

Искусство Евразии. 2026. № 1 (40). С. 296–313. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (1), pp. 296–313. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 7.036+7.02:7.071(=161.1)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.016

Становление творческого метода Е.Е. Климова: по материалам личных дневников художника (1921–1932)



Романова Елена Олеговна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-код (Science Index): 9012-3997

Аннотация. Статья посвящена исследованию процесса становления русского художника-эмигранта Евгения Евгеньевича Климова (1901–1990) как живописца и фокусируется на его раннем этапе творческого пути, охватывая период обучения в Латвийской академии художеств в Риге (1921–1929) и первые четыре года после окончания. Основным источником исследования являются неопубликованные дневники художника за 1921–1932 годы. В статье анализируются записи, отражающие постановку и решение живописных задач, эксперименты, формирование творческого метода, а также опыт, полученный в ходе путешествий и экспедиций. Теоретическую основу составили труды по искусствоведению, посвященные понятию «творческий метод». Методология исследования сочетает биографический подход с проблемно-тематическим анализом дневниковых записей, сопоставление с коллективными художественными практиками и культурным контекстом эпохи.

В отличие от искусствоведческих трудов, концентрирующихся на живописных и графических произведениях, дневниковое исследование позволяет изучить механизмы рождения художественного языка, от постановки задач до их рефлексивного осмысления, то есть увидеть «лабораторию» творчества. В результате выявлены ключевые этапы и задачи, которые ставил перед собой художник: изучение цвета и его сочетаний, работа с натуры, поиск обобщения, стремление к опозитизированному изображению, осмысление соотношения западных и восточных начал в искусстве, а также важность веры и духовности в творчестве. Дневники демонстрируют тщательность изучения художником живописных средств, его самокритичность и постоянный поиск собственного пути. Исследование показывает, что дневники Е.Е. Климова являются ценным историческим и искусствоведческим источником, раскрывающим не только личный путь художника, но и общие процессы формирования творческого метода в живописи. Отмечается, что, несмотря на сложности жизни и отсутствие полноценной мастерской, Климову удалось решить многие художественные задачи, что нашло отражение в его сохранившихся живописных работах. Особое внимание уделяется влиянию поездок в Печорский край и осмысления русской иконописи на формирование его живописного языка.

Ключевые слова: искусство XX века, искусство русской эмиграции, Евгений Климов, Латвийская академия художеств, дневник художника, творческий метод, художественная задача, духовный подход к творчеству, живописный язык, стиль

Для цитирования: Романова Е.О. Становление творческого метода Е.Е. Климova: по материалам личных дневников художника (1921–1932) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 296–313. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1276>.

Original article

The formation of Evgeny Klimov's creative method: based on the artist's personal diaries (1921–1932)

Elena O. Romanova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-code (Science Index): 9012-3997

Abstract. The article delves into the formative process of Russian émigré artist Eugene Klimov (1901–1990) as a painter. It focuses on his early creative development, specifically his years of study at the Art Academy of Latvia in Riga (1921–1929) and the first four years after his graduation. The primary source for this research is the artist's unpublished diaries from 1921 to 1932. These diaries provide insight into Klimov's formulation and resolution of painterly problems, experimentation, and the development of his creative method, as well as his experiences during travels and expeditions. The theoretical framework of the study is based on art historical scholarship dedicated to the concept of the "creative method." The work includes a historical and biographical analysis, an examination of diary entries, and a comparison with collective artistic practices and the cultural context of the period.

Through this research, the article identifies key stages and objectives set by Klimov, including the study of colour and its combinations, working from nature, the search for generalization, the pursuit of poeticized imagery, and the conceptualization of the relationship between Western and Eastern principles in art. Additionally, the significance of faith and spirituality in Klimov's creativity is explored. The diaries demonstrate the artist's meticulous study of painterly techniques, his self-criticism, and his constant search for an individual path. This research highlights the value of Klimov's diaries as a historical and art historical source, shedding light not only on the artist's personal journey but also on the general processes involved in the formation of a creative method in painting. Despite the challenges of life and the lack of a proper studio, Klimov successfully resolved many artistic tasks, as evidenced by his extant paintings. Special attention is given to the influence of his trips to the Pechory region and his interpretation of Russian icon painting on the development of his visual language.

Keywords: 20th-century fine art, Russian émigré art, Evgeny Klimov, Art Academy of Latvia, artist's diary, artistic method, pictorial challenge, spiritual approach to art, pictorial language, artistic style

For citation: Romanova, E.O. (2026) 'The formation of Evgeny Klimov's creative method: based on the artist's personal diaries (1921–1932)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 296–313. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1276>. (In Russ.)

Введение

Несмотря на то что творческий метод художника является одним из важнейших вопросов для искусствоведа при анализе художественного произведения, самостоятельных теоретических трудов о нем в отечественном искусствознании крайне мало. Поэтому в своем исследовании автор опирался на труды советского периода, прежде всего, на сборник статей «Творческий метод» (1960) [1] и монографию С.Д. Безклубенко «Грани творческого метода: о социальной природе методологии художественного творчества» (1986) [2]. Если отбросить идеологическую составляющую, заметно присутствующую в этих работах, то в них, безусловно, раскрывается суть понятия «творческий метод» [3], акцентируются границы между понятиями «художественный метод», «стиль» и «индивидуальная творческая манера» [4]. «С разработкой этих понятий, — как справедливо указывает О. Лармин, — художник сталкивается в своей повседневной творческой работе. Правильное их понимание может предостеречь от подражательства, стиливого однообразия, нивелировки творческих манер» [4, с. 113]. В своей монографии С.Д. Безклубенко идет дальше, показывая, как и с помощью каких приемов, способов, нравственных побуждений художник создает произведение искусства. Очевидным достоинством этой работы является рассмотрение автором метода художественного творчества в парадигме логики познания мира. «Все начинали с одного и того же, — пишет С.Д. Безклубенко, — но каждый приходил к своему. В этом — источник новаторства и многообразия форм в искусстве» [2, с. 33].

В трудах Новейшего времени исследователи рассматривают творческий метод того или иного художника исключительно при анализе его произведений [5; 6; 7; 8; 9; 10 и др.], то есть подходят к данному понятию с прикладной точки зрения, а не с теоретической. Данная статья — не исключение, ее *цель* — рассмотреть формирование творческого метода художника Евгения Евгеньевича Климova (1901–1990) на основе дневниковых записей, в которых мастер тщательно отражал все волновавшие его вопросы профессионального становления — этапы своих творческих поисков, живописных экспериментов, успехов и неудач.

Материалом исследования послужили неопубликованные дневники Е.Е. Климova, охватывающие период с 1921 по 1932 год, которые содержат подробнейшие записи о ходе обучения, экспериментальных исследованиях в живописи, мыслях и переживаниях художника относительно развития собственных способностей и идей. Основное внимание в анализе записей уделяется процессу приобретения профессиональных навыков, поиску

собственного творческого метода и влиянию художественных традиций Запада и Востока на профессиональное развитие мастера.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, сочетающий историографическое исследование (анализ дневников для реконструкции творческого пути художника); биографический метод для выявления ключевых моментов и факторов, повлиявших на становление мастера; контекстуальный анализ (рассмотрение исторического контекста художественной среды); сравнительный анализ (сопоставление произведений и художественных приемов Климova с работами других художников эпохи, выявление общих тенденций и индивидуальных особенностей).

Программные задачи Е.Е. Климova на пути освоения профессии живописца

Климов ставил перед собой художественную задачу и предварительно анализировал ее, опираясь на опыт предшественников и коллег-современников, находивших решения в схожих вопросах. В дневниках он фиксировал каждый этап работы, оценивая полученный результат. Художник стремился к объективности: если достигнутое его не удовлетворяло, он продолжал поиски, шаг за шагом описывая процесс с учетом предыдущего опыта. В случае успеха мастер подробно разбирал нюансы и технические находки.

В дневнике за 1921 год сейчас странно читать о трудностях, которые испытывал Евгений Евгеньевич при написании портрета, ведь во второй половине своей художнической жизни (после 1940-х) Климов создавал прекрасные портреты представителей разных профессий, разного возраста, разных социальных слоев [11]. Более того, бывали ситуации, когда заказной портрет финансово поддерживал художника и его семью. Это говорит о том, что за долгие годы кропотливого труда Е.Е. Климova удавалось добиваться решительного перелома в том, что когда-то не удовлетворяло его в художественном отношении.

