские иероглифы, в диптихе «Китайское солнце». При длительном восприятии этих эстетичных, по-настоящему красивых холстов начинают высвечиваться отраженность и отстраненность человеческого

С.Е. Ануфриев.
Шесть солнц.
Декоративная композиция. 2010.
Металл, стекло, сварка, пескоструйная обработка. D 58.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото из архива семьи художника

S.E. Anufriev.
Six Suns. Decorative composition. 2010. Metal, glass, welding, sandblasting. D 58.
Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov.
Photograph from the artist's family archive

бытия в современном мегаполисе, одновременно перевернутость, безликость и предопределенность глобального существования. Категории конкретного времени и конкретного пространства не важны в образной концепции Сергея Ануфриева, вечный знак солнца становится космичным и символичным.

Художник С. Е. Ануфриев заслуженно считается одним из ярчайших основателей и участников такого стилистического направления, как этноархаика. Глубокое проникновение в древние тайны сибирской родины, изучение научных и визуальных источников по первобытному искусству Сибири, их образное переживание наполняли и обогащали творческую лабораторию Сергея Евгеньевича. Об этом неоднократно писали многие исследователи сибирского искусства, такие как В. Ф. Чирков, О. М. Галыгина [7], О. И. Зотова [2] и др.

Образованность и глубокий творческий интерес проявляются у художника в работе с древними славянскими символами, каждый солярный знак в «Славянских оберегах» имеет собственную семантику. Отсылки к первобытному и более позднему славянскому орнаменту в виде спиралей, насечек, различных геометрических форм мы постоянно встречаем на керамических, стеклянных, металлических солярных кругах, выполненных Ануфриевым в разные периоды творчества. Орнамент у Ануфриева — это эстетический элемент художественной композиции, наполняющий ее ритмами и вибрациями. Одновременно даже самый простейший орнамент несет семиотическую, знаково-информационную нагрузку (нередко религиозно-магического характера) и становится в восприятии зрителя визуальным мостиком нашей этнокультурной идентичности, причастности к древним корням и традициям.

Насыщенные орнаментами солнечные круги Сергея Ануфриева выражают идею вечного движения и упорядоченной энергии. Художник «раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идет созерцание» [8, с. 33]. Через язык искусства, через визуальные послания Ануфриева в бесконечном диалоге с ним мы познаем тот мир, который он строил в собственном художественном пространстве и который одновременно определял смысл его общественного служения. Работая над темой солнца, художник, как правило, выстраивает ряды изображений, но при этом каждая работа обуславливает серийное единство. Почему мастеру так важны были серийные поиски? Ответ очевиден:

его аналитический ум и широта мировосприятия как в организационно-художественной деятельности (которой отдавалось столько сил и времени), так и в творческом процессе требовали метаподхода, ширины контекстов, инвариантности.

Наверное, самый сложный и самый захватывающий процесс «реконструкции смыслов» происходит при восприятии такой уникальной ануфриевской работы, как «Солнечное гнездо». Кажется, все просто: в металлической сетке собрано множество прозрачных стеклянных шариков, требующих при экспонировании направленного света, причем свет является обязательным, чуть ли не центральным компонентом данной композиции. И при правильном освещении возникает художественное чудо: целое «солнце» отражается в своих составляющих, ведь каждый отдельный шарик, как солнечная икринка, содержит в себе неисчерпаемый потенциал добра, тепла, цвета и света. Но все смысловые уровни «Солнечного гнезда» раскрываются только в целом, и в данном случае целое включает в себя как свет, так и собственно зрителя. Куда поведет воображение, что подскажет личностный ассоциативный круг, о чем будет вопрошать в диалоге с художником и его произведением созерцающий данную композицию, какие смыслы, в конце концов, сформулирует? Металлическая сетка — это преграда для солнца или инкубатор, лишь временно аккумулирующий тот безграничный свет, которым неизбежно должен наполниться мир?

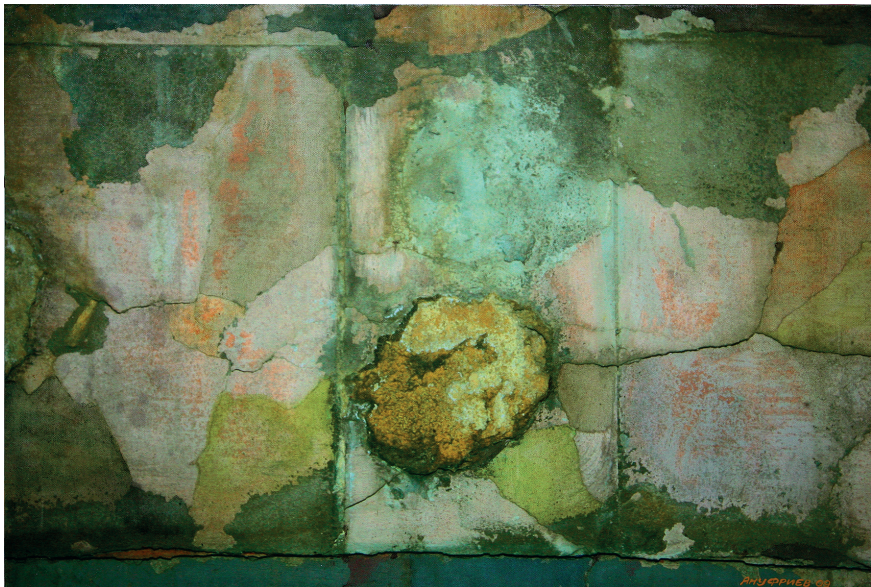
Солнечный круг, явленный в многогранном творчестве Сергея Ануфриева, во всех его неисчерпаемых и неоднозначных смыслах для самого художника и нас, зрителей, представляется символом, порождающим столь необходимое ощущение единства и равновесия. Многослойность художественного языка Сергея Ануфриева в разработке солнечной тематики способствует тому, что его солярный знак несет в себе для каждого из нас новые дополнительные смыслы как эмоциональные, так и культурные. Но главное и однозначное для всех значение: солнце — это солнце. Системная и многоплановая работа над темой солнца в творчестве Сергея Евгеньевича Ануфриева не может быть случайной. Давая авторскую интерпретацию «вечной теме», художник формирует важнейшие основания своей собственной реальности, затем в бесконечном диалоге поиска смыслов, который уже ведут исследователи и зрители, идет процесс понимания и переоценки того, что нас окружает и частью чего мы являемся.

Литература

- Гадамер, Х.-Г. К русским читателям // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. — Москва: Искусство, 1991. — С. 7-8.
- Зотова, О. И. Сергей Ануфриев. Поиск идентичности // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 5. — С. 24-33.
- Кривцова, Л. А. Герменевтика изобразительного искусства: от смыслополагания к пониманию // Вестник Ивановского государственного университета. Философия. — 2013. — Вып. 2. — С. 53-69.
- Москалюк, М. В. Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А. М. Знака) // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2024. — Т. 17. — № 7. — С. 1277-1285.
- Москалюк, М. В. Куда ведет тропа предков? // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2024. — № 3 (20). — С. 30-41.
- Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. — Москва: Искусство, 1991. — 588 с.
- Сергей Ануфриев и его время: монография / сост. О. М. Галыгина, Е. Ю. Ануфриева; авторы статей М. В. Москалюк, В. Ф. Чирков, В. А. Белоусова-Лебедева. — Красноярск: Поликор, 2023. — 264 с.
- Шпет, Г. Г. Внутренняя форма слова: этюды и вариации на темы Гумбольдта. — Иваново: ИвГУ, 1999. — 306 с.
- Щирова, И. А., Гончарова, Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. — Санкт-Петербург: Пушкинский дом, 2007. — 472 с.
- Ясперс, К. Язык // Философия языка и семиотика: сб. ст. — Иваново: ИвГУ, 1995. — С. 184-203.

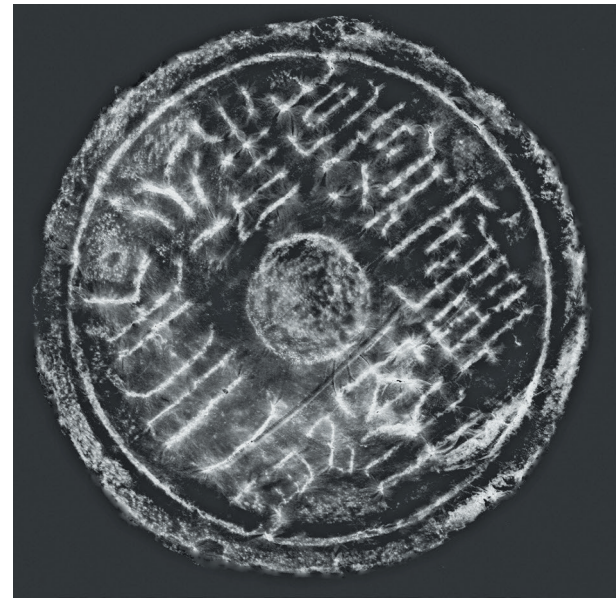
References

- Gadamer, H.-G. K russkim chitatel'nyam [For the Russian readers]. Gadamer H.-G. Aktual'nost' prekrasnogo [The relevance of the beautiful]. Moscow, Iskustvo, 1991, pp. 7-8.
- Zotova, O. I. Sergej Anufriev. Poisk identichnosti [Sergej Anufriev. Search for identity]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 5, pp. 24-33.
- Krivtsova, L. A. Germenevtika izobrazitel'nogo iskusstva: ot smyslopolaganiya k ponimaniyu [Hermeneutics of fine arts: from meaning to understanding]. Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya [Bulletin of the Ivanovo State University. Philosophy], 2013, issue 2, pp. 53-69.
- Moskalyuk, M. V. Formal'no-stilisticheskij metod kak osnova interpretacii proizvedenij zhivopisi (na primere tvorcheskogo naslediya narodnogo hudozhnika Rossii A. M. Znaka) [Formalism as a basis for interpreting works of art (on the example of the People's Artist of Russia A. M. Znak's creative heritage)]. Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities], 2024, vol. 17, no. 7, pp. 1277-1285.
- Moskalyuk, M. V. Kuda vedet tropa predkov? [Where does the ancestors' path lead to?]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2024, no. 3 (20), pp. 30-41.
- Ortega y Gasset, J. Estetika. Filosofiya kul'tury [Esthetics. Philosophy of culture]. Moscow, Iskustvo, 1991, 588 p.
- Sergej Anufriev i ego vremya: monografiya [Sergej Anufriev and his time: a monograph].



С.Е. Ануфриев.
Китайское солнце.
Диптих. 2009.
Холст, фотопечать, цветные лаки. 100×100
Частная коллекция.
Фото из архива семьи художника

S.E. Anufriev.
Chinese Sun.
Diptych. 2009.
Canvas, photo printing, colored varnishes. 100×100
Private collection.
Photograph from the artist's family archive

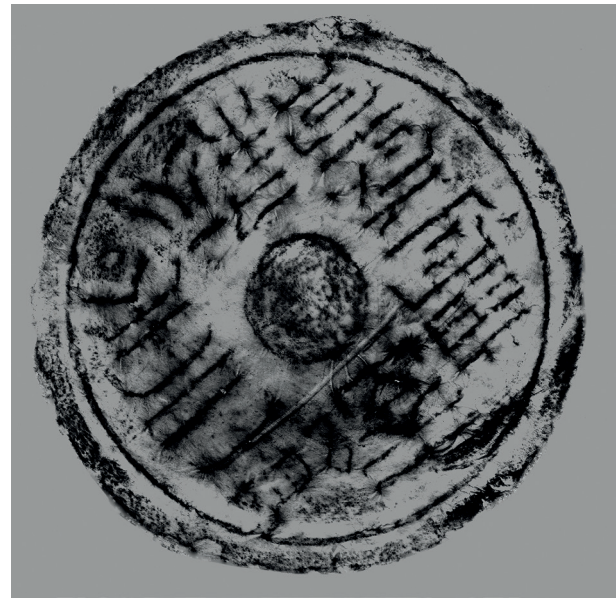


Compilers O. M. Galygina, E. Yu. Anufrieva; the authors of the articles M. V. Moskalyuk, V. F. Chirkov, V. A. Belousova-Lebedeva. Krasnoyarsk, Polikor, 2023, 264 p.

- Shpet, G. G. Vnutrennyaya forma slova: etyudy i variacii na temy Gumbol'dta [The inner form of the word: etudes and variations on Humboldt's themes]. Ivanovo, Ivanovo State University, 1999, 306 p.
- Schirova, I. A., Goncharova, E. A. Mnogomernost' teksta: ponimanie i interpretaciya [Multidimensionality of text: understanding and interpretation]. Saint Petersburg, Pushkinskij dom, 2007, 472 p.
- Jaspers, K. Yazyk [Language]. Filosofiya yazyka i semiotika: sb. st [Philosophy of language and semiotics]. Ivanovo, Ivanovo State University, 1995, pp. 184-203.

С.Е. Ануфриев.
Солнечное гнездо.
Инсталляция.
2009. Металл,
проволока, сетка,
стекло, выдувание
(шары 100 штук).
Н 36. Полотно
91×91.
Д шариков 6,5.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото из архива семьи художника

S.E. Anufriev. Solar Nest. Installation. 2009. Metal, wire, mesh, glass, blowing (100 balls). H 36. Canvas 91×91. Diameter of balls 6.5. Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov. Photograph from the artist's family archive

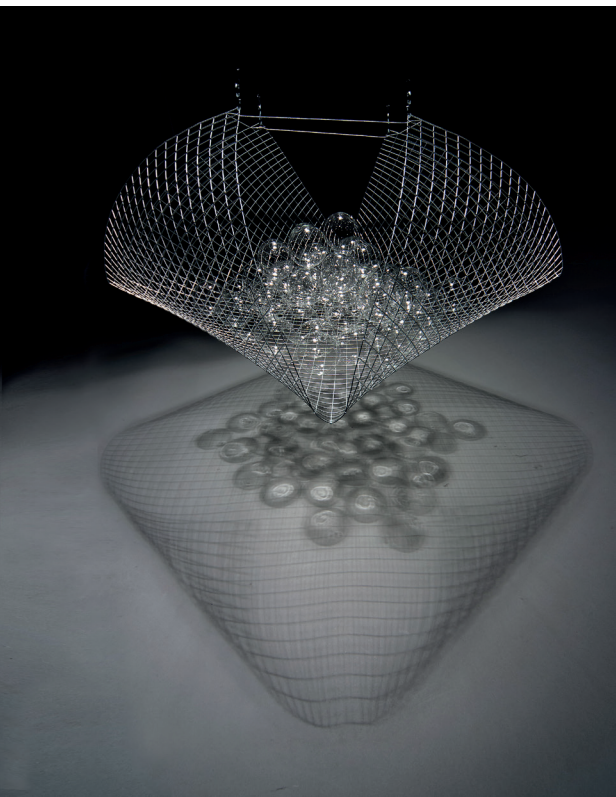


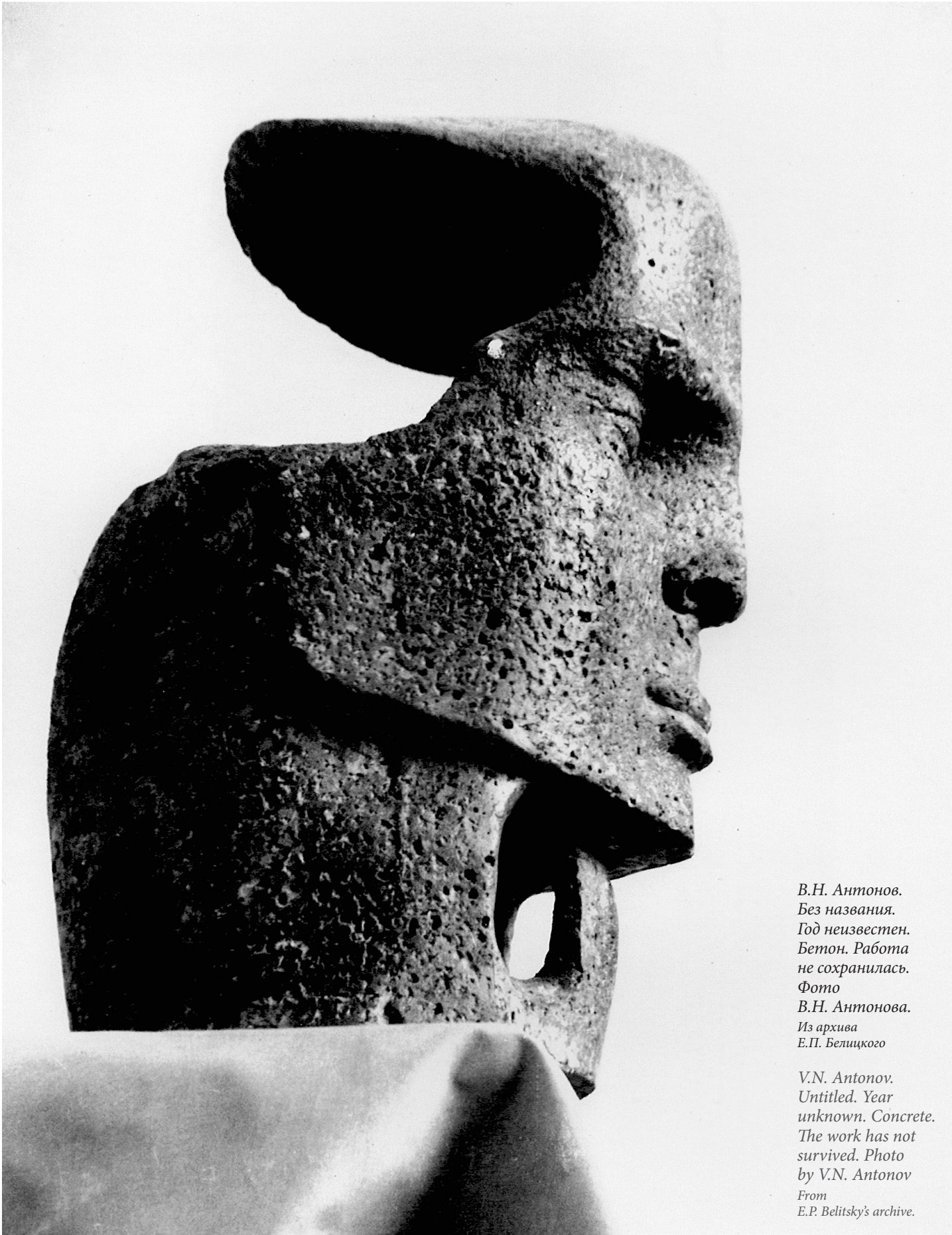
Об авторе

Москалюк Марина Валентиновна – доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ, Сибирский федеральный университет, Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
E-mail: mawam@rambler.ru

Moskalyuk Marina Valentinovna

Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Siberian Federal University, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky





В.Н. Антонов.
Без названия.
Год неизвестен.
Бетон. Работа
не сохранилась.
Фото
В.Н. Антонова.
Из архива
Е.П. Белицкого

V.N. Antonov.
Untitled. Year
unknown. Concrete.
The work has not
survived. Photo
by V.N. Antonov
From
E.P. Belitsky's archive.

EDN: RYTXHF
УДК 7.07

THE ENERGY OF FORM BY VICTOR ANTONOV

Marina F. Abramova
Magnitogorsk Art Gallery
Magnitogorsk, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to Magnitogorsk artist of the sixties Viktor Nikolaevich Antonov (1938–1980), an iconic figure in the art of the Southern Urals, a legend of the city of Magnitogorsk. The aesthetic principles of the sculptor were based on plastic expressiveness, on the search for a special simplicity of form, its purity, signification and inner content. The author's interests related to form-making certainly went beyond the art of socialist realism, but the search for a new plastic language has not sunk into oblivion. The sculptures materialized in concrete and plaster remain modern, arousing great viewer interest, which also applies to his paintings and graphics. Even in the first third of the 21st century, his work has not lost its significance and relevance.

Keywords: Viktor Antonov; Vasily Dyakov; Viktor Bokarev; Ernst Neizvestny; Valentin Kataev; sculptural form; form-making; plastic expressiveness.

Citation: Abramova, M.F. (2025). THE ENERGY OF FORM BY VICTOR ANTONOV. Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 1, № 1 (22), pp. 130–141.

ЭНЕРГИЯ ФОРМЫ ВИКТОРА АНТОНОВА

М. Ф. Абрамова
Магнитогорская картинная галерея
Магнитогорск, Российская Федерация

Статья посвящена магнитогорскому художнику-шестидесятнику Виктору Николаевичу Антонову (1938–1980), знаковой фигуре в искусстве Южного Урала, легенде города Магнитогорска. Эстетические принципы скульптора базировались на пластической выразительности, на поиске особой простоты формы, ее чистоты, знаковости и глубокого внутреннего содержания. Интересы автора, связанные с формотворчеством, выходили за рамки искусства социалистического реализма, но его поиски нового пластического языка не канули в Лету. Материализованные в бетоне и гипсе скульптуры остаются современными, вызывая огромный зрительский интерес, то же относится к его живописи и графике. Даже в первой трети XXI века его творчество не теряет своей значимости и актуальности.

Ключевые слова: Виктор Антонов; Василий Дьяков; Виктор Бокарев; Эрнст Неизвестный; Валентин Катаев; скульптурная форма; формотворчество; пластическая выразительность.

Искусство – выражение самых глубоких мыслей самым простым способом.
А. Эйнштейн

Концентрация активной художественной жизни страны середины XX века и рождение прогрессивных идей, выходящих за рамки соцреализма, начинается, безусловно, в крупнейших центрах — Москве и Ленинграде. Несмотря на предпринятые властью меры, насильно остановить этот творческий процесс не удалось. Он волнами проник в самые отдаленные уголки России, где превалировало более традиционное и консервативное понимание целей и задач искусства. Отторжение всего нового там происходило более жестко и чаще сопровождалось личными трагедиями. Должно было пройти определенное время, чтобы общественное самосознание на периферии поднялось до уровня восприятия творческих исканий художников-изгоев.

В так называемой глубинке, в городе-легенде Магнитогорске, в конце 1990-х годов началось переосмысление творчества Виктора Антонова в контексте общей российской культуры этого периода. Открылись факты его знакомства со многими известными художниками-новаторами, стремившимися к упорному исканию нового пластического языка в искусстве. Налицо факт неожиданных переплетений их судеб, сложившихся по-разному. Все они были яркими личностями, способными противостоять общественному мнению и отстаивать свои взгляды и право на творческую индивидуальность.

Магнитогорский художник-формалист Виктор Николаевич Антонов ушел из жизни в 1980 году. Ему было всего лишь 42 года, из них 20 лет непрерывных творческих поисков, из которых только 10 лет было отпущено на реализацию замыслов. Всего лишь миг во времени и пространстве, но этот миг был удивительно ярким!

