



Научная статья  
УДК 76.03/09  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.018

## Гротескные метаморфозы мотива древнерусской архитектуры в творчестве Н.Д. Грицюка



Чимитов Вячеслав Николаевич <sup>a,b</sup>

<sup>a</sup> Новосибирский государственный художественный музей, Новосибирск, Российская Федерация

<sup>b</sup> Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация

<sup>a,b</sup> [4imitov@mail.ru](mailto:4imitov@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

**Аннотация.** В статье исследуется процесс формирования гротескной образности в творчестве новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976) на примере трансформации мотива древнерусской архитектуры в серии «Фантазии и интерпретации». Источником возникновения гротескных композиций являются каракули и «почеркушки» из путевых альбомов художника, созданные по принципу автоматического письма из фрагментов древнерусской архитектуры, силуэтов дымковской игрушки и частей человеческого тела. В процессе творческих поисков эти комбинированные «гротески» органично трансформируются в самостоятельные карнавальные композиции, отражающие отстраненное ироничное отношение автора к фольклорным мотивам и сюжетам. В композициях рубежа 1960–1970-х гг. при сохранении гротескной образности ирония сменяется тревожной интонацией неопределенности. Помещенные в беспокойное цветонасыщенное пространство храмы превращаются в деформированные и разъятые антропоморфные образы-гибриды, в которых отражаются экзистенциальные переживания художника. Реальность становится для Грицюка неоднозначной и зыбкой и рассматривается им под углом абсурда и фантазмагоричных допущений. Возникновение трагического столпотворения, ассоциативно считываемого зрителем как символ предвестия конца света, свидетельствует о размышлениях художника над проявлениями духовного, трансцендентного. Духовная и одновременно абсурдистская проблематика гибридных образов сближает поиски Грицюка, с одной стороны, с метафизической живописью М.М. Шварцмана и Э.А. Штейнберга, а с другой — с гротескным искусством скульпторов Э.И. Неизвестного и В.А. Сидура. Таким образом, в условиях доминирующего реалистического дискурса гротеск как прием позволил новосибирскому художнику погрузиться в символическое пространство свободного самовыражения и соприкоснуться с миром трансцендентного.

**Ключевые слова:** Н.Д. Грицюк, гротеск, художественный язык, мотив древнерусского храма, карнавал, китч, позднесоветское искусство

**Для цитирования:** Чимитов В.Н. Гротескные метаморфозы мотива древнерусской архитектуры в творчестве Н.Д. Грицюка // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 216–225. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/897>

Original article

## Grotesque metamorphoses of the motif of ancient Russian architecture in the work of N.D. Gritsiuk

Vyacheslav N. Chimitov <sup>a,b</sup><sup>a</sup> *Novosibirsk State Art Museum, Novosibirsk, Russian Federation*<sup>b</sup> *Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation*<sup>a,b</sup> *4imitov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>*

**Abstract.** The article examines the process of formation of grotesque imagery in the work of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk (1922–1976) on the example of the transformation of the motif of ancient Russian architecture in the series “Fantasies and interpretations”. The source of the grotesque compositions are scribbles from the artist’s travel albums, created on the principle of automatic writing from fragments of ancient Russian architecture, silhouettes of a Dymkovo toy and parts of the human body. In the process of creative searches, these combined grotesques organically transform into independent carnival compositions, reflecting the author has detached ironic attitude to folklore motifs and plots. In the compositions of the turn of the 1960s and 1970s, while maintaining the grotesque imagery, irony is replaced by an alarming intonation of uncertainty. Placed in a restless, colour saturated space, the temples turn into deformed and disjointed anthropomorphic hybrid images, which reflect the existential experiences of the artist. Reality becomes ambiguous and unsteady for Gritsiuk, and he considers it from the angle of absurdity and phantasmagorical assumptions. The emergence of a tragic pandemonium, associatively read by the viewer as a symbol of the doomsday, testifies to the artist’s reflections on the manifestations of the spiritual, the transcendent. The spiritual and at the same time absurdist problematic of hybrid images brings Gritsiuk’s search, on the one hand, to the metaphysical painting of M.M. Shvartsman and E.A. Steinberg, and on the other hand, to the grotesque art of the sculptors E.I. Neizvestny and V.A. Sidur. Thus, in the conditions of the dominant realistic discourse, the grotesque as a technique allowed the Novosibirsk artist to immerse himself in the symbolic space of free self-expression and come into contact with the world of the transcendent.