Еще будучи студентом Латвийской академии художеств, в 1922 году, художник поставил перед собой программную задачу — «пройти постепенные стадии развития живописи» (2 марта 1922 года)¹, о чем оставил запись в дневнике. «Сейчас надо узнать краску, — писал студент Климов, — для этого пока работаю раздельным мазком. Исключительно для изучения самой краски и всевозможных сочетаний. Выбросил черные и землистые. Только призматические и их смеси. Оптическое смешение. Это, так сказать, моя ударная задача. Потом пойдет колорит, цвет, и, дай Бог, доберусь до формы. Работать и работать. Остальное приложится».

¹ Здесь и далее: Климов Е.Е. Дневники. Тетрадь 1. 1921–1928 // Личный архив автора.

Евгений Климов был убежденным сторонником работы с натуры. Поэтому он использует любую возможность для выезда в пригороды Риги, работает на пленэре, стремится изучить природу, понять ее и изобразить на холсте. Сначала не всё получается: «Как объяснить мое полное банкротство перед натурой? Не могу передать в этюде абсолютно ничего. Допускаю следующие решения: 1) самое главное — мое дилетантство и ничтожнейший опыт; 2) сложные рассуждения не дают мне возможности просто подойти к природе. Но встает вопрос: <...> нужно ли вообще мне стараться подойти к природе? Ведь все мои предыдущие работы показывают как раз обратное — пренебрежение натурой и подчинение ее моей воле. Или, может быть, тогда я так работал именно оттого, что плохо знал природу? Здесь мой коренной вопрос. И пока я не могу его решить» (7 июня 1922 года, Мейтен).

В 1922–1923 годах Климов путешествует по Германии, посещая достопримечательности немецких городов, изучая работы старых мастеров в музеях. Особое внимание обращает на реставрацию картин («Сделал некоторые отметки по технике и сохранности картин» (20 декабря 1922 года))². Эти поездки не проходят бесследно, даже по прошествии времени художник продолжает размышлять об увиденном, утверждает во мнении, что немцы — «большие мастера графики <...> Но по части живописи всё еще Париж и Париж» (30 марта 1924 года).

Климов работает в разных жанрах: натюрморт, пейзаж, портрет, в дневнике сравнивает свои работы за несколько лет. Например, рассматривает достижения в решении натюрморта, над которым работал на протяжении трех лет — в 1922–1924 годах. Отмечает свой недостаток: «Отсутствие способности обобщения <...> Сразу пускаюсь в мелочи, так и погрязая» (21 апреля 1924 года). Между тем он делает явные успехи, на выставке студенческих работ в Академии художеств его рисунки отмечают друзья-художники: «Минимум средств, максимум выражения» (11 мая 1924 года).

В поисках творческого метода

С первых лет художнической деятельности Евгений Климов стремился выработать свой творческий метод, основывая его на самокритике, о чем он делает запись: «Методология и самокритика, основанная не на случайных впечатлениях. “Ты сам свой высший суд”. Только оттого, что я сам сознаю правильность моего поступка или работы, я могу дальше развиваться» (2 сентября 1924 года). В годы своего профессионального

становления Климов пишет много копий: Тинторетто, Ватто, Коро, Гварди и приходит к выводу: «Не дается сразу живопись во всем блеске» (4 декабря 1924 года).

Ранняя весна — любимое время года Е.Е. Климова, об этом свидетельствуют его работы разных лет. Со студенческой скамьи он взял за правило в этот период делать этюды маслом и рисунки деревьев сангиной: «Хочется схватить легкость и нежность тона до появления заглушающей зелени и приобщиться к весне» (11 мая 1924 года). В этих пейзажных студиях он изучает «характер изгиба деревьев, пока еще видны ветки и не закрыты листьями». Работая на пленэре ранней весной, Евгений Евгеньевич так определяет свою цель: «...учение у природы любовное, бесхитростное — вот мои задачи. Понять весну в ее легкости, свежести и солнечной ясности, уловить характер тонкого изгиба ветвей, — словом, приобщиться к весне!» (14 мая 1924 года).

Из этих записей видно, что Климов отвергает формальный подход к живописи. Подтверждением служит и его отзыв о работах коллеги по цеху: «В его работах мало любви — это главное. Он не старается почувствовать природу, пережить ее, а думает только о соединении зеленого с серым, красным и пр. Вот это и мешает ему сомкнуться с природой» (10 июня 1924 года); «Есть нечто глубже и сильнее, чем одни сочетания» (12 июля 1924 года). И как результат подобных размышлений — художник определяет свой творческий метод: «...безусловный перевес чувства над рисунком» (2 сентября 1924 года).

Дневники Евгения Климова в части описания профессионального становления находятся в одном ряду с записями признанных мастеров. Дневниковое наследие таких художников, как, например, Э. Делакруа [12] или Д.М. Краснопевцев [13], давно стало классикой. Тщательность в изучении мельчайших деталей живописных средств говорит о многом, и прежде всего, о необыкновенном трудолюбии. Климов поступил в Латвийскую академию художеств на факультет живописи без экзаменов, что, несомненно, подтверждает его незаурядные способности. При этом дневник — свидетель того, как художник внимательно и целенаправленно работает над развитием своего таланта. Предметом его пристального изучения становятся буквально все средства, способствующие рождению подлинно живописного произведения. Так, он внимательно изучает на природе воздействие солнечного света на цвет предметов, построение тональных отношений. Особенно ярко эти наблюдения Климов делает, оказываясь на море, и вводит в свой лексикон термин

² В дальнейшем Е.Е. Климов, помимо обучения на факультетах живописи и теории и истории искусств Латвийской академии художеств, будет заниматься в группе по реставрации икон.

«оркестрация красок». Он стремится добиться, чтобы каждый голос — краска — звучал «в зависимости от общего» (8 сентября 1924 года). И вскоре подводит итог: «...мы всё же идем по живописной дороге в сторону валёров, тона и света» (31 октября 1924 года).

Описывая свой процесс развития как художника, Климов большое значение придавал общению с коллегами, особенно с состоявшимися мастерами, анализу их произведений. Он тщательно фиксировал эти встречи, записывал их общие беседы, отдельные высказывания, отзывы о его работах («Только сознательно проверяя и сверяя себя с другими, находишь свой путь, свою цель» (29 марта 1925 года)). На страницах дневника запечатлены беседы с Игорем Грабарём, который приезжал в Ригу в командировку; с Мстиславом Добужинским, с которым Климов познакомился в Риге на выставке его произведений 28 декабря 1924 года. Молодой художник сделал запись сразу по следам разговора с Добужинским, который сказал о себе, отвечая на вопрос Евгения о «ходе его развития»: «Я слишком хорошо рисую. Хочется дать свободу руке. От всей этой точности перейти к работе чувством. Если хотите, есть здесь связь с экспрессионизмом. Передавать всё до мельчайших деталей немного скучно. Жизненности простой хочется».

Климов берет на заметку всё, что его интересует в этих беседах, всё, что может оказаться полезным в его творческом поиске, и старается не упустить из виду во время работы, часто на подсознательном уровне. И уже 24 апреля 1925 года признается: «Жизненность — так я определил свою задачу и думаю, что она может быть нескончаемо богатой и широкой. В это понятие входит простота, душевность, валёрность, характер и пр.». Иначе говоря, перед нами пример вдумчивого отношения автора дневника к опыту других художников, фиксация собственной работы по переосмыслению их опыта и использованию его в своем творческом поиске, включению в свой художественный метод.

Работа в экспедициях в Печорском крае

В 1920–1930-е годы Климов часто выезжал за город: к знакомым в гости, на подработку — «халтуру», как он сам называл раскраску печи в частном доме по готовому эскизу; ездил вместе с друзьями на пленэры, особенно часто со своим другом, профессором Латвийского университета Василием Ивановичем Синайским, с которым их объединяли занятия живописью³. И вот появился еще один повод выезжать на природу на длительный срок, а заодно и набираться

впечатлений от путешествия — участие в экспедициях по охране памятников искусства и старины. Первая подобная экспедиция с участием Климова состоялась летом 1925 года с выездом в первых числах июня. «Перерыв в работе красками на 2,5 месяца. Путешествие по Латгалии, рисунки сангиной впопыхах, украдкой. Обходил деревни, хутора. Природу видел чудесную, хороших людей встречал и недоверие. Прошел в общей сложности около 500 км» (18 августа 1925 года), — так кратко описал художник экспедицию по ее завершении. И всё же не удержался и добавил то, что его волновало больше всего: «Всё время старался быть правдивым и рисовал только тогда, когда залюбовался и почувствовал. Рисунок и живопись — всё вместе — выражение мироощущений. В этом смысле живопись, полная содержания. Развивая в себе чувство восприятия, идти от меньшего к большему».