Виктор был настоящим шестидесятиником, в некотором смысле идеалистом и необыкновенно талантливым человеком. Любой талант — это дар Божий. Он требует усилий, развития, глубокого погружения в область своих интересов, духовного прозрения и, конечно же, реализации. Эстетические принципы художника базировались на поиске пластической выразительности, на создании гармонии линии и цвета, на поиске особой простоты формы, ее чистоты, знаковости и внутреннего содержания. Его интересы, связан-

ные с формотворчеством, безусловно, выходили за рамки искусства, дозволенного временем.

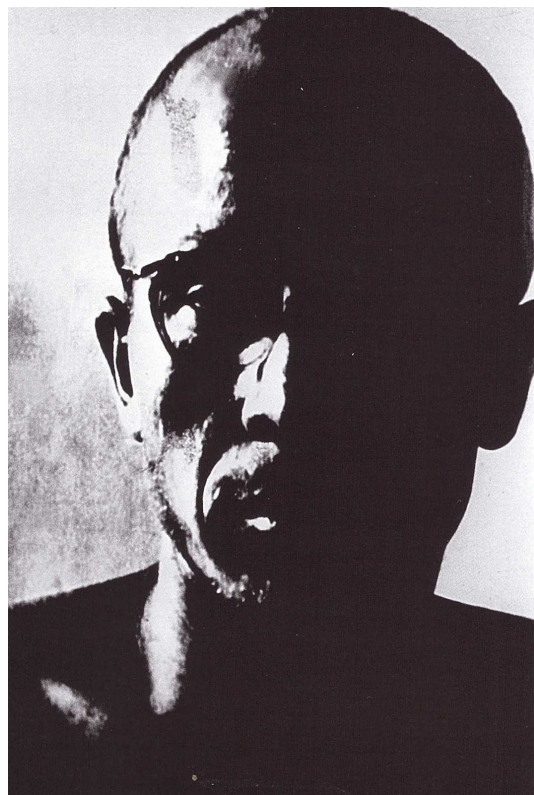
Самая большая коллекция произведений Виктора Антонова находится в собрании Магнитогорской картинной галереи. Это 130 работ (живопись — 14, графика — 104, скульптура — 12). В разделе графики хранятся серии «Космогония», «Лики», «Больничная палата», «Рисунки разных лет», а также серия работ, выполненных гуашью.

Графическая серия «Лики» является творческим поиском художника в области пластической формы, стремящейся к предельной обобщенности и выразительности. Многие листы серии предшествовали созданию скульптурных объектов, некоторые же из них остались лишь на бумаге как изящно выполненные произведения линейной графики. Рисованием Антонов занимался каждую свободную минуту, работал в разных материалах — карандашом, шариковой ручкой, пером.

Работа художника основывалась не только на натурных впечатлениях, но и на знании и изучении достижений практики мирового искусства. Так, например, ему были интересны эксперименты в области абстрактного искусства, к которому он относился как к искусству будущего.

Из письма В. Н. Антонова В. Н. Дьякову (1964 г.): «Если не учитывать абстракцию, то в форме изобразительного искусства сделано, открыто всё. Можно быть художником вне времени, как Милле. Пикассо — художник во времени. Быть художником во времени — значит освоить, знать, уметь органически пользоваться всеми достижениями изобразительного искусства, и именно так пользоваться, чтобы выражать, а не повторять еще раз эксперименты ...истов. Еще есть абстракция. То, что было в ней, — только интуитивное. Нет практики» [3, с. 5].

Неудивительно, что автор этих строк занимался поисками нового языка и в графике. Он создал целую серию интересных и неожиданных работ, выполненных гуашью, под названием «Космогония», в которой попытался объединить во взаимодействии такие категории, как пространство, форма, энергия, движение и разум. Метафоричность его размышлений на сложную тему бесконечного постижения мира и преодоления предела человеческих возможностей раскрывается в ком-



В.Н. Антонов.
1960–1970-е годы.
Фото
В.Н. Антонова
Из архива
Е.П. Белицкого

V.N. Antonov.
1960–1970s. Photo
by V.N. Antonov.
From
E.P. Belitsky's archive.

техника), художник строил композиции на обобщенном колорите, четких пластических ритмах, музыкальности линии, избегая излишней детализации, просто и лаконично, создавая особую гармонию цветовых отношений, наполняя пространство поэзией и умиротворенной тишиной. Часто в его уральских пейзажах небо занимает почти половину листа, а линия горизонта становится дугообразной. В этом своеобразии ракурса присутствует философия восприятия окружающей действительности как части мироздания. Столь тонкое понимание природной красоты через постижение ее вселенского масштаба позволяло автору подниматься до высшей точки художественного обобщения.

Родился Виктор Николаевич Антонов в 1938 году в Ленинабаде Таджикской ССР. В 1939 году с семьей приехал в Магнитогорск. В 1953-1954 годах посещал изостудию Дворца культуры металлургов Магнитогорского металлургического комбината под руководством Георгия Соловьева. После окончания Свердловского художественного училища в 1960 году жил и работал в Магнитогорске. Умер в 1980 году.

Краткая биография художника вмещается всего в несколько строк, но прожитая им жизнь далеко не тире между датами. Его жизнь стала на-

стоящей легендой в художественной среде города. В ней, так или иначе, нашли отражение основные политические события, радикальные перемены и новые тенденции развития послевоенного искусства страны.

Становление творческого пути художника относится к знаменитым 1960-м годам, которые затронули все сферы деятельности советского времени, в том числе и в области культуры. Приоткрылся железный занавес, и потоком хлынула информация с запада. Дух свободы творчества не мог не повлиять на литературу, музыку, театр, кинематограф и, конечно же, изобразительное искусство. «Ренессанс» был очень кратким, но он запомнился, вошел в историю множеством ярких имен. В Магнитогорске, прежде всего, этот период связан с творчеством Виктора Антонова.

Время оттепели (1956-1968) вселяло надежду и веру в будущее, дарило художнику встречи с интересными людьми. В 1961 году он познакомился с Василием Николаевичем Дьяковым, впоследствии также знаковой фигурой в искусстве Южного Урала. Они не только стали друзьями, но и родственными душами.

Василий Дьяков жил в Чебаркуле с 1938 года несколько лет и потом с 1946 года. В конце 50-х годов в Чебаркуль стал приезжать студент Свердловского художественного училища Виктор Антонов, гостивший там во время каникул у своей тетки. Приезжал на каникулы в эти годы и Василий, студент Пензенского художественного училища. Познакомились же молодые художники случайно. Во время очередного приезда в Чебаркуль Виктор писал этюды, чем заинтересовал Василия. Они разговорились, и Дьяков пригласил его в свою мастерскую. В 1962 году, после службы в армии, Виктор приехал в Чебаркуль уже целенаправленно, именно к Дьякову. С этого времени они постоянно поддерживали дружеские отношения. Их бесконечные разговоры, споры и рассуждения об искусстве, природе творчества, планах на будущее сделали их самыми близкими людьми. Более того, они стали единомышленниками и всегда были в курсе творческих поисков друг друга. Оба увлеклись скульптурой, оба изучали новые течения западного постмодернизма.

Культурная столица в те годы находилась под впечатлением выставок современного искусства: Пикассо (1956), современного французского искусства (1957, 1961), американской графики (1963). Как вспоминал Дьяков, «было понятно, что государство не одобряло такое искусство, но атмосфе-

ра была уже другая, новое уже подкатывало, и мы неслись на этих волнах» [5].

Творчество уральских художников-шестидесятников Дьякова и Антонова базировалось на единой эстетической платформе — поиске пластической выразительности формы. Оба активно работали в широком диапазоне — живописи, графике, скульптуре. У каждого были свои творческие принципы, но, безусловно, были и точки соприкосновения: стремление к простоте формы, ее чистоте, знаковости и гармонии. Оба считали, что необъятность категории красоты и бездонность глубины мысли можно и должно выражать в искусстве просто и ясно. Неудивительно, что в сфере их профессионального интереса в разной степени заинтересованности возникает и русский классический авангард, олицетворяющий настоящую философию нового мира, с его стремлением к духовности и новым «знакам-формам». Одному судьба подарила долголетие и возможность полной реализации творческих замыслов, другому повезло меньше. Бесспорно одно — они оба являются талантливыми и неординарными художниками, а их творческое наследие — ярким явлением в изобразительном искусстве Южного Урала.

В 1963 году произошло знакомство Антонова с Виктором Петровичем Бокаревым (1938-2015), молодым скульптором-модернистом и авангардистом из Челябинска, учеником Эрнста Неизвестного. В мастерской Эрнста в Москве он жил и работал около двух лет. Потом уехал в Челябинск, стал руководителем кружка в ДК и работал в творческо-производственном комбинате Художественного фонда РСФСР. Вскоре Бокарева объявили проводником враждебных художественных тенденций. Это произошло на Втором Всесоюзном съезде художников СССР в 1963 г., на котором искусствовед Б. В. Павловский, председатель зонального выставкома и профессор Уральского университета, объявил Бокарева «агентом и проводником вражеских загнывающих буржуазных течений». Художник был уволен с работы, его мастерская разгромлена, а обломки скульптур выброшены на городском пустыре. Несмотря на жестокую обструкцию, он работал в Челябинске до начала 70-х годов, сменил 18 мастерских. В 1971 году уехал в Москву, затем перебрался в город Жуковский, где и жил до конца жизни. Именно там он смог полностью реализовать свои творческие замыслы и даже вступить в 1986 году в Союз художников СССР. Виктор Бокарев стал скульптором с мировым именем. Его монументальные проекты установлены не только



Пейзаж с велосипедистом. 1963. Картон, масло. 20×37,5
Магнитогорская картинная галерея (Магнитогорск)

V.N. Antonov.
Landscape with a cyclist. 1963. Oil on cardboard. 20×37.5
Magnitogorsk Art Gallery (Magnitogorsk)

в России, но и в США, Болгарии, Италии и других странах, а скульптурные работы вошли в собрания многих коллекционеров по всему миру.

Жизнь челябинского изгоя не испугала Антонова. Именно после общения с ним он серьезно занялся скульптурой, стал активно интересоваться мировыми достижениями в этой сфере и во многом повторил его судьбу, к сожалению, без счастливого финала.

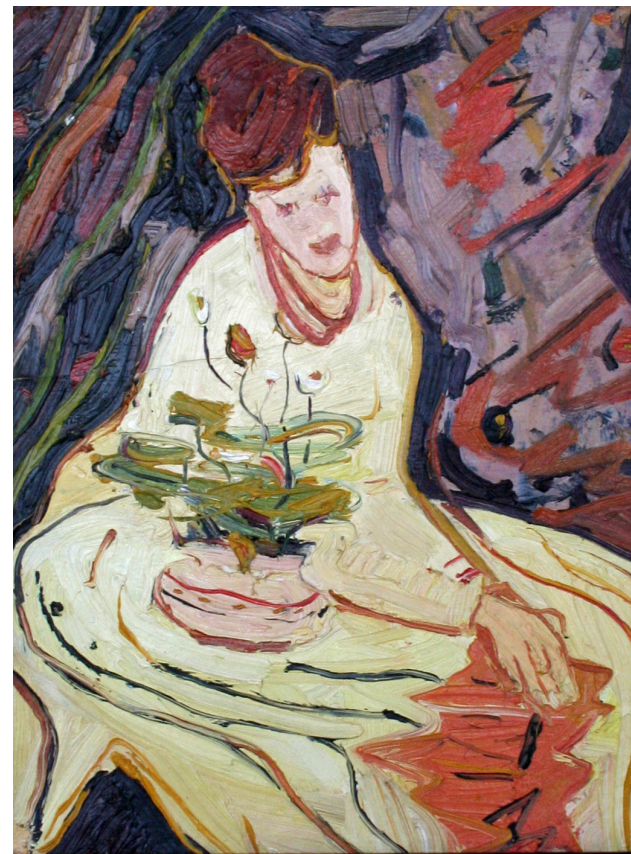
Виктора искренне привлекало творчество британца и современника Генри Мура — его монументальная фигуративная пластика, активное взаимодействие скульптурной формы и пространства. Но у Антонова уже начали складываться свое видение и понимание задач формотворчества, в работах стало проявляться собственное «я». Причем его не интересовала красота и пластика человеческого тела, он никогда не ваял торсы. Он активно искал нечто новое, ему не давала покоя идея создания в материале без пафосной экспрессии простого и цельного образа-знака в состоянии статики и покоя, с передачей внутренней силы и энергии. Главным объектом творческих поисков стала идеальная форма, вмещающая человеческое разума — голова. В одиночку эти поиски вести на периферии

В.Н. Антонов.
Осеннее настроение. 1966. Картон, масло. 31,5×48.
Магнитогорская картинная галерея (Магнитогорск)

V.N. Antonov.
Autumn mood. 1966. Oil on cardboard. 31.5×48.
Magnitogorsk Art Gallery (Magnitogorsk)

В.Н. Антонов.
Молодая женщина и букет цветов. 1964. Картон, масло. 38,5×28,5
Магнитогорская картинная галерея (Магнитогорск)

V.N. Antonov.
Young woman and a bouquet of flowers. 1964. Oil on cardboard. 38.5×28.5
Magnitogorsk Art Gallery (Magnitogorsk)



было сложно, художественная среда города была априори творчески несвободной и зависимой от общей культурной политики в стране. Она сразу же отвергала всё новое. Профессиональные художники спокойно работали в рамках дозволенного социалистического реализма на апробированные временем темы, в том числе на востребованную в советские годы производственную, без всяких творческих метаний.

Художнику, не находившему поддержки в родном городе, посоветовали ехать в Москву, попытаться найти единомышленников и попробовать принять участие в выставках. В 1966 году он отправился в столицу. Помог, как всегда, случай. В 1960-х годах в Магнитогорск в очередной раз приехал известный писатель Валентин Катаев, который был на строительстве легендарного первенца пятилетки еще в далеком 1931 году и написал популярный роман-хронику «Время, вперед!». В 1965 году по этому роману режиссером Михаилом Швейцером был снят двухсерийный кинофильм с участием известных актеров С. Юрского, Л. Куравлева, Е. Копеляна, Л. Дурова. Катаев был уже своим человеком в южноуральском городе металлургов. Свой приезд писатель отразил в очерке «Магнитка», который был опубликован в газете «Правда» от 21 февраля 1966 г.

Во время этой поездки Катаев побывал не только на территории металлургического комбината, но и в гостях у доменщиков, прокатчиков, журналистов, актеров. Посетил он и мастерские местных художников.

Живописец Николай Петрович Рябов (1925-1993), симпатизирующий творческим поискам своего протеже Виктора Антонова, работающего тогда в системе Челябинского художественного фонда, привел московскую знаменитость Валентина Катаева и магнитогорского писателя Николая Воронова в его мастерскую. Искренне заинтересовавшись необычными работами молодого скульптора, они приняли участие в его судьбе — выхлопотали творческую командировку в Москву. Так 28-летний «непризнанный гений» попал в столицу: знакомство с жизнью и творчеством представителей московской художественной богемы, посещение мастерских, беседы и споры об искусстве, рассказы о себе... Но московские коллеги заняты своими проблемами, погружены в свое творчество, и особой поддержки с их стороны Антонов не получил.

В это же время судьба дарит ему еще одну интересную встречу. В писательском поселке Переделкино он знакомится с самим Эрнстом Иосифовичем Неизвестным (1925-2016). Виктор уже знает его как известного скульптора-экспериментатора, участника нашумевшей выставки в Манеже 1962 года, который лично противостоял резкой критике Н. С. Хрущева, назвавшего его скульптуры «дегенеративным искусством».

Встреча с большим и убежденным в своей правоте мастером вызвала большой интерес магнитогорского автора к новым необычным средствам выразительности. Он был поражен дерзким деструктивным способом формообразования Эрнста — своеобразным «диалогом между духом и плотью». Его удивляли не только намеренная деформация, смелое искажение пропорций, откровенный трагизм скульптурных образов, мощная экспрессия, но и глубокий символизм форм, шокирующих своей пластикой, чуждой стилю советской эпохи. Но такой способ создания объемной формы был для него неприемлем. Это знакомство только укрепило веру Антонова в свои силы и окончательно утвердило направленность собственных поисков новой выразительности пластического языка. Главными и органичными для него оставались в скульптуре, прежде всего,

лаконичность, емкость и цельность формы, аккумулярующей чувства и энергию внутри себя.

Творчество Виктора Антонова практически неделимо на отдельные периоды, так как работы им не были датированы, многие даже не имели названий. Живописью, графикой и скульптурой, со слов очевидцев, он мог заниматься одновременно.

Самой значимой частью его творческого наследия, безусловно, является именно скульптура. Эксперименты в этой области особенно убедительны и интересны. В искусстве пластической формы художнику удалось наиболее полно выразить свою яркую индивидуальность. Внутри каждой его работы предельно простой формы, практически лишенной открытых проявлений эмоций, заключены человеческие чувства и глубокие рассуждения. Неудивительно, что зрители подолгу стоят около скульптур, они притягивают к себе, останавливают, заставляют мыслить, вступать в диалог с автором. Достижения художника в этой области опередили время и даже в начале XXI века остаются неким откровением, выражением внутренней энергии, гармонии и красоты.

Из письма искусствоведа С. В. Сипер доценту кафедры живописи художественно-графического факультета Магнитогорского государственного университета Л. И. Киреевой (май 1988 г.): «У Антонова очень острое, врожденное чувство формы, поэтому все его образы не описательные, а решены на основе внутренних направлений формы. Кроме того, он чувствует меру обобщения — лаконизм иногда почти на грани. Но он ее никогда не переходит. Поэтому его скульптуру можно смотреть долго, не увязая в подробностях. Деталь решает точно, даже изящно, причём здесь тоже всё держится на тонкости и красоте линии. По-моему, Антонов художник, который не раскрылся, а только как бы заявил о себе» [3, с. 7].

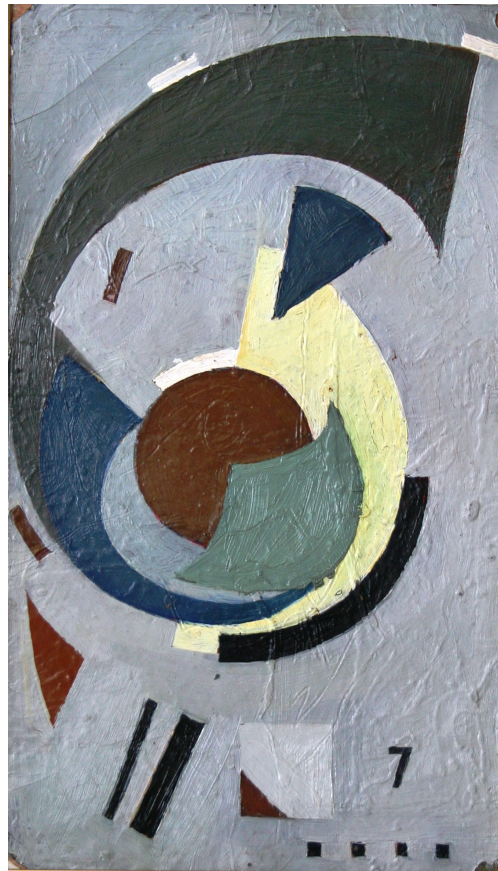
Не имея возможности работать в хорошем материале, Виктор Антонов отливал архаически-примитивные цилиндрические заготовки-болванки из бетона собственной рецептуры с добавлением мраморной крошки. Затем дорабатывал их, отсекая всё лишнее, создавая нужный ему объем, очень похожий на некий древний артефакт. Такому восприятию способствовали грубо обработанная фактура бетона, естественный природный цвет и множество изъянов на поверхности.

Его скульптурная голова «Размышление» представляет собой стилизованный крупный объем, с общей вертикалью линии высокого лба и пря-

мого носа, а также характерным для многих его работ состоянием спокойствия, сосредоточенности, тайны. В ней чувствуется особая монументальность формы и внутренняя сила. К сожалению, многие его скульптуры этого плана не сохранились, остались только фотографии...

В некоторых работах автора все-таки нашли отражение обыкновенные человеческие эмоции. Разнообразие чувств напрямую раскрывается в скульптурах «Осознание» и «Обиженный», а его «Удивленный», выполненный из тонированного гипса, отличается своей неожиданной формой и действует на зрителя магически, заставляя улыбаться его чистому и наивному взгляду. Рукотворная голова-шар на небольшой шее далеко не идеальной формы, но в небольших и мягких углублениях цепляют распахнутые на мир глаз-пуговицы. Небольшой объем носа и легкая растерянная улыбка на губах закрепляют волну теплых чувств. Минимум деталей, но образ получился очень ярким и запоминающимся.

Скульптурный «Автопортрет» следует рассматривать, учитывая значимость подлинных творений искусства, над которыми не властно время: по своему художественному решению — совершенно не случайно — он напоминает египетского сфинкса, с характерной прямоугольной бородкой, отделенной небольшим просветом. Скульптурная форма двухцветная: лицо-маска более светлое, борода и обобщенный объем клафта (символа власти фараона) более темные. В стилизованных полуприкрытых глазах-щелках, удлинённом носе с вывернутыми вперед ноздрями, легкой усмешке на тонких губах, несомненно, угадываются черты лица самого автора. В этой работе ему удалось передать не только состояние спокойствия, погру-



В.Н. Антонов.
Абстракция.
Магическое число.
1960-е. Картон,
масло. 46×27
Магнитогорская
картинная галерея
(Магнитогорск)

V.N. Antonov.
Abstraction. Magic
number. 1960s.
Oil on cardboard.
46×27
Magnitogorsk Art
Gallery (Magnitogorsk)

женности в себя, в свои мысли, но и загадочную абстрагированность от реального мира.

Гипсовые образы «Строительница» и «Юноша» полны трогательного очарования, ожидания счастья и резко отличаются от привычных глаз героических образов советского времени. В них нет никакой привязки к идеологии социализма и намек на трудовой порыв. Художник вне политики, он обращается в своих работах к человеческой сути, отражает присущее юному возрасту отношение к окружающему миру. С позиции современности скульптурные головы воспринимаются как олицетворение советской молодежи 1960-х, полной надежд на будущее. Хрупкие, с огромными выразительными глазами, удлинёнными и тонкими шеями, как в работах Модильяни, они выполнены в более реалистической манере, с проработкой узора на платке девушки и прядей волос юноши.

Художник работал не только в круглой скульптуре, но и с рельефом на плоской поверхности, который можно рассматривать только с фронтальной стороны. Примером может служить рельеф под названием «Она». На бетонной плите в небольшом углублении — невысокий рельеф головы девушки с мелкими чертами лица и длинной шеей. Образ создан в стилистике автора, поэтому волосы отсутствуют, но при взгляде на нее остается впечатление некой индивидуальности. Конечно, хочется верить, что рельеф связан с историей любви скульптора. Она не могла не оставить след в его творчестве, но никто из близкого окружения Антонова не связывает эту работу с его недолгим и единственным романом. Скорее всего, это обобщенный женский образ. Доказательств, подтверждающих другую гипотезу, просто нет. Сведения о молодой женщине, неожиданно появившейся в его жизни, очень скудные, не сохранилось даже фотографий, только ее имя — Дина. Известно еще, что она была тоже скульптором и приехала в Магнитогорск на практику из Москвы. Союз же двух творческих людей очень редок, не случилось что-то в их отношениях.