**Keywords:** N.D. Gritsiuk, grotesque, artistic language, motif of an ancient Russian temple, carnival, kitsch, late Soviet art

**For citation:** Chimitov, V.N. (2022) ‘Grotesque metamorphoses of the motif of ancient Russian architecture in the work of N.D. Gritsiuk’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 216–225.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/897> (In Russ.)

### Введение

В статье «Фантасмагории» В.С. Манин, обобщив творческие открытия новосибирского акварелиста Н.Д. Грицюка (1922–1976), указывает на характерную особенность его образных решений в городских пейзажах из серии «Ленинград»: «Реальное (ленинградская улица) и нереальное, натурное и вымышленное, логическое и бессвязное — всё сплелось и пришло в сложную цепь отношений...»

[1, с. 42]. По мнению искусствоведа, такой характер образности близок атмосфере «адских» повестей Н.В. Гоголя и фантасмагориям М.А. Булгакова, «где реальность облекается в форму безудержного фантастического вымысла» [1, с. 42]. Прибегая к подобным сравнениям, В.С. Манин очерчивает контуры одной из главных проблем творчества Грицюка — гротескной природы его художественного мышления, проявляющейся в странном

и причудливом соединении реального и нереального, живого и неживого, в использовании усиленных контрастов и преувеличений, метафор и фантастических допущений.

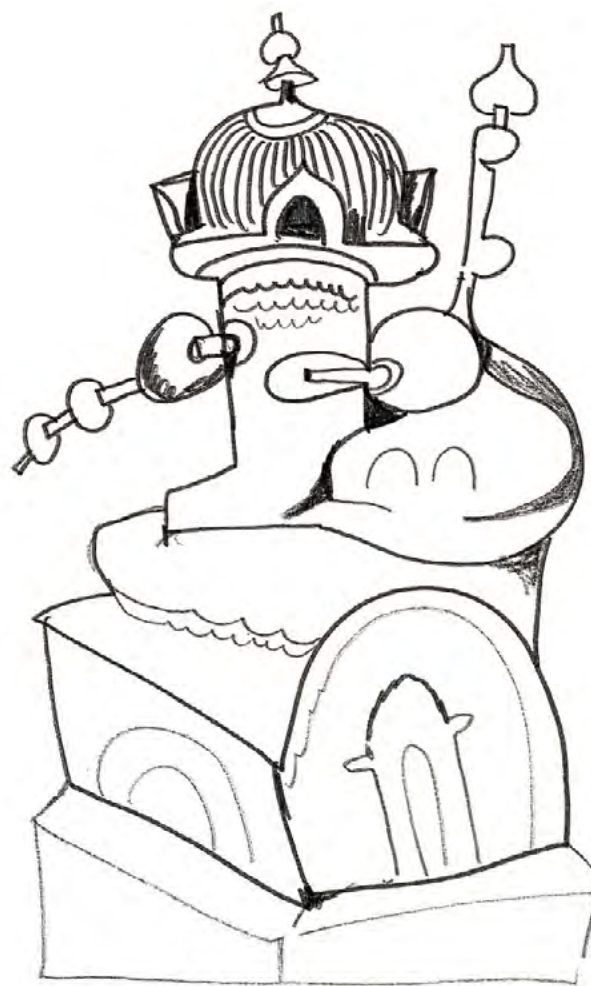
В рамках данного исследования мы рассмотрим проблему гротескной образности Грицюка на примере трансформации мотива древнерусской архитектуры в серии «Фантазии и интерпретации».

Внутренние механизмы порождения гротескного образа

Прежде всего следует обратить внимание на импровизационные наброски и «почеркушки» художника, в которых он обыгрывает фломастерами или кистью какой-либо пластический мотив. В этих небольших рисунках, как и в законченных листах, присутствует сюжетный стержень, но их кажущаяся произвольность выступает на первый план (подр. см.: [2, с. 19]).