После Гражданской войны по Тартускому мирному договору Латвии перешла территория части Псковской области, которая получила название «Латгалия». Как пишет современный исследователь, Латгалия — район компактного проживания русских старообрядцев на границе Латвии и России (подробнее см.: [14]). По тому же Тартускому договору к Эстонии отошли исконно русские поселения Печорского края — Изборск с его древней крепостью и Печоры. «Изборск (эст. Ирбоска) стал административным центром волости в уезде Петсеримаа. Так Изборск оказался за пределами Советской России, но всего в нескольких километрах от границы, и, находясь в нем, можно было физически ощущать близость покинутой Родины» [15, с. 118].

Эти места, в силу того, что не подвергались насильственной перестройке привычного уклада жизни, как это происходило повсеместно в Советской России, стали центрами притяжения для многих представителей русской эмиграции, ощущавших с ними глубинную, прежде всего, духовную связь. Характерны признания Леонида Зурова, уроженца города Остров Псковской губернии, писателя, известного в первую очередь как близкого знакомого семьи И.А. Бунина, прожившего много лет вместе с ней во Франции. «Быту русских деревень посвящены десятки его [Л. Зурова] газетных очерков середины 1920-х годов, — пишет автор монографии о Л.Ф. Зурове. — Латгалия притягивала к себе Зурова, остро ощущавшего потерю родины. <...> “К Латвии отошел кусок нашей Псковской губернии. И близость России меня укрепляет лучше всех докторов”; “Летом, взяв аванс, поеду в Латгалию, и буду бродить там по деревням. <...> Конечно, здесь безлюдье, но ведь рядом Россия”» [14, с. 24].

³ Василий Иванович Синайский (1876–1949) — юрист, историк, поэт, серьезно занимался живописью, в том числе в Париже. Вместе с Е.Е. Климовым они вместе ездили на пленэры, путешествовали по Италии.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Этот порубежный край стал землей обетованной для русской интеллигенции — ученых, художников, историков, искусствоведов. С одной стороны, появлялась возможность окунуться в русскоговорящую среду, в родную культуру, где всё напоминало о прежней, к тому времени уже утраченной жизни. С другой стороны, была возможность вести научные изыскания и исследования на родной территории. Так, до Второй мировой войны Леонид Зуров трижды выезжал из Франции в экспедиции по Печорскому краю, две из них были организованы парижским Институтом человека. Евгений Климов, впервые отправившись в экспедицию в 1925 году, впоследствии неоднократно будет бывать в тех местах вплоть до своего отъезда в Европу в 1944 году. Он приезжал сюда в экспедиции, проводил здесь отпуск, организовывал совместные поездки как с другими представителями русской эмиграции, например, с Иваном Шмелёвым, Иваном Ильиным [16], так и с европейскими учеными, впоследствии в составе Православной миссии.

Вот как в 1935 году Л.Ф. Зуров описывал свои впечатления от увиденного, когда доезжал до границы с Россией, в письме к Вере Николаевне Буниной: «Вернулся от Псковского озера. Ходил с крестным ходом (псковским) в Печки, к границе СССР. От Печор — дорога бором, песками — 30 верст — 2 деревни, 3 хутора. Озеро было бурно. Прекрасно видны рус[ские] острова, устье Великой, Псков, Троицкий собор. Был в кордоне, у самой проволоки. За проволокой — деревня Подцубье, которую раскулачили на прошлой неделе, а жителей угнали в Сибирь. Тишина, цветут груши, крыши раскрыты, трубы сброшены, стекла выбиты, рама висит. Рядом — вышка, красный флаг на ветру, советский пограничник смотрит на меня в бинокль» [Цит. по: 14]. По России тосковали, особенно когда в ясный день со стены Изборской крепости можно было увидеть Троицкий собор в Пскове, но новую Россию боялись. Те же чувства в Печорском крае испытывал и Евгений Климов.

В наши дни в Псковском историко-художественном музее-заповеднике хранится коллекция работ Е.Е. Климова (ил. 1–8), насчитывающая несколько десятков полотен, которая демонстрирует, что художник успешно реализовал многие творческие замыслы, родившиеся в этих поездках.

Формирование живописного языка

После вынужденного перерыва по причине пребывания в экспедиции Климов замечает, что утрачены казавшиеся крепкими навыки: «В этюде моем сказался перерыв в работе, всё вышло дрябло и не крепко» (30 сентября 1925 года). Художником начинает овладевать апатия,

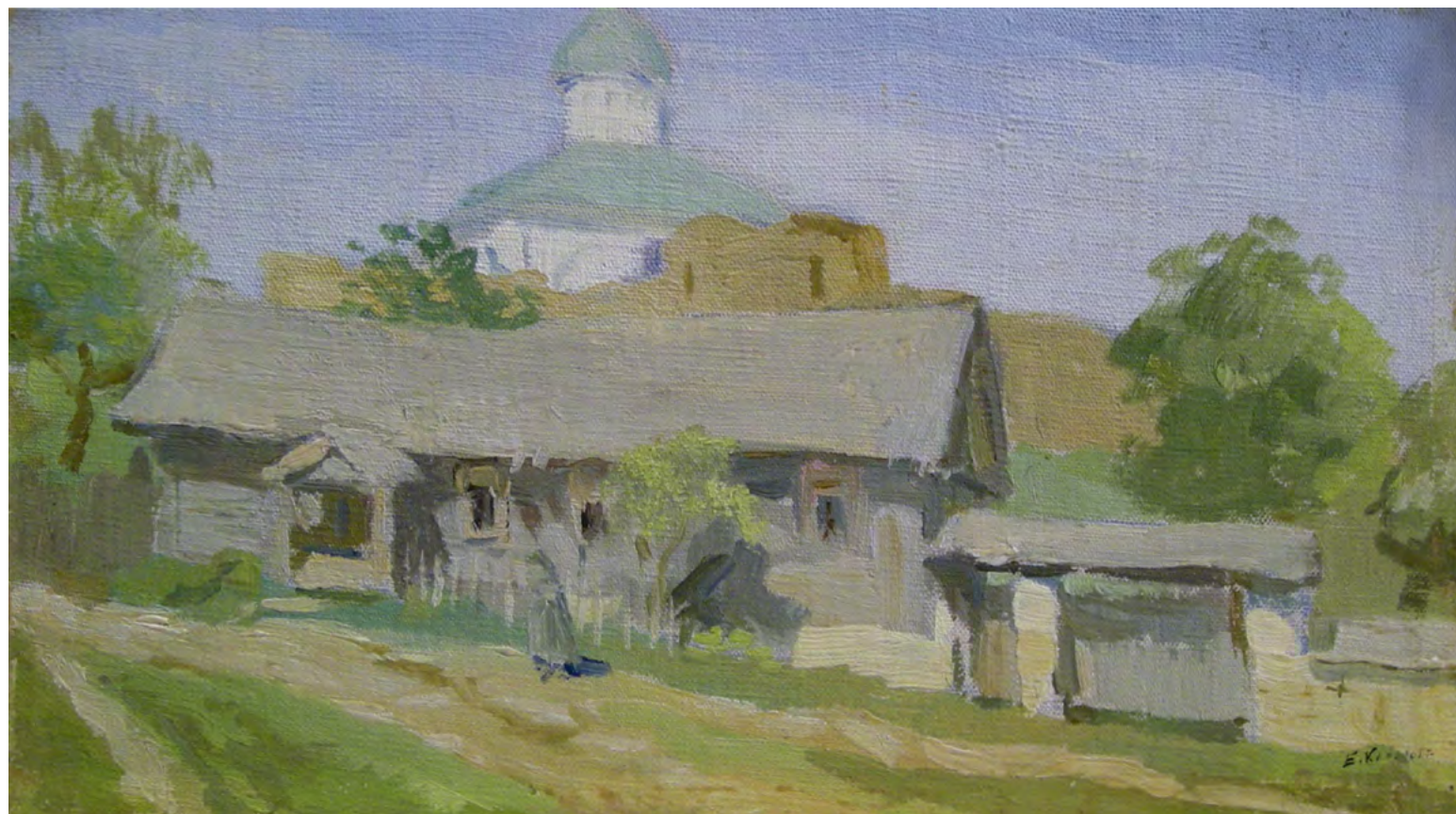
он чувствует, что для того, чтобы переломить сложившееся состояние, необходимо переменить место. Евгений Евгеньевич начинает готовиться к очередной поездке, продолжая активно работать. И весной 1926 года к нему приходит понимание, что же такое живопись, о чем он делает запись: «То, о чем нельзя рассказать, объяснить, пропеть, и что можно выразить только живописью, — и есть живопись». И затем отмечает, где и когда возникло ощущение, которое сформировало подобный вывод: «Подобное чувство испытал в сельдьяных рядах на базаре, где бочки, цветные ведра давали как раз то, что выражается только живописью» (28 апреля 1926 года).

