



Научная статья
УДК 6.03/09
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.015

Николай Грицюк и Константин Черных: к вопросу о художественных стратегиях в позднесоветском искусстве



Чимитов Вячеслав Николаевич ^{a, b}

^a Новосибирский государственный художественный музей, Новосибирск, Российская Федерация

^b Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация

^{a, b} 4imitov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2815-5939>

Аннотация. В статье анализируются творческие стратегии новосибирских художников Н.Д. Грицюка (1922–1976) и К.А. Черных (1923–1968) в контексте тенденций позднесоветского искусства. В условиях нормативного дискурса художественная стратегия Н.Д. Грицюка имела двойственный характер. С одной стороны, он выстраивал траекторию поведения, ограниченную установками официального искусства: состоял в Союзе художников и пользовался его преимуществами (коллективные и персональные выставки, пленэры, творческие поездки), в начале творчества (конец 1950-х — начало 1960-х гг.) обращался к конъюнктурным сюжетам и темам (образу современного города, индустриальным мотивам). С другой стороны, создавал невидимые для публики гротески («грицюковины») — каракули и почеркушки в альбомах и блокнотах, ставшие для художника полем свободного самовыражения, которые во второй половине 1960-х гг. переросли в абстрактные композиции без названий, зачастую не выставляемые на публичных площадках, но демонстрируемые в пространстве мастерской для узкого круга из «своих». К.А. Черных, в отличие от Н.Д. Грицюка, был непрофессиональным, самодеятельным художником. Его маргинальное положение в обществе позволяло свободно обращаться к неожиданным темам, техникам и приемам: древнерусская проблематика, библейские сюжеты, карнавальное творчество, протоперформансы, коллажи. Выбранная стратегия художественного и повседневного антиповедения сближает его творчество с искусством аутсайдеров. Реализация в художественном сообществе Новосибирска в 1960–1970-х гг. двух разных творческих стратегий — сознательного, намеренного двоемыслия и антиповедения-юродствования — отражает сложное внутреннее устройство позднесоветского искусства, по сути своей многослойного, не ограниченного оппозицией «официального» и «неофициального».

Ключевые слова: Н.Д. Грицюк, К.А. Черных, художественная стратегия, неофициальное искусство, позднесоветское искусство

Для цитирования: Чимитов В.Н. Николай Грицюк и Константин Черных: к вопросу о художественных стратегиях в позднесоветском искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 198–213. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/934>

Original article

Nikolay Gritsyuk and Konstantin Chernykh: on the issue of artistic strategies in late Soviet art

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

Abstract. The article analyses the creative strategies of Novosibirsk artists N.D. Gritsiuk (1922–1976) and K.A. Chernykh (1923–1968) in the context of trends in late Soviet art. Under the conditions of normative discourse, N.D. Gritsiuk's artistic strategy had a dual nature. On the one hand, he built a trajectory of behaviour limited by the guidelines of official art: he was a member of the Union of Artists and enjoyed its preferences (collective and solo exhibitions, open air events, art trips), at the beginning of his career (late 1950s — early 1960s), he turned to conjunctural plots and themes (the image of the modern city, industrial motifs). On the other hand, he created grotesques ("gritsiukoviny") that were invisible to the public — scribbles and improvised drawings in albums and notebooks, which became a field of free self-expression for the artist. In the second half of the 1960s, they evolved into abstract compositions without titles, often not exhibited in public, but shown in the studio space for a small circle of "insiders". K.A. Chernykh, unlike N.D. Gritsyuk, was a non-professional, amateur artist. His marginal position in society allowed him to freely turn to unexpected themes, techniques and methods: Old Russian themes, biblical subjects, carnival art, proto-performances, and collages. His chosen strategy of artistic and everyday anti-behavior brings his work closer to the art of outsiders. The implementation in the art community of Novosibirsk in the 1960s — 1970s two different creative strategies — conscious double-mindedness and anti-behavior — reflects the complex internal structure of late Soviet art, inherently multi-layered, not limited to the opposition of official and unofficial.

Keywords: Nikolay Gritsyuk, Konstantin Chernykh, artistic strategy, unofficial art, late Soviet art

For citation: Chimitov, V.N. (2022) 'Nikolay Gritsyuk and Konstantin Chernykh: on the issue of artistic strategies in late Soviet art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 198–213.

doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/934> (In Russ.)

Введение

В современной искусствоведческой практике при анализе нонконформистского направления в позднесоветском искусстве часто используется социологическое понятие «стратегия». А.К. Флорковская [1], Е.А. Бобринская [2], Е.В. Зайцева [3], применяя социокультурный подход, пытаются понять и объяснить, каким образом неофициальная художественная среда избегала установок соцреалистического канона и уклонялась от навязываемой официальными идеологами нормы публичного поведения. При этом значение термина

«стратегия» при анализе творчества художников-нонконформистов критиками и искусствоведами раскрывается крайне редко, и до сих пор отсутствует его определение. Также не выявлены отчетливые границы его применения к специфическим художественным процессам, индивидуальным творческим биографиям художников 1950–1980-х гг., их авторским стилям и методам.

Нонконформистские тенденции были характерны не только для столичного, но и для регионального искусства. При этом явление нонконформизма в регионах искусствоведами анализируется

преимущественно с эстетических позиций. Т.В. Бабикова [4], Т.С. Коробейникова [5], М.Г. Чурилов [6], Т.П. Жумати [7] выделяют изобразительные и выразительные приемы художественного языка автора, определяют степень радикальности формальных экспериментов на фоне сюжетно-ориентированного соцреалистического искусства. Пытаясь расширить рамки региональных исследований, мы рассмотрим творческие биографии новосибирских художников Н.Д. Грицюка и К.А. Черных в контексте социокультурной ситуации 1960–1970-х гг., акцентируя внимание на их творческих стратегиях.

В качестве методологического основания мы применяем теоретическое положение, выдвинутое К. Burke: «Всякое художественное или критическое сочинение... избирает какую-то стратегию по отношению к ситуации» [8, р. 14] (*перевод наш. — Прим. В. Ч.*). Иными словами, художественное произведение с воплощенной авторской идеей «представляет собой ответ на вызов, исходящий от той ситуации, в которой оно появилось» [9, с. 7]. Таким образом, феномен художественной стратегии нас интересует с точки зрения его внутренней обусловленности определенной социокультурной ситуацией, исходящими от нее вызовами, т.е. в его структурной зависимости от характера взаимоотношений художественной среды и общества.

Феномен стратегии можно рассматривать «как соотнесение художником себя с полем искусства во всей сложности отношений художественной формы с системой репрезентации, теорией искусства, философией, идеологией, биографией художника, общественно-политическими задачами и историческими процессами» [3, с. 9]. Исходя из этого тезиса мы сконцентрируемся скорее не на способах избегания Н.Д. Грицюком и К.А. Черных устоявшегося эстетического канона (в плоскости эстетической, касающейся природы искусства, творческой лаборатории, творческого мышления), а на выборе ими тех или иных траекторий художественного поведения, обусловленных, по сути, специфическим социокультурным пространством 1960–1970-х гг.