Есть в музейном собрании еще одна неожиданная работа с глубоким философским содержанием, которая выполнена в виде маски, — «Рефлексия». И форма воплощения, и само ее название подсказывают зрителю замысел художника. Все знают шекспировское изречение: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры» («Как вам это понравится», перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник). Как в любой игре,

жизнь диктует нам правила, по которым мы живем и надеваем соответствующие маски. Но наступает кризисный момент, момент прозрения, когда необходимо сместить направление взгляда на свою внутреннюю суть, на свои чувства и собственное «я». Понять смысл человеческой жизни, своего существования, творческих стремлений — кто я? зачем? Необходимость поиска этой истины очевидна! Маска выполнена в бетоне и имеет многочисленные утраты — сколы кончика носа и надбровной дуги. Но эти изъяны, нанесенные временем, очень уместны. Они увеличивают ощущение архаичности и древности как самого объекта, так и самого вопроса. Огромные глаза без зрачков, взгляд направлен внутрь себя — на переосмысление и анализ своих действий. Если смотреть шире, то диалог человека с вечностью в пространстве и времени продолжается до сих пор.

Автору не удалось скрыть свои эмоции еще в одной работе из бетона, которая не сохранилась. Ее можно было бы назвать «Потрясение». На фотографии — мощно высеченное мужское лицо, с резко обозначенными скулами, прямым носом и прямой линией тонких губ. Внимание сразу же акцентируется на глазах, буквально вылезших из орбит. Вместо них — объемы выступающих цилиндров с обозначенными на концах стилизованными зрачками, смотрящими на окружающий мир в попытке разобраться в существующей действительности. Поражают подчеркнутое состояние сосредоточенности, гиперболизация чувств. Взгляд направлен вниз, значит, скульптуру предполагалось экспонировать на высоком подиуме. Конечно же, художник прекрасно понимал, что эта работа никогда не пройдет выставком, слишком откровенно ее диссидентское звучание. Он или уничтожил ее сам, или она была уничтожена доброжелателями.

Большой интерес во всем мире вызвал запуск первого спутника Земли в 1957 году, а в 1961 году был совершен первый космический полет Юрия Гагарина. Достижения социалистической страны в науке стали очевидными. Началась космическая эра, реализация давней мечты человечества — проникновения за пределы земного притяжения, за пределы возможного. Художник не мог не откликнуться на эту тему, и появился еще один рельеф «Время и разум», выполненный в гипсе с черной тонировкой. Его форма — простая, лаконичная, отточенная и выверенная во всех деталях, изящная до эстетизма. Вновь используя человеческую маску, скульптор четко обозначил



на ней надбровные дуги, большие раскосые глаза с прищуром, тонкую линию носа, маленькие губы и волевой подбородок. Лоб отсутствует, вместо него — первый спутник Земли. Идея передана художником в пластике очень точно и емко.

На излете 1960-х годов, когда уже заканчивалась оттепель, в пространстве города появились две работы скульптора монументального плана. В 1967 году на западном въезде в Магнитогорск была установлена стела (не сохранилась), а в 1968 году — скульптура Зои Космодемьянской (бюст) на территории школы № 49 (ул. Московская, 45).

Антонов не успел полностью реализовать себя в искусстве. Жизнь художника оборвалась на пике духовной и творческой зрелости. Она была остановлена на бегу обстоятельствами, поступками, решениями, молчаливым согласием рядом идущих, впрочем, как и жизнь многих других талантливых и смелых авторов того времени. И это не удивительно, ведь творческие поиски мастера были так далеки от привычного глазу искусства соцреализма. При существующей в советские годы тотальной системе идеологического контроля все формальные поиски категорически отвергались официальным искусством, срабатывал отработанный механизм отторжения. Провинция в этом отношении не была исключением. Строптивцы, осмелившиеся отстаивать свои принципы видения и отражения мира, также подвергались всяческому гонениям,

поэтому независимость избранного художником пути была сопряжена с жесткой проверкой характера на прочность.

Мастер был тверд, терпелив и, сколько мог, выдерживал ярый прессинг «бульдозера» местных деятелей и строителей социалистической культуры. Он откровенно позиционировал и поступками, и своими работами внутреннюю свободу художественного самовыражения, право на проявление своей индивидуальности. В своих порывах был очень искренним, бескомпромиссным и порядочным. Был человеком, не терпящим фальши. Бесспорно, такой художник в авторитарной художественной среде советского времени не очень удобен. Он вынужден был встать на путь изгоя...

Со временем жизнь Виктора Антонова обросла легендами и вымыслами, граничащими с правдой. Многие факты его жизни стали известны только со слов очевидцев. В доказательство можно привести несколько примеров.

Как-то раз для участия в областной художественной выставке художник привез на рассмотрение авторитетной комиссии по отбору работ свою гипсовую скульптурную голову «Строительница» в платке. Естественно, ее ушей не было видно. Но работу не приняли именно из-за их отсутствия! Автор был до глубины души оскорблен и уже из Магнитогорска отправил в Челябинск мешок отлитых в гипсе ушей, подтверждающий

В.Н. Антонов. Автопортрет. Середина 1960-х гг. Бетон. 41,5×27×23. Магнитогорская картинная галерея (Магнитогорск)

V.N. Antonov. Self-portrait. Mid-1960s. Concrete. 41.5×27×23. Magnitogorsk Art Gallery (Magnitogorsk)

В.Н. Антонов. Начало. Взгляд. Середина 1960-х гг. Гипс тон., дерево, тон. 22,3×11,5×2,2. Магнитогорская картинная галерея (Магнитогорск)

V.N. Antonov. Beginning. View. Mid-1960s. Gypsum, tone, wood, tone. 22.3×11.5×2.2. Magnitogorsk Art Gallery (Magnitogorsk)

В.Н. Антонов. Удивленный. Середина 1960-х гг. Гипс, тон. 35×22×22. Магнитогорская картинная галерея (Магнитогорск)

V.N. Antonov. Surprised. Mid-1960s. Plaster, tone. 35×22×22. Magnitogorsk Art Gallery (Magnitogorsk)

мастерское владение реалистической формой. Это только один эпизод из череды попыток включиться в выставочную деятельность края, сохранившийся в памяти его коллег, художников города.

Кстати, Антонов был невысокого роста, и «комплекс Наполеона» отразился на его характере: он очень болезненно относился к выпадам недоброжелателей. Ощущал себя личностью и творцом, был по натуре импульсивным, поэтому не допускал оскорблений в свой адрес. По воспоминаниям современников, однажды, когда была задета его честь, Виктор быстро поставил возле обидчика стул, взобрался на него и дал пощечину.

Прямолинейность характера не позволяла ему идти на компромисс и в вопросах творчества. Произведения неугодного творца неоднократно отклонялись выставками, и вскоре за «несговорчивость» в 1972 году Антонова исключили из системы Челябинского художественного фонда. Его работы — так же, как и работы челябинского художника Виктора Бокарева, — были частично разбиты и выброшены из мастерской. Они валялись на газоне, в грязи, вызывая любопытство окружающих. Этот вопиющий акт вандализма вызвал сочувствие некоторых коллег по цеху, и попранные скульптуры нашли временный приют в их мастерских. История не сохранила точную дату, но, возможно, это случилось во время командировки Антонова в Москву. Возможно также, что к подобной карательной мере с надругательством и жестокой расправой над самым дорогим для любого мастера — его творениями — были причастны и местные художники, отомстившие ему за дерзость и независимость творческой позиции. Открыто поддерживал скульптора только Николай Рябов, верящий в его талант, остальные отступили в тень, и то, что случилось с Антоновым, на их совести...

Лишенный мастерской, полученной в 1964 году, и оплачиваемых заказов, Виктор почувствовал себя оторванным от художественного процесса и особенно одиноким. В минуты отчаяния он уничтожил множество своих работ. Этому шагу способствовало и расставание с любимой женщиной. Одни говорят, что он впал в депрессию и душевное напряжение заглушал по-русски «горькой»; другие утверждают, что воспринимал сложившуюся ситуацию очень стойко; третьи просто советовали ему уехать за границу. Реальность такова: у художника уже не было сил сопротивляться.

В 1974 году магнитогорская поэтесса, писатель, журналист, заслуженный деятель РФ Римма Андрияновна Дышаленкова (1942-2016) посвятила Виктору Антонову стихотворение под названием «Камень», полное горькой правды:

С затылка камень круглый и тупой
Не обещал ни капли удивления.
Могли вы оттолкнуть его ногой,
И он, обидев вас сопротивлением,
Качнулся, повернулся на бок: о!
Лицо открылось, полное терпения
К насильственному в землю погружению
Невежественной силой, но какой?
Могло, конечно, быть землетрясение,
Волна войны, торговцев волчья сыть.
А может быть, да, очень может быть,
Завистника расчетное движение...
Всей неподвижной прочностью лица
Молчит он о трагедии творца.

В тяжелые годы жизни мастера посещали представители творческой молодежи — студенты художественно-графического пединститута. Гости задавали прямые вопросы, он с радостью на них отвечал. Никогда не роптал на судьбу, поэтому разговоров о себе не любил, прерывал тут же. В 1975 году художник попал на лечение в лечебно-трудовой профилакторий, чуть позже из-за проблем со здоровьем (воспаление легких) оказался в больнице. Еще одним ударом в 1978 году стала смерть матери — самого дорогого человека. Через два года ушел из жизни и сам мастер. Ушел тихо, во сне. Для всех поклонников его творчества он остался художником с большой буквы, человеком, которого не смогла сломить жесткая советская система. В этой неравной борьбе, несмотря на столь ранний уход, он все равно вышел победителем, он стал настоящей легендой города!

Посмертная и первая персональная выставка работ Виктора Антонова состоялась в 1988 году, в год 50-летия со дня рождения художника в выставочном зале Магнитогорской картинной галереи по инициативе живописца Николая Рябова, который долгие годы бережно хранил многие произведения мастера. Художники города принесли на экспозицию работы, хранившиеся в их мастерских после погрома «обитатели» Антонова. Большинство экспонатов этой выставки стали музейными предметами собрания галереи. Многие владельцы сохранившихся работ, в том числе

и Николай Рябов, просто передавали их в дар, некоторые — оформляли акты купли-продажи.

В 1995 году научным сотрудником Магнитогорской картинной галереи Л. И. Филатовой был выпущен скромный небольшого формата черно-белый каталог музейных работ Виктора Антонова. Издать более достойный с цветными репродукциями не было возможности, в стране наступила перестройка — эпоха глобальных перемен.

Распался СССР, и был взят курс на строительство новых экономических отношений и демократии. Начался и новый этап в жизни творческой интеллигенции — процесс культурного, художественного и духовного обновления общества. Поддержка творческих союзов государством осталась в далеком прошлом. Перестала существовать система соцзаказов, был отменен идеологический контроль. Возник живой интерес к творчеству некогда опальных художников.

На выставочной деятельности Магнитогорской картинной галереи, открывшейся в 1980 году, это особо не отразилось, да и творческое наследие Виктора Антонова уже не было под запретом. Живописные произведения художника неоднократно экспонировались на тематических выставках как в музейных залах, так и на других выставочных площадках города.

В 2013 году в картинной галерее была открыта вторая персональная выставка живописи, графики и скульптуры «Виктор Антонов. Городская легенда» (куратор Л. И. Филатова).

В конце 2016 года вышел в свет альбом, посвященный творчеству Виктора Антонова. Автором-составителем и дизайнером макета стал художник Евгений Петрович Белицкий, выпускник художественно-графического факультета Магнитогорского государственного педагогического института (МГПИ), в прошлом руководитель изостудии Левобережного Дворца культуры Магнитогорского металлургического комбината (1983-2002). Евгений Петрович познакомился с Антоновым в 1975 году, поддерживал с художником дружеские отношения, часто выезжал вместе с ним на пленэр. Был невольным свидетелем его жизненных и творческих коллизий, его сложного пути в искусстве, полного сопротивления, стойкости и борьбы. Он является одним из тех, кто понимал масштаб незаурядной личности. Со слов Белицкого, в одной из бесед Антонов рассказал ему о том, что образы скульптур часто являлись ему во сне. Просыпаясь, он хорошо их помнил и начинал воплощать в материале. Одер-

жимому творчеством художнику прозрение или откровение приходило как бы свыше, и этот факт меняет взгляд на понимание многих его работ.

Пять лет общения с талантливым мастером, живописцем, графиком и скульптором не прошли бесследно. Эти годы общения, интересных разговоров об искусстве стали временем определения собственных творческих приоритетов Белицкого. Увековечить память о Викторе Антонове, художнике с большим творческим потенциалом, и издать именной альбом он стал считать своим личным долгом. Будучи человеком скромным, он никогда не называл себя его другом — просто современником, который жил в одно с ним время и понимал его... Уже ослабевший художник за неделю предупредил Евгения Белицкого, регулярно посещавшего его, о своей скорой смерти. Так и случилось: именно через неделю, 20 февраля, Евгений, обеспокоенный его состоянием, остался с ним на ночь и стал единственным свидетелем тихой кончины мастера.

Конечно, Евгений Петрович делал попытки найти единомышленников в городе, заинтересовать известные издательства страны, но время было слишком беспокойное, одним словом — перестроечное, тут не до культуры. Поэтому на протяжении 15 лет он регулярно откладывал в копилку свои собственные сбережения. Выпущенный им альбом стал подарком всем поклонникам творчества Виктора Антонова. Этот акт доброй воли можно считать настоящим подвигом.

Два года спустя, в 2018 году, в Магнитогорской картинной галерее была открыта большая экспозиция двух персональных выставок (куратор



*В.Н. Антонов.
Размышление.
Бетон.
39×19×24
Магнитогорская
картинная галерея
(Магнитогорск)*

*V.N. Antonov.
Reflection.
Concrete.
39×19×24
Magnitogorsk Art
Gallery (Magnitogorsk)*

М. Ф. Абрамова): «Энергия формы» Виктора Антонова, приуроченная к 80-летию со дня рождения мастера из собрания Магнитогорской картинной галереи (127 предметов), и «Камень у воды» Василия Дьякова из запасников Челябинского государственного музея изобразительных искусств (67 предметов), в том числе были привезены и 10 работ Антонова (скульптура и графика), неизвестных магнитогорскому зрителю. Их передал в Челябинский музей в 2000-х годах В. Н. Дьяков. Предметы были размещены в едином выставочном пространстве, что позволяло авторам работ, которые вместе начинали свой творческий путь в конце XX века, продолжить прерванный разговор об искусстве и поиске истины.

Произведения Виктора Антонова были не поняты и отвергнуты конкретным временем, но его поиски нового пластического языка и способа передачи заключенных в форме чувств, мыслей и энергии не канули в Лету. Материализованные в бетоне и гипсе скульптуры остаются современными, так как отражают главную функцию искусства — постижение окружающей действительности через внутренний мир человека. Они до сих пор вызывают огромный зрительский интерес, то же относится и к его живописи и графике. Даже в первой трети XXI века творчество автора не теряет своей значимости и актуальности. Оно пробуждает от духовного сна и побуждает к прозрению личностного начала. У художника была короткая жизнь. Но, по словам Сэмюэла Смайлса, «число годов еще не свидетельствует о длине жизни, жизнь человека измеряется тем, что он в ней сделал и прочувствовал». Диалог талантливого мастера с новыми поколениями зрителей, несомненно, продолжится и в будущем.

Литература

- Антропов, Д. Н. Творчество В. Н. Антонова (1938-1980) как представителя неформального искусства Южного Урала // Вестник ЮУрГУ. — 2010. — № 8 (184). — С. 24-29. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-v-n-antonova-1938-1980-kak-predstavitelya-neformalnogo-iskusstva-yuzhnogo-urala> (дата обращения 28.01.2025).
- Виктор Антонов, 1938-1980: каталог собрания Магнитогорской картинной галереи: живопись, графика, скульптура / автор-сост. Л. И. Филатова. — Магнитогорск, 1995. — 20 с.
- Виктор Николаевич Антонов. 1938-1980. Творческое наследие художника: альбом / сост. Е. П. Белицкий. — Магнитогорск, 2016. — 144 с.
- Трифонов, Г. С. Дьяков и Антонов // Автограф. Челябинск-арт. — Челябинск, 2005. — № 2 (24). — С. 53-56.
- Жизнь Василия Дьякова, рассказанная им самим // Уральская новь. — 2004. —

№ 19. — URL: https://chebarkul-biblio.chel.muzkult.ru/media/2020/06/28/1257618651/ZhIZN_VASILIYA_D_YAKOVA.pdf (дата обращения 07.03.2025).

6. Жихарев, К. Е. Загадочные скульптуры магнитогорца Виктора Антонова. — URL: <https://vk.com/@695755923-zagadochnye-skulptury-magnitogorca-viktora-antonova> (дата обращения 28.01.2025).

7. Рубинская, Н. Кампанелла и Микельанджело — пленники подвалов. О творчестве В. П. Бокарева // Автограф. Челябинск-арт. — Челябинск, 2003. — № 1 (17). — С. 45-48.

References

- Antropov, D. N. Tvorchestvo V. N. Antonova (1938--1980) kak predstavitelya neformal'nogo iskusstva Yuzhnogo Urala [The work of V. N. Antonov (1938-1980) as a representative of the informal art of the Southern Urals]. Vestnik YUUrGU [Bulletin of the South Ural State University], 2010, no. 8 (184), pp. 24-29, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-v-n-antonova-1938-1980-kak-predstavitelya-neformalnogo-iskusstva-yuzhnogo-urala> (accessed 28.01.2025).
- Viktor Antonov, 1938-1980: katalog sobraniya Magnitogorskoj kartinnoj galerei: zhivopis', grafika, skul'ptura [Viktor Antonov, 1938-1980: catalogue of the Magnitogorsk Art Gallery collection: painting, graphics, sculpture]. Author and compiler L. I. Filatova. Magnitogorsk, 1995, 20 p.
- Viktor Nikolaevich Antonov. 1938-1980. Tvorcheskoe nasledie hudozhnika: al'bom [Viktor Nikolaevich Antonov. (1938-1980). The artist's creative heritage: an album]. Compiler E. P. Belitsky. Magnitogorsk, 2016, 144 p.
- Trifonova, G. S. D'yakov i Antonov [Dyakov and Antonov]. Avtograf. Chelyabinsk-art [Authograph. Chelyabinsk-art]. Chelyabinsk, 2005, no. 2 (24), pp. 53-56.
- Zhizn' Vasiliya D'yakova, rasskazannaya im samim [The life of Vasily Dyakov, told by himself]. Ural'skaya nov' [Ural Nov'], 2004, no. 19, available at: https://chebarkul-biblio.chel.muzkult.ru/media/2020/06/28/1257618651/ZhIZN_VASILIYA_D_YAKOVA.pdf (accessed 07.03.2025).
- Zhiharev, K. E. Zagadochnye skul'ptury magnitogorca Viktora Antonova [Mysterious sculptures by Magnitogorsk resident Viktor Antonov], available at: <https://vk.com/@695755923-zagadochnye-skulptury-magnitogorca-viktora-antonova> (accessed 28.01.2025).
- Rubinskaya, N. Campanella i Mikel'andzhelo — plenniki podvalov. O tvorchestve V. P. Bokareva [Campanella and Michelangelo — prisoners of the basements. About the work of V. P. Bokarev]. Avtograf. Chelyabinsk-art [Authograph. Chelyabinsk-art]. Chelyabinsk, 2003, no. 1 (17), pp. 45-48.

Об авторе

Абрамова Марина Филипповна – главный хранитель Магнитогорской картинной галереи, искусствовед, член Союза художников России
E-mail: marina.abramova55@mail.ru

Abramova Marina Filippovna

Chief curator of Magnitogorsk Art gallery, art critic, member of the Union of Artists of Russia



Н. Т. Шоболов.
Тени. 2019.
Бумага, акварель.
64×61
Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачева

N. T. Shobolov.
Shadows. 2019.
Watercolor
on paper.
64×61
Irkutsk Regional
Art Museum named
after V. P. Sukachev

EDN: SQRIZB
УДК 7.036

THE ARTISTIC DYNASTY OF THE SHOBOLOVS IN THE REGIONAL ART OF SIBERIA

Victoria A. Korneva
Kemerovo State Institute of Culture
Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the study of the artistic work of the Shobolov dynasty. The author focuses on the similarities and differences between the creative method of father and son. An imaginative and stylistic analysis of the most iconic works of the artists is presented. Both masters showed a tendency to develop a figurative tradition in works of fine art. The conclusion is made about the role of the Shobolov artistic dynasty in the development of regional art in Siberia.

Keywords: N.T. Shobolov; S.N. Shobolov; fantastic painting; Siberian art; modern art; digital painting.

Citation: Korneva, V. A. (2025). THE ARTISTIC DYNASTY OF THE SHOBOLOVS IN THE REGIONAL ART OF SIBERIA. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 142–149.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДИНАСТИЯ ШОБОЛОВЫХ В РЕГИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ

В.А. Корнева
Кемеровский государственный институт культуры
Кемерово, Российская Федерация

Статья посвящена исследованию художественного творчества династии Шоболовых. Автор акцентирует внимание на сходствах и различиях творческого метода отца и сына. Представлен образно-стилистический анализ знаковых работ художников. У обоих мастеров выявлена тенденция к развитию фигуративной традиции в произведениях изобразительного искусства. Сделан вывод о роли художественной династии Шоболовых в развитии регионального искусства Сибири.

Ключевые слова: Н.Т. Шоболов; С.Н. Шоболов; фантастическая живопись; искусство Сибири; современное искусство; цифровая живопись.

Сибирское искусство является многогранным и самобытным явлением в отечественном искусствознании. По обыкновению, в региональном искусстве активно циркулируют ностальгические темы, отсылающие к историческому прошлому региона, или, напротив, затрагиваются остросоциальные вопросы. Одним из регионов с яркой идентичностью является Иркутская область. Ведущими мотивами в краевом художественном творчестве является тема деревянного зодчества, исторического, культурного и природного наследия. Представителями Иркутской области на художественном поприще являются отец и сын Шоболовы. Однако художники выходят за рамки изображения привычных мотивов. Обращение к фантазмагорическим сюжетам отличает эту творческую династию. Творцы создают самобытные и нетривиальные образы, которые, в свою очередь, обладают большим потенциалом для художественных интерпретаций. Данная публикация посвящена исследованию особенностей уникальной творческой манеры Н. Т. Шоболова и С. Н. Шоболова.

Целью публикации является определение роли династии Шоболовых в региональном искусстве Сибири. К числу задач относится исследование творческого метода каждого из художников, а также образно-стилистический анализ знаковых работ художников.

