THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры



Народное искусство: традиционные промыслы и современные художественные практики

Folk art: traditional crafts and contemporary artistic practices

№ 3 (42) 2026

ISSN 2518-7767 (online)

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 3 (42) 2026

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 3 (42) 2026

ISSN 2518-7767 (online)

«Искусство Евразии» — международный рецензируемый сетевой научный журнал открытого доступа.
Включен в перечень ВАК
(5.10.1 — Теория и история культуры и искусства).

Издается с 2015 года.
Периодичность издания — 4 номера в год.

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций: регистрационный номер ЭЛ № ФС 77-71452 от 26 октября 2017 г.

Журнал ориентирован на научное обсуждение актуальных вопросов теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

В журнале публикуются научные статьи, аналитические обзоры выставок, специализированных конкурсов и форумов, результаты теоретических и прикладных исследований, материалы научно-образовательного характера, соответствующие тематике издания. Все статьи журнала «Искусство Евразии» рецензируются и публикуются с указанием цифрового идентификатора объекта (DOI, digital object identifier).

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс цитирования (РИНЦ) на платформе eLibrary.ru, научные электронные системы “КиберЛенинка” и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat (OCLC WorldCat Digital Collection), DOAJ (Directory of Open Access Journals).

Редакция в обязательном порядке осуществляет экспертную оценку (рецензирование, научное и стилистическое редактирование) всех материалов, публикуемых в журнале. Руководство для авторов: https://eurasia-art.ru/art/Guide

УЧРЕДИТЕЛИ
- Российская академия художеств
- Государственный художественный музей Алтайского края
- Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова
- Алтайский государственный институт культуры
- Белокурова С.М.
- Шишин М.Ю.

ИЗДАТЕЛЬ
ИП Белокурова Софья Михайловна

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
656038, Россия, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-кт Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru



Журнал «Искусство Евразии» награжден:
2022 г. — золотой медалью «Достойному» Российской академии художеств за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства;
2023 г. — медалью Союза художников Монголии за большой вклад в развитие изобразительного искусства.

Выпускающий редактор
Макарова Елена Владимировна, чл.-корр. РАХ, канд. филол. н., Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

Редактор отдела иностранных авторов
Белокурова Софья Михайловна, чл.-корр. РАХ, канд. филос. н., доц., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Редактор, переводчик
Фотиева Ирина Валерьевна, д-р. филос. н., проф., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Дизайн, верстка
Маркин Владислав Андреевич,
Алтайский государственный технический университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Корректор
Каланчина Ирина Николаевна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:
Л. Изабакарова. Ожерелье. 2018. Гагатовые, янтарные и старинные серебряные бусины, деталь декора пистолета XIX в. Собственность автора.

Дата публикации: 30 сентября 2026 г.

Категория информационной продукции: 12+

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2026
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2026

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Шишин Михаил Юрьевич, д-р филос. н., академик РАХ, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация; проф., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ
Авдеева Вера Владимировна, канд. искусствоведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Алексеева Галина Васильевна, д-р искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Российская Федерация
Батырева Светлана Гарриевна, д-р искусствоведения, почетный член РАХ, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация
Белокурова Софья Михайловна, чл.-корр. РАХ, канд. филос. н., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация
Будкеев Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Голынец Галина Владимировна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Грачёва Светлана Михайловна, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация
Гуменюк Алла Николаевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация
Коперсак Елена Васильевна, канд. искусствоведения, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация
Крист Габриэла, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия
Левданская Наталья Андреевна, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация
Мушникова Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Ом Чанд Ханда, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия
Прохоров Сергей Анатольевич, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Стародуб Татьяна Хамзяновна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Уранчимэг Доржсурэн, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монгольского национального университета искусств и культуры, г. Улан-Батор, Монголия
Усанова Алла Леонидовна, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Федотова Елена Дмитриевна, д-р искусствоведения, академик РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Фотиева Ирина Валерьевна, д-р филос. н., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Царева Наталья Степановна, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация
Этингоф Ольга Евгеньевна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация
Яйленко Евгений Валерьевич, д-р искусствоведения, Монгольский государственный университет искусств и культуры (MSUAC), г. Улан-Батор, Монголия

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 3 (42) 2026

ISSN 2518-7767 (online)



The Art of Eurasia is an international, peer-reviewed, scientific, on-line journal of open access.

Published since 2015. Publication frequency: 4 issues per year.

The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media: EL No. FS 77-71452 dated October 26, 2017.

The aim of the journal is the scientific discussion of topical issues in the field of the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture.

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal’s topics.

All articles of “The art of Eurasia” journal are peer-reviewed and published with a digital object identifier (DOI).

The Art of Eurasia Jpurnal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google scholar, WorldCat; metadata is stored in Crossref repositories. The journal provides permanent free access to all issues in PDF. All articles are subject to peer review, editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: https://eurasia-art.ru/art/Guide

FOUNERS
- Russian Academy of Arts
- State Art Museum of the Altai Krai
- Polzunov Altai State Technical University
- Altai State Institute of Culture
- Belokurova, S.M.
- Shishin, M.Yu.

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

CONTACTS
46, Lenina Avenue,
The international UNESCO chair
656038, Barnaul,
Russian Federation
Phone: +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Website: www.eurasia-art.ru

Awards:
Gold medal “Worthy” of the Russian Academy of Arts (2022)
Medal of the Union of Mongolian Artists (2023)

Managing Editor
Elena V. Makarova, Corr. Member of Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philology), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

Editor of the Department of foreign authors
Sophia M. Belokurova, Corr. Member of Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Editor, translator
Irina V. Fotieva, Dr. Sci. (Philosophy), Prof., Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Design and Layout
Vladislav A. Markin, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Proofreader
Irina N. Kalanchina

COVER ILLUSTRATION:
L. Izabakarova. Necklace. 2018. Jet, amber and antique silver beads, part of a 19th-century pistol decoration.
Property of the artist.

Publication date: 30.09.2026

When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal “The Art of Eurasia” is required.

© Authors of articles, 2026
© The Art of Eurasia, 2026

EDITOR-IN-CHIEF
Mikhail Yu. Shishin, Dr. Sci. (Philosophy), Academician of Russian Academy of Arts, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Prof., Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

EDITORIAL BOARD
Vera V. Avdeeva, Cand. Sc. (Art History), Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
Galina V. Alekseeva, Dr. Sci. (Art History), Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation
Svetlana G. Batyreva, Dr. Sci. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation
Sophia M. Belokurova, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
Sergey M. Budkeev, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Svetlana M. Gracheva, Dr. Sci. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Russian Federation
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation
Elena V. Kopersak, Cand. Sc. (Art History), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
Gabriela Krist, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria
Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India
Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Academy of Fine Arts of the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Irina V. Fotieva, Full Dr. (Philosophy), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
Evgeniy V. Yaylenko, Dr. Sci. (Art History), Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Афанасьева О.В. «Образ Страшного суда» как пример многофигурной композиции в «мягком пейзаже» ветковской иконописной традиции 14

Нечаева Г.Г. Пространство и время в иконе Ветки: «Рождество Богородицы» 30

ФОРУМ

Вильданова Т.В. К вопросу об опыте осмысления русского народного искусства как духовного феномена в отечественных гуманитарных исследованиях 70

Закунов Ю.А. Духовно-философские основы народных художественных промыслов России и проблема культуронаследования 82

Канокова Ф.Ю., Кабардова А.А. В реке времени: концептуальное переосмысление адыгского женского костюма в творчестве Мадины Сарапьп 102

Ковалева Н.И. Народный промысел «Крестецкая строчка»: опыт сохранения традиций 124

Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Выставочный проект «Русская традиция»: новый этап изучения художественных и духовных традиций русского народа 140

Ковалева Н.И., Сорокина М.А., Мишина М.А. Кукла в традиционном костюме: история и современность 162

Колобкова И.А. Ямбургский (стремленский) гончарный промысел 182

Коновалова Н.Е. Фарфор с ручной росписью провинциальных заводов России 1950–1980-х годов: поиск народных начал и русских традиций 206

Кравцова Ю.В. Феномен «орнаментализма» в творчестве М.М. Носова как переходный этап от фольклорного канона к профессиональному искусству Якутии 228

Радько О.С. Современное искусство аула Кубачи 244

Сивова Т.А. Развитие гжельского промысла в творчестве ведущих художников: от классики к современности 260

Сорокина М.А. Современное кружево России 272

Трощинский А.В. Образы народных лубочных картинок в театральных эскизах учащихся Императорского Строгановского училища 1910-х годов 288

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Коган Л.Д. Юрий Ерышев — художник Великого Новгорода: духовность, пейзаж, портрет в свете авангардных и ренессансных традиций 300

Крылова В.И. Графика Владимира Мешкова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края 318

Чирков В.Ф. Искусство Сибири второй половины XX века: векторы развития 338

Шишин М.Ю. Натюрморт «Цветы на столе» Л.Н. Пастушковой: опыт композиционно-семантического анализа 372

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Левочка О.В. Репрезентация зрителя в натюрморте: от барочной скрытой символики XVII века к феноменологии восприятия у Клода Моне 388

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Падмантака 418

CONTENTS

Editorial 10

EURASIAN HERITAGE

Afanasyeva, O.V. “The Image of the Last Judgment” as an example of a multi-figure composition in the “soft landscape” of the Vetka icon-painting tradition 14
Nechaeva, G.G. Space and time in the Vetka icon: The Nativity of the Virgin 30

FORUM

Vildanova, T.V. On the experience of understanding Russian folk art as a spiritual phenomenon in domestic humanitarian studies 70
Zakunov, Yu.A. Spiritual and philosophical foundations of Russian traditional handicrafts and the problems of cultural inheritance 82
Kanokova, F.Yu. and Kabardova, A.A. In the river of time: a conceptual rethinking of the Adyghe women’s costume in the work of Madina Saral’p 102
Kovaleva, N.I. The folk craft “Krestetskaya stitch”: preserving traditions 124
Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. The exhibition project “Russian Tradition”: a new stage in the study of the artistic and spiritual traditions of the Russian people 140
Kovaleva, N.I., Sorokina, M.A. and Mishina, M.A. A doll in a traditional costume: history and modernity 162
Kolobkova, I.A. The Yamburg (Stremlensky) pottery craft 182
Konovalova, N.E. Hand-painted porcelain from provincial factories of Russia of the 1950s–1980s: the search for folk origins and Russian traditions 206
Kravtsova, Yu.V. The phenomenon of ornamentalism in the work of M.M. Nosov as a transition stage from folklore canon to professional art of Yakutia 228
Radko, O.S. The contemporary art of Kubachi 244
Sivova, T.A. The evolution of the Gzhel craft in the work of leading artists: from classical traditions to modernity 260
Sorokina, M.A. Contemporary Russian lace 272
Troschinskiy, A.V. Images of folk paintings in theatrical sketches by students of the Imperial Stroganov School of 1910s 288

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Kogan, L.D. Yuri Eryshev — artist of Veliky Novgorod: spirituality, landscape, and portrait in light of avant-garde and Renaissance traditions 300
Krylova, V.I. Graphics by Vladimir Meshkov in the collection of the Altai State Art Museum 318
Chirkov, V.F. Art of Siberia in the second half of the 20th century: vectors of development 338
Shishin, M.Yu. Still life “Flowers on the Table” by L.N. Pastushkova: an experiment in compositional and semantic analysis 372

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Levochka, O.V. Representation of the viewer in still life: from Baroque hidden symbolism of the seventeenth century to the phenomenology of perception in Claude Monet's work 388

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Padmāntaka 418

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Новый номер журнала «Искусство Евразии» посвящен народному искусству — важнейшему пласту всемирной истории культуры. Именно эту тему раскрывает наш главный раздел «Форум». Прежде чем перейти к нему, кратко представим остальные материалы выпуска.

Мы очень рады многолетнему сотрудничеству с коллегами из Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (Республика Беларусь). В их статьях анализируются семантика и средства художественной выразительности двух известных иконографических сюжетов — «Рождества Богородицы» и «Страшного Суда». Глубина раскрытия старообрядческой иконописи, несомненно, вызовет у читателей желание лично увидеть эти редкие памятники, а мы надеемся на новые публикации сотрудников музея, обладающего богатейшим собранием.

Статьи об искусстве XX–XXI веков неизменно составляют основу нашего постоянного раздела, и каждая из них, как правило, открывает малоизученную страницу. Это неудивительно: исследуемое поле не просто чрезвычайно обширно, но и постоянно расширяется, создаются новые произведения искусства, которые также нуждаются в искусствоведческом анализе и представлении зрителю. Есть, увы, печальные случаи, когда художники, завершившие путь земной и творческий, так и остаются лишь упомянутыми в каталожных списках, а множество их произведений исчезает, растворяясь в случайных и недолговечных коллекциях. Поэтому мы считаем большой удачей, когда можем опубликовать статью о таком вновь открытом мастере, выставке или просто об отдельном произведении или серии работ. Кроме того, современная культура невероятно многолика, и порой даже искусствоведу трудно представить, какие линии мирового искусства, традиции и идейные течения вдруг сошлись вместе, породив те или иные полотна. Статьи раздела «Искусство XX–XXI веков» в новом выпуске дают ответы на некоторые из этих непростых вопросов.

В ряду наук об искусстве его философия и теория относятся, пожалуй, к наименее известным и популярным направлениям. Что несправедливо, ибо это фундаментальные знания об искусстве: многими выдающимися мыслителями не только осмыслены его истоки, но и заложены верные и перспективные линии анализа и интерпретации самих произведений. Этому посвящен раздел «Философия и теория искусства»; и в нынешнем номере, с опорой на философию восприятия произведения искусства Мориса Мерло-Понти, натюрморты

периода их расцвета в Голландии интересно сравниваются с натюрмортами Клода Моне.

В центральном разделе «Форум» народное искусство предстает как непреходящая, повсеместно присутствующая в культуре основа. Нет ни одного народа, ни одной исторической эпохи, где бы не проявили себя мастера, чаще всего безвестные. Но когда мы видим в музеях, а порой и в семьях бережно хранимые полотенца, вышитые нашими прабабушками, всматриваемся в их узоры или в идеальные пропорции керамических изделий, то проникаемся глубокой мудростью и выдающимся чувством красоты их создателей.

Вспоминаются экспедиции, когда, разговорившись и войдя в доверие к простым, но очень внимательным деревенским бабушкам, мы просили их показать уцелевшее наследие от их матерей и других женщин рода. И тогда из сундуков появлялись потрясающие домотканые костюмы, сплошь покрытые орнаментом, и опояски, столь красивые, что запомнились на всю жизнь. А в голове всё еще звучат рассказы хозяйки: как пришли и поселились на голом месте предки, как свой хлеб ели лишь на третий год, как врастали в новое место и сходились с местными жителями. Как радовались, когда мать ставила вечером после дойки на стол крынку молока и резала большими ломтями хлеб — все ждали этого момента и запоминали каждую деталь — например, как, собрав все крошки со стола, мать машинально отправляла их в рот. Неужто — думалось — этими же тяжелыми натруженными руками вышивались тонкие узоры? А из сундука доставались новые сокровища, и такими же натруженными руками разглаживались складки на свадебной вышитой рубашке не пришедшего с войны мужа — и жили, вроде бы, хорошо, ребячьи голоса звенели в доме, но пришла беда, и остались лишь рубашка, желтая фотография с изломанными краями да несколько писем и похоронка. Переборов горестные воспоминания, обрадованная вниманием мастерица начнет, бывало, доставать и другое, новое, недавно вышитое, детское для будущих внуков — потому что надо, чтобы что-нибудь красивое было рядом с человеком с самого рождения, чтобы привыкал…

Вот для чего нужно народное искусство — да и искусство вообще: это не просто украшение жизни и тем более не эгоистическое «самовыражение». Это инструмент, который в сотворчестве с самой Природой формирует человека, а значит, и созидает новый мир — мир с подлинной жизнью, основанной на непреходящих ценностях.

Михаил Шишин,
главный редактор

Dear Readers!

The new issue of “The Art of Eurasia” journal is dedicated to folk art — a crucial domain within the global history of culture. Our leading section, ‘Forum’, focuses on this very theme; however, before exploring it in detail, we shall provide a brief overview of the other contributions to this issue.

We are delighted with our long-standing collaboration with colleagues from the Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions named after F.R. Shklyarau (Republic of Belarus). Their articles analyse the semantics and artistic expression of two renowned iconographic subjects: the Nativity of the Virgin and the Last Judgment. The profound insight with which Old Believer iconography is explored will undoubtedly inspire readers to view these rare treasures in person. We look forward to future publications from the staff of this exceptional museum, which houses a most magnificent collection.

Articles on the art of the twentieth and twenty-first centuries consistently form the core of our permanent section, with each contribution typically uncovering a little-known chapter of history. This is hardly surprising: the field of enquiry is not only vast but also continually expanding, as new works of art are created that require scholarly analysis and presentation to the public. Regrettably, there are poignant instances where artists, having completed their earthly and creative journeys, remain mere entries in exhibition catalogues, while much of their oeuvre vanishes, dispersed among haphazard and ephemeral collections. We therefore consider it a great privilege to publish a study on such a rediscovered master, an exhibition, or simply an individual piece or series of works. Furthermore, contemporary culture is incredibly multifaceted; at times, it is difficult even for an art historian to conceptualise how disparate global artistic movements, traditions, and ideological currents have converged to produce particular canvases. The articles in the ‘Art of the 20th–21st Centuries’ section of this new issue offer answers to some of these complex questions.

Within the spectrum of artistic disciplines, the philosophy and theory of art belong, perhaps, to the least known and popular fields. This is profoundly unjust, given that they provide the foundational knowledge of art: many eminent thinkers have not only contemplated its origins but also established sound and promising trajectories for the analysis and interpretation of the artworks themselves. Our section ‘Philosophy and Theory of Art’ is dedicated to this very purpose; in the current issue, drawing upon Maurice Merleau-Ponty’s philosophy of the perception of the work of art, a compelling comparison is drawn between Dutch still-life paintings from the height of their golden age and the still lifes of Claude Monet.

In our primary section, ‘Forum’, folk art is presented as an enduring, omnipresent foundation within culture. There is not a single nation, nor a single historical epoch, wherein craftsmen — more often than not remaining anonymous — have not made their mark. Yet, when we encounter carefully preserved towels embroidered by our great-grandmothers in museums or within family homes, and look closely at their patterns or the ideal proportions of ceramic wares, we become imbued with the profound wisdom and exceptional sense of beauty possessed by their creators.

One is reminded of expeditions when, having struck up a conversation and gained the trust of simple yet remarkably perceptive village women, we would ask them to show us the surviving heritage of their mothers and other matriarchs of the family. It was then that breathtaking homespun costumes, completely covered in ornament, and woven sashes so beautiful they remain etched in the memory for a lifetime, would emerge from old chests. Meanwhile, the hostess's stories still echo in one's mind: how the ancestors arrived and settled in a barren wasteland, how they tasted their own bread only in the third year, how they took root in the new land and bonded with the locals, and how they rejoiced when, after the evening milking, the mother would set a pitcher of milk on the table and slice the bread into thick chunks. Everyone would anticipate this moment, remembering every detail — such as how, having gathered all the crumbs from the table, the mother would mechanically pop them into her mouth. Could it truly be, one wondered, that these very same heavy, toil-worn hands embroidered such delicate patterns? Yet new treasures were being retrieved from the chest, and those same weathered hands would smooth out the creases on the embroidered wedding shirt of a husband who never returned from the war. They had lived well, it seemed; children's voices had resounded in the house — but then tragedy struck, leaving behind only the shirt, a yellowed photograph with cracked edges, a handful of letters, and a killed-in-action notice. Overcoming these sorrowful memories and heartened by our attention, the craftswoman would then begin to bring out other, newer things, recently embroidered for future grandchildren — because it is vital that something beautiful surround a person from the very moment of birth, so that they might grow accustomed to it…

This, then, is the true purpose of folk art — and, indeed, of art in general: it is not merely an embellishment of life, still less an exercise in egoistic 'self-expression'. Rather, it is an instrument that, in co-creation with Nature itself, shapes humanity, thereby forging a new world — a world of authentic existence rooted in enduring values.

Mikhail Shishin
Chief Editor

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 14–29. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 14–29. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.046:281.93(476)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.001

«Образ Страшного суда» как пример многофигурной композиции в «мягком пейзаже» ветковской иконописной традиции



Афанасьева Ольга Васильевна

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь
olgaaffa@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена описанию и сравнительному анализу двух памятников ветковской иконописной традиции на сюжет «Образ Страшного суда». Цель работы — выявление общих и отличительных иконографических особенностей, отражающих целостность старообрядческой культуры Ветковского региона, уникальность и многообразие местной иконописной школы. Один из памятников (из собрания культурно-просветительского центра-музея «Древнерусская книжница» в Бендерах, Приднестровская Молдавская Республика) впервые вводится в научный оборот, второй (из Ветковского музея) рассматривается в новом контексте. В ходе исследования прослеживается влияние богословских текстов (в частности «Жития Василия Нового») и фольклора на формирование иконографических изводов. Особое внимание уделяется таким характерным чертам ветковской школы, как «мягкий пейзаж», объединяющий регистры композиции, жизнеутверждающий характер изображения Рая и Царства Небесного, а также диалогичность, обращенная к зрителю. Сделан вывод, что, несмотря на следование канону, ветковские мастера создавали вариативные и эмоционально насыщенные композиции, которые стали связующим звеном для всего старообрядческого мира и сохранили свою актуальность в местах миграции ветковцев.
Ключевые слова: икона, образ Страшного суда, Ветка, ветковская иконописная школа, старообрядцы-беглопоповцы, слобода Марьино, связи Ветки и Приднестровского региона

Для цитирования: Афанасьева О.В. «Образ Страшного суда» как пример многофигурной композиции в «мягком пейзаже» ветковской иконописной традиции // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 14–29. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.001.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1317.

© Афанасьева О.В., 2026

Original article

“The Image of the Last Judgment” as an example of a multi-figure composition in the “soft landscape” of the Vetka icon-painting tradition

Olga V. Afanasyeva

Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions named after F.R. Shklyarau, Vetka, Republic of Belarus
olgaaffa@gmail.com

Abstract. The article provides a description and comparative analysis of two monuments of the Vetka icon-painting tradition depicting the theme of Judgement Day. The study aims to identify common and distinctive iconographical features that reflect both the integrity of Old Believer culture in the Vetka region and the unique, diverse nature of this local school of painting. One of the monuments (from the collection of the “Drevnerusskaya Knizhnitsa” Cultural and Educational Center and Museum in Bender, Pridnestrovian Moldavian Republic) is being introduced into scholarly circulation for the first time, while the other (from the Vetka Museum) is examined through a novel analytical lens. The study traces the influence of theological texts (specifically, The Life of Basil the Younger) and folklore on the formation of iconographic versions (izvody). Particular attention is paid to the defining characteristics of the Vetka school, such as the ‘soft’ (recessive) landscape that unifies the compositional registers, the life-affirming depiction of Paradise and the Kingdom of Heaven, and the dialogic nature of the imagery that is directly addressed to the viewer. The author concludes that, despite adhering to the canon, Vetka masters created varied and emotionally resonant compositions that served as a cohesive link for the wider Old Believer world and retained their relevance within Vetka migrant communities.
Keywords: icon, The Last Judgment, Vetka, Vetka school of icon painting, Old Believers-Beglopopovtsy, Maryino settlement, connections between Vetka and the Transnistrian region

For citation: Afanasyeva, O.V. (2026) ‘“The Image of the Last Judgment” as an example of a multi-figure composition in the “soft landscape” of the Vetka icon-painting tradition’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 14–29. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.001.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1317. (In Russ.)

Введение

На сегодняшний день сохранились и широко известны памятники древнерусской иконографии «Образ Страшного суда». Это фресковые циклы начиная с XII века на западных стенах храмов (Кирилловского монастыря в Киеве, Николо-Дворищенского собора в Новгороде, Георгиевского собора в Старой Ладоге, церкви Спаса на Нередице, Дмитриевского собора во Владимире), а также иконы из Успенского собора Московского Кремля первой половины XV века и новгородская икона середины XV века из Государственной Третьяковской галереи. Особенности формирования и богословского осмысления этой иконографии разработаны в многочисленных публикациях, основными из которых принято считать труды М.В. Алпатова [1], Ф.И. Буслаева [2; 3], Н.В. Покровского [4], В.К. Цодиковича [5] и И.А. Шалиной [6]. Но поскольку главным предметом нашего интереса станет именно ветковская иконописная традиция, мы не будем подробно останавливаться на памятниках классической древнерусской живописи и их иконографических деталях.

«Ветковская икона» [7, с. 26, 27] — сегодня общепринятое понятие, определяющее традицию иконописания, появившуюся в старообрядческой среде на землях Великого княжества Литовского с начала XVIII века. Она продолжила развитие древнерусской иконы, но сформировала свои исключительные и сразу узнаваемые стилистические и художественные особенности. Ветка уже к рубежу XVII–XVIII веков становится центром старообрядчества поповского направления. Как уникальное явление ветковская икона стала широко известна благодаря научным трудам Т.Е. Гребенюк [8], Э.К. Гусевой [9], Г.Г. Нечаевой [7; 10; 11; 12; 13] и других. На земли Речи Посполитой — Великого княжества Литовского, где с 1680-х годов сначала обосновались выходцы из Москвы, постепенно массово переселяются и мастера-иконописцы из других центров, представители разных традиций: «Уже в начальный период за московской колонией последовали колонии из других городов — из Калуги, Белева, Орла, Ярославля, Костромы, Великих Лук, Вязьмы, Юрьева-Польского…» [14, с. 312].

При этом развитие иконописи на Ветке оказывается вовсе не ортодоксальным. Ветковских мастеров объединяет прежде всего наследие позднего искусства XVII века, транслирующее, что далеко не все возможности древнерусской художественной системы исчерпаны. Одной из ярких сторон местной культуры становится живое владение языком иконы со стороны мастера и восприятие этого языка заказчиком и молящимся; «духовный диалог развивает художественную систему в оригинальное явление» [7, с. 17]. Как пишет Г.Г. Нечаева, «можно сказать, что сформировавшаяся здесь в XVIII веке школа иконописи, собственный стиль украшения рукописных книг и прикладные искусства явили собой едва ли не последний яркий всплеск жизнеспособности древней традиции» [7, с. 8].

Во времена своего расцвета Ветка «иконами и книгами снабжала весь старообрядческий мир» [14, с. 312]. Этот факт подчеркивает важнейшую культурную функцию ветковского центра: быть связующим звеном между отдаленными друг от друга киновиями. Исследователи отмечают, что «ветковская община… имела обширную связь и сильное влияние на общины Кубани, Керженца, Дона, Молдавии» [8, с. 66]. В связи с такой ролью для Ветки первоначально становится актуальной задача выработки объединяющего языка в иконописи, который не только узнаваем, но и обновлен, несет весть о Ветке как живом и цветущем центре старообрядчества.

Жизнеутверждающий характер ветковской иконы обнаруживает себя и на новой родине, куда вынужденно мигрируют ветковцы начиная с 1730-х годов — далеко до Урала и Поволжья, Дона и Молдавии, Приднестровья и Румынии, Юго-Запада Украины и Кавказа, Забайкалья, Алтая и Дальнего Востока. Так, в работе «Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии» исследователь Ю.Е. Горбунов возводит местные традиции непосредственно к ветковской школе, ее памятникам: «Эти яркие, богато декорированные иконы служили массовым и освященным старообрядческой традицией первообразцом для иконописцев более “молодых” старообрядческих центров Южной Подолии, Поднестровья и Подунавья. <…> Подобным же образом липованские письма, отпочковавшись от ветковско-стародубской школы, фактически стали мощной региональной ветвью этого, действительно оригинального явления в народном религиозном искусстве XVIII – начала XX века» [15, с. 90–91]. Именно на землях Приднестровья обнаруживается замечательное собрание старообрядческих, в том числе и ветковских, икон в собрании культурно-просветительского центра-музея «Древнерусская книжница» при Покровской старообрядческой общине (Приднестровская Молдавская Республика, г. Бендеры). Многие из икон этой коллекции не публиковались и подробно не были исследованы и описаны, хотя и представляют собой яркие примеры ветковской иконописной традиции.

Проследим характерные черты иконописной ветковской традиции на примере двух памятников одной иконографии. Первая икона, «Образ Страшного суда» (ил. 1) рубежа XVIII–XIX веков из собрания Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (Республика Беларусь), ранее бытовала в д. Марьино Ветковского района [16, с. 46–47] (одной из первых ветковских слобод). Другая икона середины XIX века на тот же сюжет (ил. 2) хранится в собрании культурно-просветительского центра-музея «Древнерусская книжница». Оба памятника имеют схожие иконографические черты, но и существенно разнятся, что подтверждает утвердившийся постулат о богатстве и многообразии отдельных изводов и вариантов иконографических сюжетов Ветки.

«Мягкий пейзаж» как устойчивая композиционная особенность ветковской иконы

Многочисленные сюжетные композиции ветковские мастера-иконописцы выстраивают в последовательном повествовании событий и размещают в единой среде, в едином «мягком пейзаже». Часто это повтор, и неоднократный, одного персонажа в разных обстоятельствах в целостном реалистичном ветковском пейзаже с плавными холмами, кудрявыми деревьями, повторяющимися



1. **Икона «Страшный суд»**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение.
113 × 89.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь; КП-595

кустиками и камушками. Сам порядок размещения сцен, их количество и насыщение ими композиции свидетельствуют о профессиональном владении этим методом ветковскими мастерами, которые, пересказывая известные книжные и устные истории, доводят детализацию до высокой степени точности изложения, формируя многовекторный диалог,— и утверждают тем самым диалогичность как основополагающее качество ветковской традиции. Не является исключением и иконография «Страшного суда» ветковской иконописной школы.



2. **Икона «Страшный суд»**.
Сер. XIX в.
Дерево, левкас, темпера, графья, твореное золото.
105 × 73,5.
Культурно-просветительский центр-музей «Древнерусская книжница» при Покровской старообрядческой общине (Русская Православная Старообрядческая Церковь, Бендеры, Приднестровская Молдавская Республика)

Обе иконы сюжетно выстроены несколькими условными ярусами, рассматривать которые мы будем сверху вниз. Уже с VI века изображение Второго пришествия размещалось регистрами. Каждая из исследуемых икон имеет несколько таких регистров повествования. Верхний представляет образ Царства Небесного в разных вариациях. Если сохранившиеся памятники XV века — это сложный набор символических образов, то ветковские памятники представляют Божье Царство в реалистических композициях, в своей основе это образ Новозаветной Троицы с различными деталями. При этом регистры в ветковской традиции соединяются между собой сюжетно, как бы перетекают друг в друга. И как станет понятно позже, вся иконография Страшного суда в ветковской традиции — это прежде всего утверждение красоты и призыв к выбору небесной онтологии. Оба ветковских памятника имеют арочную форму верхней части, причем на памятнике из Ветковского музея закругленная опушь выходит на верхнее поле.

Представление Царства Небесного как осевой линии сюжетной композиции

Как известно, иконография Страшного суда сложилась уже в XI веке. На ее формирование в значительной мере повлияли не только книги Священного Писания — особенно Книга пророка Даниила, Откровение Иоанна Богослова и евангельские притчи (например, Мф. 25:31–46; Мк. 13:24–33),— но и тексты отцов раннехристианской церкви. В частности, это «Слово на Второе пришествие Господа нашего Иисуса Христа» прп. Ефрема Сирина, «Слово на исход души и на Второе пришествие» свт. Кирилла Александрийского, «Житие Василия Нового», а также слово прп. Палладия Мниха «О Втором пришествии Христове, о Страшном суде и будущей муке, и о умилении души» (которое в русских библиографиях, определявших круг келейного чтения древнерусских книжников, включалось в списки как истинное чтение) и апокрифическая Книга Еноха. Все эти тексты были известны в Древней Руси уже с XI–XII столетий и получили широкое распространение в XV–XVII веках.

Пространное описание «О Страшном суде Христове како писать» из Иконописного подлинника-конволюта, хранящегося в фондах Гомельского дворцово-паркового ансамбля, также начинается с образа Небесного Царства в виде Святого Града Иерусалима с предстоящими святыми: «Первое с края горний иеросалим, а в нем полаты и церкви и в дверехъ ангели и 6 лик. 1 лик выше преподобныхъ жен. 2 лик мученицы поряду. 3 лик страстотерпецъ. 4 лик преподобныхъ отцовъ. 5 лик святитель. 6 лик пророкъ. От града облакъ силы во облаце. Отецъ во облаце на престоле Херувими около маленки. Сынъ благословляется сынъ опять грядет ко отцу. Отецъ и сынъ сели во облаце. Подъ ними аки лавица. А под ногами оу нихъ многоочитии»[1].