Николай Грицюк: избегание нормы

Вокруг проблемы художественной стратегии выстраивает биографию Н.Д. Грицюка его близкий друг, журналист З.М. Ибрагимова [10]. Используя материалы из исследований П.Д. Муратова и В.С. Манина, воспоминаний друзей и почитателей творчества Грицюка, его писем, она в своей книге пытается интуитивно определить границы его творческой свободы и выявить свидетельства конфликта с господствующим эстетическим канонам.

Так, в начале книги З.М. Ибрагимова обстоятельно реконструирует проблему выбора учебного

заведения, вставшую перед молодым фронтовиком в 1946 году: «...Что именно выбрать, какому вузу доверить себя на пять лет, чтобы не только диплом о высшем образовании получить, но и само это образование — по высшему классу? <...> Его выбор должен быть точным» [10, с. 27]. Отбросив мысль о возможном обучении в институте имени В.И. Сурикова, Грицюк поступает в Московский архитектурный институт, однако «пары месяцев оказалось достаточно, чтобы понять — попал не туда. <...> Ему стало тоскливо, и он... оказался в Текстильном. Чем поначалу смутил домашних. Несерьезный какой-то вуз. Девичий. Тряпичный какой-то. Почему не Художественный институт имени В.И. Сурикова? Домашним объяснил — побоялся. Подготовки никакой, провалит экзамен на “настоящего художника”» [10, с. 27].

Выбор Текстильного института вместо суриковского З.М. Ибрагимова пытается объяснить, опираясь на соображения П.Д. Муратова. Суриковский институт в воображении З.М. Ибрагимовой и П.Д. Муратова предстает столичным образцовым вузом, являющимся олицетворением выхолащенных стандартных установок. Преподавание в «каноническом вузе» (по Ибрагимовой) направлено на выработку у студентов умений и навыков создания большой тематической картины «с развитым в повествование сюжетом» (по Муратову), в процессе обучения акцентируется внимание на ведущих жанрах (умение писать портреты), не переменным условием выдвигается содержательная и формальная законченность произведения. З.М. Ибрагимова заключает: «Суриковский институт низвел бы индивидуальность Грицюка к уровню среднему (и серому), обрекая прописными требованиями содержания — в ущерб эстетике. <...> Трудно представить Николая Демьяновича отказавшимся от себя (и от Живописи в его понимании) в угоду востребованному стандарту» [10, с. 27]. В свою очередь, Текстильный институт, который Грицюк успешно окончил в 1953 г., «“девичий”, “легкопромышленный”, “прикладной” вуз мог позволить себе в занятиях живописью дистанцироваться от идеологического официоза. Не запрещать творческий эксперимент, а знакомить своих питомцев с художественными поисками дореволюционной России. К ним Текстильный был равнодушен не только из крамольного любопытства к закрытым запасникам. В этом институте — волею судеб — сохранялась живая связь времен, разорванных историческими катаклизмами» [10, с. 27–28]. В 1950-е гг. трансляция и восстановление художественной памяти о живописной культуре эпохи авангарда в художественных институтах прикладной направленности осуществлялись благодаря преподавателям, чьи непоколебимые взгляды на творчество сформировались

в 1910–1920-е годы. В Текстильном значимой фигурой являлись А.В. Куприн (бывший бубноволетовец и экспериментатор от живописи) и В.В. Почиталов (ученик А.В. Шевченко, прошедший формальную школу ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН). Творческие биографии этих художников являются ярким примером выбора в иерархически выстроенном нормативном искусстве 1930–1950-х гг. особого третьего пути, когда сохранение прежних живописных идеалов становится возможным исключительно в периферийных пространствах. Такими пространствами символической свободы стали: преподавание в периферийных по социальной значимости учебных заведениях, занятие прикладными сферами творчества, увлечение непопулярными видами и техниками изобразительного искусства, художественная деятельность на окраинах страны. З.И. Ибрагимова в итоге заключает: «Обретение Школы Грицюком — за это высшему образованию можно и простить периферийный адрес “Текстильный институт”» [10, с. 29].

Стратегия дистанцированного существования по отношению к официальной идеологии проявилась уже в раннем творчестве Грицюка (1950-е — начало 1960-х гг.) в виде сформировавшегося в годы обучения интереса ко всему, что занимает периферийное положение в иерархической системе сюжетно и тематически ориентированного советского изобразительного искусства. Так, художник работает преимущественно в жанре городского пейзажа, который в соцреалистическом каноне традиционно занимал проигрышные позиции, поскольку ведущими жанрами эпохи были тематико-сюжетные и исторические картины. Грицюк выбирает специфическую технику письма — акварель, относящуюся к графике, что автоматически определяло ее периферийное положение в иерархии видов искусства.

Возникла парадоксальная ситуация. Представители власти от искусства, выстроившие «иерархизированную пирамиду художественных жанров» [11, с. 138], упускали из виду художников, работавших на периферии. Такие обстоятельства позволили Грицюку развить в городском пейзаже и в акварели нетривиальные приемы и техники. При этом даже в периферийных в жанровом и видовом значении акварельных листах рубежа 1950–1960-х гг. художник не отступает от задачи реализовывать актуальные для своего времени темы и сюжеты: он воспекает индустриализацию и процессы обновления городского пространства, размышляет об уходящей натуре, старом быте некогда провинциального Новосибирска, фиксирует современную городскую повседневность, сюжеты из которой наполняет оптимистической

интонацией. Поэтому выглядит странным, что вовлеченность Грицюка в актуальную повестку не защищала его от негативной критики в местных периодических изданиях рубежа 1950–1960-х годов. Так, некоторую долю сомнения у журналистов вызывал выбор акварелистом жанра пейзажа. В газетной заметке 1959 г. вскользь высказывается следующая мысль: «Может быть, правомерны в какой-то степени упреки в том, что художник не торопится создавать широкие, крупномасштабные полотна»¹.

Умеренные в плане пластических экспериментов и живописных вольностей романтические городские мотивы и сюжеты сменяются в первой половине 1960-х гг. смелыми образными и выразительными решениями, в которых обнаруживается интерес Грицюка к искусству авангарда. Акварелист в мотиве древнерусской архитектуры переосмысливает художественные открытия А.В. Лентулова, А.В. Куприна, примитивистов, а на материале индустриального ландшафта исследует творческий метод П.Н. Филонова. Именно такие эксперименты Грицюка с формой, несмотря на то что его творчество оценивалось и художественным сообществом, и зрителями преимущественно в положительном ключе, подвергались негативной критике. В 1966 г. в газетной заметке З. Каганов высказывается следующим образом: «Новые сюжеты, новое содержание требуют новых форм. Поиски новых форм привели на западе к уродству, дикости. Н.Д. Грицюк в своих поисках “не левачит”, “не загибает” в сторону абстракционизма, оставаясь реалистом, хотя известные элементы формализма присущи его некоторым работам»².