Летом Климов едет в Митаву и ее окрестности, пишет городские пейзажи. Уделяет особое внимание цветности, хотя потом спохватывается и отмечает, что при этом забывает обо всём другом. Больше обращает внимание на стиль архитектуры, забывая о живописности («В увлечении стилем забываю искание жизненности» (10 июля 1926 года)). В результате этого опыта, мастер приходит к выводу, который станет частью его творческого метода: «Надо идти к опозитизированию, только средства выражения должны быть языком живописи» (21 июня 1926 года). У художника не сразу получится достичь желаемого, в дневнике он впоследствии не раз отметит опозитизирование как цель живописи. Тем не менее искомого результата Евгений Климов в итоге добьется, и это даст основание философу И.А. Ильину, с которым они познакомятся в 1930-е годы и будут дружить до конца жизни последнего, назвать его «художником с нежною душой».

«“Не опозитизировал” — говорю о виде из сада. Потому и не трогает и оставляет равнодушным. Сам не почувствовал и передать-то ничего не мог» (29 июля 1926 года), — характерная запись в дневнике Климова середины 1920-х годов.

Художник изучает окрестности Митавы: «Ходил пешком через Бауск, Руэнталь, Мезотен и Maz Mezomen» (6–8 июля 1926 года); «3 дня странствовал пешком по имениям» (10 июля 1926 года). Вернувшись в Ригу, чувствует прилив сил, ощущает наметившееся изменение в подходе к живописи и признается: «...не променял бы я теперь всей суммы новых впечатлений и всего внутреннего развития на пару новых штанов!» (29 августа 1926 года).

По возвращении из летних отпусков преподаватели Латвийской академии художеств, друзья и коллеги показывают друг другу свои новые работы, обсуждают их, дискутируют. В.И. Синайский отмечает изменения в работах Климова: «Три новых качества нашел В. Ив. в моих работах. Первое — цветное. Второе — разрешение задачи неба. Небо стало динамичным. Третье —



1. **Е.Е. Климов.**

Изборск.

XX век.

Холст, картон, масло.

18,5 × 32.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23378; ЖС-673;

ГК 24755222

разрешение движения фигур. Рисунки живописны и, как кажется В. Ив-у, передают характер Митавы. Что не хорошо — это малое количество работ и отсутствие портретов, и однообразное небо в этюдах» (14 сентября 1926 года). Посмотрел новые работы Евгения Климова и Б.Р. Виппер, который читал курс истории искусства в академии, и тоже отметил положительные сдвиги в профессиональном мастерстве студента: «Из беседы с Бор[и-сом] Роб[обертовичем] В[иппером] вынес хорошее впечатление. В живописи нашел хорошие места, ясность выражения. <...> В рисунках замечает большой прогресс, по сноровке руки и схватыванию характера». И несколько дней спустя Климов записывает отзыв Тильберга: «Большой прогресс, поработали!» (9 октября 1926 года).

Между тем художник уже спешит продвинуться дальше, ставя перед собой всё новые задачи: «Хочу обогатить живопись, ее язык, разнообразием света. Дать не монотонную игру, а полную жизнь переливов в разных степенях освещения. Этого в работах совсем не было».

«В работе новые моменты. Равноценность освещения, дающая однообразие, должна быть преодолена. Надо найти повышения акцента так, чтобы вести глаз к главному, не останавливая его на второстепенном. Световедение может служить тут помощью (Рембрандт). Работа трудная, требующая широкого взгляда и постоянного сравнения всех частей» (15 апреля 1927 года).

Летом Климов, теперь уже как обычно, отправляется в путешествие, на этот раз в Эстонию. Буквально перед отъездом записывает в дневнике: «Дай Бог почувствовать иную жизнь и выразить ее» (30 мая 1927 года). Начинает поездку с Ревеля (Таллинна), затем — в Нарву. Старается везде работать, но не всегда получается — отвлекают и люди, и увиденное (в Нарве, бывшем Ивангороде, поразил контраст при встрече Востока и Запада). Проехал по Чудскому озеру и после нескольких остановок добрался до Печор. Удивлялся равнодушию местных жителей: «Боже, почему не любят сами же живущие здесь нашей чарующей красоты?» (17 июня 1927 года). Испытал разочарование, наблюдая сам образ жизни в этих местах: «Сговорился с женщиной племени сетту, чтобы позировала мне в своем наряде. Ждал ее долго на крылечке. “Вы ещё ждете? А я не буду сидеть”. Не люди, а дикари. Бедность страшная. Это мне наука, занимайся живописью, не этнографией».

В этот раз художник остался недоволен работой. «Выходят документы, а надо делать живые вещи, — дает оценку своим работам Климов. — Композиция требует забвения детальности и работы своей воли. Внести свое декоративное обобщение, а этого с натуры взять нельзя. Преодолеть натуру для меня пока ново и очень трудно. Связан натурой. Но сам замечаю, что сделанное по памяти больше отвечает духу, чем работа с натуры» (18 июня 1927 года). За этим следует крик

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **Е.Е. Климов.**

Псков.

1943.

Дерево, гуашь.

23,8 × 39,6.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23386; Г-1724;

ГК 24755328



3. **Е.Е. Климов.**

Псков вечером.

1986.

Холст, картон, масло.

28,6 × 38,5.

Эскиз мозаики.