В путевом альбоме Грицюка под условным названием «Переславль-Залесский» (1967, рис. 1) обстоятельные натурные зарисовки храмов неожиданно сменяются свободным фантазированием на тему русской старины. Новые композиции-импровизации представляют собой эмблематичное обозначение древнерусской темы. Фрагменты и подобию храмов в этих ассоциациях группируются в один левитирующий в пространстве листа графический силуэт — храмовое столпотворение. В других листах церкви и храмы постепенно «оживают»: своими округлыми очертаниями они уподобляются одетым в народные платья и сарафаны танцующим женщинам или дымковским игрушкам с характерными для них незатейливыми «загогулинами» и яркими узорами. В порыве непроизвольного письма все эти образы сливаются в гротескное целое — гибрид древнерусской архитектуры и человека. Поэтому можно предположить, что именно в ассоциативных «почеркушках» и каракулях художника заложены механизмы возникновения гротескной образности.

Автоматический способ формирования в «невидимом» творчестве Грицюка «несерьезных» образов можно сравнить с «вольным и потешным» подходом античных мастеров, создававших аналогичные по причудливости соединений декоративные гротески на простенках храмов и вилл. Гротесками, как пишет Дж. Вазари, древние украшали те места в зданиях, где не подходило ничего другого, «кроме парящих в воздухе предметов, и поэтому они там изображают всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы, фантазией и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил» [4, с. 109–110]. В эпоху Средневековья безудержная фантазия мастера раскрывается исключительно в периферийных по отношению к центральным христианским образам ансамблевых пространствах. Примером



1. Н.Д. Грицюк.  
Без названия.  
Из альбома рисунков  
«Переславль-  
Залесский».  
1967.  
Бумага,  
черный фломастер.  
27 x 19.  
Коллекция семьи  
Н.Д. Грицюка,  
Новосибирск.  
Фото: [3, т. 11, с. 208]

могут послужить «дроллеры» — маргинальные иллюстрации из средневековых рукописей XIV–XV вв., заполняющие порой почти всю поверхность листа и оттесняющие на второй план текст и основной сюжет [5, с. 251]. В отличие от античного декора маргиналии наполнены важным смыслом: «...они не только развлекают зрителя, давая ему возможность отдыха от серьезного содержания основного текста, но по-своему “оттеняют” его, образуя скрытый подтекст. Подобно средневековой “низовой культуре” этот подтекст часто носит характер отрицания высокого смысла главного текста, иронически пародирует его, “выворачивает наизнанку”...» [5, с. 251].

Двойственная стратегия Грицюка — соединение реалистического, традиционного и гротескного, невидимого для публики в разработке мотива храма — близка, очевидно, стратегиям античных и средневековых мастеров, осознающих маргинальное положение гротесков в иерархии жанров и поэтому на визуальном поле ведущих со зрителем двойную игру. Старательное отображение реального мира осуществляется новосибирским художником под влиянием официальной выставочной политики. Этим обстоятельством и можно

объяснить возникновение у него ангажированных оптимистически приподнятых завершенных образов современного города, «по-суровому» правдивых индустриальных сюжетов или сказочных образов древнерусских храмов и монастырей, воплощающих собой оттепельную идею возрождения авангардных ценностей. В свою очередь, нахождение в творческом пространстве необязательных с точки зрения художественной законченности блокнотов и путевых альбомов способствует высвобождению мышления Грицюка из рамок фигуративного искусства и проявлению фантазийного, гротескного отношения к действительности. Поскольку гротески в соответствии со своим первичным декораторским назначением занимают периферию художественного пространства, можно предположить, что для Грицюка они являются формой, спасающей от тесноты условностей, и тем самым открывают путь новаторству. Невидимые для публики каракули и бессознательные «почеркушки» становятся для него символическим полем свободного самовыражения.