Несмотря на активную вовлеченность Грицюка в официальную повестку — он пользовался преимуществами Союза художников, участвовал в официальных выставках, печатался в газетах, ездил на творческие дачи, общался с профессиональным художественным сообществом, создавал произведения на актуальную проблематику, — его творческие открытия вызывали у зрителей и критики некоторую долю смущения и даже недовольства из-за явного отклонения от программы официального искусства.

О глубине переживаний художника, внутренне сопротивляющегося иерархической системе, может свидетельствовать его письмо супруге в августе 1960 г.: «Я жив. И, наверное, буду жить. Правда, живу, не как все живут, а живу ассоциациями, мечтами о возможном и невозможном... В работе у меня сейчас нет какой-то собранности. Ты знаешь мою анархичность, тебе, правда, это трудно понять, но ты, кажется, уже давно примирилась с этим фактом. Я давно понял,

¹ Мельников Е. Одухотворенные мелочи // Советская Сибирь. 1959. 26 апреля.

² Каганов З. Акварели Николая Грицюка // Вечерний Новосибирск. 1966. 15 апреля.

что всё, что я делаю, это пусто, на потребителя, без особой концепции, определенного взгляда на жизнь, работал, а получилась отрывка прошлого. Но ведь как хочется работать по-настоящему. Но ведь настоящее нужно знать. Нужно быть убежденным и, главное, — не принимать на веру все замечания. Критика в нашем деле — довольно банальная вещь. Я говорю о «критике», которая у нас бытует. Так или иначе, у меня всегда есть вера, что я всё-таки что-то сделаю. Я, кажется, залез в дебри, и мне будет трудно выбраться, оставляю это пока при себе... То, что я делаю, видишь ли, я бы сказал, что это вопрос подсознательного чувства» [10, с. 64]. Откровенный отрывок очерчивает рисунок будущей программы художника, для которого важными станут не пластические эксперименты с живописью в духе авангардных художников и не мотивы обновленческих процессов в современном городе, решенные в духе постимпрессионистов, а «подсознательные чувства» и смутные ассоциации, которые, по мнению Н.Д. Грицюка, наиболее полно отражают настоящее время со всеми его противоречиями и тревожной атмосферой.

В контексте нашего исследования существенным является откровение Грицюка по поводу внутренней трансформации художественного мышления и приближения к новому языку подсознательной природы, который он «оставляет пока при себе». Речь, очевидно, идет об «импровизационных рисунках», возникающих случайно, стихийно в небольших блокнотах, на полях книг и путевых альбомов, в качестве автографов раздариваемых друзьям и знакомым, ставших в итоге для Грицюка полем свободного самовыражения в условиях нормативной действительности (об истоках формирования гротескных образов в поэтике Грицюка см. [12]). Представляя собой невидимое для публики творчество, эти небольшие «гротески» постепенно превращались в большие фантазмагорические полуабстрактные композиции без названий, которые художник, вероятно, старался не выставлять публично, демонстрируя их в первую очередь своим близким и друзьям. При этом к концу 1960-х гг. некоторые беспредметные композиции дозированно выставлялись на официальных тематических выставках, чередуясь с натурными городскими сериями и на первый взгляд доступными для зрительского восприятия намеренно китчевыми фольклорными мотивами праздничной Москвы (рис. 1). В.С. Манин пишет об одной из последних персональных выставок, открытой в Таллине в 1975 г., на которой художник «отважился выставить свои беспредметно-декоративно-яркие и цветонапряженные

работы» [13, с. 47] (*курсив наш. — Прим. В. Ч.*). Осторожность Грицюка вполне объяснима, если иметь в виду содержание газетных заметок 1960-х гг. о его выставках, в одной из публикаций читаем: «В то же время на своей московской выставке Н. Грицюк показал две-три экспериментальные работы. Желая, очевидно, выразить “очищенную” эмоциональность, настроение как таковое, он пошел по неверному пути сочинения полуабстрактных композиций... и потерпел неудачу»³. Как видим, Грицюк, будучи официальным художником и какое-то время даже исполняющим обязанности председателя Союза художников (1964–1965), умудрялся создавать и фантазмагии, и абстрактные композиции, представляющие собой, по сути, зашифрованные безымянные послания, в которых было заложено индивидуальное отношение автора ко многим противоречивым политическим событиям своего времени, переживание накаленной атмосферы переломных 1960–1970-х гг., ощущение надвигающейся катастрофы, выраженное в хаотических нагромождениях гибридных форм и предметов в пространстве гротескных композиций (рис. 2; о природе абстрактных композиций Грицюка см. [14]).

В воспоминаниях З.М. Ибрагимовой творческая биография мастера разворачивается на фоне общей социокультурной ситуации раздвоенности советского общества — на официальную и неофициальную его части — в послевоенный период. Поэтому Грицюк представлен З.М. Ибрагимовой в образе трагического художника, сопротивляющегося официальной доктрине внутренне и в своем творчестве. Его произведения регулярно подвергались критике со стороны зрителей и представителей официальной власти. Публику не устраивала его живописная свобода, страсть к пластическим экспериментам, игнорирование ведущих для нормативного дискурса жанров, видов и тем.

Однако, если обратиться к публичному поведению Грицюка, можно увидеть, как в нем проявляется не только сопротивляющаяся системе натура, но и стратегия сознательного уклонения от нормы. В своем творчестве художник прибегает к стратегии двоемыслия. Этот сознательный, а может, и стихийный выбор, основанный на личных предпочтениях автора, наиболее отвечающих его темпераменту, и специфические жизненные обстоятельства позволили ему реализоваться в искусстве, выпадающем из официального метода. Здесь допустимо говорить о сознательном уходе Грицюка от канона социалистического реализма и намеренном существовании на периферии советской действительности.

³ Михайлова А. Многообразие в искусстве социалистического реализма // Коммунист. 1964. № 5.

1. Н.Д. Грицюк.

Ярмарка.