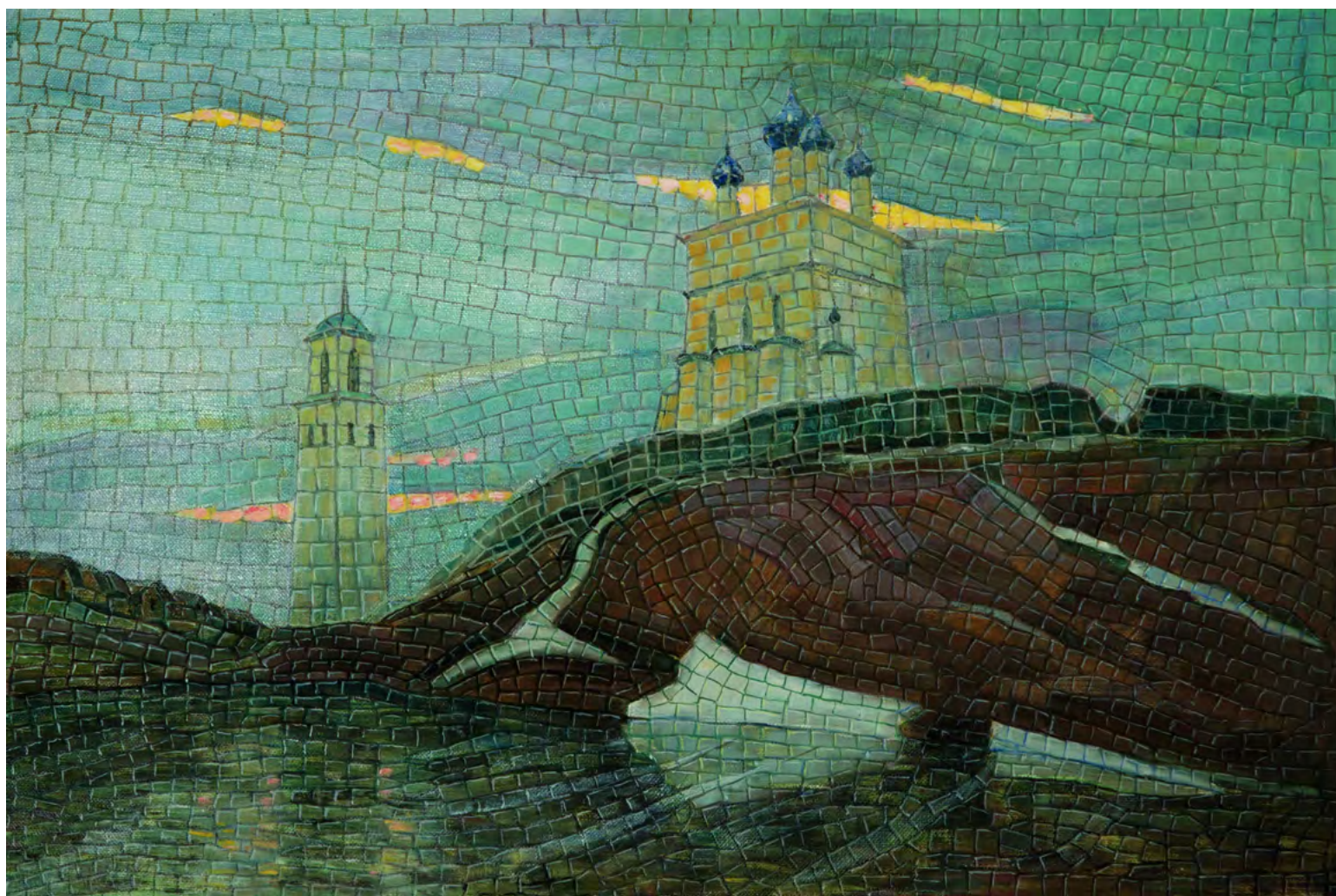
© Псковский

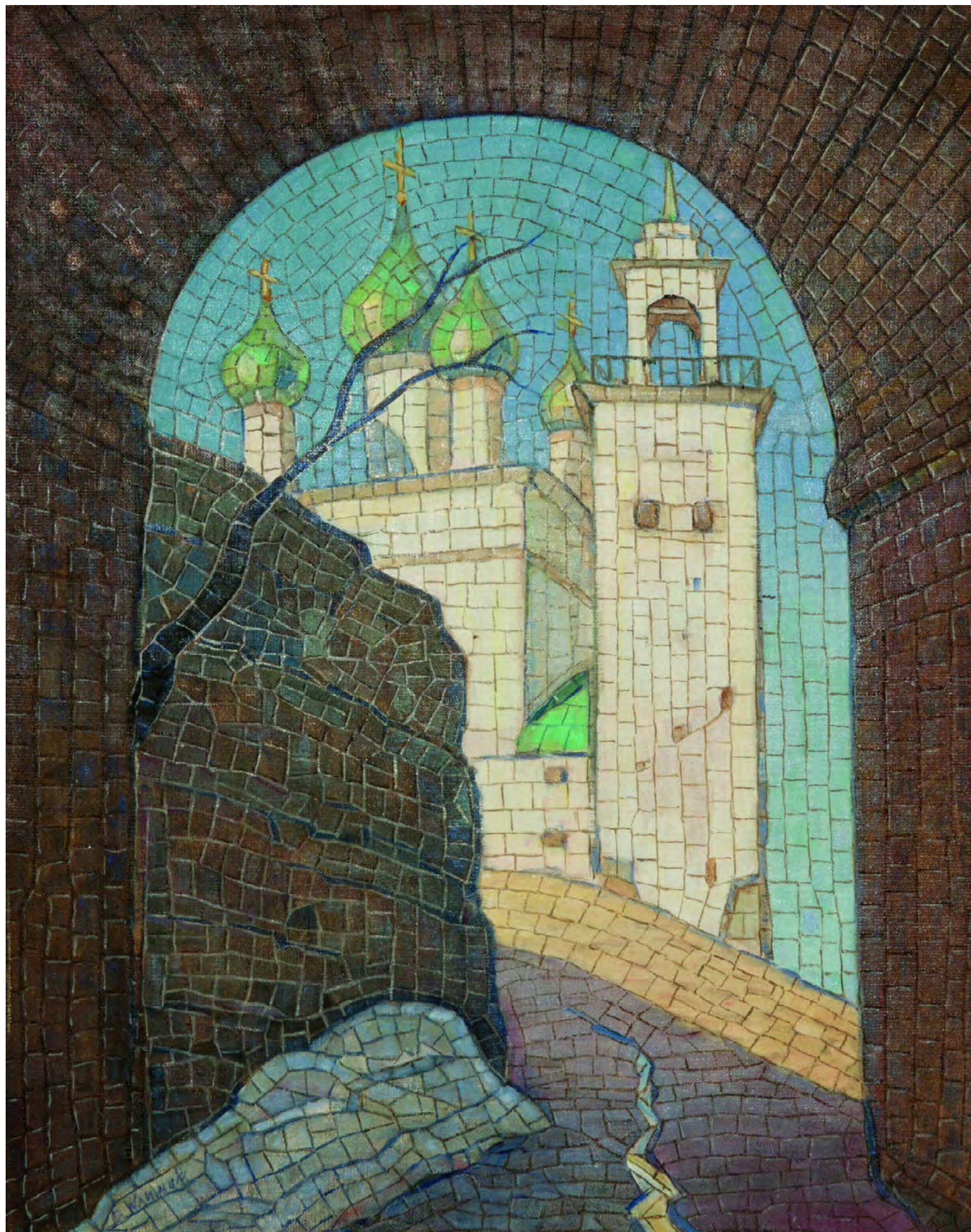
музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23370; ЖС-666;

ГК 11375224





4. **Е.Е. Климов.**

**Вид из ворот
на Псковский собор.**

1950-е.

Холст, картон, масло.

50,4 × 40,3.

Эскиз мозаики.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23344; ЖС -661;

ГК 11375109

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. **Е.Е. Климов.**

Весенний пейзаж.

XX век.

Холст, масло.

41,5 × 52.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 23369; ЖС-665;

ГК 11375216



6. **Е.Е. Климов.**

Выход с кладбища

на Изборском

городище

(второй день Пасхи).

1930-е.

Холст, масло.

22 × 31.

© Псковский

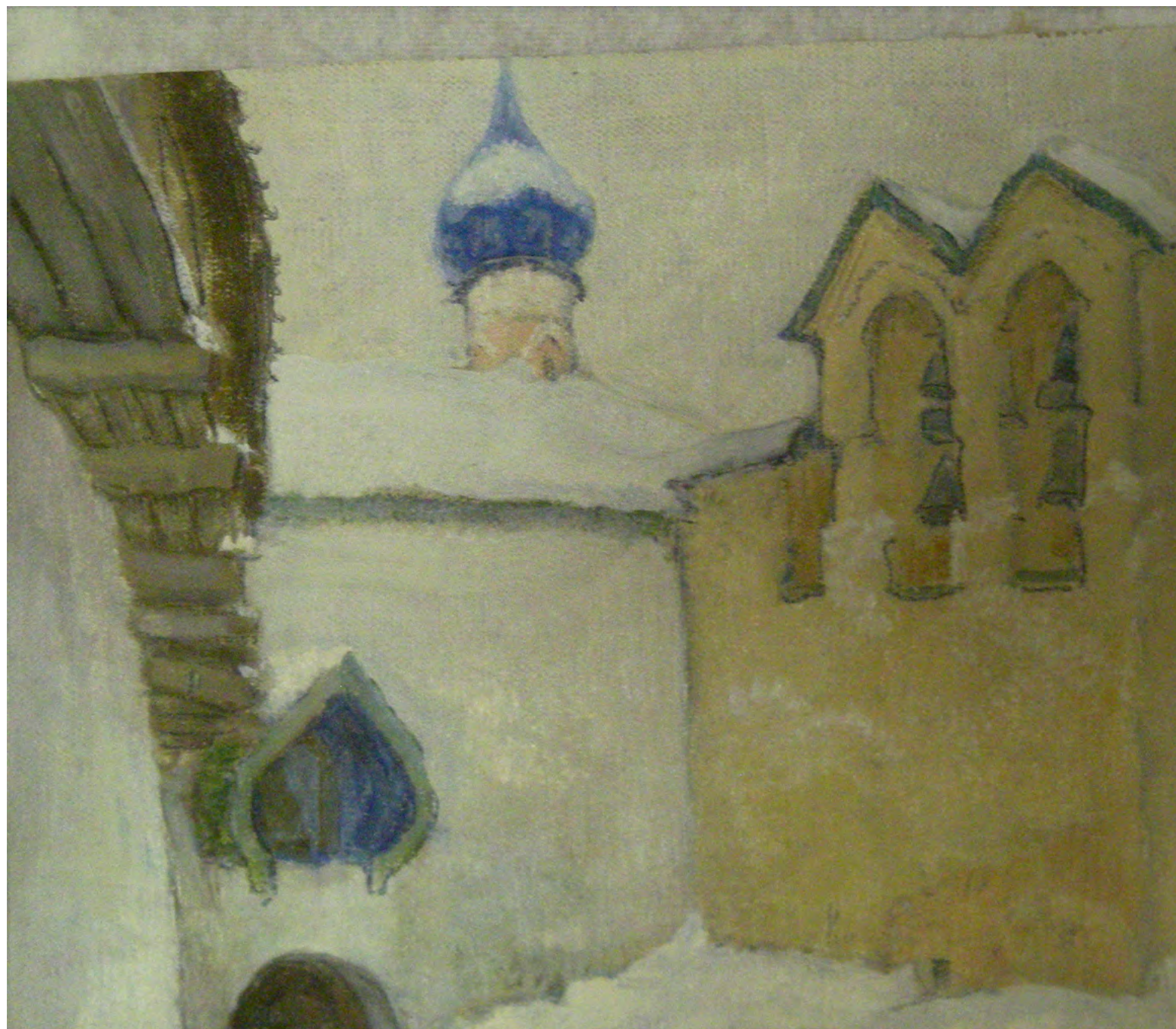
музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 35502;

ГК 24755342





7. **Е.Е. Климов.**
Печорский монастырь.
1956.
Холст, масло.
25 × 21.
© Псковский
музей-заповедник,
г. Псков, Россия, 2026.
ПМЗ КП 35499;
ГК 24755492

отчаяния: «Боже, как хорошо здесь, а выразить не могу!» (23 июня 1927 года). Из Печор путь лежал в Ригу через Изборск: «В Изборских храмах увидели настоящую красоту и стиль псковской архитектуры. Этого в Печорах не было. <...> Три раза вдали видел Псков; как в тумане еле виднелся Собор» (3 июля 1927 года).