Следует также добавить, что гротески уже на стадии произвольной активности художественного мышления Грицюка наделены принципиальной для его дальнейших высказываний интенцией иронической отстраненности, т.е. высвободившегося из его подсознания «ненормативного» отношения к действительности. Потешность и забава, возникшие как органическое следствие художественной необязательности «почеркушек» и каракулей, впоследствии переросли в иронически отстраненное отношение к символическому миру фольклора, искусственно возрождаемому в 1960–1970-е гг.

### Иронический гротескный образ

В композициях Грицюка, отражающих тему праздника («Праздник», 1966, Galerie Brumme Frankfurt, Франкфурт-на-Майне; «Дымковская фантазия», 1966, принадлежит Ivino Johansen, Осло; «Фантазия. Русский праздник», 1969, принадлежит академику Г.И. Марчуку, Москва; и др.), воспроизводится площадное пространство оживленного сказочного древнерусского города. Источником возникновения этих фантазий являются, по всей видимости, гротески из альбома «Московские причуды» (1964, коллекция семьи Н.Д. Грицюка, Новосибирск). Стихийно возникшие в воображении Грицюка фрагментарные образы русской старины трансформируются в самостоятельные композиции-«праздники», в которых, по мнению В.С. Манина, выражается «суть русского мирозерцания, психического склада, национальных пристрастий народа» [6, с. 22], проявляющаяся в ярких цветах, в преобразованных предметах национального обихода, в переосмысленном изобразительном

фольклоре (подр. см.: [6, с. 22–23]). В праздничных сюжетах художник обращается одновременно и к прошлому, и к настоящему, иными словами «прошедшее окрашивается им переживаниями современности» [7, с. 55]. Акцентируя внимание на национальных чертах фольклорной визуальности Грицюка, искусствовед указывает на ее явную вторичную природу.

Фантазийные карнавальные сюжеты представляют собой коллажные комбинации, искусно составленные из образов, привычно ассоциирующихся в 1960–1970-х гг. с русским народным укладом: излюбленная со времен классического русского авангарда тема ярмарочного гуляния на Красной площади; модный предмет советского интерьера — дымковская игрушка с характерными для нее экзальтированными цветовыми решениями (синий, кумачовый, зеленый и желтый); привлекающие туристов яркие узоры и архитектурные украшения московских храмов и соборов (об этой тенденции в культурной жизни позднесоветского общества 1960–1970-х гг. см.: [8, с. 15]). В итоге образы московской старины решены художником не только через призму абстрактного, размытого восприятия современного человека, но и конкретнее — через китчевую оптику.

В силу обилия клишированных отсылок к народной образности может показаться, что праздничные мотивы Грицюка лишены сложной художественной рефлексии. Между тем отсутствие явных смыслов в произведении — это тоже своего рода авторское намерение. Так, А.М. Яковлева считает, что советский китч составляет официальному искусству «свою, иную, чем андеграунд, но оппозицию, так как отстаивает права маленького человека на свои вкусы и в целом свою картину мира, очеловечивает и приручает мир страшный, бесчеловечный, утверждает нехитрые, но существенные человеческие ценности» [9, с. 263]. Мы предполагаем, что переполненные узнаваемыми приметами русской старины квазифольклорные сюжеты новосибирского автора становятся символом избегания, причем не только заведомо утопической идеи возрождения национального, но и нормативных предписаний «серьезного» социалистического дискурса.

Отметим, что, помимо намеренного заигрывания в рамках квазифольклорной эстетики с символами русского Средневековья, Грицюк заигрывает и с самим всепоглощающим китчем, а через него — и с современностью с ее общей напряженностью и умалением ценности человеческой природы. Так, тревожным ожиданием наполнена праздничная композиция «Дымковская фантазия» (1972, рис. 2) с ее обостренными цветовыми сочетаниями, чрезмерным нагромождением деталей, отсутствием лиц на игрушках, вместо



2. Н.Д. Грицюк.  
**Дымковская фантазия.**  
1972.  
Бумага, акварель, гуашь.  
64,6 x 89.  
Новосибирский  
государственный  
художественный музей.  
Фото: [3, т. 16, с. 57]

которых мы видим странные сгустки мазков и точек, превратившиеся в пугающие впадины. На наш взгляд, в праздничных листах произошел синтез духовного и потребительского, связующим компонентом которого стала, очевидно, ироническая интонация отстраненности, позволяющая Грицюку сохранить за собой статус наблюдателя массовой культуры. Быть может, осознанием неизбежности стандартизации современного мира и объясняется возникновение интенций обреченности и напряженности, исходящих из завуалированных планов двойственных и далеко не однозначных по своей образной природе праздничных композиций Грицюка.