На памятнике из Ветковского музея находим четкое отделение Царства Небесного прозрачной преградой, напоминающей алтарную в раннехристианских храмах, которая условно отделяла алтарь как Святое Святых от основного пространства, но не являлась препятствием для полноценного участия всего церковного собрания в литургическом богослужении. Эта преграда снабжена центральными открытыми вратами в стиле классицизма, которые увенчаны тремя небольшими главками с крестами; под их арочным проемом в золотой мандорле парит Святой Дух в виде голубя. Врата оформлены белыми колоннами, украшенными витыми еловыми ветвями. В этом же проеме на белом поле можно заметить написанные тонкими линиями твореного золота изящные деревца — символ райского сада. Такие же деревца расположены чуть выше по центру над главками. Слева от врат помещен образ Бога Саваофа с группами архангелов, а также восседающими на престолах царями, патриархами и святителями. Справа от врат изображен Христос, коронующий Богоматерь, в окружении архангелов, апостолов, пророков и праотцев на престолах. Группы святых повсеместно чередуются с тонкими золотыми деревцами на белом фоне.

Памятник из Бендер в отделенном облаками фигурном верхнем регистре содержит в центре образ Новозаветной Троицы. На пышном престоле из синих серафимов и огненных херувимов восседают коронованные Бог Саваоф и Христос Вседержитель в царских одеждах с жезлами власти в руках. Они обращены друг к другу и держат синюю сферу-державу с навершием в виде креста-распятия; над ними в золотой круглой сфере парит Святой Дух в виде голубя. С обеих сторон к Троице обращены многочисленные группы ангелов и архангелов с зерцалами в руках.

Чуть ниже на облачном престоле с ангелами-колесами в основании, в окружении херувимов и серафимов, представлен коронованный Христос с предстоящими архангелами. Изображение персонажей коронованными — характерная особенность ветковской традиции, усвоенная от западной христианской ветви благодаря тесным конфессиональным связям на землях Речи Посполитой. «Престол» Христа обрамляют канонические огненные символы четырех евангелистов.

[1] Подлинник иконописный : рукопись-конволют конца XVII – начала XIX в. 300 л. // ГИКУ «Гомельский дворцово-парковый ансамбль» (ГДПА). Инв. № 15189. Л. 252, 252 об.

Это изображение служит предвестием грядущего ниже Суда, знаменуя собой Второе пришествие. Мандорлу Христа обрамляет текст, который заканчивается словами: «…рече им идите от мене проклятии в огонь вечный».

От центра в обе стороны простирается глухая стена с парапетом из тонких прутьев. По сторонам в ней устроены два проема с рокайльными украшениями, причем правый вход венчает огненный херувим. В сами открытые врата ангел втягивает крылатого святого — преподобного царевича Иоасафа; чуть ниже на отдельных облачках изображены еще шестеро преподобных (по одному либо в сопровождении ангела). Достаточно экспрессивно передана живая беседа прп. Сергия Радонежского с ангелом.

Кроме перечисленных, среди преподобных представлены Иоанн Дамаскин, Евфимий Великий и Паисий Великий. Слева от центра композиции ангелы стараются подтолкнуть в ворота душу человека, спасая ее от окончательного падения. Еще ниже ангелами на весах происходит взвешивание грехов и добрых дел («мера дел человеческих») и разворачивается настоящая борьба за душу — ангелы скачут на огненных конях с оружием в руках. В «Житии Василия Нового» («Книга жития и отчасти чудесъ поведание преподобнаго и богоноснаго отца нашего Василия Новаго, списано Григориемъ мнихомъ оученикомъ его») — богато иллюстрированном памятнике начала XX века, напечатанном в Преображенском центре в Москве и хранящемся в фондах Ветковского музея,— читаем: «И посихъ видехъ и се полцы силъ небесныхъ на конехъ огненныхъ по воздуху яздаху… тии бо огненнии конницы гонящи оубиваху вся прельстившаася во следъ антихриста во время царства его»[2].

За глухой преградой открывается Царство Небесное, представленное в этот раз в виде расписанных зеленым по золоту райских деревьев и целой группы отдельных символических сюжетов. Справа от центра уютно расположены группы разных чинов святых с центральным образом Христа, коронующего стоящую перед Ним на коленях Богородицу («Коронование Богоматери» — замечательный иконографический сюжет западного направления, усвоенный и разработанный старообрядцами-ветковцами). Слева помещены образ трапезы отдельных групп святых, где в качестве угощения на столе лежат по три райских яблочка, а также сюжет «Лоно святых праотцев Авраама, Исаака, Иакова». О Короновании Божьей Матери упоминается и в тексте «Жития Василия Нового»: «В первых прииде жена яко царица славою великою препрославленна несказанно преоукрашенна и Господь рече к ней: прииди Мати Моя возлюбленная и снемъ съ пречистыя Своея главы венецъ и положи на главу ея и рече к ней: приими о мати моя сию славу мою юже мне даровa Отецъ мой, и поведу юже на диявола и смерти одоление яже от тебе взаимъ взятое плотию и кровию преодолех его пронырство и даде ей одежду очервлена багра»[3].

Соединяющая ось Царства Небесного возникает справа от Деисуса. Выше расположена группа святых на облаках, ниже — группа верующих (земной Церкви), еще ниже — группа нагих душ, которых ангел ведет ко Христу. Спаситель восседает на престоле в мандорле, поддерживаемой двумя ангелами, в ограниченном пространстве райского сада с цветочными букетами, высокой глухой стеной и двумя затворенными воротцами. Тема рая продолжается справа еще двумя подобными замкнутыми пространствами, где за престолами восседают трое преподобных и трое отроков. Таким образом, иконописец продолжает отождествление райского пребывания святых с трапезой.

Трапеза — основание сакральной культуры, в ходе которой осуществляется приобщение и ко Христу, и друг к другу участников, соединенных через причастность и родство по духу к единому Богу Отцу. Здесь уместно вспомнить центральное положение Евхаристии в христианстве, которая по своему чину также является трапезой в благодарении Богу за Его Сына, и связанный с Евхаристией чин агапы — трапезы-благословения (евлогии) и славословия.

Все три восьмиугольных клейма мягко включены в описание земной райской действительности: зелень, деревья, кусты, сад, лес и пустыня. Здесь открываются гробницы и глубины вод, откуда люди устремляются на Суд. Избавленные от власти смерти, они обретают первозданный вид: дикие звери, рыбы и птицы отдают то, что поглотили, помогая воссоздать человека в его телесной целостности. В этой части представлен интересный сюжет, надписанный так: «Отроковица пришедше и ста пред Господемъ и поклонишася о сонме о ономъ моляся». Эта же отроковица изображена в нижней части композиции, у самого ада, где она, положив руки на плечо некоего схимника, с надеждой взирает на Христа. Ближе к центру помещен сюжет с привязанным к столбу полунагим милостивым блудником, который «ради милостыни избавлен вечных мук, а ради блуда лишен Царства Небесного». Но, судя по тексту «Жития Василия

[2] Книга жития и отчасти чудесъ поведание преподобнаго и богоноснаго отца нашего Василия Новаго, списано Григориемъ мнихомъ оученикомъ его. М.: Преображенский центр, [начало XX в.]. Фонд Ветковского музея. КП 1102/6. Л. 59.

[3] Там же. Л. 83 об.

Нового», весь этот рай — открывающаяся новая реальность с Пришествием Господа Судии, когда свою природу изменяет не только человек, но также земля и море[4].

«Лоно святых праотцев Авраама, Исаака, Иакова» как устойчивый сюжет ветковской традиции

На памятнике из Ветковского музея иконография «Лоно святых праотцев», куда шествуют обнаженные фигуры, подталкиваемые ангелом, размещена справа от центра. В «Житии Василия Нового» читаем: «И яко внидохъ внутрь, посреде красныхъ онехъ селений, и се святии сретаху ны, и облобызаху ны духовно, радующиеся о моемъ спасении и приведоша мя в недра Авраама патриарха, вся показующе. Бе же исполнь славы и радости духовныя, и благовонныхъ цветецъ, и мира и шипокъ и араматъ, бяху же тамо и полаты различны, тамо духомъ Божиимъ оустроены. И тамо видехъ множество безчисленное младенецъ ликующихъ, и веселящихся радостно окрестъ его. И вопросихъ водящихъ мя ангел: что есть сицевый соборъ светоносныхъ сихъ младенецъ, ликующихъ окрестъ святолепнаго сего старца, и реша ми: се есть патриархъ Авраамъ, и си еже слышала еси недра Авраама, и сей соборъ христианстии младенцы суть, разрешившеся от плоти нескверении. И по сихъ показаша ми водящии мя вся окрестъ райская. Азъ же сихъ смотряющи, и изменихся разума тамо ходящи в неизреченныхъ красотахъ рая Божия»[5]. В Божьем раю, кроме младенцев, пребывают и святые юродивые (в том числе Прокопий, Василий, Максим), преподобные (в том числе Иоанн, Симеон, Мартиниан), а также святые Иоанн Воин, великомученик Георгий, великомученик Димитрий и другие. Иконы «Лоно святых праотцев» неоднократно встречаются как отдельные самостоятельные образы в старообрядческой среде ветковцев; есть такие памятники и в фондах Ветковского музея.

Здесь открывается насущный вопрос восприятия в церковной общине посмертной участи человека в оппозиции ада и рая, а также в отождествлении рая и Царства Небесного (о Царствии Господь и весь текст Нового Завета свидетельствуют как о новой Божественной реальности, ставшей открытой для человека с пришествием Христа). Иконопись часто предлагает нам соединение этих двух пространств, которые богословски существенно отличаются друг от друга. Рай как прекрасная возможность самого близкого общения Бога и человека навсегда был утрачен в грехопадении и изгнании из Эдема. В славно и добро устроенный Богом для человека мир ворвались грех и смерть. Восстановить качество жизни в его «райском» положении стало возможно только с пришествием в этот мир Христа и принесением Им добровольной жертвы за весь мир и за каждого человека. Христос стал единственным проводником человека в Божье Царство, именно поэтому в литургической традиции Его именуют Новым Адамом. Земля же в своей богосообразности часто воспринимается как подобие рая. В одной из частей «Жития Василия Нового» читаем: «Царство же небесное на небесехъ есть несказанно и человеком неоуведомо. И паки позре Господь на землю и прозябе земля различная и неизреченная и потече река яко млечная, а другая потече яко меду чиста. И проходяше во всей земли той и напояше садовная корения млеком же с медомъ несмешашеся… и наполнишася птицъ онехъ различний и прекрасний и оумъ человечь не может постигнути красоты ихъ»[6].

Понятно, что тайна Царства Божия в полноте своей непостижима для человека. При этом она чувственно воспринимаема и предстает почти земной реальностью райского сада, ведь как еще изобразить таинственную красоту? Ветковская сакральная культура органично объединяет не только Царство Небесное и рай, но и природную красоту, что подтверждается устойчивой, многообразной живописностью и орнаментацией местных памятников, а также миросозидающим постулатом ветковских старообрядцев о том, что «жить на Ветке добро, мирно и вольно» [10, с. 54].

Варианты изображения единства церкви небесной и земной

На памятнике из Ветковского музея в следующем регистре, ниже слева, расположена группа трубящих ангелов на пышных слоистых разноцветных облаках. Справа чуть ниже такие же характерные «ветковские» облака разделяют на отдельные ярусы группы святых, предстоящих перед центральным Деисусом. К коронованному Христу в мандорле с расходящимися чередующимися прямыми и волнистыми лучами с одной стороны приступают в молении Богородица и Иоанн Предтеча, а с другой стороны — апостол Пётр с ключами от Царства Небесного в руке. Облака отделяют друг от друга регистры пророков, святителей и избранных святых, а также людей без нимбов (земную Церковь, собрание верующих,

[4] Там же. Л. 70, 71.

[5] Житие Василия Нового : рукопись. [Б. м.], третья четверть XVIII в. 114 л. (112+I–II) : 4° (20,2–20,4 × 17,2–17,4 см) // Российская государственная библиотека. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_011048260 (дата обращения: 29.11.2025). Л. 34.

[6] Книга жития… Указ. соч. Л. 57.

общину). Над ними изображены парящие крылатые преподобные: царевич Иоасаф, Сергий Радонежский и Паисий, особо почитаемые в ветковской культуре. Из жития преподобного Иоасафа, царевича и апостола, узнаем о том, что он однажды узрел рай, погрузившись в сон после длительной молитвы. Рай предстал перед ним в виде поля, усеянного цветами, с удивительными плодами и чистыми водами. После этого преподобный Иоасаф был введен в Небесный Град — Горний Иерусалим, где видел красоту и славу его. Выбор именно таких святых преподобных для данной композиции далеко не случаен[7].

Образ Паруссии в событиях Страшного суда как семантический центр сложной и многофигурной композиции

Мягкое облачное закругление в центре средника выделяет главное событие повествования — сам образ Страшного Суда. На пышном престоле с рокайльными завитками восседает Царь Господь в короне, с красным жезлом и раскрытым Евангелием, где начертан текст: «Приидите, благословенные Отца Моего» (Мф. 25:34: «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира»). Фигура Христа вписана в мандорлу, которую сверху обрамляют архангелы, а по обеим сторонам — восседающие на престолах апостолы во исполнение слов Спасителя: «Иисус сказал им: “Поверьте Мне, в новой жизни, когда воссядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, вы, последовавшие за Мною, сядете на двенадцати престолах и будете судить двенадцать колен Израиля”» (Мф. 19:28).

От престола Господа истекает огненная река. Прямо перед Ним в мандорле представлен воздвигнутый и поддерживаемый ангелами Крест-Распятие (Голгофа), перед которым изображены трубящие и сзывающие на Суд архангел Михаил и два ангела. В Гомельском иконописном подлиннике читаем: «От ногу пошла река тут отпадшии лик и престолъ лежитъ криво а пошли во огнь под облако и под силою. Господь сед судити на престоле. Облак кругло херувими маленки. Пресвятая Богородица и Предтеча стоят. Адам и Евва оу ногу. Апостоли 12 по обе стороны седят повыше и 12 с книгами. И 2 ангела оу них апостоли седят… На престоле катапетазма и Евангелие и Крестъ. Подъ престоломъ сосудецъ и гвозди. А за престоломъ два ангела держат по свитку. Во свитку глаголетъ. Приидете благословеннии наследуйте оуготованное Царьствие. А в другом свитце. Престолъ Господень стояще и свет восиявше праведным»[8].

В срединном регистре памятника из Бендер представлен коронованный Господь в царском облачении на пышном престоле, украшенном завитками и свечами. Он изображен в составе каноничного деисусного чина, внутри золотой мандорлы, по внутреннему краю которой распределена надпись: «Господь сяде на престоле славы своея и вострепета небо и земля». Спаситель показан в обрамлении херувимов, серафимов, ликов архангелов с жезлами-стягами и ангелов, заключенных по три в горящую купину с надписью, оканчивающейся словами: «и от нихъ огонь поляше». По обеим сторонам от Христа восседают двенадцать апостолов с раскрытыми книгами, где начертан текст: «Приидите благословении Отца». И снова у двуступенчатого подножия престола помещены огнеликие символы четырех евангелистов.

Ниже по центру, на престоле, покрытом изумрудной скатертью с золотыми розанами, в мягком желтом свечении утвержден Крест-Распятие. Здесь же находятся евхаристическая чаша и алый плат; сам престол поддерживают два трубящих ангела, а еще три архангела с трубами внизу обращены в стороны и скликают людей на Суд. Крест-Распятие также увенчан пышной короной. Из «Жития Василия Нового» читаем: «Потом же явися над крестом венецъ преизящен и пречюденъ зело стоя на воздусе его же видевше июдей и агарене и вси еретицы попиратели креста Христова идолослужители наипаче оубояшеся и посрамишася»[9]. Не на народности делятся грешники на иконе, но по вере своей, которая проявляется в их жизни, праведных делах и исполнении заповедей Христовых. Продолжаем чтение «Жития…»: «Во гресехъ оумерше тии стояще трепетни и ниоткуду милости чающе понеже токмо словом христиане и ничтоже христианскаго творяще к ним же обратися Господь и виде на них знамение всякаго греха и сквернаго беззакония. И видехъ в руце Господни жезлъ огненный и верже на грешники и темъ раздели вся грешники языки и колена и веру от веры»[10].

На памятнике из Ветковского музея в простирающемся пространстве зеленеющей растительности представлены отдающие человека на Суд животные и птицы, из недр морских выплывают рыбы, а из глубин земли появляются люди — «земля и море отдают мертвецов». Чуть ближе к центру помещена фигура привязанного к столбу «милостивого блудника», которому ангел показывает свиток с нарративным текстом: «Рече Господь: “Чадо, радуйся раю и страшися аду”».

[7] Подробнее о ветковской иконописной традиции почитания перечисленных святых см.: [16, с. 54].
[8] Подлинник иконописный. Указ. соч. Л. 252 об. – 253.
[9] Житие Василия Нового. Указ. соч. Л. 50.
[10] Книга жития… Указ. соч. Л. 64 об.

Нарративная задача «Образа Страшного суда»

Огненный поток от престола Христова спускается вниз и превращается в непрерывный огонь мучений, которым подвергаются группы грешников; границы этого пространства охраняют ангелы с огненными мечами. Образ огненной реки восходит к видениям пророка Даниила (Дан. 7:10) и развивается в творениях прп. Ефрема Сирина и свт. Палладия Мниха. До XVI века в иконографической схеме Страшного Суда было принято изображать ее истекающей от подножия Христа и заканчивающейся морем адских мучений. Как пишет в своем исследовании Г.П. Чинякова, «с изменением народного сознания и обострением чувства личного предстояния Божию суду после смерти (т.н. малой эсхатологии) в XVI в. образ змия мытарств заменяет изображение огненной реки. Миниатюры, однако, гораздо дольше удерживают древний извод, представленный в Киевской Псалтири 1397 г.» [17, с. 562]. Очевидно, что древний извод удерживали не только миниатюры, но и иконописцы-ветковцы, поскольку на обеих исследуемых иконах мы видим одновременно и змея мытарств с надписями, и образ огненной реки.

Сверху пророк Моисей указывает на распятого Христа в мандорле. Известна евангельская притча о богаче и Лазаре: «Но Авраам сказал: “чадо! вспомни, что ты получил уже доброе твое в жизни твоей, а Лазарь — злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь; и сверх всего того между нами и вами утверждена великая пропасть, так что хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и оттуда к нам не переходят”. Тогда сказал он: “так прошу тебя, отче, пошли его в дом отца моего, ибо у меня пять братьев; пусть он засвидетельствует им, чтобы и они не пришли в это место мучения”. Авраам сказал ему: “у них есть Моисей и пророки; пусть слушают их”» (Лк. 16:25–31).

Гомельский подлинник описывает эту часть композиции так: «На стороне Моисей показуетъ жидовом Христа. В руце свиток. В свитце глаголетъ. Азъ вам дахъ закон и вы не послушаете мене. 1 стоят жидове. 2 литва. 3 арапы синие. 4 индеяне. 5 измаильтяне песьи главы. 6 турцы. 7 срацыни. 8 немцы. 9 ляхи. 10 русь. Под ними море и земля кругло мертвыя отдают. Да тут же правда кривду стреляет. И кривда паде со страхом. ……Оу ада из горла вышел змии а по немъ мытарства. Ангелъ несетъ души праведных. И от ангела ко краю гора. На горе одръ. На одре Лазарь оубогий, оу главы царь Давидъ сидитъ з гусльми да три ангела наклонились принимают душу»[11].

В тексте «Жития Василия Нового» приведен занимательный диалог между иудеями и Моисеем. Множество народов, представители которых по «Иконописному подлиннику» оказались заточенными во аде, отделяются по причине того, что они не приняли Христа как Бога: «Другое множество безчисленное [иудеи, измаильтяне — л. 49 об., агаряне и вси еретицы — л. 50] яко изумлений стояху и глаголаху кто есть Богъ и кто есть Христосъ мы невемы, многи бо боги имехом аще тии воскресиша насъ… яко добре послужихом имъ и оугодихом но паче почтутъ ны»[12]. Обращаясь к пророку Моисею за разъяснением, почему же они, исполняя Закон и почитая только единого Бога, оказались судимы Христом и попали в место мучений, иудеи получают обличительный ответ: «Не писахъ ли вамъ в законе сице глаголя: пророка вамъ поставитъ Богъ от братии вашея яко же мене, того послухайте, еже аще возглаголетъ к вамъ и будетъ всяка душа не послушаетъ Его истребится от людей техъ, и что убо яснее сего хотехъ писати и предати вамъ… пророка его нарекохъ вочеловечения ради понеже Богъ совершенъ есть во двою совершенну естеству, но зависть и злоба и гордыня ваша не остави васъ разумети се ожидаетъ васъ родство огненное и се рекъ отступи от нихъ»[13]. Из списка «Жития Василия Нового», хранящегося в собрании Ветковского музея, мы узнаем, что иудеи разделены на тех, кто был «прежде закона», на «евреев закона Моисеова» и на «жидове идолослужителие» с последующим перечислением многочисленных адептов ересей, некрещеных, тех, кто творит злые дела, а также и тех, кто «паки по крещении согрешившии и не исповедавшиися от жития чего отшедше»[14].

На памятнике из Ветковского музея снизу, из адской пасти, где изображены сатана и Иуда с мешочком тридцати монет на шее, поднимается червь-змей с острым красным языком. На его теле в виде повязок распределены надписи с названиями отдельных смертных грехов: «скупость, ложь, леность, плесание, гнев, объядение, неправда, смех, осуждение, сквернословие, татьба, убийство, млака (малакия), обида, сребролюбие, отчаяние, лихоимство, тщеславие, блуд, пиянство».

Иконописный подлинник так расставляет очередность страдающих от адского пламени, сохраняя при этом очевидную повествовательную логику: «1 идут во адъ плачющеся игумены и игуменьи и старцы и блудники а подними лежат блудницы жены главами во огнь. За ними наги грешнии впортехъ лица помрачени суть. За ними князи и боляри и судьи не милостивии и неправеднии. За ними

[11] Подлинник иконописный. Указ. соч. Л. 253 об., 254, 254 об.
[12] Житие Василия Нового. Указ. соч. Л. 45 об.
[13] Книга жития… Указ. соч. Л. 79 об., 80, 80 об.
[14] Там же. Л. 64–66.

цари не милостивии обращающеся вспять плачют. За ними попы их кои служат не исправясь и нерадяще о своемъ стаде. За ними младии иже не слушают отцовъ своих и матерей и до венца блудъ творят. Сами наги и ноги оу них перевязани. Сатана сидит во огне на аде за ним столпъ прикованъ цепью и замок. Июда на коленех огненъ. Сила тут же его тмообразных. Над огнемъ одръ. На одре Лазарь богатый и беси изнего душу принимают. Ангелъ оударилъ скипетром в груди»[15].

Левая от центра сторона памятника из Бендер выделена как адская реальность. Здесь представлены лица из разных слоев общества и сословий, которых ангелы удерживают при помощи меча, копья и розг. Эта сцена переходит в изображение адских мучений, которым грешники подвергаются в связи с теми или иными своими земными пристрастиями. Описания пыток сопровождаются толковательными надписями, большое количество которых размещено по всему среднику иконы. В Гомельском иконописном подлиннике содержится следующее описание: «Клеветники за язык повешены а плесуны за пупъ. 9 мука татем и разбойником за ноги повешены во огнь. 10 мука князем и бояром и судиям неправедным червь неоусыпающий. 11 мука росты емлющим и сребролюбцем бесы сребро в горло льют а они во огни сидят и они не хотят пити <…> Да бесъ мохнатъ весь носит в руке цветки красныя и кидает на люди. На коего прильнетъ тот человекъ стоячи в церкви пения Божия не слушает но о зломъ деле мыслитъ. А которой стоячи в церькви молитву творят и Бога призываетъ на того человека цвет не приянет. Подпис Аз Даниилъ видех яко Сын человеческий идяше по облаком да ветхими денми»[16].

В левом нижнем углу представлена адская пасть с сатаной, Иудой на коленях, бесами и змеем. На теле змея в виде отдельных перевязей (лент) начертаны наименования смертных грехов: «о сне, о блуде, о лжи, о плачи, о унынии, о покоянии, о милостыни, о безгневии, о клеветании, о злопомнении, о чревоблудии, о сребролюбии, о прелюбодействе, отвержения мира, о памети смерти, о многословии, о бестрастии, о послушании, о нечуствии, о нестежании». По содержанию этих наименований становится понятно: нарушение заповеди иконописец часто фиксирует в недолжном по качеству совершении изначально благих по своей сути христианских деланий. Это придает им противоположное значение и ложный импульс в жизни человека.

Кроме ангелов, вертикально левая нижняя часть отделяется также рядом мандорл, расположенных одна над другой. Сверху этот ряд предваряет надпись: «Еретикамъ и раздерателямъ Святыя Троицы показа на себе Духа Святаго седяща и матерь предстояще». Сюжеты в этом ряду расположены сверху вниз. Сначала идут обращенные в молитве к грешникам Христос с образом Святого Духа в виде голубя над головой и Богородица. Ниже представлен распятый Христос в алом гиматии в мандорле с надписью по внутреннему краю: «Господь рече видите руцы и ребра моя». Еще ниже изображены восседающие на престоле Господь Вседержитель и Бог Саваоф с надписью: «Явися Ветхии денми съ сыномъ своимъ рече к нимъ сей единородный сынъ мой и что разлучаитя со мною». Замыкает ряд пророк Моисей со скрижалью в одной руке и свитком в другой, указывающий на Христа как на путь спасения. Этот сюжетный ряд используется иконописцем не просто как очередной нарратив, но и как догматическое утверждение основополагающих истин. Обращенный к молящимся перед иконой, он служит напоминанием о Боговоплощении от Девы Марии, добровольной Крестной Жертве, восшествии на небеса и сидении по правую руку Отца. Это также напоминание о том, что в Законе и пророках уже предначертано всё о пути следования за Христом вместе с Его Церковью в Небесное Царство (Ин. 10:24–40).

После диалога Моисея с иудеями, описанного в «Житии Василия Нового», следует продолжение: «Явися престолъ подобенъ судиину на немъ же Ветхий деньми Богъ Отецъ почивая со единородным своимъ Сыномъ и со Святым Духом и все видевше июдеи востребеташа вельми и оубояшася… не сужду бо мирови но судъ даде Сынови и область даде ему иже бо возненавиде Сына той неверова и Мне…пророкъ инъ рече: се Дева прииметъ во чреве и родитъ Сына и нареку имя Ему Еммануилъ еже есть с нами Богъ сказаемо и неприясте Его сего ради лишени есте Царьства Небеснаго»[17]. При этом само Второе пришествие Господа, Его Парусия, сопряжено с преодолением земной тяжести и воссиянием в новом естестве каждого верного Богу человека. Об этом нам снова повествует текст «Жития Василия Нового»: «Токмо образы изменены мужем и женам от Адама и да пришествия всем последняго из мертвых воскресением. Азъ же сия зряхъ и чудяхся и видех лицы человеком изменены. Овым яко звезды сияющи а овым светъ, инемъ яко луна во мрачную нощь, инемъ яко железо разъжженно, и искры испущающе, инемъ яко солнце, другимъ яко снегъ, инемъ яко солнце, инемъ яко цвети различныя. Азъ воспомянухъ яко же рече божественный апостол Павел. Звезда бо звезды разнствуетъ во славе своей тако же и воскресение мертвыхъ»[18].

[15] Подлинник иконописный. Указ. соч. Л. 255.
[16] Подлинник иконописный. Указ. соч. Л. 256, 256 об.
[17] Книга жития. Указ. соч. 80, 80 об., 81.
[18] Житие Василия Нового. Указ. соч. Л. 43, 43 об.

Фольклор как источник и плод осмысления иконографических подробностей «Страшного суда» в народной среде ветковцев

На примере одной иконографии отметим глубокую погруженность местной иконописной традиции в фольклорную среду. Народная культура ветковского региона в виде духовных стихов и псальм и сегодня доносит до нас из сферы живого бытования те же семантические образы:

«И приде то время хто будят на пали, то пусть ан дамой не спешить

Памеркнет сонце памеркнет и месяц, и звезды с небеснаго своду впадут.

У небе паявится крест лучезарны, и буя як сонце сиять.

Избранные чады увидят началы,
и радасно будут взирать

За ими паследуют народы талпами, с краю до краю земли.

Будут взирати на крест лучезарны, он будет на сонце сиять

Мертвыя народы васкреснуть ат гробе, пайдут на Бажественны суд.

Земная природа встрехнется ат страха, увидя бажественны суд»[19].

Сам разрыв устойчивых связей, расставание с родными и близкими людьми предстают как земное проявление реальности вечных мук, как явление ада. Псальма весьма эмоционально и наглядно предлагает молящемуся выбрать из двух путей — жизни и смерти — истинный путь Жизни со Христом:

…И трубный глас наполнит землю
прайдет на запад и васток,
И север, юг, он все объемлет
Вес мир к Исусу прыведет.
И этот глас Христа Иисуса
В грабах всех спящых прабудит.
Ведь смерть и ад отдаст все душы
И Бог тела их возвратит.
И все живые изменятся
оставят смертные тела
В нетленье люди абратятся
И не у видят смерти никагда.
Тогда при виде Госпада Иисуса
многие будут трепетать.
Вед ужас их абъемлет души
они к гарам будут взывать. <…>
И будут Братья обниматься,
Потоки слезы праливать
На веки вечные пращатся
О, как все будут там рыдать.
И Все святые вазрыдают.
Увидя скорбных всех детей
И руки к ним они протянут,
чтоб обнят родных детей.
Но вдруг поднимутся святые
Оставят грешных на земле,
И Сам Господь отрет им слезы
На веки примет их к себе.
(*Псальма «Вечный день»*)[20]

Тема Страшного суда, Парусии, Второго пришествия Христа привлекательна для народной религиозности. Ветковская икона формирует единую систему выразительных средств, используя многие источники, в том числе и фольклорного характера.

…Скоро прыдетъ Онъ во славе
Тьма тамъ ангеловъ святыхъ
Кагда сядетъ на престоле
Вострепещутъ все предъ Нимъ <…>
И вострубятъ трубы грозны
Потрясется вся земля
Все наружу выйдутъ гробы
И воскреснутх в нихъ тела.
Тогда войдутъ души въ тело
Какъ на свете въ немъ жила
А по делу ведь разделитъ
Какъ оценитъ Богъ дела.
Все цари князи вельможи
Все сравняются тогда
И восплещутъ все руками
Что нельзя збежать суда <…>
По деламъ Онъ судить будетъ
Скажетъ праведнымъ тогда
Пейте ешьте веселитесь
Вечно свами будетъ Богъ <…>
И зато будете во веки
Вечно въ пламени гореть
Въ месте съ Ангеломъ лукавымъ
Муку вечную терпеть.
(*Псальма «О Страшном Суде»*)[21]
…Въ это время приидутъ Енохъ, Илия,

[19] Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (ЭМ ВМСБТ). Дер. Столбун Ветковского р-на Гомельской области. Из собрания рукописей Крупенковой Феодосии Григорьевны (1917–1990-е). Т. 177. Л. 2.

[20] Псальма «Вечный день» // Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (ЭМ ВМСБТ). Дер. Столбун Ветковского р-на Гомельской области. Из собрания рукописей Крупенковой Феодосии Григорьевны (1917–1990-е). Т. 177. Л. 19 об. – 21.

[21] Псальма «О Страшном Суде» // Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (ЭМ ВМСБТ). Дер. Песочная Буда Гомельского р-на. Из собрания рукописей Марии Митрофановны Агеенко (1919–2013). Т. 178. Л. 23 об. – 24 об.

Вохзвестятъ, что скоро грядетъ судия.
Путь они исправятъ и многихъ спасутъ,
А на нечистивыхъ гневъ Божий пошлютъ.
Ангелы взыграютъ, возмутится море,
Земля потрясется сдвигнутся все горы.
Тогда содрагнется вся вселенная,
И поколебнется вся Небесная.
Тогда все ужаснутся, увидятъ конецъ,
Кто не соблазнится, получитъ веннецъ.
Когда мы услышимъ гласный трубный зовъ,
Мертвыя воскреснутъ изъ самыхъ гробовъ
Звезды съ Неба спадутъ и месяцъ …
Солнце светъ свой скроетъ, вечна тьма придетъ.
И явится знамение Моего Креста,
Все тогда восплачутъ Страшнаго суда.
Христосъ возсияетъ, дастъ Свой чудный светъ,
Громы проговорятъ Судия грядет!
Избранныхъ чадъ Божиихъ въ светлый рай зоветъ.
(*Псальма «О Страшном Суде»*)[22]

Выводы

Таким образом, сама иконография Страшного Суда, представленная в соответствии с мировоззрением старообрядцев-ветковцев, предъявляет прежде всего обнадеживающую и жизнеутверждающую картину райской реальности. Это достигается и набором сюжетов, и колористикой, и включением отдельных повествовательных линий в общую схему изложения, призванную научить верующего путям спасения, а также воссоединения с Церковью и Богом через Христа. Из «Жития Василия Нового» читаем: «Егда же Крест явися, первии же вернии от Авраама до Христа не бояхуся, но и весели стояху… видевши же христиане безмерною радостию радовахуся и на высоту руце воздевши Господа славляху»[23].