Вернувшись домой, Е.Е. Климов продолжает анализировать свои летние работы, привлекает к этому тех, чьему мнению доверяет, среди них — Б.Р. Виппер и В.И. Синайский: «“Вы воспринимаете всё же графично,— говорит Бор[ис] Роб[обертович] В[иппер],— более тонально, а не валёрно. Сравните ваши рисунки с живописью. В первых есть свой штрих, их не смешаете ни с чьими другими рисунками, а живопись ваша как-то жидка. Советую вам по окончании Академии ехать

в Париж и поработать у какого-нибудь графика”. — “Он прав, но только с одной стороны,— отвечает Вас[илий] Ив[анович].— Дело в том, что живопись куда сложнее и требует большей работы, чем рисунок”» (26 июля 1927 года).

Климов с Синайским решают продолжить работу на природе и отправляются в Баварию, в местечко Вальтерсгоф (соврем. Вальдерсхоф). Пишут они вечерами, стремясь передать впечатление «золотого вечера», а затем сразу же обсуждают свои работы: «“Что у меня? — спрашивает Вас[илий] Ив[анович].— У меня простота и ясность. Быть может, излишняя четкость, но она в связи с общим ходом моей научной работы, где я могу писать только тогда, когда всё мне абсолютно понятно. Я бы сказал, что у меня конструктивно. Вы же идёте другим путем. У вас природно до иллюзорности.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

8. **Е.Е. Климов.**

Псковский кремль.

1956 (?).

Холст, масло.

23,5 × 30,5.

© Псковский

музей-заповедник,

г. Псков, Россия, 2026.

ПМЗ КП 35501;

ГК 24755052



Вы исходите от целого, и части, в него входящие, интересуют вас только по отношению к целому, но не сами по себе. А я люблюсь каждым деревом и кустиком и стараюсь в каждом кусочке показать, что меня всё затронуло и заинтересовало. Потому вашу работу оценит широкая публика, но приглядываясь к ней нельзя, — кроме ощущения целого, другого в ней нет ничего”.

Пришло в голову сравнение: я пою мелодию, но можно эту же мелодию оркестрировать, т.е. обогатить и углубить ее. Не отвергать и не изменять мелодию, а именно углубить. На том и кончили, что надо больше любви к природе, чтоб прыщик и тот поцеловать. Последний этюд-опыт писал восемь сеансов часа по два» (8 августа 1927 года).

По возвращении в Ригу Климов продолжает занятия в академии; как и прежде, дневник пестрит фрагментами разговоров с преподавателями, сокурсниками, друзьями. По окончании осеннего семестра подводит его итоги: «Еще один семестр. Что дал он мне? <...> пробы мои в декоративной живописи как реализация эстонского путешествия [путешествия в исконно русские земли. — Прим. Е. Р.]».

И тут столкнулись во мне два начала: одно западное, живописное, традиционное в смысле приближения к жизни и раскрытия ее смысла, а другое — наше, русское, восточное, декоративное, композиционное. Опыт этой осени первый для меня. Тут не аналитический путь, а синтетический. Согласовать сразу эти два подхода к работе трудно. Но пока чувствую себя крепче в первом, чем во втором» (10 декабря 1927 года).

Так впервые Евгений Евгеньевич обращается к разделению специфики искусства Запада и Востока, к чему его подтолкнула поездка в Печорский край. По сути, речь идет о поиске им нового пути в живописи — «развертываясь во всех направлениях, можно лучше нащупать свой путь, при этом отсеивая неподходящее» (16 декабря 1927 года). Художник буквально стоит на распутье: «Если туда, на Запад, тянет непреодолимо, то и родное свое бросить невозможно» (16 декабря 1927 года). И словно стремясь закрепить свой выбор, записывает как манифест на будущее: «С Востока идет декоративное начало, радость пятен, пышность и религиозность. С Запада идет гуманистическое

начало, влюбленность в наш мир, язычество. Западная живопись последних столетий всегда связана с личностью художника. Восток поглощает личность, растворяет ее в мире. Оба начала равноценны. Продолжать развитие надо в обоих направлениях» (22 декабря 1927 года).

Но как сложно, оказывается, следовать задуманному, а именно удерживать равновесие между западной и восточной стратегиями в искусстве. Климов чуть ли не с удивлением обращает на это внимание: «Почему рисунок у меня совершенно съехал? Не делал весь год набросков, отошел от натуры, был занят декоративными (“восточными”) задачами — вот и результат. Нет рисунка, пропорций и отношений масс» (9 февраля 1928 года). Он отмечает двойственность подхода в своем натюрморте «Чайники», что привело, по его мнению, к неудаче: «То живописный, то декоративный, потому единства и нет...» (15 марта 1928 года).

Между Востоком и Западом в искусстве

В мае 1928 года Е.Е. Климов вместе с группой студентов едет на практику в Россию — изучать русское искусство. Студенты посещают Третьяковскую галерею, Государственный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Музей нового западного искусства, чье собрание работ французских мастеров наиболее близко художественному видению Евгения Евгеньевича: «Опять после 7-ми лет [перерыва] видел всех родных мне по духу французов — Моне, Писсаро, Сислея, Вьейара, Марке. Как они культурно-живописны! Как старая любимая книга, прочитанная вновь, повеяло от них снова хорошими образами. И так близки они, так понятны, как родные. В них столько любви, столько действительного искусства. В картине ни одного пустого места. Как погасли в моем представлении все ухищрения кубистов, хотя в красочном отношении они (Пикассо, Брак) очень выдержанны и благородны, но скучны и кажутся такими ненужными» (1 июня 1928 года).

Побывали молодые художники и на выставке иконописи в Историческом музее («Живопись иконная только теперь начинает приоткрываться мне. <...> В иконах заметил живость, прозрачность, исключительное композиционное чувство, чарующую лирическую успокоенность» (4 июня 1928 года)), видели «Троицу» Рублёва в музее Троице-Сергиевой Лавры («Никакие репродукции не дают того, что видишь на оригинале. Радостно-благоговейно. Благодать излучается этой иконой, спокойствие и возвышенное чувство» (6 июня 1928 года); «Весь ритм, всё обаяние ее совершенно непередаваемы. Синева такого тона, что прямо светится» (8 июня 1928 года)).

Во время поездки Евгений Евгеньевич продолжает размышлять о соотношении и взаимовлиянии

западного и восточного начал в искусстве («Опять и опять столкновение с Востоком. Москва в своей архитектуре пышнее, наряднее, пряничнее и “добрее” новгородской. То же и в живописи» (6 июня 1928 года)), особенно развил эту тему в Музее восточных культур («Вот где связь с Востоком, с иконописью. Четкость, простота композиции и в равновесии цветных пятен декоративный подход. Чувство цвета необычайное» (8 июня 1922 года)). После Москвы группа рижских студентов направилась в Ленинград, что в полной мере способствовало развитию темы сравнения Востока и Запада: «Сразу другой мир, более упорядоченный, строгий, рисуночный (что мне и ближе)» (11 июня 1928 года). После одиннадцати дней, проведенных в Ленинграде, группа двинулась в Новгород, затем в Псков и — домой, в Ригу.

Вернувшись, Климов отдыхает от впечатлений, полученных во время поездки, и переосмысливает увиденное: «Приобщение к Востоку, как я себе наметил перед путешествием, совершилось на иконах. Это главное. Раньше было разглядывание, некое равнодушное признание достоинств, теперь же было любовное проникновение и осмысливание иконы как целостного художественного памятника. Поэтическая возвышенность, зовущая от буквального понимания природы, стала мне близкой. И если я не воспринимаю еще мир (с точки зрения красок) декоративно, ибо пространство и дали меня манят, то всё же икона может мне служить указанием дальнейшего движения» (10 июля 1928 года). Отмечает, что в его представлении значительно потускнели Сезанн, Рубенс, Делакруа, при этом будто заново открыл для себя Рембрандта, Калло, узнал Верейского.