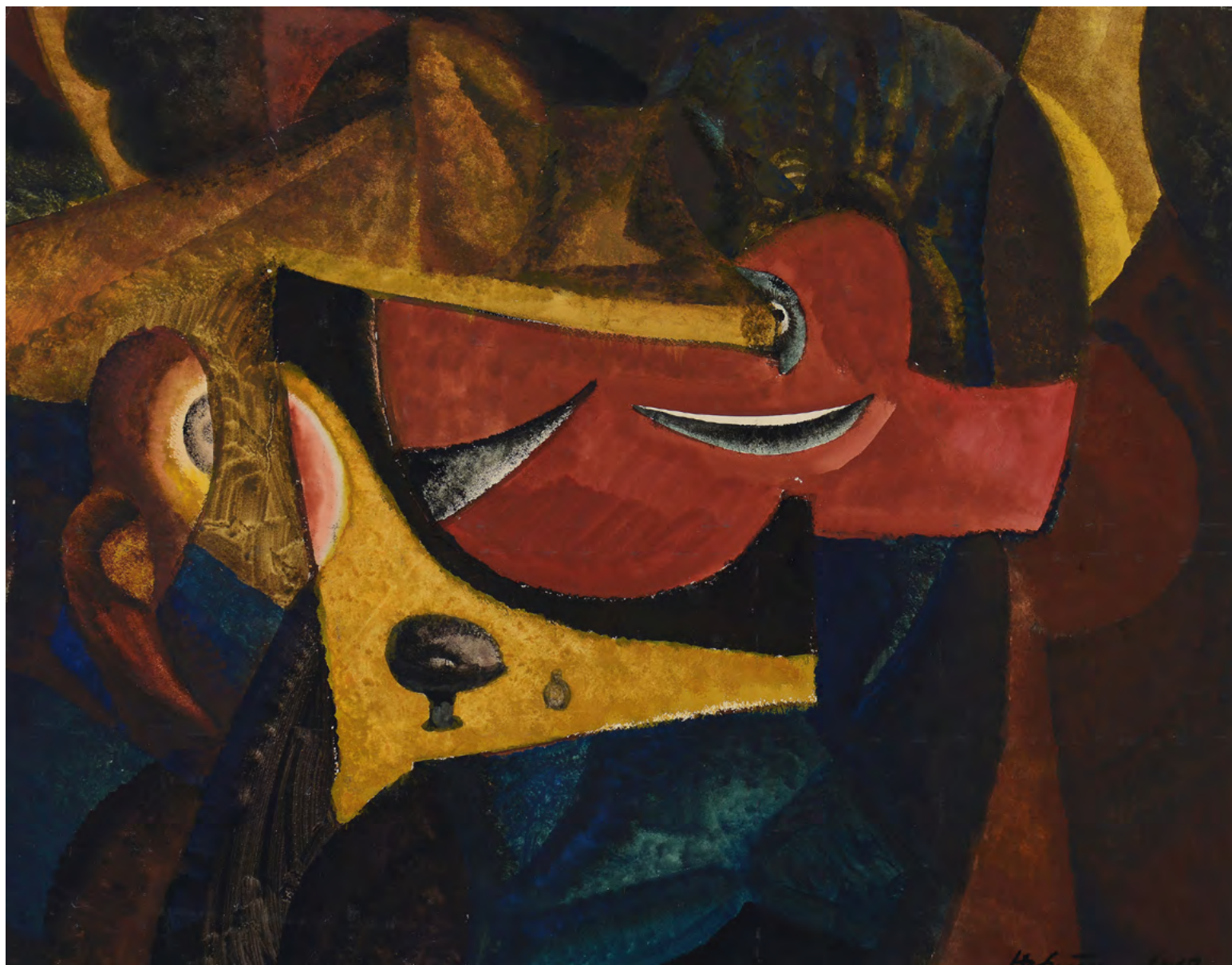
1972.

Бумага, темпера.

79,2 x 60.

Новосибирский
государственный
художественный музей





2. **Н.Д. Грицюк.**
Без названия.
1969.
Бумага, акварель,
темпера.
58,7 x 74,3.
Новосибирский
государственный
художественный музей

Константин Черных: отклонение от нормы

Характерным явлением позднесоветского искусства, помимо концептуалистских открытий московских нонконформистов и нетривиальных по отношению к нормативному дискурсу произведений художников полуофициального круга (в том числе и Н.Д. Грицюка), является творчество художников-аутсайдеров. Маргинальное положение А.Т. Зверева и В.Я. Ситникова (Москва), В.Ф. Капелько и А.Г. Поздеева (Красноярск), Е.М. Малахина (Букашкина) (Свердловск) и других в культурном пространстве 1950–1980-х гг. является существенным препятствием в исследовании их творчества не только в официальном, но и в неофициальном контексте. На наш взгляд, попытки вписать творческие открытия аутсайдеров в рамки одного направления или группировки непродуктивны, поскольку за их произведениями и стратегиями скрывается множество парадоксов социального характера, вероятно, вызванных у одних — лиминальным, пограничным состоянием,

у других — тотальным социальным и художественным антиповедением.

Если отбросить политические коннотации и эстетические притязания в анализе и обратить внимание на повседневное поведение неординарных региональных художников, можно увидеть, как настойчиво в нем проявляются их нонконформистские устремления, альтернативность мышления, радикальный вызов окружающей нормативной действительности. Это иллюстрирует, с одной стороны, неоспоримость бинарности позднесоветского художественного пространства, традиционно осмысляемого через конфликты и столкновения официального и неофициального полюсов, а с другой — его множественную и дискретную социальную структуру, внутренний плюрализм художественных взглядов и принципов. Отклонение от нормы как ведущая поведенческая стратегия характерна и для новосибирского художника-самоучки К.А. Черных. Необходимо иметь в виду, что порождаемые

художниками-аутсайдерами образы обусловлены специфичностью их биографий, их маргинальным образом жизни, стимулами, исходящими из окружающей социокультурной ситуации. Поэтому в нашем исследовании мы не будем подробно анализировать поэтику Черных, а рассмотрим его поведенческую стратегию в контексте социокультурного пространства Новосибирска.

В очерке Д.В. Черных, племянника художника, подробно описывается позиция графика в социальном пространстве Новосибирска 1950–1970-х гг., реконструируется образ художника-аутсайдера, своим антиповедением выпадающего из рамок нормативной повседневности. Воспоминания Д.В. Черных являются важным материалом, позволяющим выявить поведенческую модель Константина Черных.

В начале очерка Д.В. Черных описывает период взросления художника, выявляет истоки формирования личностных качеств, определивших его дальнейшую жизнь. В пятнадцатилетнем возрасте К. Черных исключили из школы «за избыточную независимость»: «Освободившись, таким образом, от “системы”, Константин работал где и кем придется (кочегаром, в артели), не помышляя о долговременном устройстве своей жизни, и — рисовал!» [15, с. 19]. Осенью 1941 г. Черных призвали в армию, однако через несколько месяцев, в феврале 1942 г., признали непригодным к воинской службе по состоянию здоровья: его мучили бессонницы, вызванные перенесенной в детстве болезнью, последствия которой отразились на мозговой деятельности. После возвращения из госпиталя в Новосибирск К. Черных продолжал подрабатывать где придется и учился рисовать. Жизненные перипетии начинающего художника Е.П. Маточкин объясняет следующим образом: «Как известно, есть ранения физические, телесные, а бывают и психические. Черных, человек тонкой душевной организации, фактически стал инвалидом войны. Дома мучился бессонницей и засыпал только под утро» [16, с. 51–52]. Пунктирно выделенные искусствоведом ментальные нарушения Черных, очевидно, предопределили траекторию последующей социализации художника.