Источниковую базу исследования составили следующие работы. Работа Л. Р. Муриной «Как современные сибирские художники работают с локальной историей» [3] актуализирует вопрос уникальности и самобытности сибирского искусства через призму локальной идентичности региона. В статье М. С. Калиновской «Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса» [1] исследуются исторические аспекты возникновения и развития художественных практик в искусстве XX века. Научный труд А. Г. Некиты и С. А. Маленко «Стратегии визуализации постапокалипсиса в современной массовой культуре» [4] раскрывает философские и исторические причины популярности темы конца света в массовой культуре и рассматривает стратегии визуализации данной тематики в контексте современных художественных практик. В публикации Д. Мартыновой «Истерический сюрреализм: истоки, теория и практика» [2] актуализируется тема создания сюрреалистических сюжетов под влиянием различных психоэмоциональных состояний. Завершает обзор используемой литературы



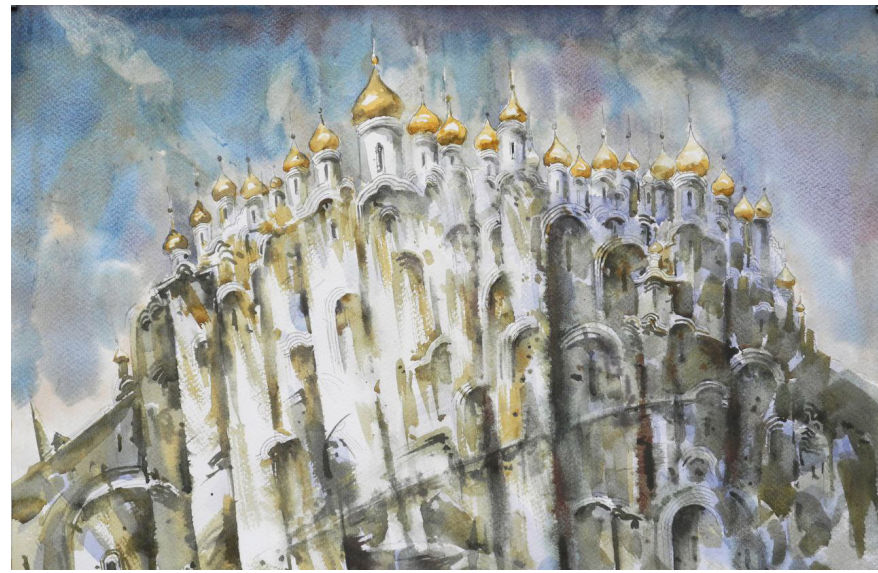
статья Н. С. Сысоевой и М. А. Аверьяновой «Город во времени. Иркутск в произведениях живописи и графики из собрания иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева» [5], которая освещает тему визуально-художественного образа города Иркутска в контексте регионально-го искусства Сибири.

Никита Трофимович Шоболов родился в селе Обуса Усть-Ордынского Бурят-Монгольского национального округа Иркутской области в 1953 году. Художник с отличием окончил педагогический факультет Иркутского художественного училища в 1976 году. После этого мастер более двадцати пяти лет посвятил преподавательской деятельности в детской художественной школе уже в родном городе. В училище Н. Т. Шоболов познакомился с будущей супругой Оксаной, с которой они воспитали троих детей. Один из сыновей — Степан — пошел по стопам отца и стал художником. На данный момент Степан Шоболов живет и работает в Иркутске, имеет собственную открытую мастерскую. Никита Трофимович стал первым творческим наставником сына. С. Н. Шоболов является известным стрит-арт-художником. Многие муралы в Иркутске являются его произведениями. Тема урбанизации и модернизации проходит красной нитью и через все живописное творчество художника. Также Степан Шоболов нередко прибегает к возможностям искусственного интеллекта для создания цифровых картин.

Работы Н. Т. Шоболова глубоко лиричны и эмоциональны. Нередко художник обращается к христианской тематике. Однако в ранних работах художника также фигурируют весьма фантазмагорические сюжеты.

Н. Т. Шоболов.
Каменная рыба.
2010. Бумага,
акрил. 74×49
Собственность
автора

N. T. Shobolov.
Stone fish. 2010.
Acrylic on paper.
74×49
The author's property



Н. Т. Шоболов.
Угол. 2021.
Бумага, акварель.
48×36
Собственность
автора

N. T. Shobolov.
Corner. 2021.
Watercolor on
paper.
48×36
The author's property

Так, картина «Каменная рыба» (2010) представляет собой темно-охровое изображение силуэта рыбы. На первый взгляд может показаться, что полотно является монохромным, однако это не совсем так. Действительно, основными цветами колористической гаммы являются охровые оттенки. Тем не менее, художник внедряет темно-зеленые, белые и оранжевые цвета для создания более полнокровного образа.

Н. Т. Шоболов помещает в центр композиции некое существо, имеющее схожие внешние характеристики с рыбой. Продолговатая форма туловища, чешуя, маленький, будто обрубленный хвост. Однако нетрудно заметить отсутствие плавников и застывший, будто каменный глаз так называемой рыбы. С помощью песочной и охристой цветовой гаммы художник искусно создал эффект засухи. Можно обратить внимание на рыло рыбы, оно будто пересушено настолько, что вот-вот начнет трескаться. На месте верхнего плавника у «каменной рыбы» находится небольшое отверстие, что делает ее похожей на какой-то декоративный экспонат. Задний фон, несмотря на монохромность, обладает глубиной. Можно заметить падающую тень от туловища рыбы и темно-охровую даль. Другими словами, художник изображает рыбу не в ее естественной среде обитания — воде, а будто в каменной пустыне под палящим солнцем. Стоит сказать, что картина действительно обладает некой декоративностью, которая проявляется в скрупулезной проработке чешуек, а также в контрастном сочетании мелких хаотичных мазков. Так или иначе, несмотря на отсутствие ярко выраженной социальной и природной проблематики, образ окаменелой рыбы вызывает сочув-

ствие. Удивительно то, как композиционно незамысловатый, но в то же время сюрреалистичный сюжет может вызывать столько эмоций. В данной работе Н. Т. Шоболов проявил себя как тонкий и эмпатичный творец, способный своими работами вызвать искренние и неподдельные чувства.

Также хочется обратиться к более поздней работе Н. Т. Шоболова «Тени» (2019). Данное полотно является показательным в контексте авторской стилистики художника. В отличие от предыдущей картины, которая была выполнена в акриле, в данном случае основным художественным материалом является акварель. Картина представляет собой изображение белокаменных церквей. Нестественным образом вытянутые по вертикали силуэты занимают практически все пространство композиции, тем самым создавая «ковровый эффект». Картины с подобным сюжетом нередко встречаются в творчестве Н. Т. Шоболова. Назовем работы разных лет: «Угол» 2021 г., «Стена-2» 2016 г., «Известь» 2018 г., «Стена-3» 2022 г. и многие другие.

Особенности изображения церквей в данной картине тяготеют к примитивистской манере. Художник лишь слегка очерчивает силуэты зданий, акцентируя внимание только на знаковых композиционных элементах. Так, помимо белокаменного тела здания, можно заметить небольшие вытянутые черные окна и двери. Н. Т. Шоболов не перегружает картину деталями, а лишь дает небольшие подсказки, что именно изображено на полотне. Безусловно, важным компонентом в изображении церкви являются золотой купол и крест. По обыкновению, купол — самая заметная архитектурная составляющая религиозной постройки. Однако в данном случае художник изображает купола непропорционально маленькими относительно всего тела здания. В контексте композиции всей картины позолоченные кресты практически сливаются на фоне неба. Вероятно, художник в работе с акварелью использовал технику «алла прима». Мастер закончил работать с небом и, не дожидаясь полного высыхания, начал изображать купола и кресты. Краски в процессе работы немного смешались, что производит ощущение некой нечеткости изображения. В целом вся композиция произведения создает впечатление громоздкости. В действительности, подобное расположение религиозных построек крайне редко можно встретить в реальной жизни. Обычно церкви стоят особняком или, в случае с монастырями, расположены в особом порядке

в контексте архитектурного ансамбля. Данный факт позволяет судить о фантасмагорической подоплеке данной картины. В целом, творчеству Н. Т. Шоболова близка фигуративная традиция, однако многие акварели мастера остаются ассоциативными. В данном случае также прослеживаются некие маркеры иллюстрации: читаемые образы, наивность форм, намеренная гиперболизация. Стоит вернуться к названию картины — «Тени». Действительно, на белокаменных высоких церквях нетрудно заметить серые тени, также выполненные в технике «алла прима». Вероятно, святая гора Афон вдохновила художника на такой светоносный религиозный образ. Греческая гора является сосредоточением православной белокаменной архитектуры. Многие художники создавали свои полотна на Афоне, восхищаясь таким полнокровным образом.

Сын Никиты Трофимовича Шоболова Степан в некоторой мере заимствует отцовскую творческую манеру. Данный факт связан с тем, что именно отец стал первым учителем и наставником С. Н. Шоболова.

Так, можно обратиться к картине «Притяжение» (2024). Полотно представляет собой вытянутый по вертикали фанерный лист размером 120×35 см. Подобно картине «Каменная рыба» Н. Т. Шоболова, полотно представляет собой монохромную композицию. Однако в данном случае преобладают не столько сочетания оттенков разных цветов, которые в совокупности дают иллюзорное понятие монохромности, сколько валёры, то есть оттенки одного и того же цвета. В картине «Притяжение» преобладают темно-серые оттенки, другими словами тональные градации серого цвета. В нижней части картины располагается панельный дом, выполненный в фигуративной традиции. Стоит отметить, что художник погружается в некий гиперреализм и уделяет внимание самым мелким деталям. Создается впечатление, что С. Н. Шоболов еще больше уточняет и дополняет фигуративную манеру отца. Напротив городской постройки в верхней части картины изображен космический объект, по словам самого художника, являющийся практически точной копией модели сверхмассивной черной дыры Гаргантюа из научно-фантастического фильма «Интерстеллар». Данный космический объект является одновременно самым ярким и самым темным цветовым пятном на монохромной картине. Чуть приглядевшись, можно увидеть непосредственно процесс притяжения черной дыры. С помощью вертикальных



волнообразных штрихов мастер показывает направление движения. Можно видеть, как с крыши дома отламываются и улетают вверх маленькие каменные кусочки. На вертикальной оси притяжения можно увидеть и человеческую фигуру. Художник намеренно изображает человека так, чтобы его было трудно заметить с первого раза. Тем самым С. Н. Шоболов заключает в данной фигуре смысловой центр. Подобно отцу Степан Шоболов с помощью малого числа фигуративных элементов сумел создать глубокий символический образ.

Следующее полотно авторства С. Н. Шоболова — это картина «Темный ангел» (2022). На этот раз произведение исполнено на холсте. В художественных материалах фигурируют акрил, а также поталь. Полотно представляет собой довольно сюрреалистический сюжет в авторской стилистике. В центре композиции можно видеть так называемого темного ангела — андрогинное существо со скелетным корсетом вместо туловища и длинной шеей, заключенной в латы. Вокруг лысой головы существа изображен нимб, оформленный поталью. За спиной «ангела» расположились позолоченные крылья, однако в данном случае они выполнены только акрилом. На груди можно видеть золотистый крест. Обращение к теме христианства также объединяет творчество отца и сына. Однако интегрирование элементов, символизирующих религию, имеет свою собственную уникальную интерпретацию на современный лад: над головой «ангела» изображена нижняя часть корневой системы дерева, перевернутая корнями вверх. Вероятно, в изображение дерева художник заключил

Н.Т. Шоболов.
Стена-2. 2016.
Бумага, акварель.
66×37
Национальный музей
Усть-Ордынского
Бурятского округа
(Иркутская обл., Эхирит-Булагатский р-н,
п. Усть-Ордынский)

N.T. Shobolov.
Wall-2. 2016.
Watercolor on
paper. 66×37
National Museum
of the Ust-Orda Buryat
Okrug (Irkutsk Region,
Ekhirit-Bulagatsky
District, Ust-Orda
settlement)

Н.Т. Шоболов.
Известь. 2018.
Бумага, акварель.
58×52
Собственность
автора

N.T. Shobolov.
Lime stone. 2018.
Watercolor on
paper.
58×52
The author's property



Н.Т. Шоболов.
Стена-3. 2022.
Бумага, акварель.
63×49
Собственность
автора

N.T. Shobolov.
Wall-3. 2022.
Watercolor on
paper. 63×49
The author's property



образ матери-земли. «Темный ангел» с нимбом, в свою очередь, является небесным отцом.

С обеих сторон от существа изображены гиперболизированные демонические головы младенцев, прикрепленные к «темному ангелу» на своеобразных стебельках. На лбу у каждого младенца-демона присутствует своя уникальная отметина. Художник уделяет внимание анатомии кукол. Каждая голова выполнена анатомически правильно — крупный лоб, пухлые щеки и губы, маленький нос. Именно эти элементы типизации позволяют узнать в демонических существах младенцев. На третьем плане можно видеть изображение проплывающих сюрреалистических китов. В данном случае художник также повторяет физиологические особенности животного, изображая

его достаточно реалистично и узнаваемо, при этом интегрируя некие фантазийные элементы, например множественные глаза и плавники. Сразу же вспоминается вышеописанное полотно Н. Т. Шоболова, где рыба лишилась плавников и хвоста, однако не перестала от этого быть похожей на рыбу. Данный пример иллюстрирует то, как сын дополняет и уточняет реальность отца. Возвращаясь к картине «Темный ангел», стоит отметить, что задний фон представляет собой космическое пространство, также выполненное в фигуративной традиции с элементами примитивизма. Иссиня-фиолетовый цвет фона контрастирует с желтыми звездочками.

С. Н. Шоболов, подобно отцу, продолжает некую реалистическую традицию, не прибегая к художественным средствам абстракции, даже если они коррелируют с общей сюжетной линией. Так, на основании анализа вышеописанных картин, мы видим, что Степан Шоболов проявил себя как художник-символист, сочетающий в своем творчестве различные техники. Мастер продолжает фигуративную традицию отца, усложняя ее, уделяя особое внимание деталям. Также в картинах художника сильна реалистическая тенденция, склонная к явным контрастам и читаемым формам в контексте фигуративной традиции.

Так или иначе, Степан Шоболов в своем творчестве идет в ногу со временем и является ярким представителем современного искусства. Мастер нередко обращается к возможностям цифровых технологий для создания своих произведений.

В диджитал-картине «Дары» также фигурирует тема космического пространства, как и в двух предыдущих. В центре композиции можно видеть бесполое неземное существо серого цвета и огромных размеров. Существо имеет некоторые внешние черты, схожие с человеческим телом, например конечности и торс. Однако больше всего внимание привлекает несоразмерно огромная голова. Ключевой особенностью картины является то, что на месте глазных впадин и ротового отверстия изображены красные инопланетные создания. На месте лобной доли изображено красное мужское лицо. Создается впечатление, что головной мозг, выросший за пределы черепной коробки, выходит через лицевые отверстия. Данная гипотеза связана с тем, что вид красных созданий имеет внешнее сходство с поверхностью головного мозга человека.

Пространственно-временной контекст картины остается неизвестным. Задний фон представляет собой слияние космического пространства



с плоскостью бесконечной водной глади. Данное построение пространства создает визуальный эффект наличия горизонта. Огромное существо сидит на поверхности воды, склонившись над маленьким экзотическим островом. Стоит отметить, что на данном этапе художник начинает интегрировать в свою палитру яркие, ядовитые цвета. Цифровые иллюстраторы обладают огромной библиотекой различных оттенков. Так, небольшое озеро, которое наполняет космическое существо, — яркого фиолетового цвета. Нетрадиционное колористическое сочетание малинового, зеленого, фиолетового и желтого создает некий психоделический эффект. Подобным приемом художник подчеркивает, что все, происходящее на картине, нереально и в некоторой мере напоминает галлюцинацию. Перед озером можно видеть человека в высокой широкополой шляпе, сидящего на коленях. Вероятно, данная сцена изображает приношение даров космическому божеству: перед сидящим можно видеть маленький угловатый кактус.

В отличие от своего отца, Степан Шоболов старается создать иную реальность. Его миры более фантазийны и ирреальны. Фирменный стиль создания инопланетных персонажей позволяет говорить о мифологической системе С. Н. Шоболова. В данной картине при всех возможностях цифровой живописи мастер не старается имитировать традиционные методы в создании картин, однако придерживается реалистической традиции. Скрупулезность и детальность в разработке персонажей позволяют мастеру создать собственную альтернативную реальность, где царят инопланетные космические боги, «темные ангелы» и многие другие герои микровселенной. Произведения Степана Шоболова более масштабны и сюжетны, чем картины Никиты Трофимовича. Сын будто бы выходит за пределы реальности отца и множит иные, фантазийные миры, опираясь на опыт других культур.

Резюмируя, можно заключить, что художественное творчество династии Шоболовых живет и активно развивается. Авторские методы отца и сына одновременно имеют массу схожих особенностей, но в то же время отличны друг от друга. Так, обоим мастерам близка фигуративная традиция.

В некоторой мере картины Н. Т. Шоболова направлены на ассоциативные поиски. Используемые темы и образы художник раскрывает по-своему сюрреалистично и нетривиально. Мастер более консервативен в выборе художественных техник и материалов, традиционно относится и к выбору сюжетов. Н. Т. Шоболов нередко обращается к переосмыслению христианской тематики, об этом говорят его многочисленные произведения с изображениями православных церквей.

С. Н. Шоболов отчасти заимствует у отца тягу к изображению сюрреалистичных сюжетов. Также художник продолжает отцовскую реалистическую традицию, однако чуть больше ее углубляет и усложняет. Подобный опыт выражается в его фигуративных и детальных работах, связанных с изображением фантастических существ. Погруженный в создание фантазмагорических сюжетов, С. Н. Шоболов становится автором фантазийной микровселенной. Также сын, в отличие от отца, интегрирует в создание своих произведений различные материалы и техники, что делает его работы более современными. Художник большое внимание уделяет глубокому символическому наполнению в своих картинах. В работах С. Н. Шоболова нередко можно увидеть аллегорические смыслообразующие детали. Во многом произведения сына сюжетны и красочны, что делает его творческий метод схожим с отцовским подходом.

Так или иначе, художественное творчество династии Шоболовых является культурным и историческим достоянием Иркутской области.

С.Н. Шоболов.
Притяжение.
2022.
Фанера, акрил.
120×35
Частная коллекция

S.N. Shobolov.
Attraction. 2022.
Acrylic on plywood.
120×35
Private collection



С.Н. Шоболов.
Темный ангел.
2022. Холст,
акрил, поталь.
90×80

ЦСИ «Огонь»,
арт-пространство
«Сияние» (Иркутск)

S. N. Shobolov.
Dark Angel. 2022.
Canvas, acrylic,
gold leaf. 90×80
ССА "Fire",
art space "Shine"
(Irkutsk)

С.Н. Шоболов.
Дары. Цифровая
картина. 2022.
1620×1880 px.
URL: https://vk.com/wall-40092799_1344
(дата обращения
11.03.2025)

S.N. Shobolov.
Gifts. Digital
painting. 2022.
1620×1880,
available at: https://vk.com/wall-40092799_1344
(accessed 11.03.2025)

Литература

1. Калиновская, М.С. Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4 (25). – С. 181–184.
2. Мартынова, Д. Исторический сюрреализм: истоки, теория и практика // Искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 268–289.
3. Мурина, Л.Р. Как современные сибирские художники работают с локальной историей // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2022. – № 2 (11). – С. 32–41.
4. Некита, А.Г., Маленко, С.А., Сулова, Е.П. Стратегии визуализации постапокалипсиса в современной массовой культуре // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2021. – № 3 (42). – С. 11–32.
5. Сысоева, Н.С., Аверьянова, М.А. Город во времени. Иркутск в произведениях живописи и графики из собрания иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2021. – № 1. – С. 142–153.

References

1. Kalinovskaya M.S. Art-praktiki andegraunda v sisteme sovremennogo filosofskogo diskursa [Art practices of the underground in the system of contemporary art]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts], 2015, no. 4(25), pp. 181-184.
2. Martynova D. Istoricheskij syurrealizm: istoki, teoriya i praktika [Historical surrealism: origins, theory and practice]. Iskusstvovoznanie [Art History], 2021, no. 3, pp. 268-289.
3. Murina L.R. Kak sovremennye sibirskie xudozhniki rabotayut s lokal'noj istoriej [How modern Siberian artists work with local history]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East]. 2022, no. 2 (11), pp. 32-41.
4. Nikita A.G., Malenko S.A., Suslova E.P. Strategii



vizualizacii postapokalipsisa v sovremennoj massovoj kul'ture [Strategies for visualizing post-apocalypse in modern mass culture]. Vectors of well-being: economics and society [Vectors of well-being: economics and society], 2021, no. 3 (42), pp. 11-32.

5. Sysoeva N.S., Averyanova M.A. Gorod vo vremeni. Irkutsk v proizvedeniyax zhivopisi i grafiki iz sobraniya irkutskogo oblastnogo xudozhestvennogo muzeya im. V. P. Sukachyova [The city in time. Irkutsk in paintings and graphics from the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East], 2021, no. 1, pp. 142-153.