На примере двух ветковских памятников иконописи мы убеждаемся, что каждый из них, согласуясь с каноническими прототипами и образцами, представляет многообразные парадигмы развития сюжета. Каждая отдельная деталь здесь захватывает воображение, имея при этом устойчивый фундамент в Священном Писании, святоотеческих трудах и церковном Предании. Одним из неизменных признаков ветковской иконописной школы остается живописный пейзаж с его реалистичными приметами. Он включает в себя и обрамляет все события, созидая на основе канонических изводов новые композиционные и смысловые схемы. Ветка сохраняет наиболее развитые композиции в «мягком пейзаже», сочетая их с «большой архитектурой», изобилующей подробностями изгородей, балюстрад и арок. Сама икона при этом подчеркнуто целостна по единству драматургии и монолитной композиции. Она не впадает в мелочный или пышный декоративизм, сохраняет диалогичность, обращенность к зрителю и эмоционально живое чувство, являя уникальный и убедительный единый стиль в решении художественных задач.

Иконографические варианты ветковской иконы поражают своей наполненностью, вариативностью и свободой композиции, вбирающей в себя разные изводы и обретающей новые формы выражения духовного содержания. Так рождается целостное по духу и многообразное по способам воплощения, глубоко своеобразное мировосприятие. Ветка за краткий период своего расцвета создает живое образное единство всей региональной культуры, которая продолжила свое развитие и расцвела в местах миграции старообрядцев-ветковцев на отдаленных землях, органично войдя в духовную и художественную жизнь последующих центров староверия.

Список источников

1. Алпатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века: икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964. 134 с.
2. Буслаев Ф.И. Изображения Страшного суда по русским подлинникам // Буслаев Ф.И. Сочинения : в 3 т. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. Т. 2. 455 с.
3. Буслаев Ф.И. Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й век : в 2 т. М.: Синодальная типография, 1884.

[22] Псальма «О Страшном Суде» // Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (ЭМ ВМСБТ). Дер. Студёная Гута Гомельского р-на. Из собрания рукописей Кравченко Анны Константиновны (1923–2000-е). Т. 179. Л. 6 – 6 об.

[23] Книга жития. Указ. соч. Л. 69 – 69 об.

4. Покровский Н.В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе : в 4 т. / под ред. Н.П. Кондакова. Одесса: Тип. А. Шульце, 1887. Т. 3. С. 285–381.
5. Цодикович В.К. Семантика иконографии Страшного суда в русском искусстве XV–XVI вв. Ульяновск: Обл. газ. изд-во, 1995. 297 с.
6. Шалина И.А. Псковские иконы «Сошествие во ад» // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство : сб. статей / ред.-сост. А.М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 230–270.
7. Живая вера. Ветка / сост., авт. текста Г.Г. Нечаева. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2012. 472 с.
8. Гребенюк Т.Е. Технико-технологическое своеобразие ветковских икон // Старообрядчество: история, культура, современность. Выпуск 6 / редкол.: В.И. Осипов, Е.И. Соколова. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 1998. С. 66–70.
9. Гусева Э.К. Старообрядческое искусство на Брянщине и Гомельщине // Из истории фондов научной библиотеки Московского университета / под ред. Е.С. Карповой. М.: Изд-во МГУ, 1978. С. 130–135.
10. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 268 с.
11. Голоса ушедших деревень / под общ. ред. Г.Г. Нечаевой. Минск: Белорусская наука, 2008. 342 с.
12. Нечаева Г.Г. «Радуйся, обрадованная…» (род иконописцев Андриановых…) // Старообрядчество: история, культура, современность. Выпуск 6 / редкол.: В.И. Осипов, Е.И. Соколова. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 1998. С. 70–74.
13. Нечаева Г.Г. «Дух святый и живый, умный дух премудрости, дух разума» // Старообрядчество как историко-культурный феномен : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / ред. О.Г. Ященко, О.А. Макушников. Гомель: Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины, 2003. С. 203–211.
14. Никольский Н.М. История русской церкви. Минск: Беларусь, 1990. 540 с.
15. Горбунов Ю.Е. Старообрядческая иконопись юго-западной Украины и Бессарабии XIX – первой половины XX в. // Культура народов Причерноморья. 2001. № 24. С. 89–96.
16. Афанасьева О.В. Икона внутри традиции: «Отечество» с 17-ю сюжетными клеймами из коллекции иконописи Ветковского музея // Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 46–55. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.004.
17. Чинякова Г.П. «Слово Палладия мниха» в русской рукописной книжной традиции // Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 14 / отв. ред. Ф.С. Капица. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 552–567.

References

1. Alpatov, M.V. (1964) *A monument of Old Russian painting of the late 15th century: the “Apocalypse” icon of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.* Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Buslaev, F.I. (1910) ‘Images of the Last Judgment according to Russian original guides’, in Buslaev, F.I. *Works, in 3 vols. Vol. 2.* Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Press. (In Russ.)
3. Buslaev, F.I. (1884) *Russian illuminated Apocalypse. Collection of images from illuminated Apocalypses based on Russian manuscripts from the 16th to the 19th century, in 2 vols.* Moscow: Sinodalnaya tipografiya. (In Russ.)
4. Pokrovskiy, N.V. (1887) ‘The Last Judgment in the monuments of Byzantine and Russian art’, in Kondakov, N.P. (ed.) *Proceedings of the 6th Archaeological Congress in Odessa, in 4 vols. Vol. 3.* Odessa: Tipografiya A. Schultze, pp. 285–381. (In Russ.)
5. Tsodikovich, V.K. (1995) *Semantics of the iconography of the Last Judgment in Russian art of the 15th–16th centuries.* Ulyanovsk: Oblastnoe gazetnoe izdatelstvo. (In Russ.)
6. Shalina, I.A. (1994) ‘Pskov icons “The Descent into Hell”’, in Lidov, A.M. (ed.) *Eastern Christian church. Liturgy and art.* Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin Publ., pp. 230–270. (In Russ.)
7. Nechaeva, G.G. (comp.) (2012) *Living faith. Vetka.* Minsk: Belarusian Encyclopedia named after Petrus Brouka. (In Russ.)
8. Grebenyuk, T.E. (1998) ‘Technical and technological originality of Vetka icons’, in Osipov, V.I. and Sokolova, E.I. (eds.) *Old Belief: history, culture, modernity. Issue 6.* Moscow: Museum of the History and Culture of the Old Believers, pp. 66–70. (In Russ.)

9. Guseva, E.K. (1978) ‘Old Believer art in the Bryansk and Gomel regions’, in Karpova, E.S. (ed.) *From the history of the holdings of the Moscow University Scientific Library.* Moscow: Lomonosov Moscow State University, pp. 130–135. (In Russ.)
10. Nechaeva, G.G. (2002) *The Vetka icon.* Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
11. Nechaeva, G.G. (ed.) (2008) *Voices of vanished villages.* Minsk: Belorusskaya Nauka. (In Russ.)
12. Nechaeva, G.G. (1998) ‘“Rejoice, full of grace...” (the lineage of the Andrianov icon painters...)’, in Osipov, V.I. and Sokolova, E.I. (eds.) *Old Belief: history, culture, modernity. Issue 6.* Moscow: Museum of the History and Culture of the Old Believers, pp. 70–74. (In Russ.)
13. Nechaeva, G.G. (2003) ‘The Holy and living spirit, the intelligent spirit of wisdom, the spirit of understanding’, in Yashchenko, O.G. and Makushnikov, O.A. (eds.) *Old Belief as a historical and cultural phenomenon* [Conference proceedings]. Gomel: Francisk Skorina Gomel State University, pp. 203–211. (In Russ.)
14. Nikolskiy, N.M. (1990) *History of the Russian church.* Minsk: Belarus. (In Russ.)
15. Gorbunov, Yu.E. (2001) ‘Old Believer icon painting of southwestern Ukraine and Bessarabia in the 19th – first half of the 20th century’, *Kultura narodov Prichernomorya = The Culture of the Peoples of the Black Sea Coast,* (24), pp. 89–96. (In Russ.)
16. Afanasyeva, O.V. (2022) ‘An icon within a tradition: “Fatherland” with seventeen plot stamps from the collection of iconography of the Vetka Museum’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (2), pp. 46–55. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.004. (In Russ.)
17. Chinyakova, G.P. (2010) ‘“The Word of Palladius the Monk” in the Russian manuscript book tradition’, in Kapitsa, F.S. (ed.) *Hermeneutics of Old Russian literature. Collection 14.* Moscow: Rukopisnye Pamyatniki Drevney Rusi Publ., pp. 552–567. (In Russ.)

Информация об авторе
Афанасьева Ольга Васильевна, ведущий научный сотрудник, Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь, olgaaffa@gmail.com.

Information about the author
Olga Vasilievna Afanasyeva, Leading Researcher, Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions named after F.R. Shklyarau, Vetka, Republic of Belarus, olgaaffa@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 02.04.2026; одобрена после рецензирования 08.06.2026; принята к публикации 10.06.2026.
The article was received by the editorial board on 02 April 2026; approved after reviewing on 08 June 2026; accepted for publication on 10 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 30–69. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 30–69. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(476.2)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.002

Пространство и время в иконе Ветки: «Рождество Богородицы»



Нечаева Галина Григорьевна

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь
galnech51@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу иконографии «Рождества Богородицы» в регионе Ветки и Стародубья XVIII–XIX веков. Цель исследования — выявить композиционные и семантические особенности ветковских икон, а также определить источники художественной свободы мастеров, обеспечивающей узнаваемость сюжета при значительной вариативности. Материалом послужили 12 памятников из фондов Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций, собранных в 1983–2023 годах, а также записи экспедиций. Методологическую основу составляет сравнительно-исторический анализ, сопоставляющий визуальные тексты икон с вербальными источниками: иконописными подлинниками, апокрифами (Первоевангелие Иакова), четьими минеями и рукописными сборниками. Особое внимание уделяется концепции «народной иконологии» — устной традиции понимания и трактовки символики, а также влиянию личного заказа на формирование композиции.

Икона представлена как «текст, порожденный множеством текстов», где соединяются книжная культура и фольклорные представления. Центральное место занимает образ пространства-времени и способы его создания в иконе. В фокусе внимания — применение мастерами приемов «прозрачного домика» и сферической перспективы, а также адаптация элементов барокко, рококо и ампира. Изучение композиционных схем охватывает диапазон от «монотекстов» с покадровым развертыванием события по логике подлинника до многочастных икон, где «Рождество Богородицы» включено в структуру семейного «Целебника». В итоге обнаруживается, что пространственно-временное моделирование опирается на архетип «доброчадия» — благополучного рождения, отвечавшего духовным запросам старообрядческой общины в условиях изгнания.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе, впервые объединяющем анализ стилистических заимствований из светской архитектуры, семантику сакрального пространства и данные устной традиции. Сделан вывод, что ветковская икона представляет собой не копийное воспроизведение образца, а живую, развивающуюся текстовую структуру, способную к вариативности в рамках канона. Свобода художественной трактовки, обеспеченная лаконичностью вербальных описаний и активной ролью заказчика, стала основой для формирования уникального «строительного стиля» и многоуровневой семантики, характерной для ветковской иконописной школы.

Ключевые слова: Ветка, Стародубье, старообрядческая икона, Рождество Богородицы, семейная культура, композиция, пространственные построения

© Нечаева Г.Г., 2026

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Пространство и время в иконе Ветки: «Рождество Богородицы» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 30–69. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1318.

Original article

Space and time in the Vetka icon: The Nativity of the Virgin

Galina G. Nechaeva

Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions named after F.R. Shklyarau, Vetka, Republic of Belarus
galnech51@gmail.com

Abstract. This article analyses the iconography of the Nativity of the Virgin within the Vetka and Starodubye regions during the eighteenth and nineteenth centuries. The study aims to identify the compositional and semantic features of Vetka icons, while also determining the sources of artistic freedom that allowed masters to maintain narrative recognisability despite significant stylistic variation. The research material comprises twelve monuments from the collections of the Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions, gathered between 1983 and 2023, alongside expedition materials. The methodological framework is rooted in comparative-historical analysis, juxtaposing the visual texts of the icons with verbal sources, including iconographical manuals (podlinnik), apocrypha (specifically the Protoevangelium of James), menologies (Chetih Minei), and handwritten miscellanies. Particular attention is paid to the concept of 'vernacular iconology' — an oral tradition of interpreting and understanding symbolism — as well as the influence of individual patronage on the development of the composition.
The icon is conceptualised as a 'text generated by a multiplicity of texts', wherein bookish culture and folklore perceptions converge. Central to this study is the representation of space-time and the methods of its construction within the icon. The focus rests on the masters' application of the 'transparent house' technique and spherical perspective, as well as the adaptation of Baroque, Rococo, and Empire elements. The examination of compositional schemes spans a spectrum from 'monotexts' with a frame-by-frame narrative progression governed by the logic of the podlinnik, to multi-part icons where the Nativity of the Virgin is integrated into the structure of a family Tselebnik (Healer). Ultimately, it is demonstrated that spatio-temporal modelling relies on the archetype of dobrochadiye (righteous childbearing) — a safe and blessed birth that addressed the spiritual demands of the Old Believer community under the conditions of exile.
The scientific novelty of this research lies in its comprehensive approach, which for the first time integrates the analysis of stylistic borrowings from secular architecture, the semantics of sacred space, and data from oral tradition. It is concluded that the Vetka icon is not a copied reproduction of a prototype, but a living, evolving textual structure capable of variation within the canon. The freedom of artistic interpretation, facilitated by the conciseness of verbal descriptions and the active role of the patron, became the foundation for the formation of a unique 'construction style' and multi-layered semantics characteristic of the Vetka school of icon painting.
Keywords: Vetka, Starodubye, Old Believer icon, Nativity of the Virgin, family culture, composition, spatial constructions

For citation: Nechaeva, G.G. (2026) ‘Space and time in the Vetka icon: The Nativity of the Virgin’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 30–69. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.002.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1318. (In Russ.)

Введение

Целью этого исследования является анализ композиционных и семантических особенностей иконографии «Рождества Богородицы», а также выявление взаимосвязей между визуальными и вербальными текстами, которые формируют уникальный художественный язык икон Ветки. В задачи входит: выявить и проанализировать особенности иконографии «Рождества Богородицы» ветковской школы, определить источники художественной свободы мастеров при сохранении узнаваемости сюжета, а также исследовать, как в этих иконах моделируется образ пространства-времени под влиянием различных культурных и художественных факторов.

Материалом послужили 12 икон из фондов Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, собранных в период с 1983 по 2023 год, а также ряд памятников, зафиксированных в регионе в ходе экспедиций.

Методологическую основу работы составил сравнительно-исторический метод, направленный на сопоставление визуального ряда икон с вербальными текстами, включая руководства для иконописцев, апокрифы, четьи книги и «Пролог». Кроме того, в исследовании применяется иконографический анализ для детального изучения и интерпретации в культурном контексте композиционных решений, сюжетов, персонажей и символики, а также историко-культурный подход, позволяющий выявить влияние народной культуры и традиций на формирование иконографических типов.

Научная новизна статьи заключается в комплексном подходе к анализу иконографии «Рождества Богородицы» в регионе Ветки и Стародубья. В работе рассматриваются не только визуальные, но и вербальные тексты, что позволяет выявить источники свободы художественной трактовки сюжета. Исследование акцентирует внимание на взаимодействии иконописных традиций и народной культуры, а также на особенностях моделирования пространства и времени в иконах, что ранее не было предметом столь глубокого анализа. Выявлены и систематизированы источники вариативности композиции, а также исследованы способы моделирования пространства-времени в этих иконах. Особый акцент сделан на синтезе вербальных и визуальных текстов при анализе того, как народная культура, книжность и влияние светских художественных стилей (барокко, рококо, ампир) отразились в иконописной традиции. Особая новизна заключается в выявлении взаимосвязи между стилистическими особенностями архитектурного стаффажа иконописных изображений и реальной архитектурой и бытом старообрядцев Ветки, а также в исследовании устной культуры «народной иконологии». Последний фактор влияет как на разнообразие выбора и компоновки сцен, так и на художественную трактовку сюжета.

Доброчадие — мирное рождество Марии

Иконы со сценами рождения святых, начиная с «Рождества Христова», за века породили единый и важнейший образ-тему — это «Доброчадие», или, в переводе на современный ценностный ряд, «доброе рождение детей».

Среди сцен святых рождений — две главные: Рождество Христово и Рождество Богородицы. Оба события входят в число двунадесятых праздников годового круга (25 декабря / 7 января и 8/21 сентября соответственно) и неизменно присутствуют на многосюжетных иконах «Праздники». Однако в ветковской традиции «Рождество Богородицы» в качестве самостоятельного иконографического сюжета заказывалось значительно чаще.

При сопоставлении клейм с этими сценами обнаруживается существенное различие: Христос рождается в тревожных условиях (в пещере, в хлеву, без крова), тогда как Мария появляется на свет в уютном доме Иоакима и Анны, все события — как положено по обычаю, это «мирное рождество».

В народной культуре, каковой по преимуществу и была Ветка, в слободах, посадах, местечках — старообрядцы очень хорошо знали, что такое изгнание, тревожные пути, преследования. И «уютного», благополучного рождества желали детям и их детям. «Рождество Богородицы» на Ветке заказывали охотно и часто, как в виде отдельной иконы [1, с. 161–163; 2, с. 207] (ил. 1–2), так и в составе многочастных [1, с. 164; 2, с. 114, 219, 221] (ил. 3). Такой иконой благословляли на свадьбу, помещая на полях «приписных святых» по личному заказу.

Иконография «Рождества Богородицы» на Ветке предстает как множество вариантов композиции. Но как соотносится с данным фактом представление о копийной сущности иконы,

1. **Икона «Рождество Богородицы»**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
35 × 29,2 × 3.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1.
Поступила в 1983 г. из Ветки, Гомельской обл., Республика Беларусь





2. **Икона «Рождество Богородицы» в бисерном окладе**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Оклад: холст, шитье в прикреп разноцветным бисером, перламутром, стеклярусом, стеклами.
35 × 29,2 × 3.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1.
Поступила в 1983 г. из Ветки, Гомельской обл., Республика Беларусь

предназначенной без малейших изменений воспроизводить чтимый образец? Где находятся источники свободы художественной трактовки сюжета, обеспечивающей, вместе с тем, абсолютную узнаваемость темы?

Композиция иконы: текст, порожденный множеством текстов

В порождении визуальных текстов, подобных иконе, крайне важна их соотнесенность со множеством текстов словесных, от описания сюжета

3. **Четырехчастная икона: Рождество Богородицы, Неопалимая купина, Богоматерь «От бед страждущих»; Богоматерь Феодоровская**.
Нач. – сер. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
27,5 × 23 × 2,9.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 339/1.
Поступила в 1983 г. из Ветки, из семьи Поляковых



в руководствах для иконописцев до богослужебного ряда текстов, до четьих книг и апокрифов. Главный вербальный источник — апокриф II века, Первоевангелие Иакова. В нем рассказывается история чудесного рождения Марии от неплодных родителей Иоакима и Анны, происходящих из царского рода Давидова, посвящения ее еще ребенком Богу, введения во храм и пребывания там до достижения 12-летнего возраста. На основе этого текста (главы V) в Византии уже в постиконоборческую эпоху сложилась иконография праздника Рождества Богоматери.

Книжная культура Ветки и Стародубья, безусловно, дает возможность предпринять не одно исследование по поводу «книжной» наполненности отдельных иконографических типов. В рамках статьи и темы, однако, привлечем только отдельные тексты.

На Ветке включается еще один источник вариативной иконографии. Это устная, в том числе и словесная, культура понимания иконы — народная иконология, зафиксированная нами в экспедициях [2]. Здесь главенствовал личный заказ и возможность обратиться к местному мастеру, принадлежавшему той же среде и культуре. Всё вместе позволяет соотносить события, изображенные на иконе (включая многослойную символику), с их переживанием, а далее с собственной культурой заказчика и даже с живыми впечатлениями и событиями его личной жизни.

Икона и иконописный «Подлинник»

Композиция сюжета представляет события в отдельных сценах. Все персонажи даются в действиях и взаимодействиях. В терминах когнитивной семантики это фрейм-сценарий. Уже к XI–XII векам «фильм» включал основные части: изображение сидящей или лежащей на ложе Анны, шествие дев с дарами, омовение младенца Марии. Так вводится параметр времени: раньше — позже. В XV–XVI веках входит сцена ласкания: Иоаким и Анна ласкают младенца. Как пространственно передается развертывание словесного текста? Как пространственно же нарратив усложняет композицию? Какие пространственные схемы действуют в геометрии иконы Ветки? Как константы изображения прирастают новой информацией?

Обратимся к одному из вербальных источников. Это Гомельский иконописный подлинник[1], рукописный конволют начала XVIII – начала XIX века [3] из собрания музея «Гомельский дворцово-парковый ансамбль» (ГИКУ ГДПА). Текст «Рождества Богородицы» помещен на обороте листа 72, под 8 сентября (ил. 4). Приведем текст, пометив номерами его «покадровую логику»: «1. Анна с(вя)тая на одре лежит, 2. пред нею девицы стоят, держат дары, 3. а инии солнечник и свещи, 4. девица с(вя)тую Анну держит под плеча, 5. Иоаким исполат зрит из верхния, 6. баба святую б(огоро)д(и)цу смывает в купели допояса, девица в купель воду льет из сосуда. 7. Посторонь полата празелень, 8. и внизу той полаты сидит Иоаким на престоле и 9. держат прес(вя)тую б(огоро)д(и)цу. 10. А меж полат столпы каменныя и тех полат запоны червлены и празеленны. 11. Около ограды вохряна бела»[2]. Пункты 7, 10, 11 не содержат глаголов — это «обстоятельства места» для действия (как и в п. 5 «из полат… из верхния»).

Предикативный ряд «Подлинника», а за ним и чтение, движутся слева направо, по направлению письменной речи. Так же устроен и апокриф Рождества Марии, написанный во II веке по-гречески. Этот ряд стал алгоритмом для развертывания визуального текста иконы слева направо, начиная с самых древних памятников [4].

XVII век: художник читает несколько текстов одновременно

Именно с XVII века получает широкое распространение развернутая иконография праздника Рождества Пречистой Девы, опирающаяся на тексты перевода жития Богородицы, написанного греком, монахом Епифанием в IX столетии: «Епифания, иеромонаха обители Каллистратовы о житии и о воспитании и летнаго показания пречистыя и преблагословенныя владычицы нашея Богородица и приснодевы Мария». Вошедшее в XVI веке как чтение под 8 сентября в четьи минеи, хорошо известные старообрядцам[3], оно известно и в виде выписок в рукописных старообрядческих сборниках.

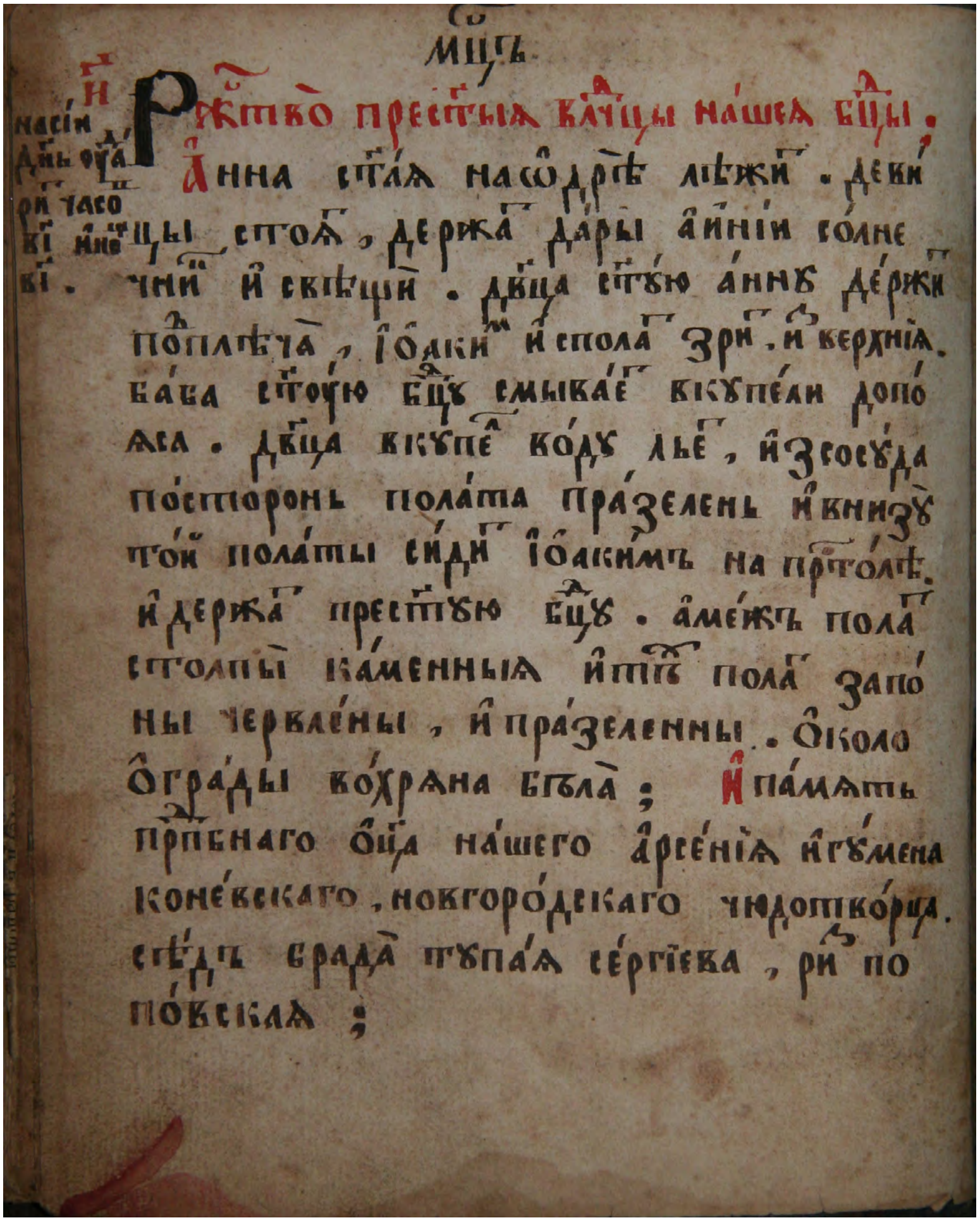
Большая часть ветковских икон «Рождества Богородицы» относится к подобной развернутой композиции, сравнимой с фильмом-ремейком. Действия происходят в едином интерьере дома Иоакима и в его окружении. Однако в этот интерьер входит ряд новых сцен, и пространство дома усложняется для вмещения нового сценария. Напомним, что возможность расположения разновременных сцен в одном пространстве уже заложена в языке древней иконы. Лаконичные примеры этого — «Огненное восхождение Ильи» и само развитие композиции «Рождества Богородицы» до XVII века.

[1] Гомельский иконописный подлинник. Рукопись-конволют начала XVIII – начала XIX в. 300 л. // Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», КП № 15189.

[2] Там же.

[3] Пролог. Сентябрь – октябрь. XVIII в. Без вых. дан. Поступил из Гомеля в 2025 г. Государственное учреждение культуры «Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова», КП 1919/4. Л. 30 об. – 31.

4. **Гомельский иконописный толковый подлинник**.
Гомельский дворцово-парковый ансамбль,
КП 15189. Л. 73 об.



В эпоху Нового времени, с развитием новой системы живописи, потребовалось революционное изменение в моделировании пространства-времени в иконе. В русском искусстве открытия связаны с именем гениального художника XVII века Гурия Никитина [5]. Его икона 1681 года «Рождество Богородицы» наиболее близка мышлению ветковских художников. Судя по развитию множества вариантов композиции, она вошла в ветковский канон как архетип. И здесь речь не шла о копировании, но о владении пространственным мышлением и его применением в иконе.

В гомельском «Подлиннике» обозначены только «несущие конструкции» и пространственные маркеры: *столпы каменны, меж, около, посторонь, полаты, верхния, внизу, ограды.* Текст дает свободу понимания и решения, чем и воспользовались мастера. Стиль ветковской культуры развивался, обращаясь к барокко, рококо, ампиру. Стилевые завоевания архитектуры встраивались в иконную систему пространственного моделирования, а сама она также преобразовывалась, не переходя на западноевропейскую картину мира с единственно возможной прямой перспективой.

Композиция-текст: приемы речи разных эпох

Уже в предикативном ряде гомельского «Подлинника» временной параметр введен: «И внизу той полаты сидит Иоаким на престоле и [Анна] держат прес(вя)тую б(огоро)д(и)цу». В иконе это передается сценой, где родители Марии изображены вместе с чудесным младенцем, то есть в сумме Иоаким и Анна изображены дважды. Здесь текст заканчивается.

Могут ли отражаться в композиции закономерности словесного текста, например, риторические приемы речи: древнее плетение словес с повторами и рифмами образов — и риторика барокко с ее музыкальной имитацией пространства: восхождением, нисхождением и кругом [6]? Даже рококо, с его стремлением к разговорному стилю, к малому жанру, к пасторальным мотивам, к таинственности бытового и личностной интимности речи?

В ветковских иконах «Рождества Богородицы» удается найти эти закономерности и взаимные соответствия между вербальными и визуальными текстами.

Так, в рукописном сборнике С.Ф. Моховикова «Солнце Пресветлое» 1714–1715 годов, хранящемся в Ветковско-Стародубском собрании Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ[4], читаем: «Чюда о зачатии и рождестве пресвятой богородицы; Чюдо 1-е: …Родичом ея Иоакимови и Анне возвестил бог чрез ангела. Иоаким бо обрете жену свою Анну з тою новиною в церкви Иерусалимской, в златых вратех. Же она мела породити дщерь, которая мела быти матерь божия. А тое Иоакимови возвестил ангел. Же мел тамо обрести жену свою з тою же новиною»[5] (раскрыты титла, заменены «яти» и убраны «еры».— *Прим. Г. Н.*). Хотя события известны с начала истории Анны и Иоакима, но эмоциональный тон, бытовая терминология родства и «западно-русский язык» рукописи свидетельствуют о расцвете демократического крыла барочной культуры ВКЛ и о приятии этого строя изложения старообрядцами (в самом рукописном сборнике имя Иисус Христос пишется как IC XC). Повторы и наращивание информации вокруг «новины» имеют концентрическое строение и цепную связь фраз. Разговорный стиль придает изложению живой характер, предполагающий собеседника.

«Рождество Богородицы». Иконы-монотексты, или композиции-сценарии

В иконах-монотекстах, посвященных только этому сюжету, композиция соединяет последовательные сцены и похожа на комикс или кадры кино (ил. 1) или вообще на иллюзию непрерывного действия, размещенную в единой среде: в экстерьере и интерьере, видимых одновременно, и в окружающем пейзаже (ил. 5). Свободу и своеобразный сюрреализм архитектурных композиций Ветка наследовала из опыта XVII века. Распространившиеся в то время западные гравюры на евангельские темы трактовали священные события «в голландских интерьерах». Привычные к графике иконных прорисей-образцов, художники восприняли подобным образом и графику гравюр, вдохновляясь барочной архитектурой, но отнюдь не следуя образцам копийно. Всё зависело от традиции отношения к прорисям. Нам удалось записать свидетельства о том, что мастер (сведения о поздней местной традиции конца XIX – начала XX века) мог пользоваться прорисями, а мог писать и «из головы», то есть представляя сюжет и зная технику письма.

Сводные иконописные подлинники того времени, конца XVII и XVIII веков, к разряду которых относится и Гомельский подлинник, представляют тип, где «за основу принята подробнейшая из прежних редакций, состоящая из описания разных переводов икон, хотя бы друг другу и противоречащих» [7, с. 411]. Но эта рассудительность текстов («а инде пишут…», «а в киевских листках…») как раз

[4] Моховиков С.Ф. Солнце Пресветлое. Рукопись. 1714–1715. 539 л. // Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ. № 293.

[5] Там же. Л. 185.

5. **Икона «Рождество Богородицы»**.
XVIII в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
45 × 38 × 3,5.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1880/19.
Поступила из Гомеля в 2005 г.



и свидетельствует о характере традиции, где возможна свобода выбора даже в каноне. Эту свободу, например, в передаче архитектурных форм, отмечает В.Г. Брюсова в анализе творчества Гурия Никитина: «Художник оставляет за собою право свободно распоряжаться архитектурными формами в собственных художественных целях — ничто не мешает ему поставить рядом еще и другую светелку, поменьше, выше и ниже первой, сделать в стене сквозную арку в одну сторону и открытый проем в другую; так же обстоит дело с ландшафтом» [8, с. 158].

Революционному характеру изображения в иконописи и фреске «нутровых палат», то есть интерьера, посвятил семиотический анализ исследователь 1920-х годов: «Мы не знаем того новатора, который первый “нашел” этот прием изображения *прозрачного домика*, одновременно видимого изнутри и снаружи, но по тому развитию, какое он получил в стенописных работах костромских мастеров, мы можем… условно его назвать в пределах русского искусства формулой Гурия Никитина» [5, с. 28]. Ряд ветковских икон возобновляют схему «прозрачного домика» иконы «Рождества Богородицы» 1681 года работы Г. Никитина [8, с. 118] (ил. 1, 6, 7). Однако каждый раз обращение к архитектуре и сменяющимся ее стилям, а также наполнение сцен — глубоко индивидуально и исторически обусловлено, в чем прослеживается живое существование ветковской традиции в собственном ее развитии [1, с. 161; 2, с. 207]. Итак, в ветковских иконах возникает образ целостного пространства-времени. Но модель какого хронотопа выстроена в этих микрокосмах?