### **Трагический гротескный образ**

Несколько иная, далеко не ироничная, а предельно серьезная, тревожная интонация проступает в листе «В старом городе» (1967, рис. 3), представляющем собой собирательный абстрактно-сюрреальный образ средневекового города. Напряженные красные и оранжевые цвета шероховатых поверхностей узорчатых зданий,

мерцание света на Красной площади, беспокойные фантастические силуэты, напоминающие одновременно и людей, и ожившие дымковские игрушки, и пульсирующие церкви с их выразительными главками, — всё это, как пишет В.С. Манин, «порождает неясный, таящий угрозу образ, полный национальных реминисценций, ассоциаций и адресованный к давно знакомому, но трансформированному до неузнаваемости миру старины» [7, с. 43]. В художественной структуре образа становится явным двойственное отношение Грицюка к древнерусской проблематике. Прежде решаемый сквозь призму модных клишированных символов карнавалы мир претерпевает метаморфозу и превращается в нечто противоположное потешному, ироническому — в острое, трагическое и тревожное. Может быть, поэтому импровизационное, игровое начало в бессознательных гротесках и праздничных композициях Грицюка сменяется намеренным экспериментальным комбинированием, когда гротески-прототипы в соединении друг с другом превращаются в гибридные образы апокалиптического столпотворения.

**3. Н.Д. Грицюк.  
В старом городе.**

1967.

Бумага, акварель, белила.

57,4 x 77.

Коллекция семьи

Н.Д. Грицюка,

Новосибирск.

Фото: [3, т. 11, с. 2019]



Гротеск, являющийся основополагающим принципом выразительности в методе Грицюка и определяющий структуру его многих стилистических открытий (сюрреальные допущения и абстрактные искажения), развивается в его творчестве по исторически обусловленному сценарию. Происходит закономерная трансформация амбивалентного по сути гротеска от игрового, потешного к трагическому художественному высказыванию, погружающему зрителя в состояние безнадежности и обреченности. Этим, очевидно, и объясняется атмосфера страха и ожидания ужасного в листах «Дымковская фантазия» и «В старом городе», воплощенная через утрированные гротескные формы и элементы.

**Апокалиптический гротескный образ**

Предчувствие надвигающейся катастрофы, пожалуй, достигло своей кульминации в сюрреально-абстрактном листе Грицюка «Без названия» (1968, рис. 4), где храм превратился в левитирующее антропоморфное существо с разъятой плотью

и острыми элементами-клешнями. Впечатление беспокойства и тревоги вызывает у зрителя гипертрофия членов фантастического гибрида, его аномалии, экспрессивно оформленная внутренняя асимметрия и общий коричневатый-серый колорит.

Расставляя акценты в завершенном произведении, Грицюк большое значение придал его внешнему экспозиционному оформлению, что привело к возникновению в образе очевидного для зрительского восприятия «иконного следа». По аналогии с житийными иконами лист решается на основе принципа повествовательного разворачивания изобразительного сюжета. По всему периметру объемной деревянной рамы размещены клейма с абстрактными композициями, объединенные общим ритмом и сдержанным сероватым колоритом. Следование автора иконописному канону подкрепляется и неявной симметричностью: гибридный образ-«лик», расположенный в центре композиции, предстает перед зрителем в своей асимметрично разъятой и уязвимой сущности. Отсюда правомочными в интерпретации



4. **Н.Д. Грицюк.**

**Без названия.**

1968.

Бумага, акварель,  
белила.

85 x 61,5.

Коллекция семьи

Н.Д. Грицюка,

Новосибирск.