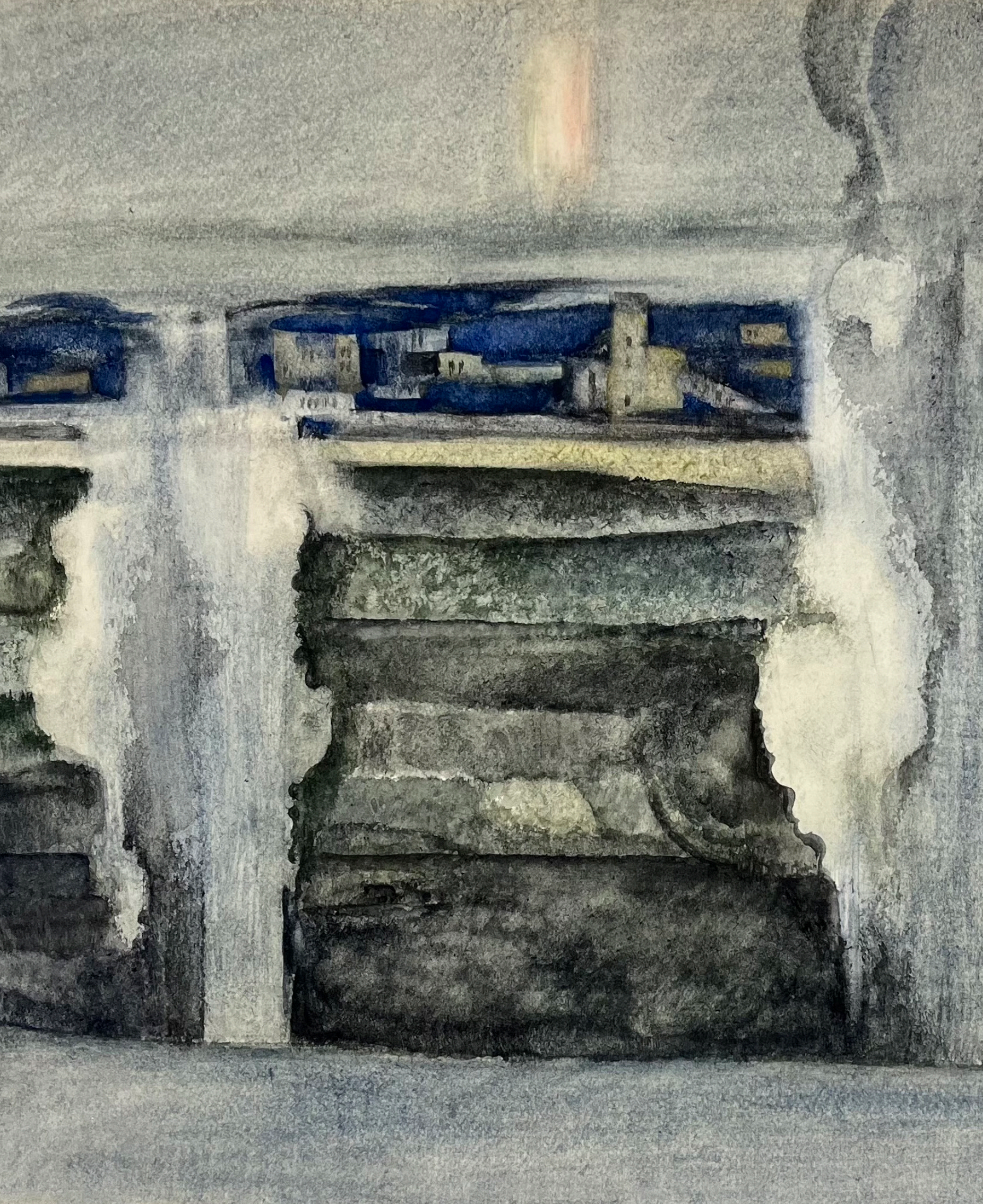
Об авторе

Корнева Виктория Алексеевна – студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры
E-mail: cornevika@yandex.ru

Попова Наталья Сергеевна – научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры
E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Korneva Victoria Alekseevna
Student of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State Institute of Culture

Popova Natalia Sergeevna – Scientific Supervisor, Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State Institute of Culture



Э. С. Гороховский.
Алмазный карьер.
Фрагмент.
1960–1970 гг.
Бумага, акварель.
42×59,5
Собственность
Нины Фейгиной-
Гороховской

E. S. Gorokhovskiy.
Diamond quarry.
Fragment.
1960–1970.
Watercolor on paper.
42×59.5
Property of Nina
Feygina-Gorokhovskaya

EDN: ZRTPPS
УДК 769.2

THE BOUNDLESS SPACE OF EDUARD GOROKHOVSKY

Sergey V. Moskvitin
Magazine “Siberian Lights”
Novosibirsk, Russian Federation



Abstract: The article discusses the famous artist Eduard Gorokhovskiy, who was called a classic of Moscow conceptualism and the founder of the Russian trend of “photo-based art”, who, besides, was also a talented book illustrator. Between 1957 and 1990, he created illustrations for 120 books published in Novosibirsk, Moscow, Gorky (now Nizhny Novgorod) and Chelyabinsk. Based on various sources, the author compiled a general list of books illustrated by the artist, calculated their publications, and collected the memories of various people about him.

Keywords: Eduard Gorokhovskiy; conceptualism; illustrator; book graphics; West Siberian Book Publishing House; N. P. Litvinov Novosibirsk City Book History Center.

Citation: Moskvitin, S.V. (2025). THE BOUNDLESS SPACE OF EDUARD GOROKHOVSKY. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 150–157.

БЕЗГРАНИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЭДУАРДА ГОРОХОВСКОГО

С. В. Москвитин
Журнал «Сибирские огни»
Новосибирск, Российская Федерация

В статье рассказывается об известном художнике Эдуарде Гороховском, которого называли классиком московского концептуализма и основателем российского направления photo-based art, но который, кроме того, был еще и талантливым иллюстратором книг. В период с 1957 по 1990 годы он создал иллюстрации для 120 книг, изданных в Новосибирске, Москве, Горьком (Нижем Новгороде) и Челябинске. Опираясь на разные источники, автор составил общий перечень проиллюстрированных художником книг, определил количественную принадлежность издательствам, собрал воспоминания о художнике знавших его людей.

Ключевые слова: Эдуард Гороховский; концептуализм; художник-иллюстратор; книжная графика; Западно-Сибирское книжное издательство; Городской центр истории новосибирской книги имени Н. П. Литвинова.

Из всех новосибирских мастеров изобразительного искусства Эдуард Гороховский, пожалуй, самый известный: о нем написано множество статей, изданы альбомы и каталоги его выставок. Энциклопедии сообщают, что это советский и немецкий художник, классик московского концептуализма, основатель российского направления photo-based art [5, с. 616].

Его называют классиком неофициального искусства 1960-1980-х годов. Его работы участвовали в более чем 250 экспозициях по всему миру. В России персональные выставки Э. Гороховского прошли в Центральном доме художника (1994 год), Государственной Третьяковской галерее (1999 и 2004), Государственном Русском музее (2004, 2007, 2008), Музее АРТ4 (2007). Произведения Эдуарда Гороховского находятся в Государственной Третьяковской галерее, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственном центре современного искусства, музее «Царицыно» и Музее АРТ4 в Москве; в Государственном Русском музее (СПб); в Новом музее (Берлин), Дрезденском государственном музее, Музее Людвига (Ахен) и Еврейском музее (Франкфурт-на-Майне) в Германии; Музее Зиммерли (Нью-Джерси, США) и Галерее Альбертина (Вена, Австрия) [6, с. 616].

Но для многих новосибирцев имя Эдуарда Гороховского ассоциируется прежде всего с целым рядом книг местного издательства, которые он талантливо проиллюстрировал.

Эдуард Семенович Гороховский родился в 1929 году в Виннице (Украина). В 1954 году окончил с красным дипломом архитектурный факультет Одесского строительного института и приехал по распределению в Новосибирск.

«Моя архитектурная карьера закончилась через два года, — рассказывал художник. — Я ушел в свободное, но рискованное плавание в океан под названием “изобразительное искусство”. В Сибири я встретился с людьми, которые приобщили меня к искусству, о котором в институте, при жестком идеологическом контроле, даже не упоминалось. Открытием для себя импрессионизма, экспрессионизма, кубизма и русского авангарда я обязан, прежде всего, замечательному художнику Николаю Гриццуку, ныне покойному. Я считаю его своим по-настоящему первым учителем, который открыл мне глаза на многие вещи в искусстве» [1, с. 115].

В 1955 году Гороховский впервые участвовал в официальной выставке Новосибирского отделения Союза художников СССР. А в 1957-м он попробовал себя в книжной графике.

«Я хотел заниматься искусством — писать и рисовать, — рассказывает Эдуард Семенович в книге воспоминаний “Рейс № 720. Новосибирск — Москва”. — Мне очень нравилась книжная иллюстрация. Опыта оформления книг у меня не было никакого, но желание и наглость были. Я собрал свои рисунки и пошел в Западно-Сибирское книжное издательство. Главным художественным редактором тогда был тоже молодой специалист — Вита-



Э. С. Гороховский. Обложка книги «Ледяночка» Ефима Медведева. 1957. Бумага, гуашь. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство. Первая страница обложки

E. S. Gorokhovskiy. E. S. Gorokhovskiy. Cover of the book “Ledyanochka” by Efim Medvedev. 1957. Gouache on paper. Novosibirsk: Novosibirsk Book Publishing House. First page of the cover

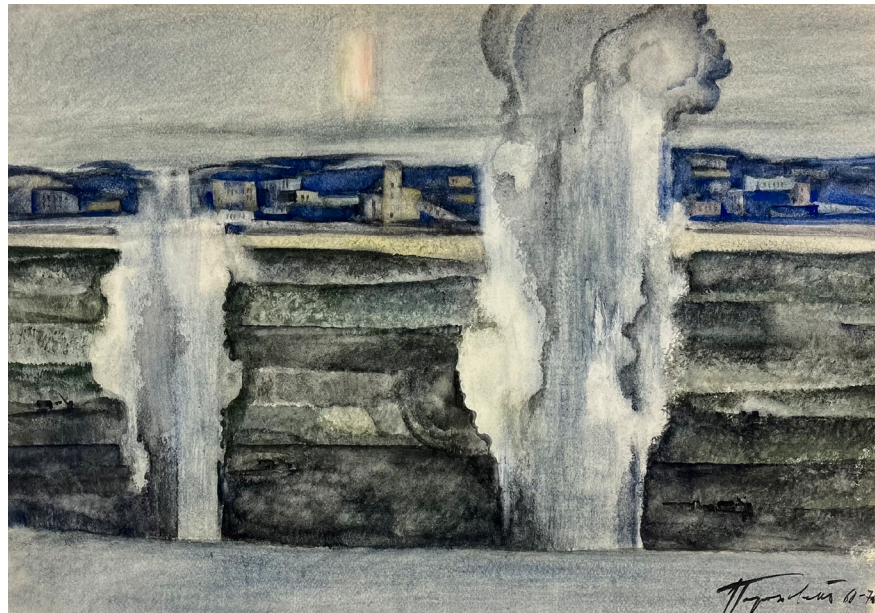
лий Минко. Так как мы были оба молодые, контакт между нами установился быстро. Он дал мне для пробы небольшую черно-белую детскую книжку. Я, обрадованный, помчался ее делать. К концу дня был в полной растерянности и ничего не понимал: вроде я неплохо рисовал, а ничего не получается...» [4, с. 14].

Рисовать с натуры и воспроизводить книжных персонажей из текста — разные вещи. Художник пошел в книжный магазин, купил детские книги, изучил их и сел рисовать. Работал по двенадцать часов, не отрываясь. К намеченному сроку понес иллюстрации в издательство. Книжку у него приняли, но новую не предложили. Через несколько месяцев он случайно встретил В. Минко, хотел пройти мимо, но тот его окликнул: «Ну что, может быть, снова попробуем?» [4, с. 14].

Небольшая книжка рассказов для детей бердского писателя-фронтовика Ефима Медведева «Ледяночка» — первая с иллюстрациями Эдуарда Гороховского — вышла в свет в 1957 году в Новосибирске. Вслед за ней в столице Сибири были изданы еще несколько книг для детей. Этого оказалось достаточно, чтобы художника заметили в Москве. В 1964 году издательство «Детская литература» выпустило небольшую книжку «Фома» со стихами Сергея Михалкова. Тираж в 200 000 экземпляров разошелся по всему Советскому Союзу (в 1970 году эту книжку таким же тиражом переиздали в Новосибирске).

В Западно-Сибирском книжном издательстве ежегодно выходило по несколько книг, оформленных художником. В Новосибирске он быстро обрел известность как изобретательный и продвинутый иллюстратор. Брался за любые жанры: документальная и политическая литература, проза и поэзия, произведения для детей. Среди авторов книг, прошедших через его руки, — Александр Пушкин, Самуил Маршак, Генрих Сапгир, Эмма Мошковская, Александр Волков, Льюис Кэрролл, Шарль Перро, братья Гримм, Вильгельм Гауф, новосибирские писатели.

В Советском Союзе тиражи книг были очень большими в сравнении с нынешними временами. Обычным считался тираж в 100 000 экземпляров, но были и больше. К примеру, «Рассказ о неизвестном герое» Самуила Маршака (Новосибирск, 1971) — 300 000, «Конь-огонь» Владимира Маяковского (Новосибирск, 1972) — 400 000, «Грозный Чалл» Анны Гарф (Новосибирск, 1973) — 450 000, «Русские народные сказки» (Челябинск, 1973) — 600 000.



Э. С. Гороховский. Алмазный карьер. 1960–1970 гг. Бумага, акварель. 42×59,5. Собственность Нины Фейгиной-Гороховской

E. S. Gorokhovskiy. Diamond quarry. 1960–1970. Watercolor on paper. 42×59.5. Property of Nina Feygina-Gorokhovskaya

Центральные издательства печатали книги с иллюстрациями новосибирского художника не менее массово. К примеру, «Детская литература» выпустила в свет книжки «Лошарик» Генриха Сапгира (1974) и албанские народные сказки «Мышь, кот и сверчок» (1984) тиражом 300 000 экземпляров каждая, а «Художественная литература» в 1980 году выдала 1 200 000 экземпляров романа «Приваловские миллионы» Дмитрия Мамина-Сибиряка! Но абсолютный рекорд по тиражности принадлежит книжке Эммы Мошковской «Вышел дождик погулять». В 1981 году «Детская литература» выпустила 3 400 000, спустя два года — еще 1 500 000, в 1989 году — еще 400 000 экземпляров. Таким образом, 5 300 000 экземпляров этого издания для детей разлетелись по всем уголкам Советского Союза. И на каждом — имя и веселые рисунки Эдуарда Гороховского! Современные художники-иллюстраторы о таких невероятных тиражах, а значит, о популярности и известности могут только мечтать.

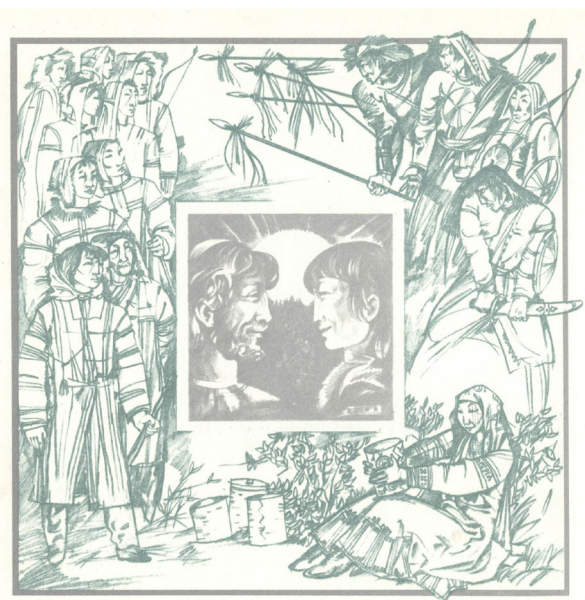
Большинство книг, оформленных Эдуардом Гороховским, адресовано детям. В течение 15 лет Гороховский сотрудничал с журналом «Веселые картинки» (с 1978 года), который в те годы имел миллионные тиражи. Но художник с удовольствием брался и за «взрослые» издания, проиллюстрировал юмористические рассказы Николая Самохина и Леонида Треера, произведения Михаила Михеева, Александра Смердова, Ильи Лаврова...

Впрочем, художник не считал книжную графику главным своим призванием и «четко отличал книжный хлеб от подлинно творческой работы» [2].

В 1963-м Эдуард Семенович оформил конференц-зал Новосибирского турбогенераторного завода. Много занимался станковой графикой: создал серии «Французские впечатления» (1962), «Городская окраина» (1962), «Новосибирск строится» (1966-1967), «Алтайская сказка» (1967), «Революционные песни» (1969).

В 1967 году в выставочном зале Новосибирского отделения СХ СССР с успехом прошла первая персональная выставка Гороховского, на следующий год его приняли в профессиональный Союз художников.

Книжной графикой Гороховский занимался с 1957 по 1990 годы (в дальнейшем выходили переиздания). По моим подсчетам, за этот период он создал иллюстрации для 120 книг, изданных в Новосибирске, Москве, Горьком (ныне Нижний Новгород) и Челябинске. Наиболее продуктив-



ными для художника были семидесятые годы.

Он иллюстрировал сказки разных народов: русские народные, арабские, алтайские, эвенкийские, хакаские, тувинские, бурятские, якутские, долганские, ненецкие, шорские, целый ряд авторских сказок русских и зарубежных писателей.

Книги сказок народов Сибири в оформлении художника получали высокие награды на все-союзных и всероссийских выставках книжного искусства. В работе над ними Гороховскому помогли творческие поездки от Сибирского отделения Российской академии наук и газеты «За науку в Сибири», в которых он близко познакомился с бытом и духовной культурой коренных жителей края. К примеру, в иллюстрациях к книге «Коре Сарыг на буланом коне» точно и тщательно прорисованы детали одежды, домашней утвари, показаны ритуальные языческие обряды хакасов. Интересный прием использовал график при иллюстрировании «Сказок старого Тыма» Василия Пухначева. Каждая иллюстрация — двухцветная. В центре — квадратный рисунок серебристого цвета, а вокруг него вписаны в большой квадрат карандашные рисунки необычного сине-зеленого цвета, которые местами слегка выступают за пределы обозначенной рамки, словно приглашая читателя в путешествие дорогами сибирских преданий.

В городском Центре истории новосибирской книги хранятся оригиналы иллюстраций к 35 книгам, оформленным мастером. Оригиналы свидетельствуют об авторской стилистике. В иллюстрациях к сказке Гария Немченко «Зима на носу» каждый черно-белый рисунок состоит



из темной, плотно заштрихованной части, почти силуэтной, и светлой, где фигуры животных лишь обозначены абрисами. Выполнены тушью и пером иллюстрации к бурятскому героическому сказанию «Алтан Шагай», чуть ироничные, похожие на гравюры, с заливками. Рисунки легкие, летящие, виртуозные, в узнаваемом «гороховском» стиле, одними смелыми штрихами и линиями, без заливок — для якутского героического эпоса-олонхо «Могучий Дьагарыма». Видно, что они выполнены без предварительного карандашного рисунка, сразу набело. Такая техника подвластна лишь настоящим мастерам-виртуозам. Каждая иллюстрация — произведение искусства.

Новосибирский художественный музей тоже располагает частью наследия Эдуарда Гороховского. Особую ценность здесь представляют иллюстрации к сборнику алтайских сказок «Ак-Чечек — Белый Цветок», выполненные в технике линогравюры, и восемь офортов к «Сказке о рыбаке и рыбке» Александра Пушкина.

По мнению искусствоведов, линогравюры Гороховского самобытны, в них четко проявился почерк автора, который потом узнавался с первого взгляда. Черно-белые листы раскрыли внутренний мир алтайских преданий, поэтический и таинственный. Неслучайно было решено повторить полноформатную подарочную книгу «Ак-Чечек — Белый Цветок» в миниатюрном изда-

Э. С. Гороховский. Иллюстрация к книге «Сказки старого Тыма» Василия Пухначева. 1972. Бумага, графитовый карандаш. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1972. С. 14

E. S. Gorokhovskiy. Illustration for the book "Tales of Old Tym" by Vasily Pukhnachev. 1972. Graphite pencil on paper. Novosibirsk, West Siberian Book Publishing House, 1972. P. 14

Э. С. Гороховский. Оригинал иллюстрации к книге «Алтан Шагай». 1983. Тушь, перо. 10×12

Городской центр истории новосибирской книги имени Н. П. Литвинова

E. S. Gorokhovskiy. Original illustration for the book "Altan Shagay". 1983. Ink and pen. 10×12

City Center for the History of Novosibirsk Books named after N. P. Litvinov

Э. С. Гороховский. Оригинал иллюстрации к книге «Могучий Дьагарыма». 1984. 11×14. Тушь, перо. Городской центр истории новосибирской книги имени Н. П. Литвинова

E. S. Gorokhovskiy. Original illustration for the book "The Mighty Diagaryma". 1984. 11×14.

Ink, pen. City Center for the History of Novosibirsk Books named after N. P. Litvinov



Э. С. Гороховский. Иллюстрация к книге «Сказки народов Сибири». 1984. Бумага, акварель. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1984. С. 50

E. S. Gorokhovskiy. Illustration for the book "Tales of the Peoples of Siberia". 1984. Watercolor on paper. Novosibirsk, West Siberian Book Publishing House, 1984. P. 50

нии. Обе книги получили высокую оценку жюри на Всесоюзном конкурсе «Искусство книги». Затем вышла еще одна миниатюрная книга Александра Смердова «Ай-Толай» по мотивам шорского эпоса с иллюстрациями Гороховского, в которых тоже соединились живые наблюдения и фантазия, конкретность и метафоричность рисунка.

В трех упомянутых книгах — «Алтан Шагай», «Могучий Дьагарыма» и «Ак-Чечек — Белый Цветок» — есть похожие иллюстрации: юноша с девушкой на коне. Но выполнены они по-разному! Трудно поверить в то, что сделаны они одним автором, одной рукой.

В 1972 году Эдуард Гороховский познакомился с группой художников, получившей название «Сретенский бульвар» (Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Эрик Булатов и другие), и спустя два года переехал жить в Москву.

«Тогда, в шестидесятые и семидесятые годы, — признавался художник в одном из интервью в 2000 году, — неофициальное искусство было подлинно свободным, так как оно не выставилось, не продавалось и было абсолютно не идеологизировано. Позже, когда началась перестройка, это искусство перестало быть политическим и идеологическим криминалом — оно, как и должно быть, превратилось в товар и обрело свой денежный эквивалент...» [3].

Свою первую картину в технике масляной



живописи художник написал в 1974 году, до этого будучи исключительно графиком. Новые работы выявили в нем сложившегося художника со своим творческим методом.

Гороховский одним из первых в отечественном современном искусстве начал работать с фотографическими образами. В своих живописных работах и графических сериях Эдуард Семенович воспроизводил старые фотопортреты, в пространство которых внедрял тексты и геометрические фигуры, посредством шелкографии переносил старые фотографии на холст или бумагу, затем дорабатывал вручную. Свои картины мастер называл фотограммами.

Эдуард Гороховский исследовал в своих фотограммах мир людей, внутренние и внешние конфликты. Визуальные образы, которые брал со старых фотографий времен Российской империи, он не воспроизводил «дословно», а, можно сказать, оживлял их, концентрируясь на деталях, придавая им острые формы, дописывая фотографии кистью. Гороховский словно бы предсказывал своими работами тренды современного графического дизайна — эклектику, проявляющуюся в смелости смешения фактур, и ручную доработку фотоматериала.

Фотография для Гороховского — исходный пункт в долгом пути художественных поисков, лишь один из многих слоев, путем наложения которых формируется изображение. Основная фотография словно бы доходит до нас через напластования и отметины времени (надписи, зачеркивания, кляксы, мазки, лессировки, царапины и фактуры).

С 1991 года значительную часть времени художник проводил в Германии, где активно занимался творчеством и участвовал в выставках. Он много работал вплоть до самой смерти (Гороховский умер в 2004-м, похоронен в Германии). В 2003 году выпустил книгу воспоминаний, посвященную двум периодам его жизни — новосибирскому и московскому. В ней он предельно откровенен, когда рассказывает о друзьях-художниках и искусствоведах. Книга проиллюстрирована его рисунками, на которых запечатлены Николай Грицюк, Виталий Минко, Спартак Калачев и многие другие новосибирцы и москвичи. Рисунков много, они на каждом развороте. Эдуард Семенович, много лет посвятивший книжной графике, словно бы соскучился по этому привычному для него занятию. В последний год своей жизни он создал огромное количество рисунков, которые легко принять за иллюстрации к несуществующим книгам. Все они вошли в альбом «Иллюстрации памяти. Последние рисунки Эдуарда Гороховского» (Москва, 2004).