Композиция иконы как «стратиграфия» образов

Мы рассматриваем иконы ветковской школы как модели пространства. В «Рождестве Богородицы», представляющем, как и каждая икона, микрокосм, его центр — это дом и пейзаж вокруг. В таком случае дом и природа оказываются в числе незыблемых ценностей, в которых и протекает событийное время. При этом в одной композиции друг сквозь друга видны несколько «срезов времени». По каким маркерам они отождествляются? По каким «реперным точкам» выстраивается сакральное и нарративное пространство-время иконы «Рождества»?

По преданию, это дом родителей Марии, Иоакима и Анны. Дело происходит в I веке до нашей эры в Иерусалиме. Точнее, в северо-восточной части Старого города, рядом с Львиными воротами, недалеко от купальни Вифезды. Но вдруг в пространстве иконы возникает образ дворца Нового времени. И украшен он в стиле барокко (ил. 8, 10) и даже рококо (ил. 1, 7).

На самом деле в основе членения пространства ордеры разных эпох имеют архетипичные константы: вечные колонны, стены, арки. Иудейские храмы рубежа нашей эры, времени рождения и жизни Марии, включая ее посвящение Иерусалимскому храму, также ориентировались на греко-римские базилики. Из наших мест уходили артели строителей, которые воплощали замыслы знаменитых зодчих — и сами получали опыт красоты таких дворцов. Однако и текст «Пролога» намекает на необходимость в иконе именно дворца: «Ея же отец от царского рода бяше… благолюбезен и богат»[6].

Мало того, жилые дома старообрядцев с ордерным или затейливо-орнаментальным декором (ил. 9) превращались, руками их строителей, резчиков — в микродворцы, палаты. Впоследствии всплеск любви к чудесному образу жилья произошел в эпоху историзма и модерна, в фантазийных строениях купеческих особняков, строившихся, как говорят исследователи, часто как семейные гнезда и подарки любимым женщинам. Один такой дворец, с оптическими иллюзиями его изображения, предстает и на иконе 1885 года (КП 1175, ил. 6): [1, с. 41, 160–161].

Мы говорим о влиянии светских стилей архитектуры на изображение архитектурного стафажа в иконе. Однако стоит обратить внимание и на обратное влияние: образ мирного и чудесного жилища на иконах «мирных рождеств» не только находился внутри жилья, но и вдохновлял на устроение реального дома [2, с. 51–58]. В глубине же идеала архитекторов виделся сам райский образ (рай-град и рай-сад) [2, с. 59–68], который питал зодчих и строителей дворцов и жилищ разных эпох.

Смысловой центр: в центре или в начале?

Рассмотрим икону «Рождество Богородицы» XVIII века (КП 1832/1, ил. 10). Под коричневым тоном поля проглядывается золочение и киноварные буквы прежней надписи. Также поновлен охряной краской и фон.

Что касается смыслового ядра сюжета, святой Анны на одре, то мы ассоциативно представляем его в центре, что и реализует ряд икон с развитой после XVII века композицией (ил. 1, 6, 7). Однако, по логике гомельского «Подлинника», Анна в начале, с нее начинается рассказ: «Анна с(вя)тая на одре лежит, пред нею девицы стоят, держат дары…». И символически, и физически, из чуда Анны, «сухой борозды», породившей чудесное дитя, проистекает будущее: и Мария, посвященная Иерусалимскому храму, и будущее рождество Христа.

В рассматриваемой иконе композиция, развернутая слева направо, отличается особой многофигурностью. Анна слева на одре, 14 женских

[6] Пролог. Указ. соч. Л. 30.

6. **Икона «Рождество Богородицы»**.
1885.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
36 × 30,5 × 2,5.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1175.
Поступила в 1991 г. из Новозыбковского р-на Брянской обл., Российская Федерация





7. **Икона «Рождество Богородицы»**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Клинцы Брянской обл., Российская Федерация.
Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022, фото № 296

8. **Икона «Рождество Богородицы»**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.; поновл. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Происходит из Ветки, из семьи резчика и киотника Кузьмы Борисовича Карасёва (1892–1980).
44,5 × 37,6 × 3,1.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1880/14, поступила в 1992 г.





9. **Икона «Рождество Богородицы» (КП 297/1) и резной оконный наличник, характерный для традиционной деревянной архитектуры Ветки, в экспозиции**. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

фигур, занятых хлопотами события, и только две мужских справа: это вертикаль «Бог-Отец — Иоаким». Точнее, Анна, Саваоф и Иоаким образуют треугольник, утверждающий незыблемость и прочное основание. Ось «лево — право» глубоко семантична: Анна рождает Марию, именно с нее начинается круговорот земных движений — и Иоаким-отец воспринимает чудесное событие, «войдя» встречно справа. Из сцен благовестия оставлено только явление ангела Анне на краю, за «каменными столпами» справа.

В то же время пространство выстроено с применением угловой перспективы. Диагонально уходит от нас арка, Анна оказывается в центре событий, круговорот которых сосредоточен вокруг нее. Кажется, она даже наблюдает за всем. Ветковский

10. **Икона «Рождество Богородицы»**.
XVIII, XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Происходит из г. Добруша Гомельской обл., Республика Беларусь.
44,5 × 37,6 × 3,1.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1832/1, поступила в 2023 г.



принцип моделирования пространства характеризуется замкнутым, но глубоким кругом внизу и уплощенной или отмененной глубиной вверху. Здесь этот земной круг глубины почти хороводно повторен в движении женских и девичьих фигур.

Иоаким изображен только однажды, как и в первой части текста «Подлинника»: «Иоаким *исполат* [из палат] зрит *из верхния*». Это ситуация древнего деления дома, на женскую половину которого Иоаким мог лишь заглянуть. Здесь он присутствует в комнате, и это уже по-славянски.

Архитектура также выразительно динамична. Спаренные и сведенные в единую опору прямоугольные «столпы каменныя» смещены к правой части, будто сдвинуты чудесным событием. Уходящие в облака арки создают явную сферическую перспективу (ил. 11). Автор использует для создания метафизического смысла саму метафорическую архитектуру барокко. Для передачи же земного «кино» событий в интерьер введен фактор времени и обозначен «главный герой»: младенец Мария изображена трижды: на руках сидящей на ложе Анны — и в руках бабы-повитухи, при омовении, и снова в руках «бабы», показывающей ребенка отцу, Иоакиму (ил. 12).

Зритель «приглашен» в земной круг: пол и часть стены справа обрезаны рамкой, переходя в наше пространство. Круговращение, нисхождение и восхождение — это пространственные принципы эстетики барокко. Круговое вращение событий в иконе дополняется вертикальными траекториями. Таковы нисхождение божественного начала на землю в вертикальных «диалогах» с главными персонажами — и восхождение взгляда зрителя. Оно спроектировано не только образом барочного «облачного явления» Саваофа внутри здания или грандиозной высотой арок, но и применением сферической перспективы, заставляющей поднять взгляд и ощутить «мироздданность» события.

Образ Саваофа в облачном сегменте, известный в композиции «Рождества Богородицы» с XVI века, обретает особое значение в контексте осмысления «софийной» темы: «Он показан пребывающим на небесах в окружении потока золотого света, указующего на акт божественного творения» [9, с. 204]. Бог-отец в облаках непременно присутствует в ветковских иконах. В эпоху барокко этот «облачный сегмент» преобразуется пространственно, что говорит о композиционном выражении заданного символического значения. Именно это представлено и в данном памятнике (ил. 11).

«Рождество Богородицы» в «прозрачном домике» с приоткрытыми завесами

Икона «Рождество Богородицы» рубежа XVIII–XIX веков из Ветковского музея (КП 297/1, ил. 1) была в бисерной ризе и киоте, отчего хорошо сохранилась. На полях изображены святые Николай и Георгий, которые являются главными среди палеосных святых и в народном календаре. Ниже них расположены Пётр и Матрона — возможно, это имена, на которые заказывалась икона для благословения на свадьбу,— родителей или самих жениха и невесты.

Данный тип представляет собой явное наследие пространственной модели сюжета Гурия Никитина.

В верхней части композиции, «за крышами» и «вдали», слева и справа представлены сцены благовестия Иоакиму и Анне. При этом гористая местность Иоакима изображена с холмами, а «сад» Анны обнесен частоколом (ил. 13, 14).

Ниже расположен «прозрачный домик», видимый одновременно снаружи и изнутри. В его шести «нутровых палатах» [5], то есть в интерьере, изображено шесть сцен события — по три в каждом ярусе. Ядро образа, возникшее еще в ранних памятниках Византии и Европы и сохраняемое как вариант композиции на Ветке (КП 1832/1), помещено здесь в самый центр, по центральной оси. В этой части композиции представлена праведная Анна, полулежащая на высоком ложе (ил. 15), к которой, по обычаю, приходят с дарами «чистые девы иудейские». Ниже и ближе к зрителю разворачивается сцена «Омовение Марии» (ил. 16), а далее по дуге, следуя логике арки, располагаются обстоятельства чудесного «Рождества», возникшие в иконографии позднее. Грамматически такие сцены можно считать именно «обстоятельствами места и времени» главного визуального «предложения», которое сохраняется в центре как ядро. Вокруг него сцены «фильма» монтируются в зависимости от последовательности взгляда зрителя. В данном случае все они происходят с участием пяти фигур Иоакима, чья мужская энергия будто бы оберегает дом, что логично для модели мира ветковской иконы. Эта множественность мужского присутствия семантически отличает данный памятник от иконы из г. Добруша, где Иоаким изображен всего однажды (КП 1832/1, ил. 10).

Слева изображена встреча супругов у Золотых ворот Иерусалимского храма, которые здесь превращены в ворота-двери неких сеней в левой нижней части общего пространства дома. Выше разворачивается сюжетная линия Иоакима: его пир со знатными мужами (ил. 13), во время которого он обещает посвятить дитя храму, что воспринимается как обычай мужчин праздновать событие

11. **Икона «Рождество Богородицы»**.
Фрагмент.
XVIII, XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Происходит из г. Добруша Гомельской обл., Республика Беларусь.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1832/1, поступила в 2023 г.





12. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент**.
XVIII, XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Происходит из г. Добруша Гомельской обл., Республика Беларусь.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1832/1, поступила в 2023 г.



13. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент: моление Иоакима**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1



14. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент: моление Анны**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1

в мужской компании друзей. Справа представлена семейная сцена «Ласкание Марии» (ил. 14), а ниже показано, как Иоаким принимает решение о «Введении во храм».

Художественное своеобразие иконы заключается в ее обращении к культуре рококо, что является одним из семантических маркеров старообрядческой Ветки [10]. В этом же стиле выполнены миниатюра 1794 года (ил. 17) из рукописных «Праздников»[7], а также икона из Клинцов[8] (ил. 7). Вспомним, что в тексте Гомельского подлинника стили «палат» и «столпов» не обозначены — там указан только материал («каменные») и цвет одной из них («празелень»). Основными признаками стиля на ветковских иконах выступают асимметрия как главный принцип, рокайльные мотивы орнамента, особые техники исполнения и места применения архитектурного декора. Сюда же относятся затейливость многоосевых планов помещений с их арками, колоннадами, балконами, залами и альковами, а также полускрытые и полуоткрытые пространства с обилием завес-«запон» (ил. 7, 16), несущих в себе символику приоткрытой тайны.

Композиция иконы КП 297/1 выглядит более скромной в деталях экстерьера, однако она уделяет значительно больше внимания интерьеру, натуралистически воспроизводя асимметричный декор оконных наличников в технике стукко (ил. 16). Тема алых и зеленых полуоткрытых завес служит одним из примеров воплощения идей рококо в скромном тексте «Подлинника»: «И тех полат запоны червлены и празеленны». При этом тонкий орнамент твореного золота, а также россыпи цветов и веток роз являются яркими свидетельствами не только ветковского стиля иконописи, но и собственного ветковского быта с его

[7] Праздники из Добрянки. Рукопись. 1794. Ветковско-Стародубское собрание Отдела редкой книги и рукописей Научной библиотеки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

[8] Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций (ЭМ ВМСБТ). 2022. Фото 296.





15. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент: Анна**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1

16. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент: омовение Марии**.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1

традиционной любовью к алым и малиновым тканям. Все эти сцены, согретые теплым чувством, наполнены глубоким вниманием к человеку — причем человеку традиции, соблюдающему положенный круг обрядов.

Дворец-замок с оптическими иллюзиями

Икона «Рождество Богородицы» 1885 года из Ветковского музея (КП 1175, ил. 6) иллюстрирует подобный сценарий с «прозрачным домиком» и «Анной на одре» в центре усложненной композиции [1, с. 41, 161].

По центральной оси дом Иоакима вырастает до пяти этажей видимой постройки, однако колонны по бокам поднимаются еще выше, уходя за пределы композиции. Центральный фасад заметно вынесен вперед. В его верхнем ярусе изображена Анна на ложе, за которой видны стол с угощением и повитуха, принесшая младенца, а чуть позади стоит первая из женщин-гостий. В «подклете» внизу, прямо под аркой, происходит омовение Марии.

«Сценография» событий здесь отличается, как и в каждой отдельной иконе, при этом сама архитектура продолжает развиваться буквально на глазах зрителя. Если оглядеться вокруг замка, то вверху, за центральным объемом розового здания, становится видно его симметричное продолжение в глубину. Оно выполнено в оранжевом цвете и расширяется в обратной перспективе. Также заметно, как по сторонам от этой постройки по направлению к нам идут два оранжевых крыла или стены, примыкающие к боковым колоннам на первом плане. Всё это пространство кажется намеренно обрезанным рамкой полей иконы. В то же время две природные сцены с молением Иоакима в лесной пустыне и Анны в саду также расположены там, за пределами здания. При таком восприятии оранжевые стены кажутся направленными уже не к нам, а от нас, в глубину.

Подобные оптические иллюзии в работе художника выглядят вполне осмысленными. К тому же создание иконы приходится на 1885 год, поэтому, помимо ренессансных аллюзий, в ней угадываются

17. **Праздники из Добрянки. Рукопись**.
1794.
Ветковско-Стародубское собрание Отдела редкой книги и рукописей Научной библиотеки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, № 359







18. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент: кормление Марии**.
Кон. XVIII – нач. XIX в. Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки. Ветковская школа. Клинцы Брянской обл., Российская Федерация. Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022, фото № 296

19. **Икона «Рождество Богородицы». Фрагмент: моление и пир**.
Кон. XVIII – нач. XIX в. Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки. Ветковская школа. Клинцы Брянской обл., Российская Федерация. Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022, фото № 296

вполне соответствующие стилю того времени фантастические особняки купцов.

«Рождество Богородицы»: «нутровые палаты» в стиле рококо

Икона «Рождество Богородицы» (ил. 7) конца XVIII – начала XIX века зафиксирована в числе памятников этого сюжета в экспедиционных материалах Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова (2022 г., фото № 296).

Это маленький образ (около 35 × 29 см), предназначенный для домашнего личного моления. Изображенные на полях святые — ангел-хранитель и Ксения — наглядно свидетельствуют о благословенном характере данного образа, созданном, по всей видимости, для свадьбы дочери.

Композиция иконы замечательна во многих отношениях. Во-первых, здесь великолепно представлен декор архитектуры в стиле рококо, что впоследствии вошло в фонд ветковско-стародубской иконографии «Рождества Богородицы» как один из самостоятельных типов.

Во-вторых, этот памятник являет собой переходный тип между плоскостным «срезом жилища» и глубоким единым интерьером. С помощью особых художественных приемов зрители оказываются приглашены внутрь четырехстолпного дворца с колоннами, вынесенными на самый первый план. Их базы и капители, а также боковые части двух фланкирующих колонн намеренно срезаны рамкой средника. Благодаря такому приему пространство интерьера приближается к зрителю до крайней степени, буквально прижимая архитектурные детали к полю иконы, которое начинает играть роль еще одного портала. Зато кровля строения полностью скрыта верхним полем иконы, из-за чего мы видим только фасад, скрывающийся за ее пределами. Это и создает удивительную иллюзию нахождения одновременно снаружи и внутри здания.

По-прежнему перед художником стоит задача сохранить целостность композиции, малую глубину пространства и в то же время натурализм сцен и планов, что успешно решается в том числе с помощью оптических иллюзий. Выпуклые круглые колонны здесь превращаются в вогнутые

четырехгранные и вообще в пилястры, за которыми отчетливо угадываются уходящие вглубь стены. Причем только многоосевой план строения объясняет видимые в разных направлениях входы, выходы и помещения, которые иногда выстраиваются в анфилады сквозь арки (ил. 18). От трех до четырех планов в глубину открывается, например, за правой верхней сценой пира, вплоть до самого дальнего пейзажа с молящимся Иоакимом (ил. 19).

Для ветковско-стародубской иконы вообще характерно наличие сквозных пространств, входов, выходов, окон, дверей, балконов, арочных просветов и проходов, которые формируют особое пространство-время для непрерывного движения. Гармоничная встроенность жилища в окружающую среду была близка культуре ветковчан, что нашло свое яркое выражение как в иконе с ее яблоневым садом, так и в архитектуре старообрядческой усадьбы, где реальный дом, богато украшенный растительным орнаментом резьбы, буквально «перетекает» в сад [1, с. 62–65]. Руководствует этим садовым кодом иконы и вербальный текст «Пролога»: «Супружница же его [Иоакима] *в саду вертограда* моляше бога да подаст им *плод чревный*»[9].

Архитектура иконы точна в сочленениях, деталях, осях соединения планов, а также в мотивах и «технике» орнаментов, поэтому она представляет собой отнюдь не простую раскраску гравюры с композицией иконописного сюжета. Подобный «строительный стиль» иконописи Ветки и Стародубья во многом обусловлен требованиями самих заказчиков — строителей и подрядчиков артелей, которые уходили из этого региона на заработки в столицы [1, с. 62–63]. Возможно, именно увражи архитектурных альбомов вдохновляли местных иконописцев, которые и сами могли одновременно являться строителями и декораторами.

В то же время вся архитектура здесь декоративно обработана ради удержания малой глубины и создания загадочной сращенности пространственных планов.

Подробность нарратива в этом памятнике насыщена до предела. На «старообрядческую светскость» подобных икон заметно влияли иконописные толковые подлинники сводного типа, созданные в XVIII веке. Они были еще более «сборными», как, например, список под № 67 из Строгановского собрания Научной библиотеки Российской академии наук в Санкт-Петербурге[10]. Учет всех последних новшеств и источников, включая издания Великого княжества Литовского, в таких рукописях был выражен еще сильнее. Поэтический характер данной рукописи особо отмечал Ф.И. Буслаев, приводя из нее, например, описание «Рождества Христова»: «Но Пречистая Дева Богородица родила, непостижимо и несказанно… Сама родительница и рождению служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговейно осязает, обнимает, лобзает, и подает сосец: всё дело радости исполнено» [7, с. 412]. Это действие («подает сосец») как раз наглядно передано в сцене «Принесения даров» на иконе (ил. 18), подтверждая, что «всё дело радости исполнено».

Иконы с целостным пространством «нутровых палат»

Ряд икон «Рождества Богородицы» имеет иную композицию, которая тем не менее остается крайне вариативной и свободной. В данном случае перед нами предстает целостный дворцовый интерьер, наиболее близкий к гравюрным образцам типа дюреровского «Рождества Богородицы», представляющим единое пространство и единое время. Здесь отчетливо видно освоение этого типа пространства, хотя оно совсем не тождественно гравюрным образцам, приходившим в регион в основном начиная с эпохи барокко. Одну из таких композиций, с Анной в смысловом центре иконы, мы уже рассмотрели на примере памятника под шифром КП 1832/1.

Однако ряд других произведений ставит в центр своего сценария-хронотопа образ семейной полноты: Анну с Марией на руках и Иоакима, которые расположены в самом центре и в глубине зала (ил. 5, 8, 20). Встречается также и переходный вариант, где в центре иконы, возле стола, сидят Анна и Иоаким, причем Анна всё еще находится «на одре» (КП 1000/3, ил. 21, 22).

Эта пара сидит торжественно, напоминая персонажей на старинных семейных фотографиях, транслирующих тот же образ достойного семейного союза. Стоит отметить, что иконы XVIII – начала XIX века постулируют образ благочестия и доброчадия гораздо раньше распространения фотоателье, и, скорее, именно они сами послужили культурным образцом для будущих семейных фотопортретов.

«Рождество Богородицы»: дом Иоакима со сферической перспективой

Икона «Рождество Богородицы» XVIII века (Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1880/19, ил. 5) руинирована, но она крайне важна как ценное свидетельство развития композиции сюжета, так как памятников XVIII века сохранилось очень мало. Данный памятник представляет собой заказную

[9] Пролог. Указ. соч. Л. 30.

[10] Подлинник иконописный. Рукопись XVIII в. // Отдел рукописей Библиотеки Академии наук (ОР БАН). Строгановское собрание. № 67.



20. **Икона «Рождество Богородицы»**.
1-я половина – середина XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
35 × 28,7 × 3,2.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1838.
Икона поступила из Гомеля в 2023 г.

21. **Икона «Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми**.
1-я четверть XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
53,5 × 45 × 3.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1000/3.
Поступила из Ветки, из семьи Аникеичей, в 1997 г.





22. **Икона «Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми**.
Фрагмент: средник.
1-я четверть XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1000/3.
Поступила из Ветки, из семьи Аникеичей, в 1997 г.

домовую икону с семью приписными святыми на полях.

Масштаб фигур здесь «плавающий»: в главных сценах они крупные, а в дополнительных — малые. Художник размещает их в едином пространстве, возможно, перенося персонажей из отдельных прорисей. Подобная разномасштабность фигур является древней и когда-то глубоко семантичной чертой. Сферическая перспектива открывает теряющийся в облаках интерьер зрителю, который как бы вступает внутрь здания. Перед нами предстает круглый зал или сложный в плане многоосевой дворец с квадратными в сечении колоннами, между и перед которыми разворачиваются разновременные сцены. Все помещения открыты зрителю, полностью сохраняя принцип «прозрачного домика». Возможность оглядеться вокруг значительно усиливает этот эффект, позволяя видеть другие пространства при повороте взгляда налево и направо. Две фланкирующие колонны намеренно обрезаны боковыми полями рамки. На их капители опирается большая арка, под которой мы мысленно проходим, причем ее свод также не виден за верхним полем иконы. Однако за ней отчетливо просматриваются своды самого зала с окнами-люкарнами, а также с лепным тканевым и растительным орнаментом из роз. В центре между колоннами, примерно на шестом уровне глубины, расположен высокий затейливый балдахин, под которым сидят Иоаким и Анна.

Слева и справа, друг против друга, расположены два высоких проема в пейзаж со сценами молений Иоакима и Анны вдали. Ближе к зрителю, за частично утраченными архитектурными преградами с лепниной и рокайлями, разворачиваются левые и правые «обстоятельства» главного события, причем единства архитектурного пространства здесь нет. За левой дальней колонной изображена Анна на одре и пришедшая к ней с младенцем баба-повитуха. Они укрыты в отдельном помещении, для обозначения которого база колонны показана в обратной перспективе и фактически превращается в карниз стены отдельного помещения. Ближе них представлена маленькая троица персонажей, сидящих за круглым столом с явной аллюзией на схему ветхозаветной Троицы, что иллюстрирует гостеприимство Иоакима. По правой стороне иконы, ниже сцены с Анной в саду за оградой, располагаются три сюжета, отчетливо видимые сверху: дева с пеленкой, Иоаким и Анна в позе «целования» и, ближе всего к переднему плану, «Омовение Марии».

«Рождество Богородицы» с бирюзовыми небесами

Икона «Рождество Богородицы» конца XVIII – начала XIX века (КП 1880/14, ил. 8) также руинирована. Следы старой позолоты и красных букв названия перекрыты в XIX веке слоем оливково-коричневой краски на полях и горчично-желтой — на нимбах, а сами надписи тогда же были поновлены черным цветом.

В настоящее время икона полностью расчищена от загрязнений и укреплена в музейной реставрационной мастерской без восстановления утрат красочного слоя.

Этот памятник представляет собой заказную домовую икону с тремя палеосными святыми. Архангела Михаила, наряду с ангелом-хранителем, чаще всего изображали на полях таких образов. Стоит отметить, что в народных заговорах он известен как прогонитель двенадцати лихорадок. В свою очередь, святая Екатерина почиталась как покровительница рожениц и помощница при родах, а святая Евдокия — как защитница от блудной страсти [11].

Здесь отчетливо прослеживаются сферическая перспектива и разнообразные оптические иллюзии, формирующие эффект «невозможной архитектуры» при общем барочно-классицистическом характере стиля. Центральные колонны («столпы каменные») при текущих сочленениях арок в верхней части должны были бы находиться гораздо глубже боковых, однако именно они выступили в нижней части иконы вперед.

Все сцены, со всеми их ключевыми событиями и персонажами, представлены в одной системе измерений и как бы уведены за первый ряд колонн. Выше всего, в проемах арок, изображены явления ангелов во время молений Иоакима и Анны. Здесь представлен характерный пейзаж, свойственный Ветке: лиственные кустарники на холмах, написанные с применением адаптированной воздушной перспективы. В самом центре, под балдахином и среди занавесей с золотым цветочным орнаментом, располагается семья, сидящая за круглым столом на круглых подножиях. При этом главное событие — «Анна на одре лежит», с которого обычно начинается повествование в иконописных подлинниках и в композициях старого типа, здесь неожиданно уведено в правую зону, за колонну, а само Рождество происходит под простой двускатной кровлей. В этой же правой части, ближе к зрителю и совсем близко к переднему краю, но всё же за колоннами и между ними, девица льет воду из кувшина над деревянной бадьей. Сцена «Целование Анны и Иоакима» помещена под такой же двускатной кровлей слева, так как по логике чтения композиции слева направо она хронологически предшествует всем остальным действиям.

«Рождество Богородицы» с оптической иллюзией арок, уходящих в глубину

Икона «Рождество Богородицы» 1-й половины – середины XIX века (КП 1838, ил. 20) включает в себя шесть сцен, расположенных в интерьере и в пейзаже, который виден под тремя арками. Представленное здесь пространство являет собой осознанную игру глубокого и условного, уже вошедшую в тот период в ветковский канон. Четыре квадратные в сечении колонны, соединенные вверху арками, в верхней части иконы создают неглубокое пространство, параллельное переднему краю. За облачным сегментом и двумя колоннами открывается центральный круглый зал. Здесь представлена сцена «Ласкание Марии»: Анна с младенцем Марией на коленях и Иоаким сидят по обе стороны накрытого стола. Через боковые арки видны дальние сцены молений Иоакима и Анны, а также холмистый пейзаж с елками. Однако фигура Анны визуально кажется ближе, чем масштабно удаленный Иоаким. Разгадка этой оптической иллюзии кроется в том, как именно размещены основания колонн. Две крайние колонны фланкируют композицию на равном расстоянии от нас; они срезаны по сторонам рамкой иконы и уходят в пространство зрителя снизу и сверху. В то же время две средние колонны своими базами удаляются по диагонали в глубину: левая расположена дальше, а правая — ближе, несмотря на их равноудаленность в верхней части. Левая арка кажется удаленной еще больше за счет голубого приплеска, обозначающего воздушную перспективу.

Первичный сюжет вынесен вперед и помещен в нижней части композиции. Слева изображена Анна на одре, правда, уже с Марией на руках. Справа представлено омовение младенца Марии, где «девица льет воду из кувшина», а «баба» с Марией на коленях пробует воду рукой. Всё это действие происходит за колонной и за рамкой иконы, которая превращена в оптическую преграду, уводящую сцену для зрителя на третий план по глубине. Справа за «Омовением», в отдельном помещении, за которым видно следующее, разворачивается своеобразная трактовка пира, где присутствуют и Анна с Марией, и Иоаким. Обрядовая сторона события была крайне важна для заказчика, поэтому традиционное угощение изображено здесь трижды, за тремя разными столами.

О живом пульсировании образа и его воплощениях в бесчисленном множестве вариантов мы можем только догадываться. Нам остается лишь испытывать грусть, заставая иногда во время экспедиций иконы-тени некогда великой традиции (ил. 23, 24).

«Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми

Икона «Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми, созданная в первой четверти XIX века (КП 1000/3, ил. 21), представляет собой уникальную живописную композицию. В ней шесть сцен «Рождества Марии» вместе с архитектурными колоннами (ил. 22) оказались заключены в необычное орнаментальное обрамление, а именно — в густые заросли ветвей и переплетения растительности на черном фоне, который значительно усилил этот оптический эффект. В своеобразных «окнах» среди данной растительности по всему периметру центральной композиции помещены шестнадцать фигур целебных и патрональных святых [11]. Подобная контаминация с композицией «Древа Иесеева», которая изначально включала в себя и «Рождество Богоматери», кажется далеко не случайной.

Однако собор святых оказывается связанным с пространством «Рождества Богородицы» и другим, более архаическим способом: святые, «коемуждо благодать исцеления дана», окружают центр, подобный некоей усадьбе среди природы, где и обитают чистые силы, противостоящие угрозам, приходящим из тьмы. В их числе преподобный Нифонт, чей образ соотносится с молитвой «о прогнании лукавых духов от человек и скотов…». Медост и Власий, к которым обращаются «об избавлении от скотского падежа», стоят по обе стороны от Паисия, которому молятся «об избавлении от мук умерших без покаяния»,— так здесь объединены святые, защищающие от смерти и людей, и животных. Также здесь изображен святой Антипа, «зубной целитель», широко известный по литым старообрядческим складенькам с избранными святыми. В составе одной из «целебных» икон мы встретили единичную надпись «О сохранении от зубной боли и молнии»[11]. В теме доброчадия этот образ, возможно, призывается для облегчения прорезывания зубов. Далее представлены Артемий, исцеляющий «об избавлении от грызныя болезни», и Внифантий — «от виннаго запойства». Марой(н) и Фотиния помогают «от трясовичныя болезни», то есть от лихорадки, а Кирик и Улита «прогоняют нечистых духов» [12, с. 129]. В нижнем ряду среди святых расположены тезоименитые покровители семьи заказчика.

«Рождество Богородицы» во многочастных иконах

Как данный образ включался во многочастные иконы, представляющие иные модели пространства? Многочастная икона представляет собой своеобразный знаковый пазл, примером которого может служить семантическая модель дома и его

[11] Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций (ЭМ ВМСБТ). Т. 39. Л. 14.

23. **Икона «Рождество Богородицы»**. Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022 г.





24. **Икона «Рождество Богородицы»**. Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022 г.

покровителей. Почти все такие образа являются семейными и заказными, о чем прямо свидетельствует изображение святых на полях икон. Сами клейма с избранными святыми и сюжетами также заказывались лично, в общей сумме памятников представляя исключительно точную статистику духовных и художественных запросов, а также этической, семейной, воспитательной, целебной и обрядовой функций образов [2; 11; 12].

«Трехчастная» с собором Ангела-хранителя

Трехчастная икона середины XIX века (КП 1638/152, ил. 25) представляет собой один из характерных ветковских типов заказных икон. Сверху на ней расположены два клейма с чтимыми образами, которые воспринимаются как иконы в иконе, а в нижней части изображены избранные святые. В общей модели мира они представляют собой земной ярус, ряд людской и образ моления. Традиция изображать святых на полях, а также

25. **Трехчастная икона**.
Сер. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
36,5 × 32,2 × 3.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 1638/152.
Поступила из Гомеля
в 2017 г.



в виде особых ярусов и соборов избранных святых в многочастных иконах воспринимается на Ветке естественно и органично.

Между тем подобная иконография является развитием древнейших традиций. Это заметно и в сочетании с «Рождеством Богородицы», где верхний ярус из четырех святых — Димитрия Солунского, Николы, Ильи и Георгия — присутствует уже на новгородской иконе XIV века. Однако и там Э.С. Смирнова отмечает более древние черты: «Включение особого яруса “избранных святых” восходит, очевидно, к более старой традиции изображений на полях (ср. новгородские иконы XIII в.)» [9, с. 240].

В семантической «стратиграфии» иконы действуют несколько «слоев» значений, одним из которых выступает построение краткого домашнего «Целебника».

Сверху расположены два богородичных сюжета. Слева представлена икона «Всем скорбящим Радость» с характерным для Ветки увеличением ярусов святых ради усиления целебной функции и многообразной помощи «Скорбящей», в том числе «в пути шествующим» и «в море плавающим» [13]. Справа помещено «Рождество Богородицы». В данном случае можно допустить специальное предназначение клейм: покровительство в пути и дома, то есть «мужское» и «женское» заступничество, направленное на сохранение всех членов семьи. В нижней части иконы представлен «Собор избранных святых», где своеобразным клеймом-замком выступает образ «Спас Нерукотворный», который, согласно экспедиционным материалам, традиционно заказывался «В дороге». Над двумя верхними клеймами в облачном сегменте изображен «Господь Саваоф» — это указывает на то, что перед нами «поповщинская» икона, то есть созданная в среде старообрядцев-поповцев, признающих изображение Бога-Отца.