В 1943 г. началась многолетняя дружба Черных с театральным художником А.И. Морозовым (1926–1984), служившим в Новосибирском театре оперы и балета. С 1944 г. Черных стал работать художником-оформителем в городских театрах. В 1946 г. в течение нескольких месяцев проживал в Ленинграде и Москве, посещал столичные музеи и галереи. В Москве познакомился с венгерским живописцем-монументалистом и рисовальщиком Б.Ф. Уитцем (1887–1972), общение с которым послужило возникновению интереса к искусству Возрождения и формированию

футуристической манеры письма. В конце 1940-х гг. работал в новосибирском театре кукол, где познакомился со своей будущей женой М.Н. Вильям (1905–1981) — ссыльной из Москвы, художницей детской театральной игрушки. В 1949 г. у них родилась дочь Ольга. Однако этот брак был непродолжительным: после 1953 г. Маргарита с дочерью уехали в Москву, К.А. Черных изредка навещал их. «Обычно это происходило летом: Маргарита Николаевна с Олей выезжали в какую-нибудь подмосковную деревню, и Константин приезжал туда к ним», — вспоминает Д.В. Черных [15, с. 22].

Существование художника на обочине социальной и культурной жизни повлияло и на его творческую стратегию. В его невидимом для широкой публики графическом творчестве 1940–1950-х гг. преобладают крайне смелые и непривычные для своего времени темы и сюжеты: К.А. Черных создает образы арлекинов; увлекается древнерусскими мотивами и экзотическими восточными сюжетами, почерпнутыми из народных былин и сказок; исследует культуру африканских масок; погружается в миры античной мифологии. В условиях господства материалистических и позитивистских установок еще одним скрытым вызовом выглядит обращение Черных к теме ангелов, причем порой вписанных в современные городские реалии или идиллические деревенские ландшафты (рис. 3). Созданные в противовес соцреалистическому канону, вездесущие ангелы Черных олицетворяют посылаемую свыше благодать (рис. 4). Для самого автора они являются не просто символом, но реальным феноменом: «Помимо дара земного существует дар небесный. Вот почему ангелов видят не все, а лишь некоторые. Я абсолютно убежден в существовании ангелов» [цит. по: 16, с. 61–62].

В середине 1960-х гг. Черных увлекается христианской проблематикой, создает листы на сюжеты из Священного Писания: «Жены Мироносицы» (1966, рис. 5), «Бегство в Египет» (1968), «Вход в Иерусалим I» (1968), «Успение Пресвятой Богородицы» (около 1968) и др. «Однако в них нет уже былой ангельской просветленности; всё полно тяжелых трагических предчувствий. Графика линий стала острой, цвет — напряженным», — отмечает Е.П. Маточкин [16, с. 65]. Сам же художник пишет: «Я страдал от того, что был чужд самому себе. Но теперь я вновь узнаю себя, потому что люблю храмы и города родной земли и людей, на земле живущих. Как хорошо быть всего лишь человеком, осознающим всемогущего Бога» [цит. по: 16, с. 65].

«Пороговое» существование в институционализированной среде 1950-х гг. привело, вероятно, к парадоксальному опережению Константином Черных развития отечественного искусства в контексте религиозных поисков (метафизические



3. К.А. Черных.
Явление ангелов.
1960-е.
Бумага, тушь.
20,5 x 28,6.
Новосибирский
государственный
художественный музей

откровения М.М. Шварцмана и В.В. Стерлигова приходится на 1960–1970-е гг.). Невозможность участия в официальных выставках закономерным образом повлияла на немислимую для того времени свободу самовыражения графика, ставшую реальной исключительно в пространстве андеграунда: Черных жил в небольшой комнате в доме для политкаторжан и работал исключительно по ночам. Маргинальное положение в официальном художественном сообществе привело его к явному игнорированию принципа выставочной репрезентативности произведений. В итоге его работы представляли собой, скорее, маргиналии, случайные зарисовки, дополненные сокровенными рассказами о жизни (проповедями) и в совокупности друг с другом составившие облик творца, устремленного своим внутренним взором в иррациональные миры. Согласимся с высказыванием, что «художник “из глубинки” может позволить себе быть дилетантом и чудачком, ломать стереотипы, иронизировать и придумывать своих Небесных водолазов» [17, с. 205].

В начале 1960-х гг. вокруг персоны Константина Черных формируется сообщество из почитателей его творчества — «неформальный кружок более молодых художников, которые относились к нему как к мэтру» [15, с. 26]. Д.В. Черных

подчеркивает: «Думаю, что молодых художников привлекал не только вдруг раскрывшийся талант Константина, но и его независимая позиция. Все они либо уже были, либо готовились стать членами Союза художников — то есть “входили в систему”. Константин в систему не входил. Он не был членом Союза художников и вряд ли когда намеревался им стать. Более того, после Театра кукол он, кажется, нигде не служил — работал только по подряду (его инвалидность обеспечивала формальную легитимацию такого статуса — что в советских условиях было немаловажно). Константин был “свободным художником” в точном смысле этих слов: ни с чем не конфликтовал и ничему не оппонировал, но и ни к чему не применялся — а просто, по завету отца, “делал то, к чему был призван”. Такая позиция не могла не привлекать» [15, с. 26]. Акцентируя внимание на притягательности Черных для начинающих художников, автор очерка объясняет это притяжение его нонконформистской позицией: график не был озабочен вопросом положения в обществе, не испытывал интереса к институциям, иерархиям, «системе». Феномен магнетизма Черных для узкого круга из «своих» можно объяснить и с точки зрения его «наивной» стратегии, если иметь в виду, что он прежде всего художник-аутсайдер.

4. К.А. Черных.