Книги с рисунками Эдуарда Семеновича Гороховского, которые так полюбили читатели, переиздаются до сих пор. Проходят и выставки его иллюстраций. Так, экспозиция в Государственном литературном музее имени В. И. Даля в Москве познакомила посетителей с произведениями Эдуарда Гороховского — книжного графика. На ней впервые были показаны работы мастера, сделанные для книг, которые издавались в Новосибирске, Нижнем Новгороде и Вологде в 1970-1980-е годы. Как заметил на ее открытии заслуженный художник РФ Франциско Инфанте, «работы Гороховского полифоничны, он прекрасно чувствовал цвет, а самое главное — совершенно точно представлял, что должно появиться на бумаге, еще до того, как начинал работать. А это очень важное качество иллюстратора» [5].

К 90-летию художника Новосибирский художественный музей организовал выставку «Мастер сказочных страниц», где посетители ознакомились с сибирским периодом его работы в книжной графике.

Бывшая заведующая Городским центром истории новосибирской книги Наталья Левченко считает, что отличный рисовальщик Эдуард Гороховский хорошо чувствовал текст книги, свободно работал пером и карандашом, но особенно любил технику цветной и черно-белой гравюры на картоне. Работа над книгами требовала и чуткого внимания к тексту, и знания исторических эпох, их культуры. Гороховский справлялся с этим блестя-

ще. Большой артистизм исполнения и тонкое чувство стиля — вот что характерно для его книжной графики. В образе каждой книги он воплощал свое представление о ней, хотя и следовал буквально за текстом произведения [5].

В честь 130-летия Новосибирска в 2023 году в художественном музее прошла выставка работ Эдуарда Гороховского и его сына Евгения «Два пространства». На открытии экспозиции жена сына художника Людмила Гороховская поделилась своими воспоминаниями о свекре:

— Мое знакомство с творчеством Эдуарда Семеновича состоялось в далеком 1978-м. Поражали и его работоспособность, и мастерство, и требовательность к себе. Ему, «искуснейшему мастеру», как о нем писали, покорялись самые разные техники. Для меня абсолютно неожиданными стали коллажи. Признаюсь, некоторые смутили своей откровенностью, а вот портреты писателей очень понравились. Удивительно, как вырезанные из бумаги всего-то двух-трех цветов фигуры различной формы принимают не только узнаваемые черты лица, но и передают характерные качества, настроение «портретируемого» и вызывают у зрителя множество ассоциаций. Художник обходится минимумом средств, но достигает большой выразительности...

Искусствовед Ирина Филатова считает, что «Эдуард Гороховский был человеком очень жадным до жизни, любопытным, и это ярко проявилось и в его творчестве. Обычно художник — это мастер какой-то одной техники: он либо живописец, либо график, либо фотограф. А Гороховский освоил все возможные техники — офорт, литографию, акварель, шелкографию, фотограммы, объекты, инсталляцию, живопись, коллаж, причем в каждой из них достиг просто необыкновенных вершин» [6, с. 126].



Э. С. Гороховский.
Пастернак. 1996.
Бумага, коллаж.
47×33
Частная коллекция

E. S. Gorokhovskiy.
Pasternak. 1996.
Paper, collage.
47×33
Private collection

Э. С. Гороховский.
Скатерть белая.
1995. Холст, масло.
110×130
Аукцион Vladey

E. S. Gorokhovskiy.
White tablecloth.
1995. Oil on canvas.
110×130
Vladey auction

Э. С. Гороховский.
Рисунок из книги
«Иллюстрации
памяти. Последние
рисунки Эдуарда
Гороховского».
2004. Бумага, перо,
тушь. Москва: Ма-
газин искусства,
2004. С. 27

E. S. Gorokhovskiy.
Drawing from the
book “Illustrations
of memory. The last
drawings of Eduard
Gorokhovskiy”. 2004.
Pen and ink on
paper. Moscow, Art
Store, 2004, P. 27

Лист бумаги и холст мастер называл «мое безграничное пространство». В каком-то смысле и его творчество было безграничным и понятным для многих. Он считал, что «форма в искусстве и есть его содержание». И признавался: «Все, над чем я работаю, я делаю под знаком и в присутствии своего незримого судьи, зрителя и вдохновителя...» [4, с. 106].



Литература

1. Гороховский, Э. Границы прямоугольника — мое безграничное пространство: [каталог выставки] / Гос. Русский музей. — [Санкт-Петербург]: Palace Editions, 2004. — 120 с.
2. Гороховский, Э. Картинки и разговоры. — URL: http://www.fairyroom.ru/?page_id=11805 (дата обращения 14.02.2025).
3. Гороховский, Э. О себе // Иллюстратор Эдуард Гороховский. — URL: https://www.babyblog.ru/community/kids_books/post/1711815 (дата обращения 14.02.2025).
4. Гороховский, Э. Рейс № 720. Новосибирск — Москва. — Москва: Магазин искусства, 2003. — 108 с.
5. Левченко, Н. Мастер сказочных страниц. Эдуард Гороховский // Новосибирский государственный художественный музей. — URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/251> (дата обращения 14.02.2025).
6. Филатова И. // Иллюстрации памяти. Последние рисунки Эдуарда Гороховского. — Москва: Магазин искусства, 2004. — 128 с.
7. Чистобаев, С. В. Художники детской книги СССР. 1945-1991 / Российская Академия Художеств [и др.]. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербург Оркестр: Речь, 2017. — Г: Габашвили И. — Гучайте Г. — 2019. — 990 с.: ил. — С. 616-617.

References

1. Gorokhovskiy, E. Granicy pryamougol'nika — moe bezgranichnoe prostranstvo: katalog vystavki [My limitless space lies within the edges of a rectangle]. State Russian Museum. Saint Petersburg, Palace Editions, 2004, 120 p.
2. Gorokhovskiy, E. Kartinki i razgovory [Pictures and talks], available at: http://www.fairyroom.ru/?page_id=11805 (accessed 14.02.2025).
3. Gorokhovskiy, E. O sebe [About myself]. Illyustrator Eduard Gorokhovskiy [Illustrator Eduard Gorokhovskiy], available at: https://www.babyblog.ru/community/kids_books/post/1711815 (accessed 14.02.2025).
4. Gorokhovskiy, E. Rejs № 720. Novosibirsk — Moskva [Flight no. 720. Novosibirsk — Moscow]. Moscow, Magazin iskusstva, 2003, 108 p.
5. Levchenko, N. Master skazochnykh stranic. Eduard Gorokhovskiy [Master of fairytale pages. Eduard Gorokhovskiy]. Novosibirsk State Art Museum, available at: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/251> (accessed 14.02.2025).
6. Filatova I. Illyustracii pamyati. Poslednie risunki Eduarda Gorokhovskogo [Illustrations of memory. The last drawings of Eduard Gorokhovskiy]. Moscow, Magazin iskusstva, 2004, 128 p.
7. Chistobaev, S. V. Hudozhniki detskoj knigi SSSR. 1945-1991 [Children's book artists of USSR. 1945-1991]. Rossijskaya Akademiya Hudozhestv i dr. [Russian Academy of Arts and others]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg Orkestr: Rech', 2017. Gabashvili I., Guchajte G, 2019, 990 p., pp. 616-617.

Об авторе

Москвитин Сергей Владимирович – редактор отдела художественной литературы журнала «Сибирские огни», член Союза писателей России, автор 29 книг
E-mail: sergej-moskvitin@yandex.ru

Moskvitin Sergey Vladimirovich

Editor of the fiction department of the magazine “Siberian Lights”, member of the Union of Writers of Russia, author of 29 books



Е.С. Поединищикова. E.S. Poedinshchikova.
Цветок белладонны. Belladonna flower.
2017.
Холст, масло. Oil on canvas.
70×70
Собственность автора The author's property

EDN: ZXDAND
УДК 7.08

SEARCHING FOR FRAGILE BALANCE: THE ARTISTIC WORK OF EKATERINA POEDINSHCHIKOVA FROM THE 2000s TO THE 2020s

Oksana I. Mantorova

Tamara A. Galeeva

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: This article considers the work of one of the prominent artists of the contemporary art scene in Yekaterinburg, Ekaterina Poedinshchikova. It traces her artistic journey from her early steps in painting and graphic arts, characterized by expressiveness and a decorative understanding of color, to her later creations in photo-collage and video art, in which Poedinshchikova combines different media. The expressive means and techniques used by the artist to visually interpret contemporary themes and images are analyzed. Particular attention is paid to the works, in which she addresses themes of new industrialism and the issue of corporeality.

Keywords: Ekaterina Poedinshchikova; contemporary art of Yekaterinburg; new media; video art; photo-collage; corporeality.

Citation: Mantorova, O.I.; Galeeva, T.A. (2025). SEARCHING FOR FRAGILE BALANCE: THE ARTISTIC WORK OF EKATERINA POEDINSHCHIKOVA FROM THE 2000s TO THE 2020s. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 158-167.

ПОИСК ХРУПКОГО РАВНОВЕСИЯ: ТВОРЧЕСТВО ЕКАТЕРИНЫ ПОЕДИНЩИКОВОЙ 2000–2020-х

О. И. Манторова

Т. А. Галеева

Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцина

Екатеринбург, Российская Федерация

Статья посвящена творчеству одной из заметных художниц современной арт-сцены Екатеринбурга – Екатерины Поединищковой. Прослеживается ее путь от первых шагов в искусстве в области живописи и графики, отмеченных экспрессивностью и декоративным пониманием цвета, до создания фотоколлажей и видео-арта, в которых Поединищкова соединяет разные медиа. Анализируются выразительные средства и приемы визуальной интерпретации актуальных тем и образов. Особое внимание уделено работам, в которых она обращается к теме новой индустриальности и проблеме телесности.

Ключевые слова: Екатерина Поединищкова; современное искусство Екатеринбурга; новые медиа; видео-арт; фотоколлаж; телесность.

Екатерина Поединщикова — молодая екатеринбургская художница, прошедшая за неполные 20 лет профессиональной деятельности путь от занятий традиционной живописью и графикой до работы с фотоколлажами и видео-артом. Самостоятельно переосмыслив в своей живописи приемы модернистских направлений XX века, она логично перешла от подчеркнутой цветовой декоративности к монохромной минималистичности полотен. Желание удивить и даже эпатировать зрителя сменилось опытом глубокого медитативного погружения, медленного прочтения смысла живописных трансформаций в произведениях искусства.

По словам художницы, она выросла в обычной семье в небольшом уральском городе Каменске-Уральском (род. в 1985 году): после уроков прилежно занималась в музыкальной школе, очень любила рисовать (всегда и везде), самостоятельно записалась в художественную школу. Своего первого учителя Вячеслава Гавриловича Ваганова, талантливого живописца и графика, заслуженного работника культуры РФ, вспоминает с большой теплотой и уважением.

Екатерина легко поступила на легендарный худграф (художественно-графический факультет) Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии, который дал ей успешный старт: в 22 года состоялась первая персональная выставка «Домашнее задание» (2007-2008) в пермской галерее «Марис-Арт». После нее в 2007 году Пермская государственная художественная галерея приобрела несколько графических листов из серии «Лица» (2006), а Екатеринбургская галерея современного искусства — работы из серии «Покер» (2009). В них Поединщикова использует художественный опыт предшествующих периодов искусства, работает в традициях ироничного постмодернизма, активно деформируя пропорции и создавая напряженный, вызывающий колорит для построения специфического живописного пространства, наполненного, как восточный ковер, декоративными элементами. Материальная наполненность, перенасыщенность цветом, деталями, фактурами (дополнительно вставляются кусочки мешковины, добавляются песок и другие твердые материалы в краску) создают ощущение драматизма и тревоги.

Тот же «ковровый» композиционный прием художница использует в работе «Производственное совещание» (2011), имеющей в основе уже



Е.С. Поединщикова.
Покер. 2007.
Холст, масло.
160×200.
Галерея Синара-Арт,
Екатеринбург

E.S. Poedinshchikova.
Poker. 2007.
Oil on canvas.
160×200
Sinara-Art Gallery,
Yekaterinburg



Е.С. Поединщикова.
БелАЗ. 2016.
Холст, масло.
75×100
Частная коллекция

E.S. Poedinshchikova.
BelAZ. 2016.
Oil on canvas.
75×100
Private collection

совсем другой сюжет. Картина была написана в рамках проекта «Летопись современного завода», организованного Екатеринбургской галереей современного искусства совместно с «Трубной металлургической компанией». Для Урала производственная тема, можно сказать, магистральная, но «Производственное совещание» Поединщико-вой идет в разрез со всеми предшествующими традициями, в русле которых отображались трудовые свершения. Характерен сам выбор сюжета: не трудовые подвиги, не промышленные цеха, а совещание — рядовое будничное событие, на котором нет рабочих, главных героев производства.

К индустриальной теме Поединщикова вернется через шесть лет, когда создаст для своей персональной выставки «Новый суровый» (2017) целую серию подобных работ. Сама художница так объясняет свое обращение к этой теме: «На Урале индустриальные пейзажи впитыва-

ются в судьбы людей, определяя восприятие окружающего мира. Глаз сам подстраивается под определенный колорит. Поэтому меня эта тема не могла оставить равнодушной — я родилась в Каменск-Уральском, училась в Нижнем Тагиле. В суровом стиле меня привлекает пластический язык: большие плоскости, широкие мазки» [1].

В работах этой серии главные герои — машины и механизмы: БелАЗы, строительные краны, карьерные машины, вышки, электростанции и т.д. Строительная техника и механизмы не прописаны детально, совершенно не важно, как все это работает, кто всем этим управляет, — на первый план выходит некое индустриальное пространство. Превалирует живописная составляющая картин, в которых привычный индустриальный пейзаж обретает цветовую звучность, подчеркнутую декоративность.

Художница работает в этой серии в экспрессивной стилистике, используя пастозные мазки со следами щетинок кисти, создавая особую ритмику локальных цветовых пятен, небрежных живописных потеков разбавленной краски (эффект использования советских масляных красок в литровых банках 1950-1960-х годов). Фактурные поверхности картин выставки «Новый суровый» напоминают и иногда буквально представляют собой строительные материалы — лак, цемент, песок, известь, а в некоторых местах оставлен чистый, незакрашенный холст. Намеренно непросушенная многослойная живопись порождает растрескивание поверхности, добавляет выразительности и становится оправданным художественным приемом для работ этой серии. Художница эстетизирует производственные формы, необычные колористические сочетания, видит красоту в brutальных индустриальных мотивах, стремится передать энергию и мощь промышленного производства. Серия «Новый суровый» Поединщико-вой — это индивидуальное переосмысление одной из главных, «брендовых» тем Уральского региона, отражающей его специфику.

Однако в начале 2010-х годов Екатерина Поединщикова больше тяготеет к резким и ироническим социальным высказываниям. Ее персональная выставка 2012 года имела несколько провокативное название «Крошки в постели». Представленные на ней живописные работы были выполнены в русле эстетики гламура, привлекая внимание к искусственным ролям, которые современный человек играет в социуме. Нарочито легкие сюжеты из сытой жизни

2000-х приглашали задуматься о подлинных человеческих образах и навязанных стереотипах, о новом характере жизни «общества спектакля», в котором важнее не быть собой, а кем-то казаться. Эпоха «тучных нулевых» представлялась как праздник: люди больше зарабатывали, потребляли и путешествовали. С рекламными гламурными образами много работали в это время столичные художники Александр Виноградов и Владимир Дубосарский. О столкновении треша и гламура, сочетании брутальности и чувственности свидетельствуют и работы Поединщико-вой этого периода («Крошки в постели», «Последний звонок», «Любовь к Тарантино» и другие — все 2016).

Серия картин «Тайка и фаранг» (2013) создана в результате совместной творческой командировки с екатеринбургским художником Кириллом Бородиным в Таиланд. «Тайка» — тайская женщина, а «фаранг» на тайском языке — европейский мужчина. Из трехмесячного погружения в другую культуру получился любопытный опыт, свидетельствующий о том, как в XXI веке европейские художники интерпретируют встречу Востока и Запада.

Работы Кирилла Бородина в этой серии объединяет любовь к декоративности, форсированному цвету, что отчасти спровоцировано самой природой и атмосферой экзотической страны. У Поединщико-вой больше обобщения, своеобразного диалога с великими художниками: ее тайки близки таитянкам Гогена, портрет пожилой мусульманки на пляже — образам Ван Гога. Изобильный мир природы Таиланда рождает у художницы желание писать экзотических птиц, цветы и фрукты, своей витальностью стремящиеся преодолеть границы холста.

Почти одновременно Поединщикова обращается к творчеству культового для Урала писателя П. П. Бажова, который в своих сказках сотворил мифологический образ Урала, актуальный и емкий до сих пор. Благодаря книжным иллюстрациям и кино все мы с детства знаем, как выглядит Хозяйка Медной горы и Данила-мастер, но при этом всегда было ощущение, что сказки Бажова отличаются от всех остальных детских сказок, всегда было в его текстах что-то притягательно-страшное, ни на что не похожее. Не детская волшебная сказка с обязательным хорошим концом, а какая-то жуть, разлитая в повседневности, что-то тревожное и непонятное, происходящее в реальности. В интерпретации советских литературоведов акцент делался на сказочность,



демоническое трансформировалось в чудесно-волшебное, странное и страшное — в психологически приемлемое. В сказах не оставалось места ничему тревожному и непонятному. При такой оптике уникальность бажовского «готического колорита» оказалась невидимой. Литературовед нового поколения М. Н. Липовецкий считает сборник «Малахитовая шкатулка» «чуть ли не единственным зловещим по своей эмоциональной тональности произведением среди ликующего оптимизма советской детской литературы» [2, с. 215].

Именно эту неочевидную суть мира бажовских сказов, одновременно притягательного и отталкивающего, точно выразила Екатерина Поединщикова в картинах живописной серии «Малахитовая гора. Тайная сила» (2015). Интерес художницы в ней сосредоточен на состоянии перехода и оборотничества — от нечеловеческого к человеческому, от живого к неживому, от эротически влекущего к смертоносному и наоборот. Так, в картине «Две ящерицы» обнаженные женские фигуры и ящерка между ними изображены в одной манере: у них у всех угловатые, изогнутые тела, непропорционально длинные узловатые фаланги пальцев рук, такие же, как цепкие лапки ящерицы. Раскованные, «животные» позы обнаженных женщин, не стесняющихся своего естества, источают холодную, змеиную, довольно агрессивную чувственность и сексуальность. Одновременно в них есть нечто противоре-

стvenное: в таких позах реальные женщины сидеть не могут, искривленная форма вызывает ассоциацию с каким-то другим существом, еще мгновение — и женские фигуры могут превратиться в ящериц или змей, или же они только что сбросили с себя звериную шкурку.

На картине «Малахитовая шкатулка» изображены две прямо стоящие во весь рост обнаженные героини — Хозяйка Медной горы и ее дочь. Они как будто предстоят перед зеркалом, смотря в него, примеряя украшения и не замечая, что смотрят прямо на зрителя, в упор, не стыдясь и не прикрывая своей наготы. Роскошные черные волосы распущены, но никак не скрывают наготы, из одежды — только массивный кокошник на голове дочери и зеркально отраженный треугольник ожерелья. Художница отказывается от традиционных уральских сарафанов для героинь, изображая их без одежды. Более того, Поединщикова, пожалуй, впервые в интерпретации женских бажовских образов выбирает скорее восточный тип внешности — с подчеркнутыми скулами, узкими, чуть раскосыми глазами. Сам П. П. Бажов не раз подчеркивал неславянскую внешность Хозяйки, которая к тому же «сплетена с чертами хтонического животного — змеи или ящерицы» [2, с. 217].

Работы цикла «Малахитовая гора» перекликаются с эстетикой одного из ярчайших представителей австрийского экспрессионизма начала XX века Эгона Шиле, демонстрировавшего телесную уязвимость человека, его травматичность. У Поединщиковой искаженные пропорции, непроявленное внутреннее напряжение и в то же время хрупкость и отсыл к минералогическим формам создают сходную трагическую образность.

Художница необычно выстраивает сюжет отношений Хозяйки Медной горы и Мастера. В картине «Сон мастера» практически все полотно занимает огромный декоративный кокошник Хозяйки, который выступает здесь визуализацией Медной горы. Фигура Мастера целиком умещается на головном уборе Хозяйки: в скрюченной и неудобной позе он уснул на кокошнике-горе — так его скрутила какая-то непреодолимая сила. Лицо Хозяйки, как некой богини земных недр, несопоставимо по размеру даже Мастеру. В этом есть слабость и уязвимость вообще человека перед силой природы, а возможно, и особый женский взгляд. Разновеликость форм акцентирует однозначную предопределенность. М. Н. Липовецкий отмечает феминистический аспект в ска-

Е.С. Поединщикова.
Сон Мастера.
2015. Холст, масло.
160×140
Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Master's dream.
2015. Oil on canvas.
160×140
The author's property

Е.С. Поединщикова.
Болотный дух.
2018. Баннер, широкоформатная печать, эмаль.
132×198.
Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Swamp Spirit. 2018.
Banner, wide-format printing, enamel.
132×198.
The author's property

Е.С. Поединщикова.
Лесной дух.
2018. Баннер, широкоформатная печать, эмаль.
132×198.
Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Forest Spirit. 2018.
Banner, wide-format printing, enamel.
132×198
The author's property



зах Бажова: «Все духи гор у Бажова — женщины, т.е. фигуры, подрывающие патриархальную власть» [2, с. 223].

Тема кокошника, удачной визуальной метафоры Медной горы, встречается в нескольких работах серии, для которых художественно оправданы сознательная декоративность, кристаллическая

структура и сложная фактура. Поединщикова наследует классикам уральской живописной школы, обращавшимся к образам «Малахитовой шкатулки»: использует приемы стилизации Г. С. Мосина, колористические поиски Г. С. Метелева. Однако во многом она создает новый художественный образ, истоки которого лежат в модерне и экспрессионизме, реабилитировавших эстетику ужасного.

Серию живописных цветов (впервые показана на выставке «Цветок Белладонны», 2017) можно рассматривать как продолжение осмысления мира бажовской мифологии. На полотнах Поединщиковой предстают действительно «каменные цветы» (художница добавляет в краску песок и другие твердые элементы), а экспрессивно-ядовитая палитра и зубастые, зигзагообразные формы добавляют агрессии и проявляют хищный характер прекрасных представителей флоры.

Во второй половине 2010-х происходит существенная трансформация в творчестве Екатерины Поединщиковой: от традиционной графики и масляной живописи художница переходит к фотоколлажам и видео-арту.

Екатерина занималась фотографией еще со студенческих лет и вместе с однокурсником Федором Телковым принимала участие в первых выставочных фотопроектах худграфа. В свои фотоколлажи она зачастую добавляет элементы рисунка и живописи, а главным художественным средством выбирает обнаженное тело, которое превращается в некий конструктор, «расчленяется» на отдельные элементы и заново komponуется. В итоге получаются новые формы, вызывающие особые чувства и эмоции. Подобным образом художница разрабатывает разные темы — мифологию, материнство, феминизм, комфортную городскую среду, экологию и даже мегаактуальные геном и клонирование человека, создание биороботов и киборгов, исследует искусство, созданное при помощи нейросети.