В нижнем ярусе по сторонам от ангела-хранителя располагаются две группы фигур святых. Слева стоят Никита-воин, Антипий, Власий и Кондратий, а справа — преподобный Иоаким, Марой-чудотворец, Артемий-воин и Иоанн-воин. Образ Иоакима, отца Марии, изображенный в соборе святых прямо под сценой Рождества Богородицы, безусловно, символичен для домашней культуры покровительства рождению и родительского благословения. Его изображение статистически часто встречается на ветковских иконах, как в соборах святых, так и на полях. При этом Кондратий, возможно, являлся патрональным святым самого заказчика. Именно они двое уступают главное центральное место личному ангелу-хранителю благословляемого человека. Вокруг них расположены святые, «коимуждо какая благодать исцеления дана». Хотя надписи с указанием целебных функций на иконе отсутствуют, они легко угадываются по именам персонажей. В сонм воинов входят Никита-бесогон, которому молились «об избавлении младенцев от родимца» (эпилепсии), Артемий, помогающий «от грызныя болезни» (грыжи), и Иоанн, просимый «о возвращении краденого». Рядом с ними представлены Антипий, исцеляющий «от зубныя боли», Власий — «от скотскаго падежа», и Марой (Марон), спасающий «от трясовичныя болезни» (лихорадки).

Четырехчастная икона с «Неопалимой купиной»

Четырехчастная икона (КП 339/1, ил. 3), созданная в начале – середине XIX века,— изящный пример ветковской живописи. Трогательная сцена «Рождества Богородицы» представляет младенца Марию, которая спеленута и перевита красной лентой. Рядом с ней изображена яркая огненно-цветущая «Неопалимая Купина». Во-первых, эта иконография выступает как «Знамение» и знак будущего рождения Христа, то есть символизирует покровительство будущему материнству. Во-вторых, в акафисте «Благовещению» говорится: «Яко не опалил огнь купины неопалимой, тако не опалит огнь божества моего лона девичья…». По этой причине образ «Неопалимой» может читаться и как знак, благословляющий само зачатие. Наконец, «Неопалимой Купине» традиционно молились для защиты от пожара и молнии, а в случаях трудных родов существовал народный обычай вбежать к роженице с криком: «Пожар!», чтобы та родила, внезапно испугавшись.

В нижней части композиции помещены богородичные образы «От бед страждущих» и «Фёдоровская», к которой обращались с молитвой о легких родах. На полях иконы изображены приписные святые — воин Никита, оберегающий «об избавлении младенцев от родимца», и Созонт. Последний, по всей видимости, является патрональным святым самого заказчика. Таким образом, в памятнике четко выстраивается модель личного заказа: имя благословителя, то есть отца, переходит вместе с иконой в дом новой семьи, где продолжает покровительствовать и поддерживать дочь через своего небесного заступника.

«Четырехчастная» в резном золоченом киоте: благословение на свадьбу

Четырехчастная икона (КП 369/4, ил. 26) создана в 1906 году. В это время в регионе работала семья известных иконописцев Рогаткиных — Фёдор-отец и Григорий-сын, и данный памятник представляет собой классический образец иконы, заказанной для свадьбы дочери.

Все четыре клейма здесь направлены на «доброчадие» и праведное продолжение рода, что

26. **Четырехчастная икона: Рождество Богородицы, Богоматерь Феодоровская, Богоматерь «Бысть чрево твое трапеза»; святые Екатерина и Варвара**.
1906.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
35,6 × 30 × 2,8.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 369/4.
Икона бытовала в Ветке; поступила в 1985 г. из семьи Кушнеровых



подчеркивает исключительно женский характер выбранных сюжетов. Расположенное в центре Распятие превращает композицию в миниатюрный личный иконостас. При этом к «Рождеству Богородицы» добавлены богородичные образы «Фёдоровской» и «Бысть чрево твое трапеза», которые в народной культуре имели важное целебное значение. Первый из них призывался «от трудного рождения жен», то есть для помощи в легких родах, а второй, предположительно, свидетельствовал о молитве о благополучном вскармливании младенца.

Двое святых в четвертом клейме также выбраны неслучайно: великомученица Екатерина почиталась как главная помощница в родах, а Варвара — «об избавлении от смерти без покаяния». Сходным смыслом наделен и святой Харлампий, представленный среди приписных святых на полях иконы. Очевидно, что в данном контексте имелась в виду прежде всего опасность смерти матери и ребенка во время родов, которая в старину была частой трагедией. Еще трое святых на полях иконы — воины Георгий, Дмитрий и Фёдор Тирон. Их часто изображали по сторонам композиции в качестве надежной защиты и оберега, что хорошо известно и по древним, в основном новгородским памятникам. Тем более что, согласно житийным текстам и легендарным подвигам, великомученик Георгий спас чистую деву, а Фёдор — свою мать, причем оба освободили их от чудовищного змея.

Помещенная в резной золоченый киот, икона воплощает в себе подлинное единство художественного, конструктивного и дизайнерского мышления ветковских мастеров. Сомасштабность форм здесь явно просчитывалась для наилучшего восприятия миниатюрного письма, включая строгое определение расстояния от человеческого глаза до живописной поверхности. Наконец, вся сумма живописи, резьбы, золочения и мерцающего света свечи была направлена на организацию особого светового общения между образом и реципиентом [14]. Физически в пространстве создавалась сфера теплого света, дарующая ощущение сопричастности чуду явления образа. В данном примере киот имеет форму домика с арочным завершением, тем самым помещая сюжеты иконы в своеобразные «комнаты» внутри архитектурной конструкции.

«Девятичастная» с «Рождеством Богородицы»

Девятичастная икона с «Рождеством Богородицы» (КП 1638/142, ил. 27) представляет собой своего рода домовой иконостас и «Целебник» [2, с. 219], она содержит более 50 фигур святых в девяти сюжетах.

Справа сверху расположено «Рождество Богородицы» с изображением под центральной аркой семейной пары — Анны с Марией на руках и Иоакима. В этом сюжете поместились три главные фазы события: моление, встреча героев и ласкание младенца, которое воспринимается одновременно и как семейный совет. В верхнем ярусе иконы находятся еще два архитектурных клейма: «Покров» и «Богоматерь Боголюбская». Персонажи всей суммы клейм, таким образом, пребывают под символической кровлей, благодаря чему икона приобретает коннотацию общего моления в граде, в храме и в доме. Параллельный семантический ряд выстраивается в предстоянии святых перед изображенными иконами трех верхних сюжетов.

Во втором ярусе помещены три клейма с избранными святыми.

В первом клейме изображены апостолы Пётр и Павел. День их памяти, празднуемый 29 июня (12 июля), является главным летним праздником, сопровождаемым народными обрядами. Кроме того, согласно рукописным целебникам, святому Павлу молились об избавлении младенцев от внезапной смерти.

Второе клеймо представляет собор святых вокруг пророка Иеремии, включающий одиннадцать фигур. Это редчайший образ для центра композиции. Пророк Иеремия, чья память чтится 1 (14) мая, в старообрядческой культуре выступает как символ и пример верности Богу даже перед лицом гонений. Рядом с ним изображен Пафнутий, стоящий возле Паисия, которому молятся об избавлении от муки умерших без покаяния. Здесь же представлены Моисей и Внифантий, к чьей помощи прибегают при избавлении от винного запойства.

Третье клеймо — «Семь спящих отроков Эфесских» (день памяти — 4 (17) августа) — находится непосредственно под верхним клеймом «Рождества Богородицы». Этим святым традиционно молились о хорошем и спокойном сне младенцев.

В нижней части иконы расположены три знаменательных сюжета. Первый из них — святые Самон, Гурий и Авив, к которым обращались с молитвой в случае семейного разлада: «Аще возненавидит муж жену свою неповинно». Второй сюжет изображает пятерых святых — Мардария, Авксентия, Евстратия, Евгения и Ореста. Согласно экспедиционным данным, им традиционно молились «о богатстве». Данная группа святых действительно изображается вместе, что подтверждают два аналогичных памятника, хранящихся в фондах Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций. Наконец, третий сюжет связан со святыми Флором и Лавром, которые почитаются как покровители лошадей. По всей видимости, внимание художника к этим святым привлек глубокий фольклорный архетип — образ пары лошадей в свадебной запряжке и в свадебных песнях, выступающий в качестве оберега для всего свадебного поезда.

27. **Девятичастная икона с «Рождеством Богородицы»**.
1-я половина XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
53 × 45,5 × 2,7.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1638/142.
Поступила из Гомеля в 2017 г.



Вообще, этот памятник представляет собой семейную икону, оберегающую мир и благополучие семьи в самых разных пространствах жизни ее членов. Моделирование столь разнообразного мира происходит в терминах иконописи, включающих подбор сюжетов, функции святых и суммарный пространственный образ. При этом активно используются архетипические модели мира, сочетающие в себе планиметрию и ярусную вертикальную модель с четкой семантической нагрузкой зонального размещения элементов.

Выводы

Иконы «Рождества Богородицы», собранные в ходе экспедиций в регионе Ветки и Стародубья, наглядно представляют судьбу одной иконографии в рамках единой традиции и в ее историческом развитии. Собранный материал убедительно свидетельствует о широком спектре композиционных решений. При этом сама идея копийности, предполагающая строгое воспроизведение в иконе чтимого образца, в данном случае становится архетипом: сохраняется узнаваемость главных элементов образа и его базовых «предикативных единиц», но сами они избираются и компонуются неожиданно разнообразно. Значительная вариативность иконографического материала позволяет исследователю углубиться в «стратиграфию» визуального текста иконы, а также детально изучить структуру взаимосвязанных смысловых и композиционных уровней ее содержания.

Все эти смысловые уровни отражают культуру Ветки и ее иеротопию. Подобно параллельным текстам, они органично встроены в композицию, заметно усложняя ее многоуровневую семантическую структуру, что делает каждую отдельную икону полноценной «моделью ветковского мира» — уникального культурного и этноконфессионального пространства.

Уже в самых ранних для Ветки (основанной в 1680-е годы) сохранившихся памятниках XVIII века, прошедших через эпохи барокко и рококо, отчетливо видно, как традиция развивается. Она успешно адаптирует новые художественные стили к иконному моделированию пространства, включая собственные завоевания мастеров в области использования сферической (перцептивной) перспективы и разнообразных оптических иллюзий.

Таким образом, иконы «Рождества Богородицы» в регионе Ветки представляют собой живые текстовые структуры, которые способны эффективно моделировать пространство и время, одновременно оставаясь каноническими и вариативными. Выявленные здесь источники вербальной культуры многообразны. Сюда относится богатая книжная культура — от древних апокрифов, вошедших в четьи книги, «Прологи» и рукописные сборники, до служебных Миней, певчих рукописных «Праздников» и прямых руководств для иконописцев, каковыми являлись «Толковые подлинники».

Не менее важна устная культура отношения к иконе, включающая особенности понимания и трактовки ее сложной символики (народная иконология). Она гармонично объединяет в себе профессиональные предпочтения, а также патрональные, целебные и семейно-регулирующие трактовки сюжетов и образов при безусловном главенстве личного заказа домовых икон. Все эти тексты, взаимно влияя на композиционные структуры иконописи, позволили мастерам разнообразно избирать, акцентировать и собирать отдельные сцены в единых хронотопах произведений.

При этом лаконизм сюжетной канвы, пространственных примет и «обстоятельств места действия», описанных в источниках, дал возможность для исторического развития яркой художественной характерности Ветки. Таковым, например, является ее знаменитый «строительный стиль» в формировании архитектурных образов. Активно используя элементы стилей Нового времени, художники при этом не изменяли фундаментальным принципам языка иконы. Свобода в художественном моделировании оставалась важнейшим условием сохранения узнаваемого сакрального образа. Этот феномен наглядно показывает, что даже в условиях канона возможны внутренняя динамика, вариативность и развитие, отражающие всё богатство местных культурных и духовных традиций.

Список источников
1. Живая вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова; авт. текста Г.Г. Нечаева. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с., ил.
2. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с., ил.
3. Леонтьева С.И. Гомельский иконописный подлинник середины XVIII – XIX веков // Гомельский дворцово-парковый ансамбль: от усадьбы до музейного комплекса : сб. ст. / редкол.: Д.Н. Линденков [и др.]. Гомель: Редакция газеты «Гомельская праўда», 2024. С. 183–188.
4. Нечаева Г.Г. Свобода текста: руководство для иконописца и композиция иконы // Матэрыялы XXII Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў (Мінск, 16–17 красавіка 2026 г.) / складальнікі: Т.У. Карнілава і інш. Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2026. С. 168–175.
5. Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века: сборник статей по истории русского искусства допетровского периода / Государственный институт истории искусств. Ленинград: Academia, 1929. С. 27–62.
6. Нечаева Г.Г. «Спас Нерукотворный» и «Плат Вероники». Старообрядческая икона Ветки как текст культуры барокко ВКЛ // Культура: открытый формат : сб. науч. ст. / редкол.: Е.Е. Корсакова [и др.]. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2022. С. 192–199.
7. Буслаев Ф.И. О литературе. Исследования. Статьи. М.: Художественная литература, 1990. 512 с.
8. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с., 135 ил.
9. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. 391 с., ил.
10. Нечаева Г.Г. Стилистика миниатюр ранних рукописей и икон Ветки. «Праздники» в стиле рококо // Матэрыялы XVIII Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў, Мінск, 28–29 красавіка 2022 г. / складальнікі: Т.У. Карнілава, Г.У. Кірэева. Минск: Национальная библиотека Беларуси, 2022. С. 168–175.
11. Нечаева Г.Г. К вопросу о целебных образах. Целебники Ветки и литье: старообрядческое и архаическое // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып. 8 / гал. рэд. У.І. Пракапцоў. Мінск: Белпринт, 2011. С. 314–372.
12. Голоса ушедших деревень / под общ. ред. Г.Г. Нечаевой. Минск: Белорусская Наука, 2008. 342 с., ил.
13. Нечаева Г.Г. Образ Богоматери «Всем скорбящим радость» // «Дабы не предати небытию надобные вещи». Старообрядчество как историко-культурный феномен : сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. П.М. Цалко. Гомель: Редакция газеты «Гомельская праўда», 2023. Ч. 1. С. 56–69.
14. Нечаева Г.Г. Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская // Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 34–53. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.003.

References
1. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living faith. Vetka*. Minsk: Belorusskaya entsiklopediya im. P. Brovki. (In Russ.)
2. Nechaeva, G.G. (2002) *The Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
3. Leontieva, S.I. (2024) 'The Gomel icon-painting original of the mid-18th – 19th centuries', in Lindenkov, D.N. et al. (eds.) *Gomel palace and park ensemble: from estate to museum complex*. Gomel: Editorial office of the Gomelskaya Prauda newspaper, pp. 183–188. (In Russ.)
4. Nechaeva, G.G. (2026) 'Freedom of text: Guide for the icon painter and icon composition', in Kornilova, T.V. et al. (comps.) *Proceedings of the XXII International Bibliological Readings* (Minsk, 16–17 April 2026). Minsk: The National Library of Belarus, pp. 168–175. (In Russ.)
5. Nechaev, V.N. (1929) 'Interior chambers in Russian painting of the 17th century', in *Russian art of the 17th century*. Leningrad: Academia, pp. 27–62. (In Russ.)
6. Nechaeva, G.G. (2022) '"The Saviour Not Made by Hands" and "The Veil of Veronica". The Old Believer icon of Vetka as a text of the baroque culture of the GDL', in Korsakova, E.E. et al. (eds.) *Culture: open format*. Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts, pp. 192–199. (In Russ.)
7. Buslaev, F.I. (1990) *'On literature. Researches. Articles*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russ.)
8. Bryusova, V.G. (1982) *Guriy Nikitin*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ. (In Russ.)

9. Smirnova, E.S. (1976) *Painting of Veliky Novgorod. Mid-13th – early 15th century.* Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
10. Nechaeva, G.G. (2022) 'Stylistics of miniatures of early manuscripts and icons of Vetka. "Feasts" in the Rococo style', in Kornilova, T.V. and Kireeva, G.V. (comps.) *Proceedings of the XVIII International Bibliological Readings (Minsk, 28–29 April 2022)*. Minsk: The National Library of Belarus, pp. 168–175. (In Russ.)
11. Nechaeva, G.G. (2011) 'On the question of healing images. Vetka's books of healing and metal casting: Old Believer and archaic', in Prokoptsov, V.I. (ed.) *Bulletins of the National Art Museum of the Republic of Belarus*, issue 8, pp. 314–372. (In Russ.)
12. Nechaeva, G.G. (ed.) (2008) *Voices of vanished villages*. Minsk: Belorusskaya Nauka. (In Russ.)
13. Nechaeva, G.G. (2023) 'The Image of the Mother of God "Joy of All Who Sorrow"', in Tsalko, P.M. (ed.) *"Lest useful things be forgotten". Old Belief as a historical and cultural phenomenon*. Gomel: Editorial office of the Gomelskaya Prauda newspaper, pt. 1, pp. 56–69. (In Russ.)
14. Nechaeva, G.G. (2025) 'Spatial icon in the culture of Vetka: Our Lady of Kazan', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 34–53. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.003. (In Russ.)

Информация об авторе

Нечаева Галина Григорьевна, искусствовед, Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь, galnech51@gmail.com.

Information about the author

Galina Grigorievna Nechaeva, Art historian, Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions named after F.R. Shklyarau, Vetka, Republic of Belarus, galnech51@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 30.03.2026; одобрена после рецензирования 12.05.2026; принята к публикации 14.05.2026.
The article was received by the editorial board on 30 March 2026; approved after reviewing on 12 May 2026; accepted for publication on 14 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 70–81. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 70–81. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745:7.011
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.003

К вопросу об опыте осмысления русского народного искусства как духовного феномена в отечественных гуманитарных исследованиях



Вильданова Татьяна Владимировна

Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация
tvildanova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3387-1043

Аннотация. В статье ставится цель выявить и охарактеризовать в историографическом опыте отечественных гуманитарных исследований ряд научных подходов и концептуальных позиций в отношении влияния христианской духовности и церковных искусств на русское народное изобразительно-пластическое творчество. Научная новизна работы определена выбранными методологическими принципами рассмотрения материала, отличными от критериев устоявшейся парадигмы, сфокусированной на дохристианской мифологической образности русского народного искусства. Для последовательного анализа развития философской, историко-филологической и искусствоведческой мысли применены сравнительно-исторический и логический методы, междисциплинарный подход. Такое исследование представляется актуальным на современном научном этапе, когда в связи с процессами глобализации, распространения электронных средств массовой информации и преобладания массовой культуры значительно усиливаются тенденции к национальной самоидентификации, выявлению и анализу ценностных черт отечественной культуры, значительная часть которых закономерно связывается с традицией православия.

Анализ эволюции научных взглядов на проблему влияния христианской духовности и церковных искусств на русское народное изобразительно-пластическое искусство охватывает три основных исторических этапа отечественной гуманитарной науки: дореволюционный, советский и постсоветский периоды. В частности, в статье анализируются научные подходы и концептуальные позиции участников академических экспедиций по просторам России XVIII века (Н.Я. Озерецковского и других), славянофилов (К.С. Аксакова, Ю.С. Самарина, П.В. Киреевского), основоположников академического искусствознания (Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, В.В. Стасова), исследователей архаики в советский период (Б.А. Рыбакова, В.А. Городцова), авторов, сфокусировавшихся в советское время на отдельных аспектах проблемы христианской основы отечественного искусства (Г.К. Вагнера, В.М. Василенко, В. Вишневской, О.В. Кругловой), методология академика М.А. Некрасовой в постсоветский период, а также другие научные взгляды и исследования. Подводя итог, можно заключить, что проблема влияния тысячелетней христианской традиции на народную культуру (и изобразительно-пластическое творчество в частности) была актуальна на всех этапах развития отечественной науки. Положительный опыт и недостатки ранних этапов были во многом учтены в постсоветский период, когда представилось возможным глубже рассмотреть весь сложный комплекс проблем русской духовной культуры. В искусствоведении особенно значительные шаги в этом направлении были сделаны в трудах М.А. Некрасовой, а также других ученых.

© Вильданова Т.В., 2026

Ключевые слова: русское народное изобразительно-пластическое искусство, историография, гуманитарные исследования, традиция православия, христианская духовность, церковные искусства

Для цитирования: Вильданова Т.В. К вопросу об опыте осмысления русского народного искусства как духовного феномена в отечественных гуманитарных исследованиях // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 70–81. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1319.

Original article

On the experience of understanding Russian folk art as a spiritual phenomenon in domestic humanitarian studies

Tatyana V. Vildanova

Independent researcher, Moscow, Russian Federation
tvildanova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3387-1043

Abstract. This article aims to identify and characterise a number of scholarly approaches and conceptual research positions within the historiographic experience of Russian humanities research regarding the influence of Christian spirituality and church arts on Russian folk fine arts. The study utilizes methodological approaches to examining the research material that differ from the established research paradigm focused on the pre-Christian mythological imagery of Russian folk art. This constitutes the scientific novelty of the work. Comparative-historical and logical methods, along with an interdisciplinary approach, are applied to consistently analyze the development of philosophical, historical-philological, and art-historical thought. This research is relevant in the current scientific era, when globalisation, the spread of electronic media, and the prevalence of mass culture have significantly increased trends towards national self-identification and the identification and analysis of the value-based features of our culture, many of which are naturally associated with the Orthodox tradition.

The analysis of the evolution of scientific views on the problem of the influence of Christian spirituality and church arts on Russian folk fine and plastic arts covers three main historical stages in the development of Russian humanities: the pre-revolutionary, Soviet, and post-Soviet periods. In particular, the article analyses the scientific approaches and conceptual positions of the participants of the academic expeditions of the 18th century across the expanses of Russia (N. Ya. Ozeretskovsky et al.), Slavophiles (K.S. Aksakov, Yu.S. Samarin), the founders of academic art criticism (F.I. Buslaev, N.P. Kondakov, V.V. Stasov), researchers of archaism in the Soviet period (B.A. Rybakov, V.A. Gorodtsov), and authors who focused in Soviet times on certain aspects of the problem of the Christian basis of Russian art (G.K. Wagner, V.M. Vasilenko, V. Vishnevskaya, O.V. Kruglova). The methodology of Academician M.A. Nekrasova's work in the post-Soviet period, as well as other scholarly views and studies, has also been explored. Thus, the problem of the influence of the millennium-old Christian tradition on traditional folk culture (and folk art in particular) has been relevant at all stages of the development of Russian scholarship. The positive experiences and shortcomings of the early stages were largely taken into account in the post-Soviet period, when it became possible to examine in greater depth the entire complex of issues affecting Russian spiritual culture. In the field of art history, significant steps in this direction were taken by M.A. Nekrasova, as well as by other scholars.

Keywords: Russian folk fine and plastic arts, historiography, Russian humanitarian research, Orthodox tradition, Christian spirituality, church arts

For citation: Vildanova, T.V. (2026) 'On the experience of understanding Russian folk art as a spiritual phenomenon in domestic humanitarian studies', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 70–81. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1319. (In Russ.)

Сегодня большой интерес к народному искусству подтверждают многочисленные выставки, конференции, книги, статьи, посвященные его проблемам. За этим стоит признание русского народного изобразительного искусства как значительного явления нашей культуры, а также стремление еще глубже понять его сущность, цельный и стройный мир, осмыслить идеалы этого искусства. Но эти его свойства, законы и закономерности, узловые этапы и динамика развития как самостоятельной художественной системы еще не изучены до конца. В частности, недостаточно изучено отражение в русском народном искусстве тысячелетней христианской традиции.

Столь большое внимание к русскому народному искусству в отечественной культуре является также следствием процессов национальной самоидентификации, которые усилились в эпоху глобализации, электронных средств массовой информации, преобладания массовой культуры и понимаются, во многом, как причастность к корневой традиционной основе, частью которой являются также и традиционные народные формы творчества.

Среди факторов, определяющих национальную культурную самоидентификацию, немаловажным является религиозный. Русское народное искусство имеет в своем историческом развитии тысячелетний христианский период, значительно обогативший и содержание, и художественные средства этого творчества. Проблема православных ценностей нашей культуры с самого раннего научного этапа волновала исследователей гуманитарных направлений науки. И в целом значение православия было оценено очень высоко. Но с народной традиционной культурой ситуация оказалась более сложной, а применительно к русскому народному изобразительному искусству этот вопрос до нашего времени остался во многом неизученным. В статье ставится цель выявить и охарактеризовать в историографическом опыте отечественных гуманитарных исследований ряд научных подходов и концептуальных позиций в отношении влияния христианской духовности и церковных искусств на русское народное изобразительно-пластическое творчество.

Внимание исследователей к вере народа, ее отражению во всех сферах народной жизни можно отметить еще на самом раннем этапе развития нашей гуманитарной науки. М.В. Ломоносов (1711–1765), С.П. Крашенинников (1711–1755), И.И. Лепёхин (1740–1802), В.Ф. Зуев (1754–1794), Н.Я. Озерецковский (1750–1827) — сами выходцы из народной среды — были инициаторами сбора данных о народной культуре, народном быте.

Путешествовавший по Русскому Северу в 1770–1780-е годы Н.Я. Озерецковский подчеркивал, что поморцы (вокруг Белого моря живущие) посты всего всегда святее соблюдают, а лопари Российской Лапландии также весьма в вере православной усердны [1, с. 62–65]. В исследованиях на Севере ученый фиксировал факты развития различных ремесел в монастырях. О Валаамских насельниках он писал, что эти весьма усердные в вере своей монахи в кельях точат кленовые ложки и четки, вырезают кипарисовые кресты, во время трапезы используют простую народную посуду: деревянные чаши и ложки [2, с. 70–71]. В Выго-Лексинском старообрядческом общежитии Н.Я. Озерецковский отмечал работу небольшой фабрики, на которой в горнах отливали медные образа, а в Лексинском женском общежитии фиксировал в зимнее время прядение льна, ткание холстов, вышивку золотом и серебром обуви, перчаток, повойников и шапок [2, с. 288, 295]. Но накопление научного материала в период академических экспедиций XVIII века шло в рамках географического и естественно-исторического изучения России.

Очевидно, что ассортимент монастырских изделий, заинтересовавших Н.Я. Озерецковского, во многом был близок народной традиционной культуре. И, по всей видимости, в среде монастырского ремесла шел процесс взаимовлияния, взаимообогащения искусства церковного и искусства народного. Но осмысление этой проблематики даст о себе знать только на следующих научных этапах.

Глубокую оценку значения христианства в народной культуре дали в своих исследованиях славянофилы, начальный период деятельности которых относится к 1830-м годам. Например,

К.С. Аксаков (1817–1860), касаясь былин Владимирова цикла, писал: «Праздник, пир — составляет колорит Владимировых песен; но этот пир, как и вся жизнь, имеет христианскую основу. Христианство есть главная основа всего Владимирова мира. На этой-то христианской основе является богатырская сила и удаль молодого, могучего народа» [3, с. 94]. Славянофил П.В. Киреевский (1808–1856) — собиратель фольклора — в первом выпуске своих «Русских народных песен» публикует народные духовные стихи [4].

Значимым представляется обращение славянофилов к проблеме «народности», которая, в их понимании, является важнейшей характеристикой и даже ценностью любого народа. Ее составляют не только особенности народа, сложившиеся под влиянием исторической судьбы, географических и климатических условий, но и черты, проявляющиеся в вере, народном самосознании и государственном строе [5, с. 102–103]. Русская народность, по выражению Ю.С. Самарина (1819–1876), понимается в неразрывной связи с православной верой, а по выражению К.С. Аксакова — основана на ней [5, с. 104].

Перспективу изучения древнерусского искусства, с которым народное искусство было тесно связано, открывало зарождение в начале XIX века научного интереса к российским христианским древностям. В историческом этапе Древней Руси закономерно виделись истоки народной жизни. В начале XIX века были открыты Лаврентьевская летопись (с «Поучением Владимира Мономаха»), «Слово о полку Игореве», Остромирово евангелие и другие. Пробуждается научный интерес к миниатюрам рукописей и их орнаментам.

Одним из первых научно исследует проблему влияния христианства на русскую культуру Ф.И. Буслаев (1818–1897). В его филологических работах нашел отражение вопрос о взаимоотношении христианской традиции древнерусской литературы, которая распространялась в период Древней Руси как идеологическая программа, и спонтанной стихии народного творчества с ее мифологическим происхождением.

Ф.И. Буслаев отмечал, что еще задолго до принятия христианства народ проходит различные степени духовного развития. Это ярко выразилось в эпической мифологической поэзии. «Чем полнее и совершеннее было это развитие,— писал ученый, имея в виду народную мифологию,— тем совершеннее и полнее в духовном отношении раскрывалась народность и, впоследствии, тем способнее становился народ к усвоению себе высоких идей христианства: потому что уже в эпоху доисторическую народ привык вращаться в области верования, привык уважать какие бы то ни было убеждения» [6, с. 34]. То есть, по мнению исследователя, «благодатность народного эпоса» говорила о сформированном характере духовных сил народа, что являлось в значительной степени благоприятной основой для принятия и усвоения новых христианских идей.

Эта специфическая подготовленность жителей Руси к историческому акту принятия православия отмечается и в современных исследованиях. Так, Д.С. Лихачёв (1906–1999) писал, касаясь зарождавшейся литературы молодого государства Русь: «Скачок в литературе был подготовлен всем предшествующим культурным развитием русского народа. Высокий уровень развития фольклора сделал возможным восприятие новых эстетических ценностей, с которыми знакомила письменность» [7, с. 5]. Из сказанного выше можно сделать вывод, что благотворные основы для развития черт нового христианского искусства были заложены еще в предшествующий православию период. Эти вопросы, к сожалению, и сегодня еще недостаточно исследованы наукой.

Согласно выводам Ф.И. Буслаева, народное искусство на раннем историческом этапе представало способным к восприятию искусства городского, бывшего проводником новой христианской идеологии. Это влияние было, по всей видимости, разноплановым, многовекторным. Также Ф.И. Буслаев известен как крупнейший исследователь лицевых рукописей и древнерусского орнамента. Одновременно он изучал формировавшиеся в его время коллекции народного искусства. Глубочайшие знания позволили ему видеть аналогии элементов народных вышивок в искусстве Востока, позднеримского времени, Германии языческих времен, в искусстве древнехристианском и византийском [8].

Подобная проблематика интересовала и В.В. Стасова (1824–1906). В.В. Стасов как секретарь этнографического отделения Императорского географического музея, а также В.А. Прохоров (1818–1882) — хранитель музея православного иконописания при Академии художеств — были организаторами сбора бытовых народных изделий. Полученный таким образом этнографический материал давал возможность наглядного сравнения произведений древнерусского и народного искусства. В частности, В.В. Стасов отмечал параллели между мотивами народных вышивок и декоративными изображениями русских рукописей XII, XIII и XIV веков [9, с. 11].

Но в дореволюционный период искусствоведение еще не выделялось в самостоятельную область знания и только начинало вырабатывать свою методологию, оставаясь в сфере археологии, этнографии, филологии.

На протяжении XIX века российскими археологами было собрано значительное число изделий

декоративно-прикладного искусства самых ранних этапов развития древнерусского государства. Значительная часть изделий сохраняла еще черты родового строя с присущими ему верованиями и почитанием славянских богов. Но другая группа находок по своим образно-художественным характеристикам была причастна уже миру православной культуры.

Впервые подходит к археологическим предметам как к произведениям искусства и рассматривает вместе простые деревенские изделия и произведения городских ремесленников ученик Ф.И. Буслаева Н.П. Кондаков (1846–1925) [10]. Опыт научного рассмотрения этих двух различных, но по многим чертам и близких областей древнерусского искусства был плодотворным и показал, что древнерусское искусство на этом раннем этапе своей истории было глубоко народным.

В работах Н.П. Кондакова нашел также отражение вопрос о значении, содержании «звериной» образности древнерусского искусства. Этот вопрос приобрел актуальность в связи с проблемой включения значительных образов-архетипов искусства Древнего мира в христианское по духу искусство Древней Руси [11]. Важно, что эти «звериные» образы с оттенками значений, которые они приобрели в искусстве Древней Руси, находят в дальнейшем воплощение в народном искусстве. Уже в XX веке проблема значения «звериной» образности древнерусского искусства была во многом раскрыта в трудах Г.К. Вагнера (1908–1995), который опирался на исследования Н.П. Кондакова.

Таким образом, в работах Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, В.В. Стасова, труды которых стоят у истоков российского искусствознания, связь с христианским искусством Древней Руси — важная особенность народной культуры. В их исследованиях было положено начало рассмотрению отдельных существенных аспектов и черт данной связи: взаимоотношения устной народной традиции и древнерусской литературы, пришедшей с христианством; взаимовлияния орнаментики народного и древнерусского искусства; христианского содержания символической образности древнерусского и народного искусства и других.

К концу XIX века были собраны значительные исторические данные, большой этнографический материал, многочисленные коллекции российских государственных и частных музеев, свидетельствующие о воздействии православия на русское народное искусство.

В этих коллекциях закономерно в историческом и культурном плане вместе были собраны иконы, церковная утварь, а также предметы старого русского и народного быта — чаши, кубки, блюда, продукция старообрядческих мастерских и тому подобное. Этнографический материал о народных церковных праздниках, обрядах, связанных с православием, включал сведения и о бытовых народных изделиях, в них использовавшихся. Но имели значение научные подходы к исследованию данного материала. В понимании отдельных ученых влияние христианства было велико, требовало раскрытия и изучения. Другие же были склонны, в силу своих мировоззренческих установок, философских, социологических взглядов, не придавать этому явлению большого значения.