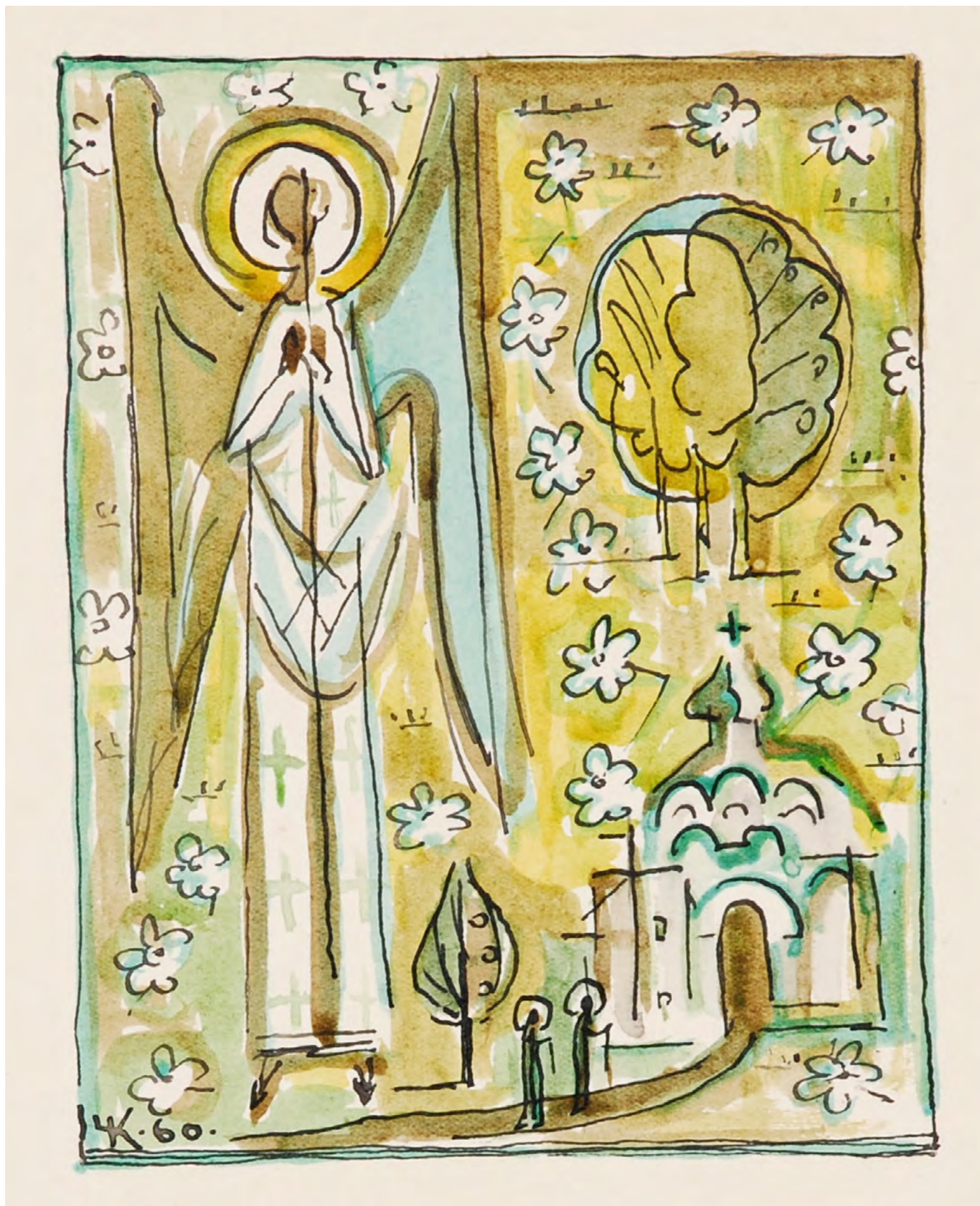
Ангел и паломники.

1960.

Бумага, тушь, акварель.

29,8 x 20,8.

Новосибирский
государственный
художественный музей





5. К.А. Черных.

Жены-мироносицы.

Около 1966.

Бумага, тушь, акварель.

17,5 x 27,5.

Новосибирский
государственный
художественный музей

Так, А.А. Суворова отмечает: «Неученый» художник, дарование которого оказалось сформированным вне системы официального советского искусства, мыслится как личность, свободная от государственных стратегий. Наивный язык искусства привлекает интеллектуалов как один из способов альтернативной индивидуальной стратегии. <...> Для человека, включенного в государственную систему культуры, науки, образования, интерес к наиву оказывается некоторой компенсацией внутренне противоречивого статуса принадлежности к официальной структуре» [18, с. 87]. В контексте проблемы поведения художников-аутсайдеров, альтернативного по отношению к официальной норме, интересно проследить, какие внешние формы поведенческого отклонения приобретало в творческой стратегии К.А. Черных.

Очерчивая психологический портрет художника, своим вызывающим и харизматичным поведением заметно выделявшегося в социальной среде Новосибирска, Е.П. Маточкин отмечает его компенсирующую притягательность для окружающей публики, зрителей, которые испытывают внутреннюю потребность к высвобождению потаенных эмоций и чувств, подавляемых в условиях

нормативной реальности. Привлекательными для публики оказываются его «незаскорузлая душевная чуткость и почти детская открытость» [16, с. 50]. Непосредственность мышления, наивность и при этом показная эпатажность, отмечаемые исследователями как существенные свойства личности К.А. Черных, на наш взгляд, являются внешними проявлениями бессознательно выстраиваемой художником стратегии антиповедения — неотъемлемой характеристики поведения юродивых в русском средневековом обществе, по Б.А. Успенскому [19].

В социальных и художественных стратегиях наиболее радикальных с точки зрения публичной репрезентации художников-аутсайдеров позднесоветского периода Н.А. Хренов [20], А.И. Шаклеева [21], Н.П. Рябчун и М.А. Москаленко [22] выделяют признаки восстановления практики юродствования — архаичной модели поведения, прочно вошедшей в российский менталитет и развивающейся не только в контексте религиозного мировоззрения Средневековья, но и в контексте светском, позитивистском Нового и Новейшего времени, причем «в своей секулярной форме

отчужденное от религиозной содержательности юродство, становясь светской формой поведения, направляется на обличение современного миропорядка» [21, с. 209]. Ключевым аспектом в социальном положении юродивых является их почитание и уважение в средневековом обществе, где они воспринимались как посредники между миром обыденным и божественным, сакральным.

Важно отметить, что авторитетом независимо от художника Черных наделила публика, восхищаясь его необычными творческими штудиями и неординарным поведением. Друзья графика и искусствоведы, лично с ним знакомые, в своих воспоминаниях трансформировали его образ в легендарную публичную личность, т.е. вывели его персону за пределы художественности и искусства. Такое превращение художника в «публичную личность» [20, с. 83] обусловлено не только богатым воображением близкого окружения, но и особенностями поведения К. Черных — художник испытывал потребность во всеобщем внимании к своей персоне, поэтому принимал активное участие в общих застольях и празднествах, превращающихся не без его помощи в карнавальное действо.