Тема таинственного потустороннего мира, проявленная в цикле «Малахитовая гора. Тайная сила», своеобразно продолжена в серии фотоколлажей, впервые показанных на выставке «Космос уральского мифа, или Путешествие из Верхнего мира вниз и обратно» (2019, Екатеринбургская галерея современного искусства). Художница использует здесь те же приемы: искажение пропорций, добавление лишних частей тела, неестественность поз тел, переплетающихся с ветвями деревьев, корягами, водорослями. Границы живо-

го и неживого стираются: старые коряги оживают, а юные девы превращаются в ветви деревьев. Пальцы как ветки, а ветки как пальцы. Визуализируются миф об Аполлоне и Дафне, мифологические образы русалок, леших и оборотней. Поединщикова совмещает приемы экспрессивной живописи с черно-белой фотографией, создавая, по словам куратора выставки Е. Шипициной, «своеобразную "фотодокументацию" мучительного процесса слияния миров» [3].

С помощью новых медиа Екатерина Поединщикова исследует тему телесности. Для этого она зачастую использует фотографии собственного тела, подходя к нему как исследователь, несколько отстраненно — ей не важно, хорошо или плохо она выглядит. С другой стороны, она искренне рассказывает о своих собственных телесных ощущениях, в частности об опыте беременности, дающем женщине не только радость, бесконечное счастье и безмятежность, но и смещение, даже страх. Смешанные чувства нашли отражение в ее обезличенных автопортретах, в которых лицо и голова полностью отсутствуют. Образы выходят на универсальный уровень, когда художница говорит не только конкретно о себе, но о женщине вообще. Особое значение приобретают в этих сюжетах обнимающие тело руки, символизирующие многократно увеличивающуюся необходимость поддержки и заботы, в которой женщина нуждается в этот период ее жизни.

В этих автопортретах Поединщикова использует сакральные художественные формы — квадрат и круг. Колорит этих композиций почти монохромен, число красок минимально — тем ярче проявляется золото, которое вносит контрапункт, отблеск иконописи отсылает к христианской образности.

На персональной выставке Екатерины «Тело хочет найти себе дом» (2020) доминировала глобальная тема взаимодействия природы и цивилизации: ускоряющаяся урбанизация, человек и городская среда, тело и архитектура и многое другое. Выбранная художницей эстетика коллажа отсылает к смещению разнородных, контрастных частей: мягкости изгибов человеческого тела противопоставлена строгая геометрия архитектурных объемов. Поединщикова нашла визуальную метафору, передающую внутреннее напряжение человеческого тела в городской среде, когда оно буквально завязывается в тугую узел или пружину, пытается выразить свою боль, судорогу, крик. Это происходит в пространстве конструк-



Е.С. Поединщикова.
Материнство,
Автопортрет 2.
2019. Баннер,
широкоформатная
печать, эмаль.
150×150
Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Motherhood,
Self-portrait 2. 2019.
Banner, large-format
printing, enamel.
150×150
The author's property



Е.С. Поединщикова.
НПО. 2019.
Баннер, широкоформатная
печать, эмаль. 132×198
Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
SPA (Scientific
Production
Association). 2019.
Banner, wide-format
printing, enamel.
132×198
The author's property

тивистских зданий Екатеринбурга с их строгими геометрическими формами.

Серия «Портреты современников» создана в технике коллажа, в том числе и автопортрет с узнаваемыми характерными чертами. Художница помещает этот коллажный образ на аватарку в своих соцсетях, что наводит на размышления о том, что с момента активного развития соцсетей жизнь современного человека буквально разделилась на реальную и виртуальную, в которой можно подробно «придумать» себя. Эти две параллельные жизни не всегда и точно не во всем пересекаются. С одной стороны, это про вечное «не быть, а только казаться», а с другой — про-

блема границ и желание спрятаться за маской, поиск хрупкого равновесия, когда человек одновременно растворяется и пытается сохранить свою независимую идентичность. Маска вновь становится одним из медиумов в современном искусстве, и не случайно так много художников в настоящее время работают с эстетикой маски, продолжая традиции художников-модернистов.

Обращаясь к видео, художница продолжает разрабатывать свою излюбленную тему: практически во всех ее видеоработах обнаженная натура — главный объект исследования и формотворчества. Используя возможности видео, Поединщикова экспериментирует с формой, человеческим телом как первоосновой, передающей всеобъемлющее, универсальное знание о мире.

В начале 4-минутного видео Екатерины Поединщиковой Untitled / «Без названия» (2019) видны размытые вибрирующие синие пятна, проступающие из черного фона. Затем абстрактные всполохи начинают оформляться в реальные очертания частей женского тела и вновь утонуть в черной глади воды. Выступающие и исчезающие части тела — ноги, руки, ступни, кисти — под заданный музыкой ритм складываются в новые фигуры или орнамент. Отдельные повторяющиеся движения тела воспроизводят как будто некий древний танец или первозданное движение плоти, зарождение самой Жизни из стихии воды. В этом видео Поединщикова использует только два цвета — черный и синий. Обнаженное женское тело и светящийся синий цвет отсылают к антропометриям Ива Кляйна, его практикам с «живыми кистями», когда обнаженные женские тела, покрытые «международным синим цветом Кляйна», оставляли свои отпечатки на белых листах бумаги. Видео с погруженным в воду человеческим телом ассоциируется также с видеоработами Билла Виолы, для которого использование воды — одна из характерных черт.

Два других коротких видео Екатерины Поединщиковой «Полнолуние» (Full moon, 1,19 мин.) и «Вещество» (Substance, 1,10 мин.) выполнены в технике, в которой готовая картина (в данном случае фотоколлаж) начинает оживать в результате монтажа. В этом проекте художница исследует, в том числе, связь видео-арта и живописи. Для оживления используются ранее созданные ею картины-коллажи «Луна» (2019) и «Сегментация» (2019).

Видео Екатерины Поединщиковой «Шепот хищника» (Predator's Whisper, 4,06 мин.) сня-

то в специально оборудованной студии. В нем есть сюжетная история, продолжающая одну из любимых тем, связанных с исследованием иррационального и потустороннего. Художница отказывается от цвета, изображение черно-белое. В кадре присутствует единственная полуобнаженная модель в черном купальнике, фигура которой иногда раздваивается или появляется в трех своих воплощениях. Героиня обладает подчеркнута демонической внешностью: у нее аскетичное телосложение, острые локти и колени, длинные мокрые волосы и пристальный взгляд исподлобья, от которого невозможно оторваться. По сути, это современная героиня бажовского сказа «Синюшкин колодец» или вышедший тоже из колодца призрак утопленницы из нашумевшего фильма ужасов «Звонок» (2002). В ее чертах угадывается универсальный мифоархетипический образ русалки, обретающий современное прочтение.

В видео используется прием расфокусировки: четкие кадры чередуются с размытыми, создавая дискомфорт для визуального восприятия. Кроме того, ритм музыки в видео сознательно рассинхронизирован с движениями героини, что создает дополнительное напряжение. Несостыковка внутреннего ритма экранного персонажа и внешнего зрительского опыта выявляет и подчеркивает отчуждение от экранного, иллюзионистского образа, заставляет воспринимать его как «другой», изначально чуждый и непознаваемый.

Несколько особняком стоит видео Екатерины Поединщиковой «Поток» (10,55 мин.), которое можно отнести к редкому в ее творчестве пейзажному жанру. Оно снято почти без склеек и монтажа, одним кадром. Камера сфокусирована на огромном белом полотне ткани, закрепленном, подобно знамени, с одной стороны. Участие человека в этом видео сведено практически на нет, главный герой — это свободно развевающееся белое полотно. Или, вернее сказать, творец здесь — сама природа, а ткань — это лишь кисть, удачно подобранный инструмент, с помощью которого природа сама пишет себя. Место для съемки выбрано оптимально: белое полотно закреплено на берегу большого озера, на противоположном — узкая полоска земли с промышленными строениями и заводскими трубами. Это позволяет демонстрировать разные фактуры и артикулировать первоэлементы — небо, воздух, землю и воду. Завораживающие складки полотна напоминают то облака, то волнистую поверхность озера. Кон-



Е.С. Поединщикова.
Портрет современника. 2016. Баннер,
широкоформатная печать, эмаль.
60×80

Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Portrait of a contemporary. 2016.
Banner, large-format printing, enamel.
60×80

The author's property



Е.С. Поединщикова.
Портрет современника. 2016. Баннер,
широкоформатная печать, эмаль.
60×80

Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Portrait of a contemporary. 2016.
Banner, large-format printing, enamel.
60×80

The author's property

траст белоснежной ткани с темной водой и мрачным небом сменяется полным слиянием полотна с небом. В середине видео между небом и складками ткани появляется птица, парящая над землей в некоем универсальном пространстве.

В видео использована замедленная съемка, которая позволяет увидеть и показать неизобразимое — стихию ветра, придать воздушному потоку объем и цвет. Так Екатерина Поединщикова визуализирует идею концентрации, погружения в поток настоящего и внимательного проживания момента. Время искусственно растягивается, как бы выключая нас из привычного быстрого ритма повседневности, придает определенную торжественность, монументальность и символическую значимость, созвучную пейзажным полотнам классиков.

Художница не стоит на месте и постоянно пробует себя в разных медиа: создана первая «книга художника»; появилась цифровая скульптура, благодаря легкой воспроизводимости органично живущая и в музейном пространстве, и в уличной городской среде.

На втором фестивале «Квартирале» в Екатеринбурге (2022) она продемонстрировала трехмерный мобильный световой арт-объект «Призрачное окно», представляющий собой

гибкий коллажный лист, помещенный в рамку, освещаемый частыми, неразличимыми для глаза вспышками света и одновременно приводящийся в движение мотором жесткого диска. Частоты света и вибрация объекта совпадают или кратны, в результате чего создается визуальный эффект остановки движения или его замедления, если частоты чуть отличаются.

Одна из последних персональных выставок Екатерины Поединщиковой «Осторожно, хрупкое» (2024, Музей андеграунда, Екатеринбург) имела тотальный характер. На ней принципиальная для автора тема телесности была представлена в фотоколлажах, видео и пространственных арт-объектах. Сама тотальная экспозиция становится здесь новым медиумом: в ней сталкиваются разные медиа, которые провоцируют новые значения или многократно усиливают замысел куратора. Различные способы передачи информации работают на все органы чувств, восприятие становится многомерным и объемным. Технические и художественные возможности новых медиа оказываются более адекватными для передачи уже изменившегося современного мира визуальной культуры.

Художница, получившая классическое образование, продолжает использовать в своем интерме-



диальном творчестве композицию, ритм, цветовые гармонии и другие универсальные элементы и формы выразительности. Она не переходит тонкие границы созданной ею художественно-образной системы и стремится сохранить «хрупкое равновесие» разных медиумов.

Литература

1. Каладжиди, Е. Не отказывайте себе в удовольствии — подходите близко: В ИКЦ открылась выставка «Новый суровый» художницы Екатерины Поединщиковой // Городские вести.ru. — URL: <https://www.gorodskievesti.ru/2017/11/07/ne-otkazuyajte-sebe-v-udovolstvii-podhodite-blizko/> (дата обращения 25.10.2024).
2. Липовецкий, М. Н. Зловещее в сказах Бажова // Quaestio Rossica. — 2014. — № 2. — С. 212-230.
3. Шипицына, Е. Разгерметизация мифа, или Путь из Верхнего мира в Нижний и обратно // Поединщикова Е.: официальный сайт. — URL: <https://katerina-poedinshchikova.tilda.ws/page14447755.html> (дата обращения 25.05.2024).

References

1. Kaladzhi, E. Ne otkazuyajte sebe v udovol'stvii — podhodite blizko: V IKC otkrylas' vystavka «Novyy surovyy» hudozhnitsy Ekateriny Poedinshchikovoy [Don't deny yourself the pleasure — come closer: The exhibition "New Severe" by artist Ekaterina Poedinshchikova has opened at the Innovative Cultural Center]. Gorodskie vesti.ru [City News.ru], available at: <https://www.gorodskievesti.ru/2017/11/07/ne-otkazuyajte-sebe-v-udovolstvii-podhodite-blizko/> (accessed 25.10.2024).
2. Lipovecky, M. N. Zloveshchee v skazah Bazhova [The sinister in Bazhov's tales]. Quaestio Rossica, 2014, no. 2, pp. 212-230.
3. Shipitsyna, E. Razgermetizaciya mifa, ili Put' iz Verhnego mira v Nizhnij i obratno [Depressurization of the myth, or the Path from the Upper World to the Lower World and back]. Poedinshchikova E.: oficial'nyj sayt [E. Poedinshchikova. Official website], available at: <https://katerina-poedinshchikova.tilda.ws/page14447755.html> (accessed 25.05.2024).

Об авторах

Манторова Оксана Ивановна — магистр истории искусств, Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина
E-mail: o.mantorova@mail.ru

Mantorova Oksana Ivanovna

Master's degree in Art History, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

Галеева Тамара Александровна — доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина; заведующая сектором русского искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств
E-mail: tgaleeva@mail.ru

Galeeva Tamara Alexandrovna

Associate Professor of the Department of Art History and Museology at the Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin; Head of the Russian Art Sector at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Е.С. Поединщикова
Индустриальный
мотив 1. 2016.
Холст, масло, акрил,
песок, эмаль.
80×120
Собственность автора

Е.С. Поединщикова.
Электростанция 1.
2016.
Холст, масло, акрил,
песок, эмаль.
80×120
Собственность автора

E.S. Poedinshchikova.
Industrial motive 1.
2016.
Canvas, oil, acrylic,
sand, enamel.
80×120
The author's property

E.S. Poedinshchikova.
Power plant 1.
2016.
Canvas, oil, acrylic,
sand, enamel.
80×120
The author's property



А. А. Климанов.
Теплый снег.
Фрагмент. 1977.
Холст, масло.
60×82.5
Сахалинский областной
художественный музей

A. A. Klimanov.
Warm snow.
Fragment.
1977. Oil on canvas.
60×82.5.
Sakhalin Regional
Art Museum

EDN: TWSAWO
УДК 7.036

MILITARY THEME IN THE WORKS OF THE FAR EASTERN ARTISTS FROM THE COLLECTION OF THE SAKHALIN ART MUSEUM

Irina G. Malkova

Sakhalin Regional Art Museum

Yuzhno-Sakhalinsk, Russian Federation



Abstract: The article considers the works on a theme of the Great Patriotic War from the collection of the Sakhalin Art Museum. The most significant works are named, the imagery and stylistics of the works are investigated.

Keywords: Far Eastern artists; Sakhalin; The Great Patriotic War; G. I. Smerdov; I. N. Yarysh; A. A. Klimanov; A. P. Munkhalov; G. M. Mantkawa; V. A. Riedel; Yu. V. Stepanov; N. S. Kiryukhina; A. N. Ni; A. B. Buryka; L. V. Kilchansky.

Citation: Malkova I. G. (2025). MILITARY THEME IN THE WORKS OF THE FAR EASTERN ARTISTS FROM THE COLLECTION OF THE SAKHALIN ART MUSEUM. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 1, № 1 (22), pp. 168-175.

ВОЕННАЯ ТЕМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ- ДАЛЬНЕВОСТОЧНИКОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ САХАЛИНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

И. Г. Малькова

Сахалинский областной художественный музей

Южно-Сахалинск, Российская Федерация

Статья посвящена произведениям на тему Великой Отечественной войны из коллекции Сахалинского областного художественного музея. Приводятся наиболее значительные произведения, исследуются образный строй, стилистика произведений.

Ключевые слова: дальневосточные художники; Сахалин; Великая Отечественная война; Г. И. Смердов; И. Н. Ярыш; А. А. Климанов; А. П. Мунхалов; Г. М. Манткава; В. А. Ридель; Ю. В. Степанов; Н. С. Кирюхина; А. Н. Ни; А. В. Буряка; Л. В. Кильчанский.

К 80-летию Победы в Великой Отечественной войне в память о героях прошедшей войны Сахалинский областной художественный музей представляет коллекцию произведений изобразительного искусства художников Дальнего Востока. Это произведения авторов, которые сами воевали, пережили войну или являются потомками солдат, ополченцев, рабочих тыла.

С начала военных лет и до наших дней «дальневосточными художниками были созданы тысячи произведений живописи, графики, скульптуры, монументального и декоративно-прикладного искусства, посвященных Великой Отечественной войне. Это огромный художественный пласт, лучшее из которого находится в коллекциях художественных музеев России» [1, с. 125].

Особый характер военная тема обретает в 1960-е годы. С высоты прошедших лет события войны видны и осмысляются по-новому. Характерной приметой 1960-х годов было размышление о войне и мире, судьбе отдельного человека и народа, об ответственности полководца, солдата, гражданина и любви к Родине. Тема войны была одной из важнейших в нравственном осмыслении человека его исторической ответственности перед своей страной и всем миром.

Одной из самых ранних работ, посвященных Великой Отечественной войне в искусстве сахалинских художников, в музейной коллекции является живописное полотно Геннадия Смердова «Солдаты 1941 года. Окруженцы», созданное в 1962 году и посвященное самым тяжелым и страшным испытаниям первого года войны. Полотно написано в период, когда публикуются не только мемуары о войне известных военачальников (И. Федюнинского, И. Тюленева, А. Еременко, В. Чуйкова), писавших о крупных сражениях, стратегических операциях, значимых решениях, маневрах армий и больших воинских соединений, но и произведения «лейтенантской прозы» Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, В. Некрасова, К. Воробьева и др., основанные на личных воспоминаниях писателей-фронтовиков и посвященные судьбам простых солдат, младших офицеров, каждый день видевших смерть в трудные, тяжелые годы. В драматический сюжет картины, написанной в напряженных красных, зеленых и черных тонах, о солдатах, идущих под пулями по полю боя на фоне серого дыма и красного заката взрывов, автор вкладывает свое знание пережившего военные годы подростка, слышавшего



Г. М. Манткава.
Пляжи Татарско-
го пролива. 1975.
Холст, масло.
100×128
Сахалинский областной
художественный музей

Г. М. Mantkava.
Beaches of the Tatar
Strait. 1975.
Oil on canvas.
100×128
Sakhalin Regional
Art Museum

А. А. Климанов.
Застава. 1972.
Холст, масло.
75×81.
Сахалинский областной
художественный музей

А. А. Klimanov.
Outpost. 1972. Oil
on canvas.
75×81
Sakhalin Regional
Art Museum

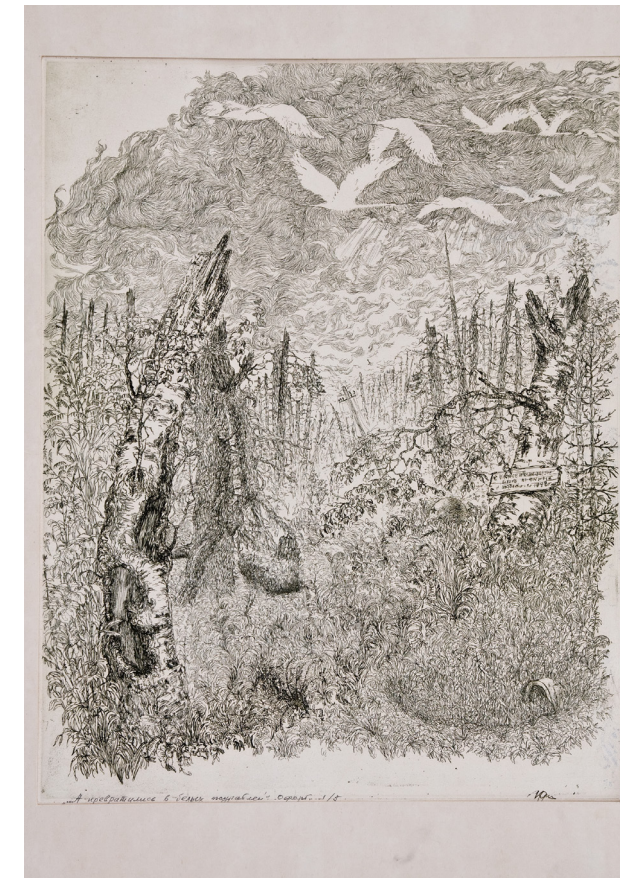


И. Н. Ярыш.
А превратились
в белых журавлей...
1971.
Бумага, офорт.
65×50; 57,5×46
Сахалинский областной
художественный музей

I. N. Yarysh.
And morphed into
white cranes... 1971.
Paper, etching.
65×50;
57.5×46
Sakhalin Regional
Art Museum

воспоминания участников сражений. Это знание он воплотил в академической живописной манере, которую осваивал в стенах ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

В 1968 году дагестанский поэт Расул Гамзатов написал стихотворение «Журавли», а в 1969 году на это произведение, переведенное на русский



язык Наумом Гребневым, композитор Ян Френкель написал одноименную песню, ставшую одной из самых популярных песен о Второй мировой войне, ее героях и жертвах. Строка из песни «А превратились в белых журавлей...» — название офорта 1971 года сахалинского графика Ивана Ярыша. В символической композиции графического листа — пробивающиеся ростки травы сквозь корни мертвого, почти высохшего леса с обломанными макушками деревьев, над которыми пролетает стая белых птиц.

В 1970-е годы тему Великой Отечественной войны художники часто раскрывали как воспоминание, творческое обобщение. В то время якутский график Афанасий Мунхалов создает значительные по тематике и образному строю произведения о Великой Отечественной войне. Его графике «присущи смысловая многоплановость, символика-ассоциативное мышление, умение рационально, но в то же время и эмоционально выразить некое коллективное народное начало, устойчивое ощущение народной почвы» [5, с. 17]. Линогравюра из серии «Думы о времени» 1974 года содержит в себе собирательный образ погибшего за нашу огромную страну солдата, летящего в небе, и якутские национальные моти-

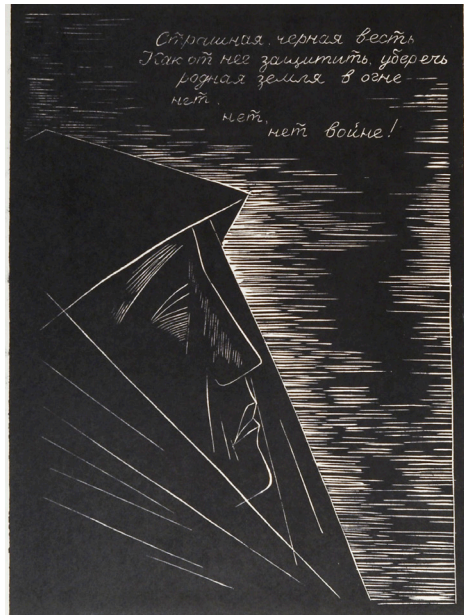
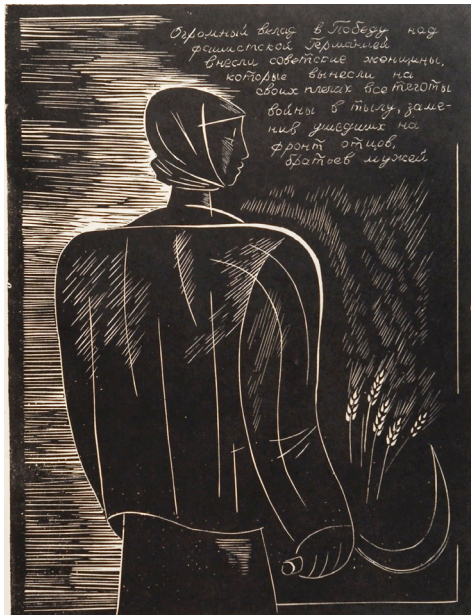
вы — изображения сэргэ, ритуальных столбов, которые обозначают принадлежность земли этому народу. «Обращаясь к национальным мотивам, изображая в пространстве листа предметы народного быта, художник поднимает их до уровня символов» [3, с. 17].