Фото: [3, т. 12, с. 17]

аллегорического, парадоксального образа могут оказаться и религиозные допущения: созданное Грицюком гибридное существо имеет потенциал к превращению в образ святого или бога, а может быть, и предвестника конца света.

Христианские мотивы, возникшие в данном произведении и в некоторых других сходных по сюжету беспредметных композициях из серии «Фантазии и интерпретации» («Без названия. Лист 8», 1968, принадлежит В. Осовскому, США; «Без названия. Лист 14», 1968, коллекция семьи Г. Гоберника, США; «Без названия. Лист 16», 1968, Galerie Brumme Frankfurt, Франкфурт-на-Майне; и др.), близки метафизическим образам М.М. Шварцмана, Э.А. Штейнберга и В.В. Стерлигова. В частности, созданный в композиции «Без названия» гибридный образ, окруженный «повествовательными» клеймами, напоминает антропоморфные маски-лики метафизических иератур Э.А. Шварцмана с их холодным сине-серым и серо-коричневым колоритом, прозрачностью живописных слоев, пристальным вниманием к фактурным особенностям материала, гротескным характером абстрагирования, отдельными биологизированными формами, общей суровостью интонации и эмоциональной напряженностью.

Однако при схожих методах гротескного преобразования символические образы обоих художников различаются по содержательному наполнению. «Хранитель сакрального знания» [10, с. 171], Шварцман, по мнению А.К. Флорковской, «понимает иературу как оплотнение и визуализацию образа духовных иерархий, прозреваемых им в процессе духовного видения» [11, с. 33]. Отсюда нарочитую плоскостность иератур-масок, возникшую, очевидно, на основе идеи бестелесности (иконные образы являются символами божественного присутствия), можно объяснить устремленностью московского художника в мир верхний, горний. Грицюк же, лишенный демиургических амбиций, не задается целью пересоздать в новых символических мотивах мир сакрального, божественного, а прежде всего воспроизводит свое внутреннее ощущение накаленной атмосферы современного мира, утопающего в хаосе и борьбе. Это ощущение выражается им через пластические трансформации человеческого тела, асимметричного и объемного по сути.

При создании такой специфической гибридной телесности Грицюк опирается на принципы коллажного соединения элементов из разных пространств и сред, их уподобления друг другу и общей ассоциативной ориентации на органические формы. Это слияние не гармоничное, а, скорее, сумбурное, нарочито фантазмагоричное. Гротескно-коллажный подход к конструированию

надломленного тела характерен и для скульпторов Э.И. Неизвестного и В.А. Сидура — художников, творческие биографии которых имеют множество перекличек с биографией Грицюка, причем не только на уровне образно-пластического языка, но и на уровне психологического и социокультурного поведения. Так, всех троих объединяет принадлежность к фронтовому поколению с его опытом экзистенциального переживания военной катастрофы и в то же время принципиальная роль в эстетико-философском обновлении послевоенного художественного пространства (о значении опыта войны в формировании неконформистских тенденций в творчестве Грицюка см.: [12]).

В новаторском для своего времени творческом методе Э.И. Неизвестного гротеск проявляется в рекомбинации и соединении «голов, рук, глаз, пальцев, на наложениях и вхождении друг в друга самых разных частей тела, символов, подобных кресту, целых фигур или присоединенных к ним или растущих из них голов» [13, с. 194] в один целостный организм, который представляет собой символ-эмблему современного страдающего человека. В свою очередь, В.А. Сидур, используя готовые предметы (обломки машин, трубы, лопаты, шляпы и т.д.), в пластических экспериментах начала 1970-х гг. создает образ мутировавшего человека — порождения экологической катастрофы. Искусственно соединяя или рекомбинируя готовые предметы и фрагменты действительности в живое целое, оба скульптора формируют в итоге искаженный образ страдающего человека, разъяренное тело которого погружено в апокалиптический мир борьбы и хаоса.