Одной из наиболее дискуссионных в XIX – начале XXI века явилась проблема степени усвоения христианского вероучения русским народом (характер взаимоотношения православных и языческих элементов в народном миропонимании и, в частности, в народном искусстве), которая рассматривалась с большей или меньшей основательностью в значительном числе научных работ. На полемику по данному вопросу во многом повлияли труды представителей мифологической школы (Ф.И. Буслаева (1818–1897), А.Н. Афанасьева (1826–1871) и других), их понимание большой роли языческих истоков культуры.

Период научного анализа собранного в XIX веке материала пришелся на не самый благоприятный для темы о христианстве советский научный этап. В это время народное искусство в научных исследованиях начинают рассматривать как самостоятельное художественное явление. Появляются работы, раскрывающие отдельные аспекты проблемы связи народного искусства и православия. В частности, А.И. Некрасов (1885–1950) в своей книге «Русское народное искусство», вышедшей в 1924 году, отмечал влияние «церковности» на архитектуру крестьянского жилища и крестьянскую утварь [12, с. 59, 61, 62, 88]. Влияние «церковности» у А.И. Некрасова органично для многих явлений народного искусства.

В 1926 году выходит небольшая статья В.Г. Дружинина (1859–1936) «К истории крестьянского искусства XVIII–XIX веков в Олонецкой губернии: художественное наследие Выгорецкой Поморской обители» [13, с. 1479–1490], в которой автор обратился к совершенно новой проблеме — художественному наследию старообрядческой культуры, его роли в развитии народного искусства.

Позднее в трудах В.М. Василенко (1905–1991), Г.К. Вагнера (1908–1995) исследуется проблема присутствия языческих образов в системе христианского по духу декоративно-прикладного искусства Древней Руси, которое было прочно соединено с искусством народным.

Важные научные выводы были сделаны Г.К. Вагнером в 1970-е годы в связи с большим вниманием к проблеме наследования в искусстве Древней Руси образов скифо-сарматского звериного стиля. Г.К. Вагнер использует понятие

«процесс генерализации», означающее метод использования черт, образов старого искусства для решения на новом историческом этапе новых художественных задач [14, с. 250–252]. В этой «новой борьбе», как пишет Г.К. Вагнер, подразумевая процесс усвоения нового в искусстве, использовались известные художнику и зрителю по старому искусству символы и понятия с тем, чтобы черты, нюансы их смысловой интерпретации помогали в подаче и усвоении нового [14, с. 250–257; 15, с. 59–61]. Таким образом, можно говорить о христианском содержании «звериной» образности искусства Древней Руси.

В.М. Василенко о периоде освоения христианства в древнерусском искусстве писал: «…в мир христианских образов приходит множество форм и изображений, порой взятых с Востока или из Византии; многие из них сливаются с еще живущими старинными языческими образами, как бы «подгоняются» под них» [16, с. 246–247]. «Но всё равно,— подчеркивает автор,— это уже не мир языческой мифологии, дух его совсем иной» [16, с. 247]; «… на смену языческим духам-охранителям приходят похожие на них, но иные в своем художественном облике гении-духи, существа вроде сиринов, грифонов, львов. Они начинают нести те же самые охранительные функции и, помещенные на колте, в ожерелье, на браслете, защищают своего хозяина. Сохраняет свое значение и языческое Древо жизни, но оно как бы “христианизируется”. Это уже “древо рая”, хотя его функции близки к функциям старого “древа жизни”» [16, с. 247].

О Сиринах, помещенных на колтах и охраняющих Древо жизни, В.М. Василенко пишет так: «Сирины в нимбах — святые птицы. Они живут в раю и оберегают райское древо» [16, с. 274]. Исследователь указывает на изменение самого «духа» искусства. Языческое искусство не знало таких зрительно ярких и удивительно поэтичных образов, отмечает В.М. Василенко [16, с. 274–275]. Все эти новые черты отличались сложным характером, что связано было, видимо, с глубиной и неоднозначностью процесса освоения христианского вероучения. Привлечение в это новое христианское искусство образов искусства языческого явилось своеобразным феноменом культурной традиции. Рассматривать их в декоративно-прикладном искусстве Древней Руси и позднее в народном искусстве как образы языческие, конечно, нельзя.

Большим достижением советского периода явилась научная разработка проблемы формирования средств художественной выразительности некоторых очагов и центров народного искусства под влиянием искусства древнерусской иконописи, книжной миниатюры и орнаментики. О связи хохломской росписи с традицией мастеров-иконописцев, приехавших вместе с переселенцами-старообрядцами в Заволжье в XVII–XVIII веках, пишет В. Вишневская (1917–1988) в книге «Русская народная резьба по дереву» [17, с. 5].

М.А. Некрасова в статье «Истоки городецкой росписи и ее художественный стиль» (1973) писала, что помимо жителей монастырей, скитов, являвшихся хранителями иконописных традиций, по всей Городецкой округе были и свои местные крестьянские иконописцы, «умевшие без особых хитростей написать на доске святого, а если надо, расписать лукошко, деревенскую мебель, а то и дом» [18, с. 166]. Автор отмечает, что иконописное искусство окружало городецких крестьян на ярмарках, в сельских церквах, в монастырях. В результате во второй половине XIX века навыки в иконописной технике становятся основой развития нового живописного стиля городецкой росписи [18, с. 166].

Исследуя ее истоки, автор также отмечает, что к концу XVIII – началу XIX века в Заволжье, в частности под Городцом, велик был опыт в переписывании книг. Писание полууставом и скорописью, украшение рукописей требовало большой сноровки и мастерства тонкого рисунка. Таким путем определенная среда иконописцев, переписчиков книг, сложившаяся в Заволжье, как подчеркивает М.А. Некрасова, породила декоративно-орнаментальную культуру городецкого промысла [18, с. 158].

О.В. Круглова (1924–1986), автор-составитель альбома «Народная роспись Северной Двины», отмечала, что бытовые сцены пермогорской росписи можно рассматривать как своеобразное продолжение ярко проявившегося направления монументальной живописи, иконописи XVII века, а также миниатюры Древней Руси со сценами сева, жатвы, сенокоса, с изображением пастбищ и многими другими сюжетами из сельской жизни [19, с. 7]. Важно, что автор одновременно выделяет и черты отличия: изображения, заимствованные из церковного искусства, в котором они чаще выполняли роль второстепенную, в народном искусстве приобретают значение ведущих мотивов [19, с. 7].

Но значительная часть научных исследований в советский период (В.А. Городцова (1860–1945), Б.А. Рыбакова (1908–2001) и других) была посвящена истокам позднего восточнославянского фольклора, берущим свое начало в культуре I тысячелетия, то есть в культуре дохристианской, языческой. Большое число памятников искусства по этой причине находилось вне поля зрения ученых. Нередко исследователь, который в своих мировоззренческих установках был далек от православия, просто не замечал христианской символики и содержания в произведениях народных мастеров.

Особенно плодотворным в плане раскрытия нашей проблемы можно считать постсоветский период. В исследованиях было отмечено, что христианизация предстает в истории России как феномен религиозного творчества, переосмысливающий архаичные традиции и включающий их в новую христианскую культуру; что новое мироощущение древнерусского человека, связанное с принятием православия, одухотворило его эстетическое сознание, явилось стимулом взлета культуры в Киевской Руси (А.Е. Мусин (род. 1964), В.В. Бычков (род. 1942)) [20, с. 176–188; 21, с. 8].

В трудах группы исследователей отдела этнографии русского народа Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН (М.М. Громыко (1927–2020), О.В. Кириченко, Т.А. Листовой, К.В. Цеханской и других) акцент был сделан на формировании духовной культуры русских различных регионов (в связи с этногенезом и этнической историей), на исследовании духовного аспекта аграрной культуры.

В частности, М.М. Громыко справедливо останавливает наше внимание на тенденциозности и предвзятости многих научных исследований как XIX, так и в особенности XX века, для которых было характерно повышенное внимание к отреченной литературе, апокрифам, вопросам «истинных и примысленных различий» церковной и народной культуры [22, с. 4]. Теоретизирования по поводу проблем мифологии, мифологического синкретизма, мировых сюжетов фольклора, по мнению автора, заслонили для исследователей многочисленные свидетельства письменных и устных источников о крупнейших по своей духовной значимости и степени распространения явлениях жизни народа [22, с. 4].

В искусствоведении на данном этапе большое значение имеют работы М.А. Некрасовой (1928–2025), рассматривающей народное искусство как духовный феномен. Ее понимание значения православия для народной культуры аналогично позиции сотрудников отдела этнографии русского народа Института этнологии и антропологии РАН. Так высоко оценивали значение православия для народной культуры, возможно, только славянофилы. Продолжая идеи В.М. Василенко о значении содержания в народном искусстве [23; 24, с. 133–188], М.А. Некрасова развивает их в теоретическом аспекте, рассматривая содержание в качестве важнейшего признака народного искусства как самостоятельного рода искусства. По мнению исследователя, воздействие православной культуры, ее духовных начал на народное искусство необходимо начинать с изучения значения древнерусского искусства. Без учета этого исторического этапа народное искусство оказывается лишенным развития. Но и древнерусское искусство, как пишет М.А. Некрасова, изучалось «в своем поверхностном слое эмоционально-образного, художественного содержания, но не духовно-образного, требующего богословского знания и в первую очередь духовного опыта» [25, с. 5].

По мнению исследователя, двоеверие, о котором много писали в советский период, по существу, отсутствовало. Рядом с православной верой находились поверья, сохранявшиеся как пережиток, проистекавшие из обрядовой части православия, а рядом были суеверия, в которых отражались темные стороны сознания [25, с. 6]. Целостность же народной культуры зиждилась на православном мироощущении.

Также одним из важнейших, в понимании М.А. Некрасовой, является вопрос об изменении программ этнокультурного воспитания в вузах и школах в связи с необходимостью более глубоко отразить значение православия в формировании народной традиционной художественной культуры. Этой проблеме был посвящен ряд ее статей [26]. Ее вывод: рассматриваемое в аспекте связи с нравственной православной основой народное искусство может служить «средством формирования личности учащегося».

В рамках данного историко-искусствоведческого подхода в 2013 году вышла коллективная монография «Народное искусство, русская традиционная культура и православие. XVIII–XXI век. Традиции и современность», автором-составителем и научным редактором которой являлась М.А. Некрасова. Это, согласно высказыванию О.В. Кириченко,— «фундаментальный труд, крупнейшая за постсоветский период работа по народному искусству, где собрано — и в теоретическом, и в практическом плане — всё лучшее, что было сделано за последние годы».

Главы и разделы книги, написанные М.А. Некрасовой, посвящены проблемам формирования «образа восприятия веры», выраженного в народном искусстве, развитию под воздействием христианства содержания древних символов, художественного языка народного искусства [27; 28]. В статье для данного издания К.В. Цеханской освещается роль в народной культуре традиции почитания икон, способствовавшей осмыслению важнейших понятий христианства, текстов Священного Писания, литургических текстов, молитв. Исследователь отмечает, что воздействие икон на русского человека сыграло немалую роль в формировании национального архетипа [29, с. 233]. Важнейшее значение иконопочитание имело и для формирования народного художественного видения.

Автор еще одной статьи, О.В. Кириченко, отмечает, что в монастырях художественная сторона труда была тесно связана с духовностью,

аскетичностью — возрастала и обретала самобытность именно за счет одухотворения, духовной составляющей [30, с. 503]. По всей видимости, то же можно сказать и о промыслах. Духовная составляющая здесь становилась одной из важных предпосылок перерастания народных ремесел в художественное творчество. Автор также пишет, что в монастырях труд насельниц из крестьян находил применение в художественном плане в более сложных рукоделиях: в золотошвейных, в живописных мастерских, при шитье риз и облачений, вышивке шелком, бисером. То есть творчество крестьянских мастериц восходило на новую художественную высоту, и можно говорить о профессионализации народного художественного труда в монастырях, который не выходил за рамки коллективности [30, с. 503]. О том, что где-то пути вышивальщиц женских арзамасских монастырей и крестьянских мастериц пересекались и жительницы нижегородских сел получали необходимые знания в области технологии золотной вышивки, образцы узоров, повествуется в статье Н.В. Панфиловой и М.В. Бойкачёва [31, с. 515–529].

Статьи из монографии А.У. Грекова [32], Т.Л. Астраханцевой [33], Н.Н. Менчиковой [34] посвящены значению религиозной темы в истории и современном развитии таких известных промыслов, как богородская деревянная резьба, гжельская керамика, дымковская игрушка. Большим достоинством книги является привлечение в нее, помимо искусствоведческих статей, работ филологов, археографов, этнологов, а также самих народных мастеров [35].

Также в конце XX – первых десятилетиях XXI века прошел ряд важных симпозиумов, конференций и выставок, некоторые — с каталогами, с научно ценными вводными статьями и каталожными комментариями [36; 37]. В этот же период отдельные важные аспекты связи народного искусства и православия были раскрыты в искусствоведческих работах И.Я. Богуславской, И.З. Зубец и других [38; 39].

Таким образом, проблема влияния христианства на народное изобразительно-пластическое искусство была актуальной на всех этапах развития науки. Положительный опыт и недостатки предыдущих этапов были учтены в постсоветский период, когда в ходе процессов национальной самоидентификации представилось необходимым глубже рассмотреть весь сложный комплекс проблем русской духовной культуры. Особенно значительный шаг в этом направлении был сделан в искусствоведении трудами Марии Александровны Некрасовой, но также и других ученых, выявивших, что ценности народной культуры, сформированные под влиянием православия, определили духовные черты народного искусства.

Список источников

1. Озерецковский Н.Я. Описание Колы и Астрахани. СПб.: Издательство Императорской Академии Наук, 1804. 131 с.
2. Озерецковский Н.Я. Путешествие по озерам, Ладожскому и Онежскому. СПб.: Издательство Императорской Академии наук, 1792. 335 с.
3. Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М.: Современник, 1981. 383 с.
4. Киреевский П.В. Русские народные песни, собранные Петром Киреевским // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете / Общество истории и древностей российских. М.: [б. и.], 1848. Кн. 9, разд. 4, ч. 1. С. 145–226.
5. Бобровских Е.В. Значение народности в концепции славянофилов // Проблемный анализ и государственно-управленческое проектирование. 2015. Т. 8. № 4. С. 101–106.
6. Буслаев Ф.И. О народной поэзии в древнерусской литературе (Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 12 января 1859 года) // Буслаев Ф.И. Исследования. Статьи / сост. Э.Л. Афанасьев. М.: Художественная литература, 1990. С. 30–91.
7. Лихачёв Д.С. Первые семьсот лет русской литературы. Вступительная статья // Изборник. (Сборник произведений Древней Руси) / ред.-сост.: составление и общая редакция Л.А. Дмитриев и Д.С. Лихачёв. М.: Художественная литература, 1969. С. 5–30.
8. Буслаев Ф.И. Предисловие // Шаховская С.Н. Узоры старинного шитья в России. М.: Литография Бахман; Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1885.
9. Стасов В.В. Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1884. 27 с.
10. Кондаков Н.П. Русские клады: исследование древностей великокняжеского периода. СПб.: Императорская Археологическая комиссия; Типография Главного управления уделов, 1896. 214 с., ил.

11. Кондаков Н.П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага: Чешская академия наук и искусств, 1929. 455 с., ил.
12. Некрасов А.И. Русское народное искусство. М.: Государственное издательство, 1924. 163 с.
13. Дружинин В.Г. К истории крестьянского искусства XVIII–XIX веков в Олонецкой губернии (художественное наследие Выгорецкой Поморской обители) // Известия Академии наук СССР. VI серия. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1926. Т. 20, № 15/17. С. 1479–1490.
14. Вагнер Г.К. Судьбы образов звериного стиля в древнерусском искусстве // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / отв. ред.: А.И. Мелюкова, М.Г. Мошкова. М.: Наука, 1976. С. 250–257.
15. Вагнер Г.К. О судьбах скифо-сарматского стиля в искусстве древней Руси // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии (скифо-сибирский «звериный» стиль) / АН СССР, Институт археологии. М.: [б. и.], 1972. С. 59–61.
16. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры – XIII век нашей эры / под общ. ред. Г.К. Вагнера. М.: Искусство, 1977. 464 с.
17. Вишневская В. Русская народная резьба и роспись по дереву. М.: КОИЗ, 1960. 31 с.
18. Некрасова М.А. Истоки городецкой росписи и её художественный стиль // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1973. С. 156–178.
19. Круглова О.В. Народная роспись Северной Двины : альбом. М.: Изобразительное искусство, 1987. 27 с.
20. Мусин А.Е. О распространении Христианства в Древней Руси IX–XIV вв. на основе данных археологии и письменных источников // Исторический вестник. 2000. № 6. С. 176–188.
21. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 525 с.
22. Громыко М.М. О единстве православия в Церкви и в народной жизни русских // Традиции и современность. Научный православный журнал. 2002. № 1. С. 3–31.
23. Василенко В.М. Русское народное искусство XVIII–XX веков. Художественная культура русской деревни : доклад, обобщающий опубликованные работы, представленный к защите на соискание по совокупности ученой степени доктора искусствоведения / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. М.: [б. и.], 1970. 31 с.
24. Василенко В.М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII–XIX вв. // Русское искусство XVIII – первой половины XIX века: материалы и исследования : сб. ст. / под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Искусство, 1971. С. 133–188.
25. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целокупность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Научный православный журнал. 2005. № 1. С. 3–14.
26. Некрасова М.А. Русское народное искусство как педагогическая проблема. Его духовная сущность и место в современном образовании // Православие и традиционная народная культура : сб. докладов XII и XIII Международных Рождественских образовательных чтений / Отдел религиозного образования и катехизации Русской Православной Церкви. М.: ОРОиК РПЦ, 2005. С. 25–37.
27. Некрасова М.А. Символы – Образы – Идеи. О духовной сущности содержания народного искусства // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 27–112.
28. Некрасова М.А. Древо Виноградное — «Виноградье». Образ целостности мира. Его православные и народные начала // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 77–109.
29. Цеханская К.В. Иконопочитание как проявление единства Церкви и русской народной традиции // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 233–245.
30. Кириченко О.В. Народные основы женского монастырского творчества // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 503–513.
31. Панфилова Н.В., Бойкачев М.В. Золотное шитье арзамасских монастырей и традиционный русский костюм Нижегородской губернии конца XVIII – XIX веков // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 515–529.
32. Греков А.У. Религиозные темы и сюжеты в творчестве художников Богородского промысла. Истоки, развитие и современность // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 153–170.

33. Астраханцева Т.Л. Традиции церковного искусства Гжели – от «старообрядческой старины» к мастерам XXI века // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 183–201.
34. Менчикова Н.Н. Православные мотивы в современной дымковской игрушке. Праздник Преображения — композиция Л.Д. Верещагиной // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 219–229.
35. Спесивцев Ю.С. Христианская вера в жизни и творчестве суджанских гончаров // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Союз Дизайн, 2013. С. 531–537.
36. 1000-летие русской художественной культуры : каталог выставки / науч. ред. А.В. Рындина. М.: [б. и.], 1988. 446 с.
37. Православие и культура этноса : Междунар. науч. симпозиум (9–13 окт. 2000 г., г. Москва) : тезисы докладов / отв. ред.: Т.А. Воронина, К.В. Цеханская. М.: Старый сад, 2000. 216 с.
38. Богуславская И.Я. Традиции Древней Руси в народном искусстве XVIII–XX веков // Народное искусство. Материалы и исследования : сб. статей. Вып. II / сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. СПб.: Palace Editions, 2004. С. 5–11.
39. Зубец И.З. Христианские представления в русском народном искусстве (XVIII – нач. XX вв.) : дис. … канд. искусствоведения / Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. М., 2012. 174 с.

References

1. Ozeretskovsky, N.Ya. (1804) *Description of Kola and Astrakhan*. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
2. Ozeretskovsky, N.Ya. (1792) *A journey across the lakes, Ladoga and Onega*. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Press. (In Russ.)
3. Aksakov, K.S. and Aksakov, I.S. (1981) *Literary criticism*. Moscow: Sovremennik. (In Russ.)
4. Kireevsky, P.V. (1848) 'Russian folk poems collected by Pyotr Kireevsky', in *Readings at the Society of Russian History and Antiquities at Moscow University*. Moscow: s. n., Book 9, Section 4, Part 1, pp. 145–226. (In Russ.)
5. Bobrovskikh, E.V. (2015) 'The value of the "nationality" in the concept of Slavophiles', *Problem Analysis and Public Administration Projection*, 8(4), pp. 101–106. (In Russ.)
6. Buslaev, F.I. (1990) 'On folk poetry in Old Russian literature (Speech delivered at the solemn meeting of Moscow University on January 12, 1859)', in Buslaev, F.I. *Researches. Articles*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, pp. 30–91. (In Russ.)
7. Likhachev, D.S. (1969) 'The first seven hundred years of Russian literature. Introductory article', in Dmitriev, L.A. and Likhachev, D.S. (eds.) *Izbornik. (Collection of works of Ancient Rus)*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, pp. 5–30. (In Russ.)
8. Buslaev, F.I. (1885) 'Preface', in Shakhovskaya, S.N. *Patterns of ancient embroidery in Russia*. Moscow: Bachman Lithography; E. Lissner and Yu. Roman Print. (In Russ.)
9. Stasov, V.V. (1884) *Pictures and compositions hidden in the capital letters of ancient Russian manuscripts*. Saint Petersburg: M.M. Stasyulevich Print. (In Russ.)
10. Kondakov, N.P. (1896) *Russian treasures: a study of antiquities of the Grand Princely Period*. Saint Petersburg: Imperial Archaeological Commission; Printing House of the Main Administration of Appanages. (In Russ.)
11. Kondakov, N.P. (1929) *Essays and notes on the history of Medieval art and culture*. Prague: Czech Academy of Sciences and Arts. (In Russ.)
12. Nekrasov, A.I. (1924) *Russian folk art*. Moscow: Gosudarstvennoe Izdatelstvo. (In Russ.)
13. Druzhinin, V.G. (1926) 'On the history of peasant art of the 18th–19th centuries in the Olonets Governorate: The Artistic Heritage of the Vygoretsky Pomorsky Monastery', *Bulletin of the Academy of Sciences of the USSR. Series VI*, 20(15/17), pp. 1479–1490. (In Russ.)
14. Wagner, G.K. (1976) 'The fates of animal style images in Ancient Russian art', in Melyukova, A.I. and Moshkova, M.G. (eds.) *Scytho-Siberian animal style in the art of the peoples of Eurasia*. Moscow: Nauka, pp. 250–257. (In Russ.)

15. Wagner, G.K. (1972) ‘On the fate of the Scytho-Sarmatian style in the art of Ancient Rus’’, in *Abstracts of reports of the 3rd All-Union conference on issues of Scytho-Sarmatian archaeology (Scytho-Siberian animal style)*. Moscow: s. n., pp. 59–61. (In Russ.)
16. Vasilenko, V.M. (1977) *Russian applied art. Origins and formation. 1st century BC – 13th century AD*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
17. Vishnevskaya, V. (1960) *Russian folk wood carving and painting*. Moscow: KOIZ. (In Russ.)
18. Nekrasova, M.A. (1973) ‘The origins of Gorodets painting and its artistic style’, in Alekseeva, T.V. (ed.) *Russian art of the 18th century. Materials and research*. Moscow: Nauka, pp. 156–178. (In Russ.)
19. Kruglova, O.V. (1987) *Folk painting of the Severnaya Dvina* [Album]. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo. (In Russ.)
20. Musin, A.E. (2000) ‘On the spread of Christianity in Ancient Rus in the 9th–14th centuries based on archaeological data and written sources’, *Historical Herald*, (6), pp. 176–188. (In Russ.)
21. Bychkov, V.V. (1999) *2000 years of Christian culture. Vol. 2: Slavic world. Ancient Rus. Russia*. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya Kniga. (In Russ.)
22. Gromyko, M.M. (2002) ‘On the unity of Orthodoxy in the Church and in the folk life of Russians’, *Traditions and Modernity. Scientific Orthodox Magazine*, (1), pp. 3–31. (In Russ.)
23. Vasilenko, V.M. (1970) *Russian folk art of the 18th–20th centuries. Artistic culture of the Russian village*. Higher Doctorate thesis summary in Art History. Moscow: s. n. (In Russ.)
24. Vasilenko, V.M. (1971) ‘On the content in Russian peasant art of the 18th–19th centuries’, in Alekseeva, T.V. (ed.) *Russian art of the 18th – first half of the 19th century: materials and research*. Moscow: Iskusstvo, pp. 133–188. (In Russ.)
25. Nekrasova, M.A. (2005) ‘Folk art and Orthodoxy. The integrity of the image of the world. Research methodology’, *Traditions and Modernity. Scientific Orthodox Magazine*, (1), pp. 3–14. (In Russ.)
26. Nekrasova, M.A. (2005) ‘Russian folk art as a pedagogical problem. Its spiritual essence and place in modern education’, in *Orthodoxy and traditional folk culture. Collection of reports of the 12th and 13th International Christmas Educational Readings*. Moscow: OROiK RPTs, pp. 25–37. (In Russ.)
27. Nekrasova, M.A. (2013) ‘Symbols – Images – Ideas. On the spiritual essence of the content of folk art’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 27–109. (In Russ.)
28. Nekrasova, M.A. (2013) ‘The Vine Tree — “Vinogradye”. The image of the integrity of the world. Its Orthodox and folk foundations’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 77–109. (In Russ.)
29. Tsekhanskaya, K.V. (2013) ‘Icon veneration as a manifestation of the unity of the Church and Russian folk tradition’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 233–245. (In Russ.)
30. Kirichenko, O.V. (2013) ‘Folk foundations of women’s monastic creativity’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 503–513. (In Russ.)
31. Panfilova, N.V. and Boykachev, M.V. (2013) ‘Gold embroidery of Arzamas monasteries and traditional Russian costume of the Nizhny Novgorod Governorate of the late 18th – 19th centuries’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 515–529. (In Russ.)
32. Grekov, A.U. (2013) ‘Religious themes and subjects in the works of artists of the Bogorodsk handicraft. Origins, development and modernity’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 153–170. (In Russ.)
33. Astrakhantseva, T.L. (2013) ‘Traditions of church art of Gzhel – from “Old Believer antiquity” to the masters of the 21st century’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 183–201. (In Russ.)
34. Menchikova, N.N. (2013) ‘Orthodox motives in modern Dymkovo toy. The Feast of the Transfiguration — composition by L.D. Vereshchagina’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 219–229. (In Russ.)
35. Spesivtsev, Yu.S. (2013) ‘Christian faith in the life and work of Sudzha potters’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity*. Moscow: Soyuz Dizayn, pp. 531–537. (In Russ.)

36. Ryndina, A.V. (ed.) (1988) *1000 years of Russian artistic culture* [Exhibition catalogue]. Moscow: s. n. (In Russ.)
37. Voronina, T.A. and Tsekhanskaya, K.V. (eds.) (2000) *Orthodoxy and ethnic culture: International scientific symposium (October 9–13, 2000, Moscow)* [Abstracts of reports]. Moscow: Stary Sad. (In Russ.)
38. Boguslavskaya, I.Y. (2004) 'Traditions of Ancient Rus in folk art of the 18th–20th centuries', in Boguslavskaya, I.Y. (ed.) *Folk art. Materials and research* [Collection of articles]. Issue 2. Saint Petersburg: Palace Editions, pp. 5–11. (In Russ.)
39. Zubets, I.Z. (2012) *Christian representations in Russian folk art (18th – early 20th centuries)*. Cand. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)

Информация об авторе

Вильданова Татьяна Владимировна, искусствовед, независимый исследователь, Москва, Российская Федерация, tvildanova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3387-1043.

Information about the author

Tatyana Vladimirovna Vildanova, Art Historian, Independent Researcher, Moscow, Russian Federation, tvildanova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-3387-1043.

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

Статья поступила в редакцию 12.05.2026; одобрена после рецензирования 14.07.2026; принята к публикации 15.07.2026.
The article was received by the editorial board on 12 May 2026; approved after reviewing on 14 July 2026; accepted for publication on 15 July 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 82–101. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 82–101. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК [130.2:7.01]:745(470)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.004

Духовно-философские основы народных художественных промыслов России и проблема культуронаследования



Закунов Юрий Александрович

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Москва, Российская Федерация
zakunov.yuri@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0713-3928, SPIN-код (Science Index): 5598-6662

Аннотация. Актуальность темы связана с проблемой сохранения традиций народного искусства в современной России. Народные художественные промыслы теряют идентичность: размываются их духовно-нравственное содержание и стилистика под влиянием коммерциализации и ведомственной принадлежности, не соответствующей их роли как носителей национального культурного кода. Научная новизна состоит в рассмотрении проблем традиционного искусства через призму культурологического и философского научного аппарата, а также относительно новой области научных исследований — наследования культуры. Ключевые понятия «данность», «заданность» и «осуществление» позволяют систематизировать практику культуронаследования, актуализировать процесс его изучения, увидеть его всеобщий характер и возможность конкретизации основных компонентов в своеобразии (неслиянности) и единстве (нераздельности) применительно к сфере художественного творчества. В статье сделан акцент на православных основаниях русского народного искусства, определяющих целостность его наследования и соотносимых с духовно-эстетическими и нравственными константами формирования российской цивилизационной идентичности, ее фундаментальными основами. Выявлены актуальные методологические и практические проблемы, связанные с дальнейшим развитием народных художественных промыслов, намечены принципиальные пути их решения. Важно сохранение культуры как целостного процесса, в котором главным содержанием являются не столько внешние показатели, сколько усвоение и культивирование в личности внутреннего благодатного духовно-душевно-телесного творческого акта, имеющего самобытный национальный характер и способного интегрировать все слои и аспекты наследования традиции и творческого обновления. Это позволяет русскому народному искусству, пронизанному божественными энергиями Пресвятой Троицы, как культурному наследию пребывать в вечности, быть движущей силой преображения общества и человека.

Ключевые слова: наследование культуры, традиционные ценности, народное искусство, православное мировоззрение, русская цивилизация, ценностно-цивилизационный подход

Для цитирования: Закунов Ю.А. Духовно-философские основы народных художественных промыслов России и проблема культуронаследования // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 82–101. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.004.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1316.

© Закунов Ю.А., 2026

Original article

Spiritual and philosophical foundations of Russian traditional handicrafts and the problems of cultural inheritance

Yury A. Zakunov

Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow, Russian Federation
zakunov.yuri@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0713-3928, SPIN-code (Science Index): 5598-6662

Abstract. The relevance of this topic lies in the problem of preserving folk-art traditions in contemporary Russia. Traditional handicrafts are losing their identity: their spiritual, moral, and stylistic substance is being eroded by commercialization and by a departmental affiliation that fails to reflect their role as a national cultural code. The scientific novelty of this study lies in examining the problems of traditional art through the prism of cultural and philosophical conceptual frameworks, as well as the relatively new field of scholarly research: cultural inheritance. The core concepts of 'givenness', 'predeterminedness', and 'implementation' make it possible to systematize the practice of cultural inheritance, bring relevance to its study, and demonstrate its universal character, as well as the possibility of defining its main components in their uniqueness (inseparability) and unity (inseparability) as applied to the field of artistic creativity. The article emphasizes the Orthodox foundations of Russian folk art, which determine the integrity of its inheritance and are linked to the spiritual, aesthetic, and moral constants that shape Russia's civilizational identity and its fundamental foundations. The study identifies pressing methodological and practical problems associated with the further development of traditional handicrafts and outlines fundamental paths toward their resolution. It is crucial to preserve culture as a holistic process, the primary substance of which lies not so much in external indicators as in an individual's assimilation and cultivation of an inner, grace-filled, spiritual-psychological-corporeal creative act. This act possesses a distinct national character and is capable of integrating all layers and aspects of both the inheritance of tradition and creative renewal. This enables Russian folk art, permeated by the divine energies of the Most Holy Trinity, to endure as cultural heritage, serving as a driving force for the transfiguration of society and the human being.
Keywords: cultural inheritance, traditional values, folk art, Orthodox worldview, Russian civilization, value-civilization approach

For citation: Zakunov, Yu.A. (2026) 'Spiritual and philosophical foundations of Russian traditional handicrafts and the problems of cultural inheritance', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 82–101. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1316. (In Russ.)

Введение

Когда речь идет о традиционных духовно-нравственных ценностях, исследователи часто ограничиваются их абстрактным перечислением. Но как показать их во взаимосвязи, системности и историческом развитии, отразить степень оживления в личном опыте и конкретных образцах народного, в частности изобразительного, искусства? Российская система нравственных традиций сохранилась в качестве целостного и преемственного феномена благодаря традиционным религиям и национальному характеру, склонному следовать скорее нравственности, укорененной в чувственном восприятии Добра, Правды и Красоты, чем западной морали, определяемой рационально-прагматичными понятиями.