Воспоминания о своих ощущениях от увиденных произведений Репина, Сурикова, Поленова приводят к выводу о том, что в картинах Репина мало живописи: «[Нет] Ни общего тона, ни соподчинения тонов. Написано всё частями и нет подчинения единому, живописному» (16 сентября 1928 года). Эта мысль подталкивает Климова к постановке новой задачи для себя — создание единого тона картины, который помогает добиться цельности произведения: «Такой задачи я себе не ставил. Были у меня задачи на свет, пространство, постепенность световых ощущений <...>, но объединения на целостности тона не было. Вещи могут быть верны природе, но дальше верности и не идут». Постепенно к художнику приходит осознание, что общая тональность работы как связующее между ее элементами требуется и графике: «Тона в рисунке нет. Просмотрел рисунки и особенно альбом литографий — нет объединения по тону. Есть линии, контуры, а тона, пятна, нет! Особенно это стало заметно сегодня, когда принес пробный оттиск Питера. Яснее увидел

бедноту, какую-то скудность прошлых рисунков. Много пустых мест. Небо до сих пор не воспринималось мной совершенно. Надо больше слитности, связи» (22 сентября 1928 года). И, словно подытоживая, призывает себя к внимательности в работе: «Так хочется теперь держать себя в этом смысле, всё соподчинять, всё связывать к Единому. Не теряя созерцания (непосредственности) давать возможность восприятия целостного. И чтобы не было одинаковости в частях. Эта градация есть показатель выбора. Следить за тем, чтоб был и общий тон, хотя это уже частный случай единства» (8 ноября 1928 года).

Подспудно тема Востока и Запада в искусстве Е.Е. Климova трансформировалась в разделение живописи «на живописную и декоративную». Однако собственный опыт приводит его к отказу от своего же тезиса. «Раньше живопись я делил на живописную и декоративную, — записывает художник, — предполагая за одной светотень, а за другой соотношение пятен. Я думал, что невозможно соединить эти стороны. Теперь же я представляю себе это не совсем так. Возможность синтеза определяется в восприятии гармонии мира — природы, как некой гаммы, некоторого звучания. Если принять гармоничность, построение красочной гаммы, то соотношение цветового пятна в световой постепенности будет вполне законно. И делать разграничение (жив[описное] и декор[ативное]) мне представляется неправильным» (8 января 1929 года).

Новые ракурсы

Климов продолжает методично анализировать свои произведения, в том числе по своим первым альбомам литографий 1927–1928 годов, и открывает для себя новый ракурс в работе на натуре, видя собственные огрехи: «Не рабское подчинение природе, а полное свободы ее истолкование» (28 января 1929 года). На этом этапе Климов уже намного меньше прислушивается к замечаниям других, в первую очередь тех, кого он сам оценивает не слишком высоко, в частности к мнению своего педагога Тильберга, считая его взгляды на искусство косными: «...у меня же есть свой внутренний голос, которому верить надо больше, чем кому-либо. Он и ведет меня» (7 февраля 1929 года).

Параллельно Климов делает и другие далеко идущие выводы. Прежде всего, художник должен быть верующим. Только в этом случае он сможет создать содержательное произведение, а не пустое: «Художник, не верующий в Бога, не художник». И вслед за этим подходит к решению вопроса о красоте в искусстве ради нее самой: «Если через красоту не просвечивает Бог, если красоте служат ради нее самое, то это ведет неизбежно

к эстетизму, к разврату. Примеры: Бодлер, По, Гюиманс, Оскар Уайльд» (26 февраля 1929 года). Постулат «искусство для искусства» не стал приемлемым для Евгения Климova, и всю свою творческую жизнь он следовал принципам и методам, которые сам для себя установил в искусстве, основываясь на собственном опыте, наблюдениях, изучении искусства прошлых эпох.

Тем временем Климов начинает посещать занятия по реставрации икон, работает под руководством иконописца старообрядца Пимена Софронова. Эти занятия дают художнику не только навыки мастерства, но и дарят ценные умозаключения, которые он сохранит в своем творчестве: «Встреча теперь вплотную с иконописью дает мне, надеюсь, новые переживания, кроме чисто духовных в живописном отношении, — более цветные (отношение окрашенных плоскостей). И если через иконопись я найду то, что меня волнует около 2-х лет, то я не погрешу» (12 марта 1929 года). И более конкретно: «Бедность красочных отношений необходимо мне преодолеть. То, что я получаю сейчас от иконописи, быть может, даст мне нужное. Обогащать различия только световые чисто красочной гаммой» (28 апреля 1929 года); «Как драгоценные камни вставляются в брошь, так и в иконе подыскивается каждый новый цвет. Если бы с таким же вниманием относился я к живописи! И если бы был такой же педагог, как Пимен Максимович [Софронов]!». Но не только цвет как таковой интересовал художника в иконописи. Цвет как выражение глубоких чувств иконописца — вот что особенно интересовало и привлекало Климova в иконе: «А иконопись полна радости. То, о чем мечтал давно, намечается как обретенное. Радость цвета настолько повышенная, что не дает возможности спокойно смотреть. Хочется петь, тянет к восторгу» (25 апреля 1929 года). При этом художник, как ему казалось, трезво оценивал возможные перспективы работы иконописца: «Оставаясь же на линии повторения икон, <...> я схожу с основной линии творчества, ибо искания нового, еще не выраженного, не будет. Если истина обретена и остается только повторять ее, то нет смысла работы» (12 марта 1929 года).

Выводы

Проведенное историко-биографическое исследование и анализ дневниковых записей 1921–1932 годов позволили проследить профессиональные поиски Е.Е. Климova в области художественного стиля, синтеза традиций Запада и Востока, его эксперименты с живописью в различных жанрах, формирование творческого метода. Важно подчеркнуть, что такой подход дал возможность не просто заполнить лакуны в биографии Климova, но и использовать новую оптику

для изучения творческого метода через призму саморефлексии художника.

В 1929 году Е.Е. Климов завершил обучение в Латвийской академии художеств, получив образование живописца, историка искусства, реставратора икон. Осенью того же года он уехал в длительную поездку в Париж, где посещал музеи, изучал французское искусство, делал записи в дневнике. Как и прежде, анализировал увиденное, многое проецируя на свое творчество, размышлял и работал. Жизнь Евгения Климова в XX веке сложилась таким образом, что ему приходилось часто переезжать с места на место, из страны в страну, полноценной мастерской практически никогда не было. Бытовые условия позволяли ему больше реализоваться как графику, а не как живописцу. Однако живописная коллекция работ Климова из нескольких десятков холстов, хранящаяся в Псковском историко-художественном музее-заповеднике, свидетельствует: художник смог решить многие художественные задачи, которые ставил перед собой в годы учебы в Латвийской академии художеств. Пейзажи, написанные в 1930-е годы в Риге, Изборске, Пскове, наполнены искренностью и сердечностью. По тонкому чувству любви, разлитому в этих картинах небольшого формата, по едва уловимому внутреннему трепету зритель ощущает тихую радость художника от причастности к Миру, который он имеет счастье писать. Достигается же выражение этих чувств исключительно художественными средствами, которыми Климов овладевал годами напряженного труда. В ранние студенческие годы он как-то записал по поводу неудавшегося, по его мнению, натюрморта пейзажа: «Хотел только смиренно и любовно воспринять кусочек мира и больше ничего» (2 марта 1924 года). В тот раз, вероятно, не очень получилось. Но со временем Евгений Евгеньевич, несомненно, обрел умение изображать в своих картинах окружающий мир со смирением и любовью.

Анализ дневников Е.Е. Климова позволил выделить несколько факторов, повлиявших на формирование его творческого метода. Первый из них — профессиональное обучение в Латвийской академии художеств, где мастер осваивал технику живописи, копировал работы известных мастеров (Тинторетто, Ватто, Коро, Гварди). Ключевыми идеями для художника на этом этапе стали важность работы с натуры и необходимость систематического изучения материалов и техник. Вторым фактором стали самоанализ и экспериментирование: Климов постоянно анализировал свои работы, отмечая недостатки и успехи. Его дневники содержат критические оценки собственных достижений и ошибок. На становлении творческого метода художника сказались путешествия

и культурное окружение. Пребывание в эмиграции (общение с И. Шмелёвым, И. Ильиным, М. Добужинским) и кросскультурные контакты с латвийскими, немецкими и французскими коллегами обогатили профессиональный инструментальный мастер. Погружение в родную культуру, поездки в Печорский край (Латгалию), встречи со старообрядцами окончательно укрепили его духовные и эстетические ориентиры, оказали значительное влияние на мировоззрение и манеру живописи. Наконец, еще одним фактором стал синтез западных и восточных подходов в искусстве: Е.Е. Климов отмечал различия между западной живописью, ориентированной на реализм и индивидуальность художника, и восточным искусством, характеризующимся декоративностью и религиозной тематикой, и пришел к выводу о важности синтеза этих подходов в своем творчестве.