Гротескная поэтика позднего Грицюка отличается усиленной психоцентричностью гибридных образов, проявившейся сразу в нескольких выразительных чертах: акцентируется надломленность движений и жестов уподобленной человеку игрушки, куклы; человек-марионетка изображен левитирующим в пульсирующем пространстве; тело гибрида внутренне разъято, уязвлено, испещрено иглами и копьями. Такую метафорическую наполненность гротескного тела можно объяснить болезненным психологическим состоянием Грицюка, обусловленным, по всей видимости, травматическими последствиями военного опыта и попыткой их сублимации. По этой причине закономерным итогом видится и возникновение апокалиптической интонации, выраженной в произведениях художника в виде нарочитого нагромождения разных биологических и искусственных форм, в соединении друг с другом создающих внутреннее напряжение. Эти образы транслируют характерные для поэтики Грицюка экзистенциальные темы одиночества, потерянности и трагичности существования.

### Выводы

Таким образом, анализ трансформации мотива древнерусской архитектуры в серии «Фантазии и интерпретации» в аспекте идеи гротеска как принципа художественной выразительности позволил нам выявить следующие особенности творческого метода Грицюка.

1. «Почеркушки» и каракули играют определяющую роль в формировании гротескной оптики новосибирского художника. Использованный им прием автоматического письма привел к возникновению фантазийных образных решений, для которых характерно парадоксальное соединение живого и неживого, реального и нереального. Эти импровизационные рисунки по сути представляют собой гротески, занимавшие в античном искусстве периферию художественного пространства. Поэтому для Грицюка в условиях доминирующего нормативного дискурса они являются невидимым полем свободного самовыражения.

2. Праздничные «сказочные» композиции представляют собой гротескные образы фольклора,

древнерусской старины, трактуемые Грицюком через призму китчевой оптики. Художником использованы клишированные модные символы старины и подчеркнута интонация потешности и забавы, источниками формирования которой являются его гротески. Ироническая отстраненность, проявляющаяся в праздничном цикле в виде потешных гротескных искажений и модных фольклорных образов, является своеобразной авторской позицией избегания «серьезных» тем.

3. Принцип гротескного совмещения развивается с наибольшей интенсивностью в последующем абстрактном творчестве Грицюка. Новые комбинированные образы-гибриды, составленные из архитектурных форм, округлостей дымковской игрушки и частей человеческого тела, отражают темные стороны внутреннего мира художника, становятся его автопортретами. Также они воплощают собой уже не архитектурную тему, а, скорее, эмоциональное состояние надломленного жизнью человека, разъятого и биологического по своей сути.

### Список источников

1. Манин В.С. Фантасмагории // Николай Грицюк. Человек и художник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 29–49.
2. Муратов П.Д. Творчество // Николай Грицюк. Человек и художник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 3–28.
3. Николай Грицюк : каталог в 22 т. Т. 11–16. Новосибирск: [б. и.], 2007–2010.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Терра, 1993–1994. Т. 1. 604 с.
5. Ефимова Е.А. Гротески: к истории одного мотива средиземноморской декоративной традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 6-3. С. 249–255.
6. Манин В.С. Николай Грицюк // Грицюк : альбом / сост. Т. Грицюк, А. Грицюк. Новосибирск: [б. и.], 2015. С. 6–29.
7. Манин В.С. Николай Грицюк. М.: Советский художник, 1973. 144 с.
8. Светляков К.А. Культура эпохи застоя и проблемы постмодернизма // Адашкина Н., Алымов С., Боровский А. и др. Это было навсегда. 1968–1985. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 12–17.
9. Яковлева А.М. Кич и паракич: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / отв. ред. Н.М. Зоркая. СПб.: Алетейя, 2001. С. 252–263.
10. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы неконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991. М.: Искусство–XXI век, 2012. 464 с.
11. Флорковская А.К. Религиозное, метафизическое, иррациональное в неофициальном советском искусстве эпохи застоя // Адашкина Н., Алымов С., Боровский А. и др. Это было навсегда. 1968–1985. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 32–37.
12. Чимитов В.Н. Николай Грицюк и феномен фронтового поколения: к вопросу о причинах формирования неконформистских тенденций в творчестве художника // Слава победителям! : сборник материалов Региональной науч.-практ. конф., посвященной отражению темы Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока (Красноярск, 22–23 апреля 2021 г.) / ред.-сост. Н.В. Тригалева. Красноярск: Поликор, 2021. С. 55–60.
13. Аймермахер К. Эрнст Неизвестный как художник и бунтарь. Искусство как провокация и призвание // Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. М.: Изд-во РГГУ, 2004. С. 189–196.