А. Мунхалов, ученик Е. Б. Кибрика, «в своем творчестве сумел найти тот точный, исчерпывающий язык, связанный с народной художественной образностью и философией мировосприятия» [2, с. 21], который отразил восприятие войны его современниками — людьми 1970-х. В композиции листа «За наше счастье» того же 1974 года присутствуют героическое прошлое как память о страшной войне и образы героев современности — молодой пары, соединяющей свои судьбы перед Вечным огнем, где Вечный огонь так напоминает пышный цветок — символ жизни. Насыщенность произведений символическими образами характерна для творчества А. Мунхалова 1970-х годов: «Мир художественных образов у Мунхалова — это иконография традиционной культуры: солнце, деревья, отождествляемые с идеей возрождения и продолжения рода [...] И в каждом предмете зримо запечатлены историческая память народа, его деятельный характер, национальные критерии красоты» [3, с. 16-17].

Память о прошедшей войне побуждала художников сохранить в произведениях искусства подвиги армии и народа.

Два графических листа «Женщины войны» и «Родина» из серии «Дневник Великой Отечественной» сахалинской художницы Натальи Кирюхиной посвящены образам женщин. Война — не женское дело. Но это расхожее выражение опровергалось участием женщин в защите родины, дома, детей, близких. О женщинах-воительницах повествуют античные мифы. Их героини амазонки до сих пор являются символом женской смелости, самодостаточности и самостоятельности. Участие женщин в войнах последних столетий и реально, и легендарно одновременно. А XX век, век эмансипации, знает множество примеров о том, как жили и чем занимались женщины на войне.

В композициях Кирюхиной изначально потенциальный лаконизм проявляет себя в пластическом и тематическом обобщении, находит свое прямое назначение в серии «Дневник Великой Отечественной» 1984 года. Серию можно рассматривать как настойчивое напоминание худож-



ницы Кирюхиной о нравственных ценностях в период, когда в обществе назревала их переоценка. «Тема гуманизма звучит в патриотическом творчестве сахалинской художницы послесловием к той огромной государственно-значимой (программной) работе, которая была проделана в конце 1950-1960-х годов старшим поколением советских художников» [2, с. 221]. Образ Родины у Кирюхиной воплощен в образе женщины — крепкой, суровой, памятной, прошедшей долгий, трудный жизненный путь.

Особое место в творчестве сахалинского скульптора Анатолия Ни в 1980-е годы занимает тема военного подвига. Посвященная сахалинским героям, она нередко воплощается как документально-историческое свидетельство. Принадлежащую музейному фонду крупномасштабную скульптуру «Портрет генерала армии Ватутина» отличает присутствие образного психологизма героя, обнаруживающего тяжелое мужское раздумье о судьбе Отечества [2, с. 78].

Работа А. Ни «Ветеран Великой Отечественной войны В. Е. Лучко» представляет собой «камерный портрет, которому художник посвятил все свое творчество» [3, с. 28]. Его портрет ветерана Великой Отечественной — традиционного характера: внимание скульптора направлено на достижение точных портретных характеристик, он передает образ человека, пережившего войну, послевоенное время, размышляющего о будущем. Работа закономерно вписывается в творческую концепцию скульптора, «создавшего значительное число портретов известных современников,

участников важных исторических событий, работа над которыми представляется основополагающей гражданской составляющей в творчестве Анатолия Ни» [2, с. 79].

Повседневная жизнь армии и флота, боевая подготовка военнослужащих, их культурное развитие уже в 1960-е интересовали художников.

Живописные полотна и графические листы в повествовательной манере передают изображения сцен солдатской жизни и на военном посту, и в часы досуга. В работах отразилось характерное для того времени восприятие современного воина как человека образованного, способного освоить самую передовую боевую технику, и культурного, знающего традиции родной культуры и искусства.

Каждый сахалинский художник даже в тематических картинах на военную тему не обходит вниманием островной пейзаж.

На «Портрете пограничника Скулина» (1964) Геннадия Смердова румяный от мороза молодой человек в форме и с винтовкой изображен на фоне заснеженных сахалинских сопот. Герой картины уверен в себе и даже категоричен, что характерно для героев полотен 1960-х.

Изображение мирной природы, ее красоты, спокойствия и постоянства идейно не противопоставляется образам пограничников в работе Анатолия Климанова «Теплый снег» 1977 года (2, с. 140). «Герои картин 1970-х размышляют, мечтают, сомневаясь и надеясь. В поисках доверительного диалога они часто непосредственно обращены к зрителю» (2, с. 141). В картине «Те-

Н. С. Кирюхина. Женщины войны. Из серии «Дневник Великой Отечественной». 1984. Бумага, линогравюра. 44×35; 40×30
Сахалинский областной художественный музей

N. S. Kiryukhina. Women of War. From the series "Diary of the Great Patriotic War". 1984. Paper, linocut. 44×35; 40×30
Sakhalin Regional Art Museum

Н. С. Кирюхина. Родина. Из серии «Дневник Великой Отечественной». 1984. Бумага, линогравюра. 44×35; 40×30
Сахалинский областной художественный музей

N. S. Kiryukhina. Motherland. From the series "Diary of the Great Patriotic War". 1984. Paper, linocut. 44×35; 40×30
Sakhalin Regional Art Museum

А. П. Мунхалов. Памяти невернувшихся. Из серии «Думы о времени». 1974. Бумага, линогравюра. 61,5×74; 51,5×63
Сахалинский областной художественный музей

A. P. Munkhalov. In memory of those who never returned. From the series "Thoughts on Time". 1974. Paper, linocut. 61.5×74; 51.5×63
Sakhalin Regional Art Museum

плый снег» изображение срезано нижним краем рамы и выходит за пределы картинного пространства, что являлось одним из распространенных композиционно-тематических приемов этого времени. «Неслучайно работа все-таки получает название "Теплый снег". Повествуя на заданную тему, художник придает, на самом деле, не меньшее значение пейзажу, который, несмотря на формальное назначение стать фоном для изображения человека, несет доминирующую нагрузку и сообщает эмоциональное состояние природы общему характеру картины» [2, с. 141].

Другая картина А. Климанова — «Застава» 1977 года — представляет собой мирный, зимний, залитый солнцем снежный пейзаж с домиками, стоящими у подножия сопот. И только название ставит под вопрос безмятежность настроения полотна. Таким образом, характер героев, идея картины «в сахалинском сюжете Климанова сливаются с природой, отражая характерную тенденцию культуры 1970-х годов — романтическую тягу к природной гармонии» [2, с. 141].

Будни пограничной службы на острове Сахалин отражены в тематической живописной работе сахалинца Гиви Манткавы «Пляжи Татарского пролива» (1975). Береговую линию острова необходимо охранять воинам-пограничникам, в то же время для сахалинцев берег моря — место отдыха. Манткава передает характерную сцену из жизни отдыхающих на пляже островитян и несущих свою службу пограничников, каждый из которых занят своим делом.

Сахалинский художник Вениамин Ридель в картине «На страже» 1982 года делает акцент на суровых условиях пограничной службы на Курилах. На высоком берегу океана, на крутых темных скалах, кажущихся совсем неприступными, — наряд пограничников, всматривающихся вдаль.

Военная тема в произведениях художников-дальневосточников многозначна. «При всей индивидуальности каждого отдельно взятого замысла [...], они объединены стремлением создать собирательный типический образ, состоящий из образов-ощущений, образов-представлений, образов-воспоминаний авторов картин» [1, с. 129].

Родившийся на Сахалине художник Юрий Степанов развивает в картине тему памяти о войне. Героями его работы «Участники штурма на Шумшу Гайдуков и Ильин» (1984) стали два пожилых человека — ветераны, воевавшие на Курилах и оставшиеся жить на островах. На фоне романтического закатного морского пейзажа стоят они

на берегу моря у памятника павшим воинам.

Великая Отечественная война, во всех ее аспектах, по-прежнему остается живым источником переживаний и осмыслений, обнаженным нервом, подвигающим дальневосточных мастеров к творчеству. Ее вечный огонь соединяет художников из поколения победителей с теми, кто продолжает вписывать новые страницы в ее летопись сегодня [4, с. 19].

Идея создания картины о штрафниках пришла к сахалинскому художнику Александру Бурыке не случайно. В 2004 году, в канун 70-летнего юбилея великой Победы в России, был снят и показан по телевидению сериал «Штрафбат» по одноименному роману Э. Володарского. Хороший сценарий о почти неизвестных страницах большой войны и сильная игра актеров впечатлили тогда многих. Бурыка, известный на Сахалине портретист и пейзажист, взялся за изучение темы. Традиционно готовый работать с натурой, модели для картины художник взял среди своего окружения.

В сюжетной картине «Штрафники» центральное место автор отводит образам двух бойцов. Они как будто безучастно сидят на обломках орудия, у ног разбросаны стреляные гильзы. На передовой они оказались безоружны. В их позах и лицах — обреченность и неизвестность. И только огонек зажженной папиросы в руке бойца на заднем плане светится огоньком надежды. Картина полна драматизма. Реалистически верно и живописно убедительно показан момент окончания боя, в котором каждый персонаж наделен своим характером и эмоциональным состоянием. Судьба штрафников во время войны была трагична, но художник в картине поднимает их на такую моральную высоту, к которой хочется приблизиться, образы вызывают сочувствие и сострадание, уважение к подвигу бойцов-штрафников.

О недавних трагических событиях военной истории России — работа «Посвящение Курску» (2007) амурского художника Леонида Кильчанского. Его живопись имеет прямое отношение к современному поискам, связанным с актуальным искусством. «Кильчанский работает с большой живописной формой — станковой композицией. Живописно-пластический характер работы свидетельствует о профессионально развитой эстетической культуре мировосприятия художника. Работу можно отнести к полуабстрактной ассоциативной композиции [...], где тематическое содержание выражено через ее живописное содержание» [2, с. 353].

Нефигуративная живопись характерна для художника. Творческая интуиция ведет его в мир трагических, горестных ассоциаций, связанных со смятением, отчаянием и беспомощностью, выраженных в полотне цветом и ритмом.

«Трудно уловимый в композиции женский силуэт, образно отстраненный от внешнего мира и скользящий параллельно реальному пространству, представляется здесь символическим воплощением неприкаянного духа, несущего мистическую энергетику» [2, с. 353].

Леонид Кильчанский погиб 18 ноября 2024 года на Донбассе во время Специальной военной операции.

Военно-патриотическая тема живет в сердцах художников, она вдохновляет их на создание новых произведений, призывает к переосмыслению событий военного времени и жизни героев войн в настоящем.

Примечания

А. П. Мунхалов – народный художник РСФСР.
Г. М. Манткава – заслуженный художник РСФСР.
Ю. В. Степанов – заслуженный художник РФ.
А. Н. Ни – заслуженный художник РСФСР.
Л. В. Кильчанский – заслуженный художник РФ.

Литература

1. Зотова, О.И. II Межрегиональный проект «Великая Победа» во Владивостоке // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 2. — С. 124-133.
2. Изобразительное искусство дальневосточных художников в собрании Сахалинского областного художественного музея: [каталог коллекции] / сост. Н. А. Бржезовская. — Калининград: Аксиос, 2013. — 477 с.
3. Козлова, Л. Г. Дальневосточное искусство. Перспективы вдохновения // Изобразительное искусство Российской Федерации. Дальний Восток / сост. К. Б. Кузьминых. — Москва: Пранат, 2012. — С. 10-29.
4. Левданская, Н. А. Вечный огонь Победы — перекличка поколений // Искусство Евразии. — 2020. — № 3 (18). — С. 144-153.
5. Неустроева, Г. Г. Солнечные поводыя Олонхо // Государственный музейный художественный комплекс Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия): художеств. наследие Якутии: живопись, графика, нар. и декоратив.-приклад. искусство: [каталог] / [авт. ст. и сост. кат.: А. Л. Габышева, Г. А. Сафронова, Г. Г. Неустроева]. — Москва: Сканрус, 2002. — С. 16-20.
6. Неустроева, Г. Г. Графика Якутии 1960-1980-х годов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2020. — № 1. — С. 120-131.

References

1. Zotova, O.I. II Mezhrional'nyj proekt «Velikaya Pobeda» vo Vladivostok [Interregional project “The Great Victory” in Vladivostok]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia,



Г. И. Смердов.
Солдаты 1941 года.
Окруженцы. 1962.
Холст, масло.
108×124,5.
Сахалинский областной
художественный музей

G. I. Smerdov.
Soldiers of 1941.
Encircled. 1962.
Oil on canvas.
108×124.5.
Sakhalin Regional
Art Museum

В.А. Ридель.
На страже. 1982.
Холст, масло.
90×115
Сахалинский областной
художественный музей

V.A. Ridel.
On guard. 1982.
Oil on canvas.
90×115
Sakhalin Regional
Art Museum

Л. В. Кильчанский.
Посвящение
«Курску». 2007.
Холст, масло.
100×100
Сахалинский областной
художественный музей

L. V. Kilchansky.
Dedication
to the Kursk. 2007.
Oil on canvas.
100×100
Sakhalin Regional
Art Museum

А. В. Бурька.
Штрафники. 2005.
Холст, масло.
120×148
Сахалинский областной
художественный музей

A. V. Buryka.
Penal battalions.
2005. Oil on canvas.
120×148
Sakhalin Regional
Art Museum



А. Н. Ни.
Ветеран Великой
Отечественной
войны В. Е. Луч-
ко. 1999. Камень
искусственный,
тонировка.
41×31×25,5
Сахалинский областной
художественный музей

A. N. Ni.
Veteran of the
Great Patriotic War
V.E. Luchko. 1999.
Artificial stone,
tinted.
41×31×25,5
Sakhalin Regional
Art Museum

muzej Respubliki Saha (Yakutiya): hudozhestv. nasledie Yakutii: zhivopis', grafika, nar. i dekorativ.-priklad. iskusstvo: [katalog] [State Museum Art Complex National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): artistic heritage of Yakutia: painting, graphics, folk and decorative-applied art: catalogue]. Authors and compilers A. L. Gabysheva, G. A. Safronova, G. G. Neustroeva]. Moscow, Skanrus, 2002, pp. 16-20.

6. Neustroeva, G. G. Grafika Yakutii 1960-1980-h godov [Yakutia graphics in 1960-1980]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Art of the Urals, Siberia, and the Far East], 2020, no. 1, pp. 120-131.

Об авторе

Малькова Ирина Геннадьевна — заведующая научно-экспозиционным отделом Сахалинского областного художественного музея
E-mail: i.malkova@sakhalin.gov.ru

Malkova Irina Gennadievna
Head of the Scientific and Exposition Department of the Sakhalin Regional Art Museum

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ



Серебряные крылья: сборник статей / сост. З. И. Иванова-Унарова; ИЦ НБ РС (Я). — Якутск, 2024. — 95 с., ил.

Книга посвящена организации и развитию ювелирного искусства в Арктическом государственном институте культуры и искусств. Осваивая многовековой опыт традиционного ювелирного искусства народа саха и близкого по истокам тюрко-монгольского круга этносов, новое поколение обращается к материальной и духовной культуре циркумполярной цивилизации, использует современные технологические решения для создания эксклюзивных дизайнерских изделий, представляющих культурный код арктического мира. В книге дается краткий обзор истории зарождения и развития якутского ювелирного искусства. В персоналиях публикуются работы выпускников института 2017-2020 гг., руководителем которых является Никита Андреевич Васильев, художник-ювелир, член Союза художников России, доцент АГИКИ.



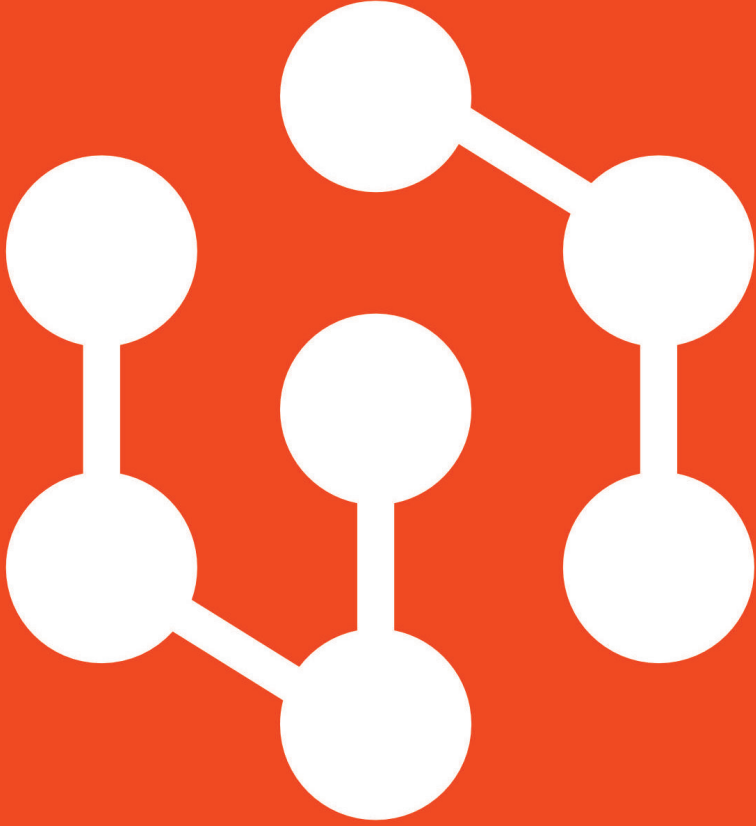
Иркутск глазами ювелира. Ювелирные изделия студентов кафедры ювелирного дизайна и технологий Иркутского национального исследовательского технического университета: альбом-каталог / сост. Е. А. Берман, Е. Г. Павлова, А. А. Хан. — Иркутск: изд-во ИРНИТУ, 2024. — 40 с., ил.

В альбоме-каталоге представлены курсовые и дипломные работы разных лет студентов кафедры ЮДиТ ИРНИТУ, выполненные в материале. Все изделия объединяет тема архитектуры и городской среды Иркутска.



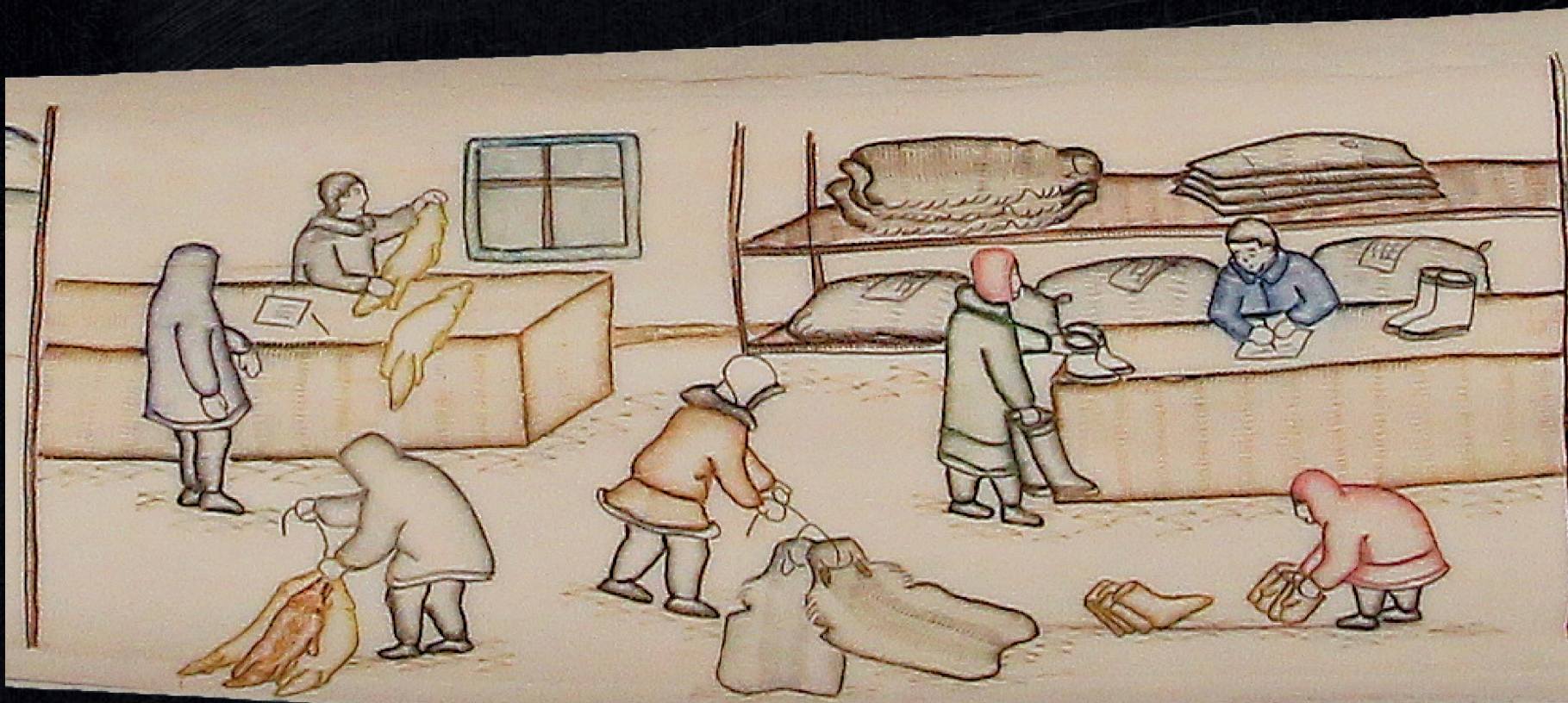
Ювелирные грани. Международный арт-фестиваль ювелирного дизайна, технологий и мастерства: альбом-каталог / сост. Е. А. Берман, А. А. Хан. — Иркутск: изд-во ИРНИТУ, 2024. — 140 с., ил.

Альбом-каталог подготовлен к одноименному арт-фестивалю и выставке, которые состоялись на площадках Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, Иркутским национальным исследовательским техническим университетом. В нем представлены работы состоявшихся ювелирных брендов, молодых ювелиров, только начинающих свой путь в профессии, и студентов профильных учебных заведений Иркутска, других городов России, Китая и Монголии.



С И Б И Р С К И Й
Ф Е Д Е Р А Л Ь Н Ы Й
У Н И В Е Р С И Т Е Т

S I B E R I A N
F E D E R A L
U N I V E R S I T Y



ТЕМА СЛЕДУЮЩЕГО НОМЕРА
ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ ПО КОСТИ