Однако в современном обществе наблюдаются противоречивые тенденции. С одной стороны, это рост лицемерия и безнравственности, которые проявляются в расколе между моралью и нравственностью, то есть в понимании морали как «компромисса между конкурирующими принципами», на основе которого человеку позволяется самостоятельно выбирать степень моральности своего поведения. Тем самым запускается проект «новой морали» потребительского общества или «цивилизованного варварства», предназначенного для рабов под маской свободы, где побеждает не тот, кто прав, а тот, кто сильнее. С другой стороны, есть тенденция всё большего осознания людьми неизбежности победы традиционной нравственности (*целомудрия, любви, правды, красоты, веры, добра, милосердия, мужественной борьбы за правое дело) над ведущими к трагической гибели человечества ее антиподами (ненавистью, лицемерием, насилием, гедонизмом, равнодушием, эгоизмом, завистью, подозрительностью, унынием, пошлостью*), без победы над которыми счастье не может быть достигнуто.

Негативные явления сказываются на современных процессах наследования традиционной народной культуры в лице народных художественных промыслов, которые не выдерживают конкуренции с их суррогатами (подделками) в условиях рынка, низкой культуры потребления и наступления массовой культуры. Здесь необходимо четкое, научно обоснованное определение критериев отнесения культурного продукта, например предмета декоративно-прикладного искусства и всей деятельности, связанной с его созданием, именно к народному искусству. Такой продукт оказывается более эффективным по своему воздействию, чем культурный контент, продолжающий народные или классические эстетические традиции, соответствующие духовно-нравственным ценностям российской цивилизации. Другая сторона негатива связана с неразличением понятий «народный» и «языческий» применительно к традиции, а также внеисторическим и внедуховно-философским пониманием ее развития.

В существующей научной литературе по искусствоведению, где даются определения народных художественных промыслов и традиционного народного искусства, вопросы их сохранения как сложного, комплексного, динамичного процесса именно *наследования культуры* на основе ценностно-цивилизационного подхода почти не рассматриваются[1], если не считать трудов академика М.А. Некрасовой[2].

Именно ценностно-цивилизационный подход позволяет наиболее глубоко понять цельность художественного процесса в его исторической *конкретности* и *развитии* как выражение единства национального и универсального в культуре и искусстве, как синтез всеобщего, особенного и единичного, сочетание традиции и обновления. Это система ценностей российской цивилизации и культуры, сконцентрированная и выраженная как национальная идея или культурный код,— глубинная движущая сила исторического бытия и самосознания народа.

Духовно-философские основания проблемы наследования культуры

Для отечественной православной традиции всегда первичным является духовный фактор и необходимость аксиологического измерения деятельности [1, с. 43]. Опираясь на теоретическое наследие Д.С. Лихачёва, Е.А. Полякова и Н.М. Андрейчук отмечают, что «традиции русских народных календарных праздников тесно связаны с ритмами умирающей и возрождающейся природы, с идеей вечной бессмертной жизни, они помогают человеку преодолеть страх смерти, наполнены радостью и весельем, эмоциональной выразительностью — “люботоржественностью”, “всерадостным весельем”. <…> С другой стороны, христианство “воплощалось” в народе, “одеваясь плотью” его предшествующей истории, культуры, национальной традиции, пронизывая и освящая их» [3, с. 386]. В развитие этой мысли И.Р. Шафаревич подчеркивает: «Индивидуальность народа при этом не только не утрачивается, но приобретает новые грани, а часто впервые осознается» [4, с. 100]. Особенно если речь идет о полноценном сохранении культуры, где главным содержанием являются не внешние показатели, а усвоение внутреннего духовно-душевно-телесного творческого акта, который имеет самобытный цивилизационный и одновременно всеобщий характер, способный интегрировать все аспекты и позволяющий временному культурному объекту пребывать в вечности [5, с. 54].

Методологической базой рассмотрения обобщенной православной модели мышления русской

[1] Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства : учебно-методическое пособие. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2012. 156 с.; Кошаев В.Б., Бубновене О.Д., Бундин Ю.И. Тезаурус художественной культуры. Научная концепция конгресса : Методические материалы. Глоссарий. М.; Ханты-Мансийск: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. 31 с.; Русский народ. Энциклопедия народного и декоративно-прикладного искусства : в 2 т. / гл. ред., рук. проекта О.А. Платонов, науч. ред.-сост. С.В. Лебедев. М.: Институт русской цивилизации, 2020. Т. 1: А–М. 647 с.; Т. 2: Н–Я. 688 с.

[2] Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре, XX–XXI век. М.: Коллекция М, 2003. 254 с.; Народное искусство: русская традиционная культура и Православие, XVIII–XXI вв. Традиции и современность : сборник / ред., авт. проекта, сост. М.А. Некрасова. М.: Союз Дизайн, 2013. 623 с.

цивилизации является традиция древнецерковной антропологии, закрепленная в святоотеческом учении, осмысленная и воспринятая русским духовно-философским и культурным наследием, представленным выдающимися мыслителями России XIX–XX веков.

Если речь идет о православной традиции русской философии и соответствующем стиле мышления, то оправданно говорить о ней как важнейшей части целостного процесса познания, особом типе православного мышления и мировоззрения именно русской цивилизации, живущем в душе и творчестве народа. Здесь национальная идея или культурный код предстают как благо, то есть реальная сила, частично уже данная человеку как факт, как возможность большего, как предмет желания и в то же время еще заданная человеку для цельного познания и осуществления в совершенной форме. Без обращения к православной антропологии и аксиологии, *троическому* пониманию мира и человека здесь не обойтись.

А.С. Панарин в определении сущности русской цивилизации подчеркивал ее универсалистский характер, основанный на готовности к служению миру, всечеловеческим, а не эгоистическим этническим интересам. Как государство-цивилизация с самого начала Россия «не довольствовалась наличностями этнического, географического и административно-державного толка, а являлась по преимуществу ценностно-нормативной, духовной» [1, с. 43]. Русская цивилизационная идея, объединившая в единый этнополитический союз разные племена и народы на огромном пространстве, состояла в реальном преображении бытия и человека, являлась результатом взаимообогащения рациональной мысли, чувственного опыта и волевого действия на основе духовных актов — сердечного созерцания, совести, веры, разума, интуиции. Она возможна как религиозный целостный способ освоения мира и невозможна без Божественной благодати, хотя порой и неосознанной. Рациональная или разумная верующая мысль выявляет себя как духовно-философская движущая сила наследования и созидания культуры в единстве прошлого, настоящего и будущего. Эта сила принадлежит и философии, и религии, и науке, и искусству, и политике. Оправданно рассмотрение логики ее развития от данных истоков в исторической динамике (осуществлении) к метафизической заданности (перспективам).

Для отечественной духовно-философской мысли, ориентирующейся на открытие истины «как очевидность, как непосредственное знание, как устремление деятельности» [6, с. 8], историософские и антропологические вопросы, взятые в фокусе иерархии ценностей и их глубинной природы, всегда занимали исключительно важное место. Постоянный интерес к ним подогревался поиском «цельности, синтетического единства всех сторон реальности, всех движений человеческого духа» [7, с. 16–17]. Аксиология социокультурной сферы акцентирована здесь на проблемах отношения Бога, мира, церкви, культуры и человека, высших духовных основах, образующих цельность (всеединство), и ориентируется в наиболее значимых, типичных своих проявлениях на идеалы Правды, Красоты, Добра, Веры, Справедливости, Любви, Духовной Свободы, воплощаемые в национальных формах культуры, истоки которых хранились в народной душе и воплощались в народном искусстве [8, с. 93–94].

Россия, будучи средоточием общезначимых проблем всего человечества, вольно или невольно разрешала их «в принципе», становилась тем уникальным «сверхъестественным» миром, где обнаруживали себя основные ценностные альтернативы социокультурного бытия, выявлялся смысл человеческой истории, разоблачали себя в невиданных масштабах ложные мировоззрения, идеологии и практики, взаимодействовали культуры и цивилизации, вершилась онтологизация истины, что получало выражение в светлых образах народного искусства, открытых и близких остальным народам. Здесь универсальный принцип *цельности*, призванный быть основанием всей методологии социально-философского познания, следовал из православного мировоззрения, применим к логике понимания истории всего человечества. В этом нет национальной гордыни и исключительности, а напротив — уникальная способность русской нации к жертвенному спасению многих иных народов.

Важнейшее значение для русского православия, помимо учения святых отцов о троичности Бога и катафатического богословия, имеет мистическое учение и практика исихазма («спокойствие, уединение») — безмолвной молитвы ради созерцания Божественного (Фаворского) света, явленного при преображении Христа. Можно созерцать непознаваемое (Бога) и общаться с ангельскими материями посредством Божьей благодати. Наследницей исихазма является вся духовная традиция в лице Сергия Радонежского и его учеников.

Согласно паламизму, мир пронизан божественной энергией, которая открывается человеку через созерцание природы с помощью молитв. Человек — это богопознающее существо, микрокосм, соединяющий душу и плоть, способность ощущать и общаться. Молитва совмещена с трезвением — контролем за всеми исходящими изнутри помыслами, изгнанием всех чувственных образов, что создает очищение ума и сердца и подготовку подвижника к Богосозерцанию как духовному, «внутреннему» узрению. Благодаря

умно-сердечной молитве — ее творят все православные — можно приобщиться к Божественному свету, ведя правильную духовную жизнь. «Бог может непосредственно встретиться с человеком, так как сам Бог-Слово воплотился и принял человеческое тело, так сказать, опуская всякую иерархию бытия. Не будет чем-то неприличным для Божьей природы, чтобы тому же человеку явиться и с ним разговаривать. <…> [Ссылка] на воплощение разрушает философское убеждение о несовершенстве или даже грешности материи, к которой совершенный нравственно и онтологически Бог не может присоединиться. Мысль Максима Исповедника и Иоанна Дамаскина относительно христианского учения о воплощении защищает другую оценку материального мира. Телесность не может быть злой сама по себе, если сам Творец считает достойным принять ее и в ней проявить себя»,— пишет А. Палушинска [9, с. 165].

«Бог непознаваем в Своей Сущности, но познаваем по Своим энергиям. Приобщение Богу есть приобщение Его энергиям: “Сущность непричастна, ибо она превосходит причастие”. <…> Что касается образов и структур, реализованных в тварном мире на одном онтологическом уровне, в одной природе, высшим первообразом могут быть только Божественные Ипостаси Святой Троицы, так как тварные образы и структуры суть тварные ипостаси и их отношения на одном онтологическом уровне. Это относится и к человеческим ипостасям — личностям, и к их отношениям. Говорим ли мы о многих личностях или о внутренней структуре одной личности, то вслед за святыми отцами мы обращаемся как к первообразу к Святой Троице»,— отмечает В.А. Капитанчук [10, с. 15–16]. Церковная традиция, писания св. отцов обыкновенно понимают свет как естественную икону Божества, божественной благодати, фаворского нетварного света, божественных энергий.

Так, в православной традиции оправданно рассмотрение различных аспектов бытия как естественных икон, у которых есть свой первообраз. «Бог-Троица есть абсолютное совершенство и полнота, в которой осуществляется единосущие трех Лиц, таинственное тождество монады и триады, и в то же время различие трех Ипостасей. Ипостаси в Святой Троице всегда находятся одна в другой, соединяются, не сливаясь, не смешиваясь друг с другом. Различаются они, по словам Иоанна Дамаскина, *нерождаемостью, рождением и исхождением*»,— пишет Н.С. Рыбаков [11, с. 129]. Это тринитарное совершенство проецируется и на человеческий уровень бытия, задавая вектор для раскрытия внутреннего потенциала личности. В контексте святоотеческой традиции этот антропологический аспект подробно исследует философ и богослов А.С. Позов (Авраам Позидис): «Одна из величайших тайн христианства — преображение души, начинающееся с очищения (катарсиса) и выражающееся в ее просветлении и одухотворении. Катарсис — важнейшее условие восстановления человека, возрождения его духовности. Обновление души начинается с обновления ума, который затем просветляет душу» [12, с. 117]. От непреображенного сознания, где разрознены ум, чувства и воля, душа устремляется под действием благодатной силы молитвы и святых таинств внутрь — к духовному сокровищу, сердцу (ум — к Истине, воля — к Добру, чувства — к Красоте), где происходит таинственное преображение, человек возгорается (русские слова «крещение», «воскресение» происходят от слова «кресало», то есть огонь) и после этого несет свет вовне себя, миру. Отсюда и «крест», являвшийся на Руси символом солнца, то есть животворящего огня, и главный символ христианства — распятие на кресте, и святость, изображаемая в ореоле нимба. Всё есть икона. Здесь важно повсеместное использование христианских образов и символов в народном традиционном искусстве (декоре крестьянской избы, одежде (кокошник), изготовлении и росписях повседневных предметов в художественных промыслах: хохломе, городецкой росписи, вологодском кружеве, гжели, палехе и прочих) [6].

Именно на восточно-христианский, православный по духу характер русской народной культуры и художественных промыслов следует сегодня указать как на главный, наиболее аутентичный их признак, выражающий глубокие мировоззренческие смыслы. В созданных народных образах они передаются через художественную традицию от поколения к поколению, сохраняя при этом цельность, красоту, самобытность, мастерство, преемственность и индивидуальность воплощения.

При этом факт наличия древних языческих символов в предмете изобразительного искусства отнюдь не является свидетельством его аутентичности национальной традиции. Суть традиции не сводится к этим истокам и предпосылкам в лице первобытного искусства и языческих представлений, которые имели исторически преходящий характер. Из них православная народная традиция выросла, но от которых она отказывается так же, как в Новом Завете происходит отказ от Ветхого и язычества. Всё началось с крещения Руси, затем на протяжении столетий христианский дух постепенно проникал во все сферы культуры и общественной жизни: от религиозного искусства, связанного с культом (храмы, иконы и тому подобное), до политических и хозяйственных форм, языка и повседневного быта всех сословий; наконец, он получил оформление в народном искусстве — фольклоре и народных художественных

промыслах. Искусство народных художественных промыслов имело истоки в мастерских при храмах и монастырях и подкреплялось ими; там создавались предметы церковного обихода, мастера обучались художественному вышиванию, обработке дерева и металла, замечательным по искусности и глубине создаваемых образов. Значение магических древних символов утрачивалось, и если они еще сохранялись, то приобретали новый смысл в контексте общего замысла — идеи духовного преображения мира.

Один из ярких примеров взаимопроникновения в культуре Руси народного и религиозного — это отсутствие четкого различения между ними. Речь идет о так называемых «*небесах*» — убранстве деревянных часовен Русского Севера в Кенозерье (особое перекрытие потолка), основными заказчиками которых были крестьяне. На большом пространстве было лишь семь церковных приходов, но более восьмидесяти часовен (сохранилось около 40). Здесь нет следования сложившимся храмовым православным канонам. «Расписное “небо” <…> символизирует небесную сферу со звездами (за каждой — ангел), Солнцем, Луной и царствием Бога. Каркас конструкции “неба” напоминает солнце с расходящимися лучами. “Небо” состоит в основном из восьми, двенадцати или шестнадцати радиальных граней»[3] со святыми (ил. 1).

Это пример того, как исключение подтверждает правило в силу специфики данного региона и его удаленности. На остальном пространстве России принцип симфонии властей и различения церковного (канонического) и светского (народного) проводился по возможности четко и последовательно в образах и творениях культуры, которая имела ярко выраженный сословный характер. Но христианские образы «неба», святости, любви, радостное мироощущение божественной красоты природы, установка на миропреображение (а не миропочитание или миропокорение), радость от осознания спасения мира и человека благодаря Христу и его Воскресению — всё это присутствует в образах народной культуры, в частности в народных художественных промыслах. Эта культура, которая естественно пришла на смену языческой, была ненасильственной, чуждой официозу, светскому академизму, формализму, конъюнктуре и обращена к Вечному.

Так, например, знаменитые павловопосадские платки, при всём многообразии цветовых решений, материалов (шелк, шерсть, хлопок, вискоза) и соответствующих названий изделий, всегда содержат два центральных ключевых символа: крест и/или восьмиконечную звезду (символ Богородицы, Вифлеемской звезды). Они являются центром всей композиции рисунка, состоящего из прекрасных ярких цветочных узоров (ил. 2–4).

Те же символы, но менее бросающиеся в глаза, присутствует и в вологодском кружеве (ил. 5–6) и тамбовской вышивке (ил. 7) и др.

В других образцах народных художественных промыслов (Гжели, Палеха, Жостово, в золотном шитье, городецкой росписи и других) христианские символы прочитываются в образах птиц (символ Святого Духа), виноградной лозы и плодов, цветочных узорах (аллюзии к райскому саду; ил. 8–9).

Философско-культурологическое измерение, связанное в данном случае с художественной деятельностью, предполагает органичную взаимосвязь трех ключевых пластов и соответствующих компонентов культуры, различаемых по отношению к высшим ценностям (духовным), творческим (художественным и антропологическим), внешним (социальным):

1. *духовно-философская составляющая* (метафизическая): данность — заданность — осуществление;

2. *внутренняя составляющая* (творческий акт): творческая идея — художественный образ — техническое мастерство воплощения в материале;

3. *внешняя составляющая* (социальные структуры): человек как художник — процесс создания художественного произведения — восприятие аудиторией (потребитель).

Все три пересекаются между собой, образуя сеть взаимосвязей (пластов и компонентов), неполноценность или нарушение иерархии между которыми ведет к нарушению гармонии (красоты). Главное — это восприятие человеческим духом Божественного Предмета, приобщение к Его свету, Благодати.

Традиция народных художественных промыслов закреплялась и продолжала оставаться живой на основе духовных принципов: цельности, правды, всемирности, богочеловечности, образно-символического освоения мира, идеалов преображения, приоритета (иерархии) духовно-нравственного над мирским, свободной благодатной любви к Совершенному [5, с. 37]. Исторически к середине XIX века необходимость укрепления триады сильной военной государственности, реально-мистической церковности (религиозности) и свободного творчества народа проявляла себя как сила самоопределения России. Неслучайно великий подъем и достижения культуры России позапрошлого века сопровождались расцветом народных художественных промыслов, которые развивались, исходя из *данных* сфер и предметов, сообразуясь с *заданным* первообразом, и находили совершенную форму для его выражения. Здесь

[3] «Небеса» ручной работы // ФГБУ «Национальный парк “Кенозерский”» : официальный сайт. URL: https://kenozero.ru/o-parke/kulturnoe-nasledie/nebesa-ruchnoy-raboty/ (дата обращения: 20.05.2026).



1. **«Небо» часовни воимя Рождества Пресвятой Богородицы деревни Тамбич-Лахта.** Пудожский уезд Олонецкой губернии. Посл. четверть XIX в. Кенозерский национальный парк. Фото: Ю.А. Закунов



2. **Павловопосадский платок шерстяной с осыпкой (оверлоком) «Мойсадик».**
72 × 72.
Художник:
Наталья Белокур,
ОАО Павловопосадская платочная мануфактура.
Источник: platki.ru

выходим и на общезначимые формулировки: культура прочитывается как нахождение и *осуществление* совершенных форм, соответствующих *данной* изначальной природе и *заданию*, состоящему в *преображении*, а *ценность* реализует себя как единство трех «ипостасей»: данности, заданности и осуществления в конкретной целостности развивающегося субъекта, восходящего к своему первообразу.

Верную оценку дать невозможно без включения в систему наследования культуры божественных энергий, преображающих бытие и преодолевающих в опыте человеческой истории и духовной практике расстояния между «тварным и нетварным». Это область Свободы, Красоты, Добра, Веры, Справедливости, Истины — полноценного синтетического бытия, которое «дано в своей заданности» к осуществлению в личной жизни каждого и в истории человечества в целом. Этот уровень — так сказать, объемное «третье измерение», которое нельзя изобразить на плоскости без искажений (но лишь в проекции); в нем можно лишь «стать», так же как нельзя за кого-то родиться. Редукционизм (сведение к одному



3. **Павловопосадский шерстяной платок с шерстяной бахромой «Любава».**
146 × 146.
Художник:
Наталья Белокур,
ОАО Павловопосадская платочная мануфактура.
Источник: platki.ru

из измерений, свойств) приводит к обеднению и искажению реального содержания «ценности». В онтологическом плане именно ценность наиболее целостна и конкретна.

Чисто искусствоведческий подход здесь должен уступить место культурной антропологии и философии. Национальный творческий духовный акт является системообразующим деятельностным центром, где данные от божественной природы первичные силы души встречаются с заданной свыше духовной (метафизической) сферой бытия и побуждают к созидательному творчеству в самобытной национальной форме [5, с. 54]. Наследование этого культурного творческого акта новым поколением дает возможность человеку и нации пребывать в вечности. Использование категорий «данность», «заданность» и «осуществление» позволяет систематизировать практику культуронаследования и актуализировать процесс его изучения. Важна ценностно-смысловая доминанта



4. **Павловопосадский шерстяной платок с шерстяной бахромой «Фантазия».**
148 × 148.
ОАО Павловопосадская платочная мануфактура.
Источник: platki.ru

объекта культурного наследия, его интерпретация с точки зрения непреходящих традиционных духовно-нравственно и эстетических ценностей, выраженных в самобытной национальной форме, которые животворят настоящее и созидают будущее, а подлинно объединяющим синтезирующим началом признаются те ценности, которые имеют надвременной, внепространственный и неумозрительный характер.

Проблемы наследования традиций народных художественных промыслов России

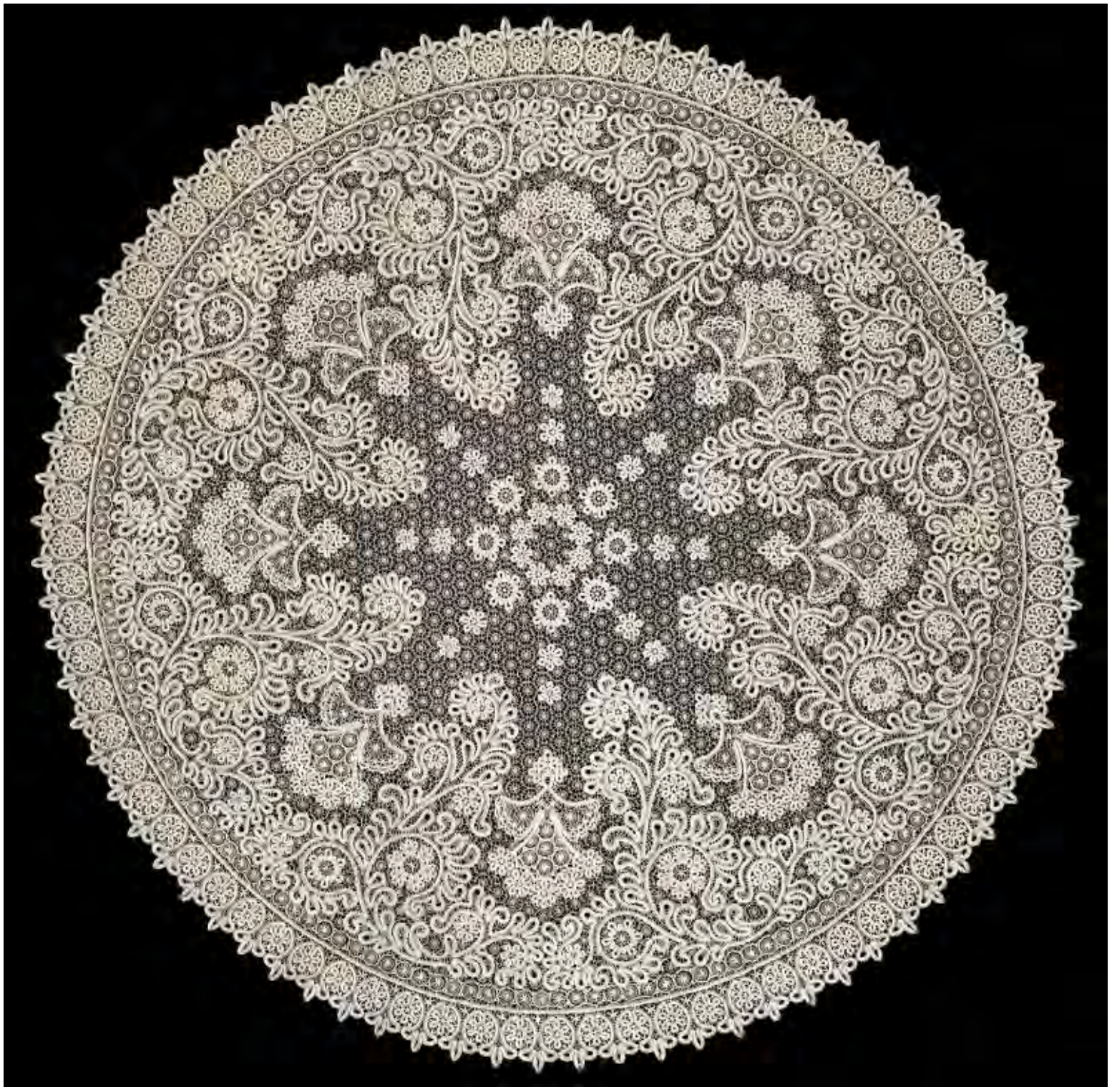
Видный исследователь проблем наследования культуры И.К. Кучмаева отмечала: «Наиболее существенный признак живого культурного наследия заключен в его способности к социально-культурной ориентации человека, регуляции поступков и побуждений отдельных людей, а через них и социально значимой регламентации общественных отношений и, более того, к консолидации сил той или иной социально-культурной общности» [13, с. 56]. Это особо применимо к народным художественным символам и образам. Академик Д.С. Лихачёв считал, что все предметы подлинного народного искусства принадлежат единому стилю, выражают единое представление о красоте, служат празднику и отдыху как части трудового быта. Он писал: «Искусство, созданное русским народом,— это не только



5. **Скатерть «Цветная».**
Вологда, 1920-е.
Нить льняная (суровая и отбеленная), нить цветная (мулине); коклюшечное кружево, сцепная техника плетения.
153 × 153.
Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник — Музей кружева.
Фото: Ю.А. Закунов

богатство, но и нравственная сила, которая помогает народу во всех тяжелых обстоятельствах, в которых русский народ оказывался. Пока живо искусство, в русском народе всегда будут силы для нравственного самоочищения» [14, с. 9]. Академик М.А. Некрасова отмечала, что народное искусство несет свет и радость, воплощает вечно живые народные идеалы красоты и совершенства, обращается к современнику вечными ценностями своих образов.

В настоящее время ценностно-цивилизационный подход призван не только номинально, но и фактически стать теоретической основой государственной культурной политики. К его положениям восходят утвержденные указами Президента Российской Федерации нормативные документы последнего времени. Дальнейшее их применение требует углубленного синтетического понимания и предметной конкретизации. Происходящие кардинальные изменения в отношении традиционного наследия, глобализационные процессы, связанные с переформатированием всей «культурной матрицы» человечества (вытеснение гуманизма трансгуманизмом, экспансия



6. **А.Н.Ракчеева. Скатерть«Метелица».** Вологда, 1983. Нить хлопчатобумажная, нить льняная, люрекс: кружевоплетение (сцепная техника). Д.: 233. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник — Музей кружева. Фото: goskatalog.ru

информационно-коммуникативной среды, манипуляция массовым сознанием, деиндивидуализация, виртуализм, деконструкция и прочее), предполагают не просто реактивное «ответное» действие для сохранения своей культурно-цивилизационной идентичности, уход в изоляционизм и «поклонение прошлому», но активное «возбуждение встречного течения», несение всемирной культурной миссии России через создание своего нового конкурентоспособного культурного контента, продолжающего отечественные традиции.

Актуальным представляется обращение к аксиологии наследования нематериального культурного наследия России — традиционного народного искусства и творческих индустрий, рассматриваемых прежде всего в качестве фундаментальных ценностей. Это требует интериоризации, где ключевая роль должна отводиться образовательно-воспитательным механизмам, духовно-нравственному и эстетическому воспитанию, формированию культуры творческого акта.

Как было отмечено, Россия как цивилизация определялась не внешними национальными или прагматическими связями между людьми, но духовностью, которая складывалась из глубинных народных истоков, народного русского менталитета



7. **Тамбовская вышивка.** Современная реконструкция традиционной вышивки кон. XIX – нач. XX в. Источник: tambstitcher.narod.ru

и православной нравственной составляющей, пронизанных божественными энергиями, и формировалась в процессе длительного исторического развития.

Традиционные художественные промыслы как вид народного искусства, казалось бы, схожи с декоративно-прикладным искусством, которое, в свою очередь, объединяет все стороны художественной и ремесленной деятельности человека (эстетическую, хозяйственную, духовно-нравственную, правовую). Здесь «интегрируются способы формообразования на основе всеобъемлющего принципа *декоративности* — органичной связи каждого элемента композиции с окружающей средой: предмета с пространством, объема с декором, изображения с форматом, рельефа с цветом и фактурой поверхности» [15, с. 134]. Однако декоративно-прикладное искусство — искусство индивидуально-художественное, по своей сути элитарное (высокое), не массовое, требует особой профессиональной подготовки, и, главное, оно не обязательно *народное искусство*. Последнее, в свою очередь, представляет целостную систему уникальных традиций, хранящихся в национально-культурной памяти, и формируется духовно-нравственными и эстетически-художественными ценностями народа. В современном мире народное искусство



8. **Н.А. Гущин. Блюдо.**
2012.
Дерево;
традиционная
хохломская роспись
масляными красками.
Нижегородская область,
Ковернинский район,
с. Сёмино.
Фото: Т. Шепелева,
book-hall.ru

сохраняет свою значимость как носитель базовых культурных кодов. В России «народная память хранит выношенные опытом каждого народа ценности, отношение к жизни. Жизнь для русского самосознания — высшая ценность, отождествляется с Вечностью и Красотой — премудростью Божией, природа воспринимается родственным чувством, земля почти боготворится. <…> Нравственные установки православия соединялись в народном творчестве с личными (и соборными) переживаниями вероучительной истины, правды, красоты, из чего и черпалось вдохновение»,— писала М.А. Некрасова [16, с. 13]. Современное народное искусство развивалось поначалу в рамках своего аутентичного, традиционного бытования, как оно возникло; потом — как деятельность профессиональной специализированной культуры на основе общности промысла в рамках местной



9. **О.Ю. Калягина. Платок «Родные просторы».** 2017. Фрагмент. Золотное шитье. Нижегородская область, г. Городец. Фото: Т. Шепелева, book-hall.ru

художественной традиции; как творчество отдельных мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт; как организованные мастерские, которые имеют свои помещения, необходимые средства, оборудование, кадры и соответствующий план по производству изделий. Чтобы декоративно-прикладное искусство могло стать действительно народным искусством, должно пройти время, появиться самобытная художественная школа мастеров, базирующаяся на фундаменте национальной культуры, и, как вариант, получить статус народного художественного промысла.

Традиционная художественно-утилитарная деятельность народа выражала философско-эстетическое самосознание, веками формировавшееся в специфической среде бытования и коллективной коммуникации. Кардинальные изменения этих условий под влиянием научно-технической революции и новых технологий привели к размыванию функций народных художественных промыслов. Произошло ослабление их производственной составляющей и смещение акцентов на собственно культурную функцию, выражающую общенациональную и региональную идентичность. Сейчас закрепляется понимание народных художественных промыслов как уникальной производственной системы на основе живого творческого процесса и потомственного принципа развития, в которых выражается культурный код нации в единстве идейной и художественной природы народного искусства.

Искажение в наследовании духовно-эстетических традиций, предстающее как имитация таковых, требует серьезного анализа, показывает отсутствие четкой методологии в применении ценностно-цивилизационного подхода и необходимость теоретически обоснованного принципиального отграничения духовно чуждого продукта.

В связи с этим по-прежнему научно обоснованного решения ждут проблемы соотношения свободы творчества и государственного регулирования, весомости мнения экспертов и профессионального сообщества, вопросы сопряжения традиции и творческого обновления, выявления опасностей коммерциализации культурных индустрий, зажатых в «рыночных тисках» затрат и прибыли, угрозы китчевого экспериментаторства и виртуализации в ущерб духовно-эстетической традиции и роли мастера-художника.

Поэтому актуальным представляется обращение к аксиологии наследования нематериального культурного наследия России — традиционного народного искусства и творческих индустрий. Восприятие их как базовых ценностей требует интериоризации, где ключевая роль отводится педагогическим механизмам, духовно-нравственному и эстетическому воспитанию, а также укоренению национального творческого акта.

В современном мире в результате очередных этапов научно-технических революций, развития глобальных информационных коммуникаций и технологий кардинально изменилась социокультурная среда, что привело к размыванию границ и функций народных художественных промыслов, ослаблению производственной, утилитарной составляющей и смещению акцента на художественную, собственно культурную, причем образно-символическую и духовную функцию, выражающую общенациональную и региональную идентичность. Сейчас в отечественной науке закрепилось важнейшее положение о единстве идейной и художественной природы родного искусства в понимании народных художественных промыслов как уникальной производственной системы на основе живого творческого процесса и потомственного принципа развития, в которой выражается культурный код нации. Суть русского народного искусства — в православном мироощущении, воплощении идеи приятия мира и благодатного миропреображения в совершенных художественных формах. Это подтверждается аксиологическим анализом значимых и известных народных художественных промыслов России, показывающим необходимость повышения их роли в современном социокультурном пространстве через возрождение мест бытования, усиление государственной поддержки, акцент на преемственности и популяризации институтами культуры, семьи, образования, просвещения, а также средствами массовой коммуникации.