## References

1. Manin, V.S. (1987) 'Phantasmagoria', in Gritsiuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsiuk. Man and artist*, pp. 29–49. Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
2. Muratov, P.D. (1987) 'Creation', in Gritsiuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsiuk. Man and artist*, pp. 3–28. Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
3. Anon. (2007–2010) *Nikolay Gritsiuk* [Catalog in 22 vols.], vol. 11–16. Novosibirsk: s.n. (In Russ.)
4. Vasari, G. (1993) *Lives of the most famous painters, sculptors and architects*, (in 5 vols.), vol. 1. Moscow: Terra. (In Russ.)
5. Efimova, E.A. (2012) 'Grotesques: to the history of one motif of the Mediterranean decorative tradition', *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo = Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, (6–3), pp. 249–255. (In Russ.)
6. Manin, V.S. (2015) 'Nikolay Gritsiuk', in Gritsiuk, T. and Gritsiuk, A. (comps) *Gritsiuk* [Album], pp. 6–29. Novosibirsk: s.n. (In Russ.)
7. Manin, V.S. (1973) *Nikolay Gritsiuk*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
8. Svetlyakov, K.A. (2020) 'The culture of the era of stagnation and the problems of postmodernism', in Adaskina, N., Alymov, S., Borovsky, A., at al. *It's been forever. 1968–1985*, pp. 12–17. Moscow: Tretyakov Gallery. (In Russ.)
9. Yakovleva, A.M. (2001) 'Kitsch and parakich: the birth of art from the prose of life', in Zorkaya, N.M. (ed.) *The artistic life of Russia in the 1970s as a systematic whole*, pp. 252–263. Saint Petersburg: Aleteyya. (In Russ.)
10. Andreeva, E.Yu. (2012) *The angle of mismatch. The schools of non-conformism. Moscow – Leningrad. 1946–1991*. Moscow: Iskusstvo – 21 vek Publ.. (In Russ.)
11. Florkovskaya, A.K. (2020) 'Religious, metaphysical, irrational in the unofficial Soviet art of the era of stagnation', in Adaskina, N., Alymov, S., Borovsky, A., at al. *It's been forever. 1968–1985*, pp. 32–37. Moscow: Tretyakov Gallery. (In Russ.)
12. Chimitov, V.N. (2021) 'Nikolai Gritsyuk and generation of war veterans: to the question of the reasons for forming nonconformist trends in the creativity of the artist', in Trigaleva, N.V. (ed.) *Glory to the winners!* [Conference proceedings], pp. 55–60. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
13. Aimermacher, K. (2004) 'Ernst Neizvestny as an artist and a rebel: Art as a provocation and vocation', in Aimermacher, K. *From unity to diversity: inquiries into the "other" art of the 1950s – 1980s*, pp. 189–196. Moscow: Russian State University for the Humanities. (In Russ.)

## Информация об авторе

Чимитов Вячеслав Николаевич, старший научный сотрудник, хранитель коллекции «Искусство Сибири и Дальнего Востока XX – начала XXI века», Новосибирский государственный художественный музей, Новосибирск, Российская Федерация; аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация, [4imitov@mail.ru](mailto:4imitov@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

## Information about the author

Vyacheslav Nikolaevich Chimitov, Senior Researcher, Curator of the Collection "Art of Siberia and the Far East of the 20th – early 21st Centuries", Novosibirsk State Art Museum, Novosibirsk, Russian Federation; Graduate Student, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russian Federation, [4imitov@mail.ru](mailto:4imitov@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.07.2022; одобрена после рецензирования 25.08.2022; принята к публикации 29.08.2022.

The article was received by the editorial board on 29 July 2022; approved after reviewing on 25 August 2022; accepted for publication on 29 August 2022.