Таким образом, к особенностям творческого метода Е.Е. Климова можно отнести, во-первых, исследовательскую активность мастера и поиск индивидуального стиля: его дневники представляют собой своеобразный научный журнал, где он детально фиксирует наблюдения, мысли и открытия, полученные в процессе творчества. Этот подход позволил развить методику последовательного продвижения к новому пониманию сущности искусства. Главным направлением поиска для Климова выступает развитие уникального художественного почерка, позволяющего раскрыть его личное видение мира. Индивидуальные стилистические приемы формируются через глубокие исследования природных феноменов, культуры и человеческого опыта. Во-вторых, творчество Климова отличает переосмысление дихотомии «Восток vs Запад» в искусстве: он преодолевает механическое разделение западной (живописной) и восточной (декоративной) традиций, приходя к синтезу через опыт работы с иконой и пленэрной живописью — такой синкретизм формирует уникальный взгляд на реальность, обогащенный глубокими эмоциями и духовными устремлениями. В-третьих, художественный метод мастера основывается на практике работы с натуры, большое внимание уделяется работе на открытом воздухе, где природа выступает источником вдохновения и объектом глубокого изучения, — именно благодаря такому подходу Климов сумел приблизиться к изображению внутренних состояний и эмоций. В-четвертых, важную роль в формировании взглядов художника на искусство сыграла вера: согласно его убеждениям, истинное искусство должно нести духовное содержание и передавать божественную сущность бытия. Исследование впервые продемонстрировало, как духовные искания Климова (занятия реставрацией икон, общение со старообрядцами) напрямую влияли на его

живописные решения (работу с цветом, тоном, композицией).

Живописному языку Е.Е. Климova свойственно сочетание эмоциональности и непосредственного восприятия природы с яркой декоративностью и символизмом, что определено стремлением мастера объединить лучшие элементы западных реалистичных традиций и восточных декоративных мотивов. Часто в произведениях Климova возникают символы, воплощающие глубокий смысл и взаимосвязанность явлений окружающего мира, они наполнены духовной значимостью. Одним из центральных элементов живописного языка Климova становится разработка цветовой палитры: через эксперименты с цветом и светом

он пытается передать внутреннее настроение, создавая гармоничные соотношения оттенков. Также его живопись отличается натурализмом и интуитивным постижением реальности. Хотя изначально Е.Е. Климов проявлял склонность к академическому искусству, позже он отходил от традиционного следования правилам и осваивал свободную трактовку действительности, передавая эмоции и внутренние состояния через форму и цвет.

Таким образом, творческий метод Евгения Климova характеризуется постоянным поиском гармонии между внутренним миром художника и внешним миром, осознанным подходом к творчеству и глубоким интересом к духовным аспектам искусства.

Список источников

1. Творческий метод : сб. ст. / сост. и ред. В.А. Разумного. М.: Искусство, 1960. 344 с.
2. Безклубенко С.Д. Грани творческого метода: о социальной природе методологии художественного творчества. Киев: Мистецтво, 1986. 197 с. (В пер.)
3. Тимофеев Л. О понятии художественного метода // Творческий метод : сб. ст. / сост. и ред. В.А. Разумного. М.: Искусство, 1960. С. 3–60.
4. Лармин О. Метод, стиль и индивидуальная манера // Творческий метод : сб. ст. / сост. и ред. В.А. Разумного. М.: Искусство, 1960. С. 113–133.
5. Лисицина Я.Ю. Творческий метод архитектора-художника Я.Г. Чернихова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. 267 с.
6. Мережников А.Н. Творческий метод М. Врубеля: проблемы композиции и изобразительной метафоры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. СПб., 2018. 243 с. + Прил. (61 с., ил.).
7. Мушникова Е.А. Творческий метод живописца Г.Ф. Борунова: специфика и факторы становления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04; [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. Барнаул, 2013. 229 с.
8. Савко Р.В. Творческий метод Энгра: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12; [Место защиты: МГУ им. М.В. Ломоносова]. М., 1983. 207 с.
9. Тарасов В.Ф. Творческий метод Н.Н. Ге: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12; [Место защиты: МГУ им. М.В. Ломоносова]. М., 1989. 248 с.
10. Шило А.В. Репин: очерки поэтики и творческого метода. Белгород: Белгородский гос. технологический ун-т им. В.Г. Шухова, 2013. 383 с.
11. Романова Е.О. Евгений Климов — наследник традиции русского реалистического портрета // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 172–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.004>.
12. Делакруа Э. Дневник: в 2 т. / пер. с фр. Т.М. Пахомовой. М.: Книжный Клуб Книговек, 2022. 528 с.; 480 с.
13. Краснопевцев Д.М. Живопись, графика, дневники: в 3 т. Т. 1: Дневники 1952–1993 / сост. А. Ушаков. М.: Бонфи, 2006. 192 с.
14. Белобровцева И.В. Леонид Зуров. В тени Бунина. М.: Азбуковник, 2020. 240 с.
15. Бобров Ю.Г. Феномен Изборска. Образы Руси в творчестве художников русского зарубежья // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2025. № 72. С. 115–135. <https://doi.org/10.62625/2782-1889.2025.72.72.008>.
16. Романова Е.О. Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов // Художественная культура. 2023. № 2. С. 92–129. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-92-155>.

References

1. Razumny, V.A. (ed.) (1960) *Creative method* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Bezklubenko, S.D. (1986) *Facets of the creative method: On the social nature of the methodology of artistic creativity*. Kyiv: Mystetstvo. (In Russ.)
3. Timofeev, L. (1960) 'On the concept of artistic method', in Razumny, V.A. (ed.) *Creative method* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo, pp. 3–60. (In Russ.)
4. Larmin, O. (1960) 'Method, style and individual manner', in Razumny, V.A. (ed.) *Creative method* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo, pp. 113–133. (In Russ.)
5. Lisitsina, Ya.Yu. (2017) *The creative method of the architect-artist Ya.G. Chernikhov*. Irkutsk: Irkutsk State University Publishing House.
6. Merezhnikov, A.N. (2018) *The creative method of M. Vrubel: problems of composition and visual metaphor*. Cand. Art Sc. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
7. Mushnikova, E.A. (2013) *The creative method of the painter G.F. Borunov: specificity and factors of formation*. Cand. Art Sc. thesis. Barnaul. (In Russ.)
8. Savko, R.V. (1983) *Ingres's creative method*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
9. Tarasov, V.F. (1989) *The creative method of N.N. Ge*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
10. Shilo, A.V. (2013) *Repin: essays on poetics and creative method*. Belgorod: Belgorod State Technological University named after V.G. Shukhov. (In Russ.)
11. Romanova, E.O. (2023) 'Russian émigré artist Evgeny Klimov as an heir to the Russian realistic portrait tradition', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 172–189. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.004. (In Russ.)
12. Delacroix, E. (2022) *The Journal of Eugène Delacroix* [Russian translation]. 2 vols. Translated by T.M. Pakhomova. Moscow: Knizhny Klub Knigovek. (In Russ.)
13. Krasnopevtsev, D.M. (2006) *Painting, graphics, diaries. Vol. 1: Diaries 1952–1993*. Moscow: Bonfi. (In Russ.)
14. Belobrovtsseva, I.V. (2020) *Leonid Zurov. In the shadow of Bunin*. Moscow: Azbukovnik. (In Russ.)
15. Bobrov, Yu.G. (2025) 'Phenomenon of Izborsk. Images of Rus in the art of the Russian artists in exile', *Scientific Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (72), pp. 115–135. doi:10.62625/2782-1889.2025.72.72.008. (In Russ.)
16. Romanova, E.O. (2023) 'The artist and his circle. Russian emigre artist Eugene Klimoff', *Hudozhestvennaya kultura = Art & Culture Studies*, (2), pp. 92–129. doi:10.51678/2226-0072-2023-2-92-155. (In Russ.)

Информация об авторе

Романова Елена Олеговна, академик Российской академии художеств, советник Отделения искусствоведения, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-код (Science Index): 9012-3997.

Information about the author

Elena Olegovna Romanova, Academician of the Russian Academy of Arts, Advisor of the Art History and Art Criticism Department, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, art-rah@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5287-9510>, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-code (Science Index): 9012-3997.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 02.12.2025; одобрена после рецензирования 27.01.2026; принята к публикации 30.01.2026.

The article was received by the editorial board on 02 December 2025; approved after reviewing on 27 January 2026; accepted for publication on 30 January 2026.