На вечеринках К.А. Черных вырезал из бумаги фигурки «чертиков» и веселые аппликативные поздравительные открытки, которые раздарили друзьям: они «вырезались... из темной бумаги и накладывались на лист контрастного тона. Их вид вполне оправдывает уменьшительно-ласкательный суффикс, но не корень прозвища: ничего бесовского в них нет, скорее есть что-то маскарадно-карнавальное. <...> “Чертики” стали изумительным средством светского времяпрепровождения и замечательными мелкими, ни к чему не обязывающими подарками» [15, с. 29]. Вырезанные художником из цветной бумаги «чертики» сами по себе вряд ли могут претендовать на целостное художественное высказывание, поскольку в первую очередь являются частью театрализованной акции, направленной на возникновение коммуникативной реакции у близкого окружения Черных — невольных зрителей или участников случайно возникшей и стихийной по своей природе перформативной практики. Отношение К.А. Черных к этому процессу, разумеется, было несерьезным — в одном из своих манифестов он сказал: «Я понял, что интеллект и талант нужны для дела, а для хорошего поведения в обществе — обаяние и юмор» [15, с. 28]. В намеренно несерьезной стратегии поведения художника можно найти черты, близкие поведению юродивых. Так, А.М. Панченко отмечает: «На людях юродивый надевает личину безумия, “глумится”, как скоморох, “шалует”. Всякое людное место становится для него сценической площадкой (поэтому юродство — явление

по преимуществу городское). Сборы притягивают юродивого, и он одинаково “шалует” и в кабаке, и в монастыре» [23, с. 105].

Потребность Константина Черных в зрелищной театрализации обыденного опыта, очевидно, свидетельствует о подсознательном стремлении к размыванию границ между художественной и повседневной реальностями. Процесс слияния пространств жизни и творчества в среде московских художников-концептуалистов выделяет Н.А. Приходько: «Разговоры и обсуждения, которые всегда сопровождали процесс восприятия художественных работ, теперь интегрируются в саму ткань произведения. В творчестве художников “московской концептуальной школы” произведение искусства больше не является автономным объектом, как, например, у “шестидесятников”, но, даже если оно и имеет материальную основу, его основное содержание находится в ментальном поле и представляет собой своего рода комментарий к существующей в публичной сфере системе образов и отношений» [24, с. 165].

Импровизированные домашние выставки для «своих» устраивали в 1960–1970-е гг. не только московские концептуалисты, но и, например, Грицюк, в специфической коммуникативной ситуации застолья или просмотра работ нарочито нивелировавший свое авторское «я» и выдвигавший на первый план фигуру зрителя, примеряющего на себя роль автора. Близкий друг художника А. Русов вспоминает: «Я сказал как-то, что в центре одной из его фантастических работ находится неприятно раздражающая глаз фигура. “Ну и что?” — в его голосе прозвучала досада. Я тотчас понял, что не стоило мне этого говорить. “Я убегу, если тебе так не нравится”, — то ли шутил он, насмешничал, то ли говорил серьезно — не всегда можно было понять» [25, с. 89]. Пристальное внимание Грицюка к коммуникативным практикам приводило к процессуальному развитию и планомерной образно-пластической трансформации предметного мотива, который заинтересовал художника. Этот мотив в различных вариациях становился частью абстрактного повествования в рамках серии или цикла. Общение в кругу «своих» трансформировалось у Н.Д. Грицюка (как и у К.А. Черных) в специфическую культурную практику, в которой творческое начало, интегрированное в жизнь художника и круга его друзей-зрителей, превращалось в оригинальное средство повседневного общения.

Выводы

В отдельных сферах позднесоветского искусства жизненные и художественные стратегии тесно переплетаются, сливаются и направляют траектории друг друга. В границах творческой

натуры художника и его биографии они включают в единую и целостную стратегию жизнетворчества. Так, Черных, разрабатывая необязательные с точки зрения публичной репрезентативности «маргиналии» и «гротески», отражающие трансцендентальную проблематику, реконструируя свои сокровенные представления о мироздании в дневниковых заметках-проповедях, прибегая к перформативным практикам и протоакциям в ситуации дружеских застолий, в итоге создает такой образ авторского «я», в котором жизненное и художественное сливаются в одну стратегию уклонения от нормы, выразившуюся в практике уродствования.

Любопытно, что в исследованиях, выстроенных вокруг персон К.А. Черных и Н.Д. Грицюка по отдельности, рассматривается существование у каждого из них своего круга общения, в каждом из которых они выступают центральной фигурой притяжения. В действительности же и Грицюк, и Черных, помимо своих узких групп, входили в одно общее «карнавализованное» культурное сообщество Новосибирска, в котором занимали, по всей видимости, разные ниши и разные роли. Грицюк как официально признанный художник представлял стратегию осознанного ускользания от нормы, Черных же, будучи художником-аутсайдером, уклонялся от нормы под воздействием своего порогового состояния.

Список источников

1. Флорковская А.К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления : дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2018. 424 с.
2. Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Брейс, 2013. 496 с.
3. Зайцева Е.В. Художественная стратегия московской концептуальной школы, 1970-е – 2000-е: проблемы, поиски, перспективы : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 227 с.
4. Бабилова Т.В. «Неофициальное» советское искусство Сибири // Эрнст Неизвестный и нонконформизм в искусстве СССР : материалы круглого стола к 90-летию со дня рождения Э.И. Неизвестного (Екатеринбург, 8 апреля 2015 г.) / ред. С.А. Корепанова и др. Екатеринбург: Квадрат, 2015. С. 137–144.
5. Коробейникова Т.С. Сибирский авангард как культурный феномен (на материале творчества художников 60–80-х гг. XX в.) // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 352. С. 70–73.
6. Чурилов М.Г. Творчество лидеров неофициального искусства Сибири в контексте тенденций нонконформизма // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сборник материалов XV Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 60-летию Государственного художественного музея Алтайского края и 90-летию Л.И. Снитко (Барнаул, 11–12 декабря 2019 г.) / ред. Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. С. 193–201.
7. Жумати Т.П. Художественный андеграунд 1960–1980-х гг.: столицы и провинция // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2005. № 2. С. 173–182.
8. Burke K. The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1941. 486 p. URL: <https://archive.org/details/philosophyoflite00inburk/page/n11/mode/2up> (дата обращения: 01.10.2022).
9. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.
10. Ибрагимова З.М. «Я пишу настроения». Николай Грицюк и его живопись. Новосибирск: Харменс, 2005. 204 с.
11. Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон / под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 134–145.
12. 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>.
13. Манин В.С. Фантасмагории // Николай Грицюк. Человек и художник : сборник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 29–49.
14. Чимитов В.Н. «Обусловленность временем»: к вопросу о природе абстрактных композиций Н.Д. Грицюка из серии «Фантазии и интерпретации» // Артикульт. 2020. № 3 (39). С. 107–116. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-3-107-116>.

15. Черных Д.В. Константин Черных. Штрихи к биографии // Константин Черных. К 90-летию со дня рождения : альбом / сост. А.Н. Грицюк. Новосибирск: Деал, 2013. С. 12–30.
16. Маточкин Е.П. Константин Черных. Штрихи к искусству // Константин Черных. К 90-летию со дня рождения : альбом / сост. А.Н. Грицюк. Новосибирск: Деал, 2013. С. 50–65.
17. Барковская Н.В. Эстетизация обыденного: «Вязаник» Леонида Тишкова // Между автономией и протеизмом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусства : коллективная монография / науч. ред. Л.А. Закс, Т.А. Круглова. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2020. С. 193–207.
18. Суворова А.А. Советское наивное искусство: между конформностью и нонконформизмом // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 82–90. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-3-82-90>.
19. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / сост. А.Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. С. 320–332.
20. Хренов Н.А. Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. 2015. Т. 1, № 2. С. 82–91.
21. Шаклеева А.И. Юродствование как феномен российских культурных практик // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2020-2-113-209-215>. С. 209–215.
22. Рябчун Н.П., Москаленко М.А. Художественная практика советского андеграунда как разновидность светского юродства // Научные исследования и современное образование : сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции (Чебоксары, 27 сентября 2019 г.) / ред. О.Н. Широков. Чебоксары: Интерактив плюс, 2019. С. 119–122.
23. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1976. С. 91–194.
24. Приходько Н.А. О некоторых специфических практиках московского концептуализма: точки соприкосновения искусства и жизни // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 163–175. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2017.3.18152>.
25. Русов А. Портрет художника в зрелости // Николай Грицюк. Человек и художник : сборник / сост. В.Э. Грицюк. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1987. С. 77–102.

References

1. Florkovskaya, A.K. (2018) *The Phenomenon of Moscow unofficial art of the late Soviet period: evolution, socio-cultural context, communities, strategies, art directions*. Dr. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
2. Bobrinskaya, E.A. (2013) *Aliens? Vol. 1. Unofficial art: myths, strategies, concepts*. Moscow: Breus. (In Russ.)
3. Zaitseva, E.V. (2008) *Artistic strategy of the Moscow conceptual school, 1970s – 2000s: problems, searches, prospects*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
4. Babikova, T.V. (2015) 'Unofficial Soviet art of Siberia', in Korepanova, S.A. (ed.) *Ernst Neizvestny and non-conformism in the art of the USSR* [Round table materials]. Ekaterinburg: Kvadrat, pp. 137–144. (In Russ.)
5. Korobeynikova, T.S. (2011) 'Siberian avant-garde as a cultural phenomenon (based on the 1960s – 1980s works of artists)', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Bulletin*, (352), pp. 70–73. (In Russ.)
6. Churilov, M.G. (2018) 'Creativity of the leaders of the unofficial art of Siberia in the context of nonconformist tendencies', in Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Seventh Snitkov Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechaty, pp. 193–201. (In Russ.)
7. Zhumati, T.P. (2005) Artistic underground of the 1960s – 1980s: capitals and provinces, *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, (2), pp. 173–182. (In Russ.)
8. Burke, K. (1941) *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. Available from: <https://archive.org/details/philosophyoflite00inburk/page/n11/mode/2up> (accessed: 01.10.2022).
9. Berg, M. (2000) *Literaturocracy. The problem of appropriation and distribution of power in literature*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)
10. Ibragimova, Z.M. (2005) *"I write moods." Nikolay Gritsyuk and his painting*. Novosibirsk: Harmens. (In Russ.)
11. Golomshtok, I. (2000) 'Socialist realism and fine arts', in Günther H., Dobrenko E. (ed.) *Socialist realism canon*. Saint Petersburg: Akademicheskii proyekt, pp. 134–145. (In Russ.)
12. 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. (In Russ.)

13. Manin, V.S. (1987) 'Phantasmagorias', in Gritsyuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsyuk. Man and artist* [Collection of articles]. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 29–49. (In Russ.)

14. Chimitov, V.N. (2020) 'Connected to his times: the origins of N.D. Gritsiuk's abstract compositions from the series "Fantasies and interpretations"', *Articult*, (3), pp. 107–116. doi:10.28995/2227-6165-2020-3-107-116. (In Russ.)

15. Chernykh, D.V. (2013) 'Konstantin Chernykh. Strokes to the biography' in Gritsyuk, A.N. (comp.) *Konstantin Chernykh. To the 90th birthday* [Album]. Novosibirsk: Deal Publ., pp. 12–30. (In Russ.)

16. Matochkin, E.P. (2013) 'Konstantin Chernykh. Strokes to art', in Gritsyuk, A.N. (comp.) *Konstantin Chernykh. To the 90th birthday* [Album]. Novosibirsk: Deal Publ., pp. 50–65. (In Russ.)

17. Barkovskaya, N.V. (2020) 'Aestheticization of the ordinary: "Vyazanik" by Leonid Tishkov', in Zaks, L.A. and Kruglova, T.A. (eds.) *Between the autonomy and proteism: forms and ways of sociocultural being and the limits of present-day art*. Ekaterinburg: Humanitarian University, pp. 193–207. (In Russ.)

18. Suvorova, A.A. (2021) 'Soviet naive art: between conformity and nonconformity', *New Art Studies*, (3), pp. 82–90. doi:10.24412/2658-3437-2021-3-82-90. (In Russ.)

19. Uspensky, B.A. (1994) 'Anti-behavior in the culture of Ancient Rus', in *Uspensky B.A. Selected works, vol. 1: Semiotics of history. Semiotics of culture*. Moscow: Gnozis, pp. 320–332. (In Russ.)

20. Khrenov, N.A. (2015) 'A creative person as a public personality: art as a way of liminality institutionalization', *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 1(2), pp. 82–91. (In Russ.)

21. Shakleeva, A.I. (2020) 'Foolishness as a phenomenon of Russian cultural practices', *Yaroslavskij pedagogicheskiy vestnik = Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, (2), pp. 209–215. doi: 10.20323/1813-145X-2020-2-113-209-215. (In Russ.)

22. Ryabchun, N.P., Moskalenko, M.A. (2019) Artistic practice of the Soviet Underground as a kind of secular foolishness, in *Scientific research and modern education* [Conference proceedings]. Cheboksary: Interaktiv plyus, pp. 119–122. (In Russ.)

23. Panchenko, A.M. (1976) 'Laughter as spectacle', in Likhachev, D.S. and Panchenko, A.M. *Laughing World of Ancient Rus*. Leningrad: Nauka, pp. 91–194. (In Russ.)

24. Prikhodko, N.A. (2017) One some specific practices of Moscow conceptualism: the crossing points of art and life, *Culture and Art*, (3), pp. 163–175. doi:10.7256/2454-0625.2017.3.18152. (In Russ.)

25. Rusov, A. (1987) 'Portrait of the artist in maturity', in Gritsyuk, V.E. (comp.) *Nikolay Gritsyuk. Man and artist* [Collection of articles]. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 77–102. (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, <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, <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 25.11.2022; одобрена после рецензирования 05.12.2022; принята к публикации 08.12.2022.

The article was received by the editorial board on 25 November 2022; approved after reviewing on 05 December 2022; accepted for publication on 08 December 2022.