Проблемное научное поле исследований имеет междисциплинарный характер, как и всё, что связано с наследием. Находясь на стыке искусствознания, эстетики, истории, этнографии и социологии, оно требует выхода за рамки узкого искусствоведческого анализа. Решить проблему соотношения основных подсистем народного творчества (фольклора, художественной самодеятельности, неофольклора и фольклоризма, народных художественных промыслов) позволяет культурология и ее интегральное направление — теория культуронаследования, созревающая до уровня фундаментальной. Такой подход отвечает и запросам государственной политики в разработке универсального методологического инструментария по сохранению традиций, способного охватить этот феномен в его предметной конкретности и социальных взаимосвязях. Принципиальное значение для решения задач построения фундаментальной синтетической научной теории в этой сфере имеют труды М.А. Некрасовой, И.Я. Богуславской, Т.Л. Астраханцевой (по народному искусству), И.К. Кучмаевой (по культурологии наследования культуры), В.В. Бычкова (труды по эстетике), С.Н. Панарина и В.Н. Расторгуева (по социальной философии и ценностно-цивилизационной проблематике).

Тенденция к стиранию границ между традиционным и самодеятельным художественным творчеством породила для всего профессионального сообщества проблему сохранения чистоты и аутентичности традиционного народного искусства в контексте соотношения традиции и новаций. Особенно актуальной представляется глубинная духовно-эстетическая (включающая идейный, образный и стилистический уровни) составляющая процесса наследования в единстве с социокультурными аспектами феномена народных художественных промыслов: институциональной и организационной преемственностью в плане территориального бытования, институтов профессионального образования (мастерства и ученичества), просвещения, собственно производственных и рыночных аспектов функционирования, а также их различения и сопряжения с креативными индустриями.

Требует принципиального решения проблема разграничения традиционных народных художественных промыслов и стилизованных изделий декоративно-прикладного творчества, входящих в художественную практику на правах безымянных или авторских произведений, а также профессионального искусства, относящегося к самодеятельному декоративно-прикладному искусству или продуктам массовой культуры и творчества. Особо важной представляется проблема креативных индустрий, претендующих на продолжение традиционного народного искусства или создание новой традиции.

Не решен вопрос: может ли современное народное творчество заместить или вытеснить своими новыми формами традиционное искусство,

если оно воплощает иные эстетические принципы, существенно отличающиеся от народной эстетики, основанной на развитии переходящих из поколения в поколение художественных традиций? Выявление этих принципов и их совместимости в современном художественном процессе и социокультурном пространстве — одна из насущных задач.

Проблема рассмотрения народных художественных промыслов как сферы сугубо экономической либо культурно-художественной является во многом ключевой для искусствоведения, эстетики и культурологии как в научном, теоретическом плане, так и в плане осуществления соответствующей государственной политики для более четкого определения их ведомственной принадлежности. Казалось бы, важным завоеванием последнего времени стало признание на законодательном уровне народных художественных промыслов деятельностью, относящейся прежде всего к культурной сфере. Однако на практике сохраняется двойственность в подходе к народному искусству (народным художественным промыслам): с одной стороны, как к непременно традиционному, то есть призванному к неизменному аутентичному сохранению отечественного культурного наследия — выдающихся предметных образцов, в которых воплощены и закреплены общенациональные и самобытные региональные/этнокультурные традиции, идеалы и символы. С другой стороны, это совокупность народных традиций, художественных школ, технологий, идей, ценностей, символов, представляющих нематериальное культурное наследие, призванных к наследованию, а значит, личностному усвоению, трансляции, совершенствованию и творческому развитию новыми поколениями, в процессе которого имеет место угроза подмены/искажения традиционных ценностей креативными индустриями под влиянием веяний времени, более конкурентных технологий, моды, то есть факторов собственно внехудожественных, неэстетических, бездуховных — рынка и массовой культуры. На эту серьезнейшую опасность для сохранения традиции как наиболее устойчивого и глубокого механизма наследования культуры указывали авторитетные отечественные ученые, в частности выдающиеся исследователи традиционного народного искусства: академик М.А. Некрасова, академик Т.Л. Астраханцева, теоретик наследования культуры И.К. Кучмаева.

«Для этого во всех сферах и механизмах, связанных с реализацией государственной политики, помимо задач формирования профессиональных знаний, умений и навыков, включая их творческое открытие и применение, предлагается в качестве планируемых результатов социализации включить особый целевой показатель — понимание традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей как необходимую аксиологическую компетенцию, которая должна быть органично связана с другими компетенциями и показателями эффективности и полноценности, давать их интерпретацию (толкование), быть ценностно-смысловым стержнем, обеспечивающим внутреннее единство государственной политики, решать аксиологические (воспитательные, мировоззренческие) задачи по формированию единой гражданско-цивилизационной идентичности» [17]. Окончательный критерий полноты реализации процесса культурного наследования состоит в степени интериоризации (усвоения) субъектом мира культуры.

Народные художественные промыслы являются базисной частью современной традиционной культуры многонациональной России и требуют актуализации.

Сложный процесс наследования культуры обусловлен множеством противоречивых факторов, действием различных институтов и субъектов. Его успешная реализация потребует взаимного согласия и добровольного принятия единой ценностно-цивилизационной модели наследования народного искусства и народных художественных промыслов со стороны профессионального сообщества (художников-мастеров, руководителей предприятий, ученых — культурологов и искусствоведов) и государственной власти, отвечающей за политику в сфере образования, просвещения, искусства и средств массовой информации. Для решения имеющихся проблем, более эффективного сохранения и оживления традиций необходимо преодолеть разногласия между сторонниками понимания народных художественных промыслов как творческой индустрии, регулируемой законами рынка и дизайна, и сторонниками понимания народных художественных промыслов прежде всего как творческого художественного процесса. Отсюда необходимо активизировать выработку и принятие властью, профессиональным и научным сообществом общих идейных принципов и правил, восполняющих недостаток норм социальной регуляции в данной сфере. Это позволит закрепить достигнутую договоренность как правовыми (институциональными), так и духовно-нравственными, а также эстетическими нормами. Иными словами, назрела необходимость подписания особого культурного кодекса народных художественных промыслов как нового инструмента государственной политики в данной сфере. Такой кодекс должен вобрать в себя преимущества всех основных видов нормативной регуляции — обычая, религии, права, морали, компенсируя недостатки каждого из них.

Список источников
1. Панарин А.С. Православная цивилизация / отв. ред. О.А. Платонов; сост. В.Н. Расторгуев. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 1248 с.
2. Лихачёв Д.С. Заметки и наблюдения. Из записных книжек разных лет. Л.: Советский писатель, 1989. 605 с.
3. Полякова Е.А., Андрейчук Н.М. Традиционные праздники народов России как феномен нематериального культурного наследия // Энциклопедия нематериального культурного наследия России / науч.-ред. совет: И.И. Горлова, С.Ю. Житенёв и др. М.: Институт Наследия, 2022. С. 385–394.
4. Шафаревич И.Р. Россия и мировая катастрофа // Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. М.: Институт русской цивилизации, 2014. С. 55–158.
5. Закунов Ю.А. Современные процессы наследования культуры в контексте российской цивилизационной альтернативы. М.: Институт Наследия, 2024. 232 с. https://doi.org/10.34685/m2007-1519-0840-l.
6. Гулыга А.В. Русская идея и ее творцы. М.: Соратник, 1995. 310 с.
7. Зеньковский В.В. История русской философии : в 2 т. Л.: Эго, 1991. Т. 1, ч. 1. 221 с.
8. Закунов Ю.А. Роль отечественной аксиологии и духовного наследия в интеграции современного общества и практике культурного строительства // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : сб. науч. ст. / отв. ред. И.И. Горлова. М.: Институт наследия, 2021. С. 92–116.
9. Палушинска А. Учение Григория Паламы как отвержение оригенизма // Майстер Экхарт и св. Григорий Палама: актуальность духовного опыта : альманах / под ред. О.Э. Душина. Псков: Издательство Псковского государственного университета, 2015. С. 163–169. (VERBUM. Вып. 17)
10. Капитанчук В.А. Иконология тварного мира. М.: Издательские решения (Ridero), 2018. 90 с.
11. Рыбаков Н.С. Cogito. Избранные работы по философии. Псков: АНО «ЛОГОС», 2008. 572 с.
12. Позов А.С. (Авраам Позидис) Основы древнецерковной антропологии : в 2 т. Т. 1: Сын человеческий. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 573 с.
13. Кучмаева И.К. Социальные закономерности и механизмы наследования культуры. М.: Государственная академия славянской культуры, 2006. 257 с.
14. Лихачёв Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. М.: Искусство, 1992. 408 с.
15. Разницына Е.М., Московская Г.П. Значение осветительных приборов в пространстве интерьера // Вестник Гжельского государственного университета. 2023. № 3. С. 124–134.
16. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целокупность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. 2006. № 5. С. 3–15.
17. Закунов Ю.А. Триединые основы сохранения и укрепления традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей // VI Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурная идентичность в пространстве традиции и инновации» : программа, тезисы докладов / редкол. В.В. Аристархов и др. М.: Институт Наследия, 2024. С. 91. https://doi.org/10.34685/HI.2024.73.51.002.

References
1. Panarin, A.S. (2014) *Orthodox civilisation*. Moscow: Institute of Russian Civilisation. (In Russ.)
2. Likhachev, D.S. (1989) *Notes and observations. From notebooks of different years*. Leningrad: Sovetskiy Pisatel. (In Russ.)
3. Polyakova, E.A. and Andreychuk, N.M. (2022) ‘Traditional festivals of the peoples of Russia as a phenomenon of intangible cultural heritage’, in Gorlova, I.I., Zhitenyov, S.Yu. et al. (eds.) *Encyclopaedia of intangible cultural heritage of Russia*. Moscow: Heritage Institute, pp. 385–394. (In Russ.)
4. Shafarevich, I.R. (2014) ‘Russia and the global catastrophe’, in Shafarevich, I.R. *Complete works: in 6 vols, Vol. 2*. Moscow: Institute of Russian Civilisation, pp. 55–158. (In Russ.)
5. Zakunov, Yu.A. (2024) *Modern processes of cultural inheritance in the context of the Russian civilisational alternative*. Moscow: Heritage Institute. doi:10.34685/m2007-1519-0840-l. (In Russ.)
6. Gulyga, A.V. (1995) *The Russian idea and its creators*. Moscow: Soratnik. (In Russ.)
7. Zenkovsky, V.V. (1991) *History of Russian philosophy: in 2 vols*, Vol. 1, pt. 1. Leningrad: Ego. (In Russ.)

8. Zakunov, Yu.A. (2021) ‘The role of domestic axiology and spiritual heritage in the integration of modern society and the practice of cultural construction’, in Gorlova, I.I. (ed.) *The cultural heritage of the North Caucasus as a resource for the interethnic concord*. Moscow: Heritage Institute, pp. 92–116. (In Russ.)
9. Palushinska, A. (2015) ‘The teaching of Gregory Palamas as a rejection of Origenism’, in Dushin, O.E. (ed.) *Meister Eckhart and St. Gregory Palamas: relevance of spiritual experience* [Almanac]. Pskov: Pskov State University Publishing House, pp. 163–169. (VERBUM. Issue 17). (In Russ.)
10. Kapitanchuk, V.A. (2018) *Iconology of the created world*. Moscow: Izdatelskie Resheniya (Ridero). (In Russ.)
11. Rybakov, N.S. (2008) *Cogito. Selected works on philosophy*. Pskov: Logos. (In Russ.)
12. Pozov, A.S. (Avraam Pozidis) (2008) *Foundations of ancient church anthropology: in 2 vols, Vol. 1: Son of man*. St. Petersburg: St. Petersburg University Publishing House. (In Russ.)
13. Kuchmaeva, I.K. (2006) *Social regularities and mechanisms of cultural inheritance*. Moscow: State Academy of Slavic Culture. (In Russ.)
14. Likhachev, D.S. (1992) *Russian art from antiquity to the avant-garde*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
15. Raznitsyna, E.M. and Moskovskaya, G.P. (2023) ‘The importance of lighting devices in the interior space’, *Vestnik of Gzhel State University*, (3), pp. 124–134. (In Russ.)
16. Nekrasova, M.A. (2006) ‘People’s art and Orthodoxy. The integrity of the image of the world. Research methodology’, *Traditsii i Sovremennost = Traditions and Modernity*, (5), pp. 3–15. (In Russ.)
17. Zakunov, Yu.A. (2024) ‘Triune foundations of preserving and strengthening traditional Russian spiritual, moral, cultural and historical values’, in Aristarkhov, V.V. et al. (eds.) *6th Russian Cultural Congress with International Participation ‘Cultural identity in the space of tradition and innovation’: programme, abstracts of papers*. Moscow: Heritage Institute, p. 91. doi:10.34685/HI.2024.73.51.002. (In Russ.)

Информация об авторе

Закунов Юрий Александрович, кандидат философских наук, доцент, руководитель центра наследования культуры, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Москва, Российская Федерация, zakunov.yuri@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0713-3928, SPIN-код (Science Index): 5598-6662.

Information about the author

Yury Aleksandrovich Zakunov, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Head of the Cultural Inheritance Center, Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow, Russian Federation, zakunov.yuri@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0713-3928, SPIN-code (Science Index): 5598-6662.

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

Статья поступила в редакцию 29.05.2026; одобрена после рецензирования 31.08.2026; принята к публикации 02.09.2026.
The article was received by the editorial board on 29 May 2026; approved after reviewing on 31 August 2026; accepted for publication on 02 September 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 102–123. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 102–123. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.031.2:391.2(470.6)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.005

В реке времени: концептуальное переосмысление адыгского женского костюма в творчестве Мадины Саральп





Канокова Фатима Юрьевна

Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х.М. Бербекова, Нальчик, Российская Федерация
f.kanokova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5360-3428, SPIN-код (Science Index): 1566-0030

Кабардова Аминат Аслангериевна

Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х.М. Бербекова, Нальчик, Российская Федерация
amina.kabardova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-9950-0002, SPIN-код (Science Index): 2637-5981

Аннотация. Статья посвящена анализу творчества ведущего кавказского художника-модельера Мадины Саральп как примера современного концептуального переосмысления традиционного адыгского женского костюма. Целью исследования является изучение авторского метода Мадины Саральп, выявление основных концептов, лежащих в основе ее подхода к интерпретации традиционного костюма, и осмысление его значения для современного художественного процесса. Исследование обусловлено необходимостью изучения феномена постэтнического дизайна, где национальный костюм становится не объектом музейной репрезентации, а живым медиумом, транслирующим глубинные смыслы. Новизна исследования заключается в комплексном искусствоведческом анализе творчества Мадины Саральп, в рамках которого ее работы рассматриваются не только в качестве образцов высокой моды, но и как произведения концептуального искусства, а ее художественный метод интерпретируется как бережная деконструкция традиционного канона.

В качестве материала исследования использованы музейные и частные коллекции, работы Мадины Саральп, представленные в экспозиции Арт-центра «Madina Saral'p», на международных выставках и в ее авторских публикациях. Методология исследования включает формально-стилистический анализ, семиотический метод интерпретации знаковой системы и культурных кодов костюма как текста, а также историко-культурный и философский подходы. В отличие от более ранних этнографических исследований, сфокусированных на описании бытовых аспектов костюма, настоящая статья рассматривает его как инструмент современного художественного высказывания. В работе делается упор на такие ключевые концепты творчества художника-модельера, как архитектоника силуэта, семиотика деталей, философия «невидимого» и «тишины» в одежде, а также использование современных технологий при сохранении древней логики формы. Выводы статьи демонстрируют, что Мадина Саральп не просто реконструирует прошлое: она создает футурологический проект национальной идентичности, синтезируя художественные

© Канокова Ф.Ю., Кабардова А.А., 2026

традиции адыгов с актуальными тенденциями мирового искусства и выводя костюм своего этноса за рамки ремесла в актуальное концептуальное пространство современной культуры.
Ключевые слова: традиционный женский костюм, адыги, этнодизайн, современное искусство Кавказа, семиотика костюма, Мадина Саральп, культурная память

Для цитирования: Канокова Ф.Ю., Кабардова А.А. В реке времени: концептуальное переосмысление адыгского женского костюма в творчестве Мадины Саральп // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 102–123. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.005.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1321.

Original article

In the river of time: a conceptual rethinking of the Adyghe women's costume in the work of Madina Saral'p

Fatima Yu. Kanokova

Kabardino-Balkarian State University named after Kh.M. Berbekov, Nalchik, Russian Federation
f.kanokova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5360-3428, SPIN-code (Science Index): 1566-0030

Aminat A. Kabardova

Kabardino-Balkarian State University named after Kh.M. Berbekov, Nalchik, Russian Federation
amina.kabardova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-9950-0002, SPIN-code (Science Index): 2637-5981

Abstract. The article is devoted to the analysis of the work of the leading Caucasian fashion designer Madina Saral'p as an example of a modern conceptual reinterpretation of the traditional Adyghe women's costume. The purpose of the study is to explore the creative method of Madina Saral'p, identify the main concepts underlying her approach to the interpretation of traditional costume, and understand its significance for the contemporary artistic process. The study is driven by the need to explore the phenomenon of post-ethnic design, where the national costume becomes not just an object of museum representation but a living medium that conveys profound meanings. The novelty of the study lies in the comprehensive art-historical analysis of Madina Saral'p's work, which considers her creations not only as examples of high fashion but also as works of conceptual art, as well as in the interpretation of her approach as a gentle deconstruction of the traditional canon.
The material for the study comprises museum and private collections, alongside works by Madina Saral'p presented at her Art Centre, international exhibitions, and in her own publications. The research methodology includes formal and stylistic analysis, a semiotic approach to interpreting the costume's cultural codes and signs as a text, as well as historical, cultural, and philosophical perspectives. Unlike earlier ethnographic studies that focused on the everyday aspects of the costume, this article explores it as a tool for contemporary artistic expression. The work focuses on such key concepts of the designer's creativity as the architectonics of the silhouette, the semiotics of details, the philosophy of the 'invisible' and 'silence' in clothing, as well as

the use of modern technologies while preserving the ancient logic of form. The article's findings demonstrate that Madina Saral'p does not simply reconstruct the past; she creates a futuristic project of national identity by synthesizing the artistic traditions of the Adyghe people with current trends in global art, elevating the costume of her ethnic group beyond craftsmanship into the relevant conceptual space of contemporary culture.
Keywords: traditional women's costume, Adyghe, ethno-design, contemporary art of the Caucasus, costume semiotics, Madina Saral'p, cultural memory

For citation: Kanokova, F.Yu. and Kabardova, A.A. (2026) 'In the river of time: a conceptual rethinking of the Adyghe women's costume in the work of Madina Saral'p', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 102–123. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.005.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1321. (In Russ.)

Введение

В современном художественном пространстве Евразии проблема сохранения и интерпретации этнического наследия стоит особенно остро. На фоне тотальной унификации визуальной культуры обращение к национальным кодам становится актом самоидентификации. Уникальный прецедент представляет собой творчество ведущего кавказского художника-модельера Мадины Сарапьп[1] (ил. 1), где женский костюм, будучи одним из наиболее устойчивых визуальных маркеров адыгского этноса, становится объектом активной художественной рефлексии.

Выводя традиционную одежду за рамки музейной интерпретации, Мадина Сарапьп превращает ее в живой, пульсирующий инструмент современного искусства. Уже более 15 лет авторский проект художника-модельера «В реке времени» является одним из самых ярких и последовательных явлений в этническом дизайне Северного Кавказа, получившим признание как в России, так и за рубежом. При этом его целостный искусствоведческий анализ до сих пор не проводился. Должное внимание не уделялось и исследованию творческих методов, применяемых художником-модельером, которые, в свою очередь, представляют оригинальную модель взаимодействия с традицией. Следовательно, анализ концептов, лежащих в основе подхода Мадины Сарапьп к интерпретации традиционного адыгского женского костюма, и осмысление его значения для современного художественного процесса являются весьма актуальными.

Изучение адыгского женского костюма до сих пор ограничивалось этнографическими исследованиями традиционных образцов одежды, ювелирных украшений, головных уборов и обуви, база для которых была заложена кавказоведом Е.Н. Студенецкой. Ее фундаментальный труд «Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX веков» содержит ответы на вопросы типологии, классификации и технологии изготовления одежды северокавказских этносов, в том числе и адыгов [1]. Если говорить об искусствоведческих исследованиях, то обозначенная проблема в них затрагивалась более фрагментарно. В качестве примера можно привести монографию искусствоведа Б.Х. Мальбахова «Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство» [2], где традиционный женский костюм и его эволюция рассматривались как феномен декоративно-прикладного искусства. Отдельным предметам ансамбля, техникам отделки, орнаментальному оформлению, философским и культурологическим аспектам, связанным с традиционным и современным адыгским женским костюмом, посвящен ряд научных изысканий, среди которых можно выделить труды М.-К.З. Азаматовой [3], Ф.Р. Накова [4], Н.К. Теучеж [5], С.Э. Хокон [6; 7], Н.З. Кидакоевой [8; 9], М.М. Иваноковой [10], публикации авторов настоящей работы Ф.Ю. Каноковой [11; 12], А.А. Кабардовой [13], а также каталоги и альбомы Российского этнографического музея [14] и Национального музея Республики Адыгея [15].

Феномен концептуального переосмысления традиционного адыгского костюма в авторских проектах кавказских дизайнеров, в том числе и Мадины Сарапьп, остается практически неизученным. Актуальным и необходимым становится изучение феномена постэтнического дизайна, где национальный костюм выступает не просто объектом музейной репрезентации, а живым медиумом, транслирующим глубинные смыслы.

Таким образом, целью настоящего исследования является выявление и анализ художественных

[1] Мадина Лионовна Шериева (Сарапьп) (род. в 1969 г., сел. Дейское, КБАССР) — заслуженный художник Республики Адыгея, учредитель и руководитель Арт-центра «Madina Saral'p», Института культурного наследия и развития, Музея национальной черкесской одежды, художник-модельер, дизайнер. Живет и работает в Нальчике. Основатель бренда *Madina Saral'p*, который за 25 лет своего существования стал визитной карточкой Кабардино-Балкарии.



1. **Художник-модельер Мадина Саральп**. Источник: Арт-центр «Madina Saral'p», madinasaralp.com

принципов, методов и смысловых оснований концептуального переосмысления адыгского женского костюма в творчестве Мадины Саральп на материале проекта «В реке времени».

Данный проект впервые рассматривается как целостная концептуальная система в ее временной динамике. Нами выделены и описаны три базовые стратегии работы Мадины Саральп с этнокультурным наследием (реконструкция, реинтерпретация, ревитализация); также в научный оборот вводятся новые эмпирические данные, включающие в себя анализ музейных и частных коллекций, работы Мадины Саральп, представленные в экспозиции Арт-центра «Madina Saral'p» (ил. 2–4), на международных выставках и в ее авторских публикациях. Визуальный ряд статьи представлен фотоснимками, выполненными авторами публикации, и материалами, размещенными в свободном доступе на официальном сайте арт-центра[2].

Методологический инструментарий исследования носит комплексный характер и включает семиотический анализ, направленный на интерпретацию знаково-символического содержания элементов традиционного адыгского костюма и их трансформаций в работах автора; формально-стилистический анализ, позволивший описать композиционные, колористические, фактурные и технологические особенности костюмных комплексов, представленных в экспозициях проекта «В реке времени». Сопоставить исторические образцы адыгского платья с авторскими работами Мадины Саральп позволил компаративный метод. Также был проведен анализ документальных источников: каталогов выставок, публикаций

[2] 1 сентября 2012 года в Нальчике открыт Арт-центр «Madina Saral'p», который включает два выставочных зала, в одном из них представлена постоянная экспозиция этнических платьев, артефактов, аксессуаров Модного дома. Арт-центр также предоставляет стартовую площадку для выставок молодых художников, скульпторов, дизайнеров. В здании арт-центра, признанного культурной и архитектурной достопримечательностью Нальчика, регулярно проходят лекции для студентов, где выступают приглашенные специалисты и сама Мадина Саральп. Почетными гостями были М.Б. Пиотровский, А.Н. Сокуров, Г.В. Вилинбахов, Я.А. Гордин и другие знаковые личности, внесшие большой вклад в российскую культуру. Информация о работе арт-центра, творческая биография Мадины Саральп, описание проектов и фотогалерея размещены на официальном сайте https://madinasaralp.com.



2. **Экспозиция в Арт-центре «Madina Saral'p»**. 2026. Фото: Ф.Ю. Канокова



3. **Экспозиция в Арт-центре «Madina Saral'p»**. 2026. Фото: Ф.Ю. Канокова

4. **Экспозиция в Арт-центре «Madina Saral'p»**. 2026.
Фото: Ф.Ю. Канокова





5. **Корсет женский «пкъыкlапх». Адыги-шапсуги черноморские**.
XIX в.
Кожа, галун, деревянные пластины.
Размеры:
обхват груди 70 см,
высота полочки и спинки 55 см,
длина лямок 36 см.
Российский этнографический музей (колл. 8762-14731).
Источник: [14, с. 188]

в периодической печати, интервью в средствах массовой информации.

Канон как архитектоника образа и основа для творческого развития Мадины Саральп

Для понимания логики концептуального переосмысления наследия, предпринятого Мадиной Саральп, необходимо обозначить ключевые смысловые доминанты, заложенные в традиционном адыгском женском костюме, представляющем собой многослойную знаковую систему, в которой каждый элемент — от кроя и материала до орнамента и цвета — выполнял утилитарную и символическую функцию.

Полный комплекс женской одежды адыгов включал: нательную (нижнюю) одежду (корсет, рубаха, штаны); верхнюю одежду (кафтанчик, распашное платье); ювелирные украшения (нагрудные застежки, пояса, подвески); головные уборы (шапки, платки, накосники); обувь (чувяки, деревянные котурны).

Тонкость и стройность фигуры адыгских женщин обеспечивал корсет — его ношение начиналось с 7–12 лет, когда шло формирование тела у девочек (ил. 5). Восхищаясь тонким станом адыгов, венгерский ученый Ж.-Ш. де Бесс указывал: «С самого раннего возраста они туго перетягивают фигуру — мужчины ремнем, а женщины — корсетом» [16, с. 342].

Описание особенностей корсетов, бытовавших у адыгов, встречается и у Е.Н. Студенецкой: «Корсет начинался очень высоко, почти от плеч и спускался до бедер. Спереди в корсет вставляли две довольно широкие деревянные пластинки, прижимавшие груди, препятствуя их росту. Сзади вдоль позвоночника также проходила деревянная пластинка»,— пишет исследователь, отмечая, что «девушки носили корсет постоянно, в нем они спали и снимали его, только когда мылись» [1, с. 44]. Постоянное ношение корсета приводило к тому, что у девушек формировался А-образный тип фигуры с плоской грудью, широкими бедрами и узкой талией, обхват которой составлял 50–55 сантиметров и был «равен… завязке от ноговиц» [1, с. 44].

В публикации автора настоящей статьи «Корсет как неотъемлемый компонент традиционного



6. **Платье нижнее «джанэ». Адыги-кабардинцы**. 1888. Атлас, галун, золотая нить. Размеры: длина изделия 136 см, ширина плеч 50 см, ширина подола 108 см, общая длина рукава 69 см, длина раструба 49 см, ширина раструба 33 см. Изготовлено для подношения императрице Марии Фёдоровне. Российский этнографический музей (колл. 4453-27). Источник: [14, с. 246]



Адыги-бжедуги. Конец XIX – начало XX в. Сукно, галун, золотная вышивка. Размеры: длина 80 см, ширина плеч 40 см, длина рукава 53 см. Российский этнографический музей (колл. 2006-88). Источник: [14, с. 180]

7. **Кафтан женский «къэптэл».**

адыгского женского костюма» отмечено, что «именно антропометрические показатели влияли на формообразование одежды, надеваемой поверх корсета» [12, с. 379]. Анализ образцов женских кафтанчиков, верхнего платья позволил сделать вывод о том, что их крой «был идентичен крою мужского бешмета и черкески, без нагрудных вытачек <…> Таким образом, корсет, формируя определенный тип женской фигуры, создавал эстетичный образ, или даже идеал адыгской красавицы, обладающей идеальной осанкой, плоской грудью, узкой талией и широкими бедрами» [12, с. 379].

Поверх корсета надевали рубаху (ил. 6). В адыгском женском костюме она в основном служила нательной одеждой, при этом не воспринималась как белье: рубаха всегда была видна из-под верхней одежды и сохраняла функции составной части выходного и даже праздничного костюма. Крой рубахи был туникообразным, длина ее варьировалась. Рукава обычно были длинными и широкими, закрывали кисти рук. Рубахи шили из однотонных тканей или же тканей с мелким рисунком: повседневные — из бязи, а праздничные — из шелка.

Обязательной частью нательной одежды адыгских женщин были длинные широкие штаны; собранные у щиколотки, они также виднелись из-под рубахи и верхней одежды. Между штанинами вставляли очень большой клин ромбической формы. Штаны шили из ситца, крашеного холста и других бумажных тканей. «Праздничные, особенно свадебные штаны, шились из шелка»,— отмечает Е.Н. Студенецкая [1, с. 135].

Поверх рубахи надевали кафтанчик, который считался одной из наиболее нарядных частей женской одежды (ил. 7). По своему покрою и системе застежек он был предназначен для стягивания фигуры от плеч до талии. Серебряные застежки кафтанчиков, расположенные на груди, украшали гравировкой, чернью, позолотой, филигранью, цветными стеклами или камнями. Ворот, борта, подол, а иногда и швы на кафтанчике обшивали галуном. Но особенно украшала кафтанчик вышивка золотыми и серебряными нитками, выполненная швом «вприкреп». Места вышивки были строго локализованы, узоры отличались большой устойчивостью. Вышивка располагалась на передних полочках кафтанчика у подола и на нижней части узких и длинных рукавов. Вышивка в углу полочки кафтанчика представляла собой довольно крупный, а иногда очень большой равнобедренный треугольник с отходящими от него изогнутыми кривыми, напоминающими рога, на которых прорастали листочки, трилистники, завитки, цветы или птички. У адыгов бытовало два основных типа кафтанчиков — надеваемых под платье и поверх платья, которые со временем распались на отдельные рудименты: нагрудник, нарукавники и фартук. Впоследствии нагрудники, утратившие свою основную утилитарную функцию, нашивали на манишку, которую надевали под платье с вырезом на груди.

Верхняя одежда была представлена праздничными и повседневными платьями. В конце XIX –



8. **Открытка из серии «Кавказские типы», созданная с фотоснимка 1890 года Ф. Ордена, на котором была запечатлена женщина из семьи уорка М. Баташева из Малой Кабарды**.
Источник: postcards.ge



9. **Подвески нарукавные «Іэщхьэ тхьэмпэ» адыгов-кабардинцев (слева), адыгов-черкесов зеленчукских (справа)**. Конец XIX – начало XX в. Парча, ситец, шелк, золотная вышивка, галун, тесьма. Размеры: 75 × 34,5; 64 × 37. Российский этнографический музей (колл. 8762-14557; 8762-1455/1). Источник: [14, с. 184, 185]

начале XX века в гардеробе адыгских модниц сосуществовало четыре основных типа платья, которые демонстрируют эволюцию форм от открытой распашной одежды до более закрытых моделей. Различные варианты традиционного адыгского женского платья можно встретить на фотоснимках того периода (ил. 8).

Праздничные платья шили из дорогих тканей: бархата, шелка, иногда парчи. Для украшения применялись галуны, шитье золотом и серебром, басонные изделия собственной работы, металлические нашивные украшения, покупные позументы, узорная тесьма, кружево. Обязательным и маркирующим компонентом праздничного платья выступали богато орнаментированные и вышитые нарукавные лопасти (ил. 9).

Важной деталью традиционного адыгского женского костюма считался пояс: галунные или кожаные пояса с фигурными серебряными, позолоченными пряжками или цельные пояса, состоящие из пластинок, соединенных между собой шарнирами, являются примером непревзойденного мастерства адыгских ювелиров.

Помимо ювелирных украшений в комплекс адыгского женского костюма входили всевозможные головные уборы — высокие и низкие галунные шапки, шали, платки, накосники, которые представляли собой сложную систему значимых символов (ил. 10–11). Головной убор отражал социальные различия, имущественный статус, долгое время сохранял архаические элементы и выполнял охранно-магические функции.



10. **Головной убор — шапочка конусообразная «дышъэ пало дэщай». Адыги**.
Конец XIX в.
Бархат, кожа, галун, парчовая нить, золотная вышивка, басонное плетение.
Национальный музей Республики Адыгея (колл. 5379).
Источник: [15, с. 89]

Очень интересной деталью адыгского женского костюма были невысокие деревянные котурны, напоминающие скамеечки на двух ножках, с ремешками для фиксации ноги в самом широком месте ступни. Чаще всего они присутствуют при изображении женщин из феодальной среды.

Особую роль в одежде играла орнаментика. Так, культуролог С.Э. Хокон указывает, что орнамент адыгского женского костюма генетически связан с космоприродными объектами и явлениями: он воспроизводит «символы неба, земли, плодородия, воды, растительного и животного мира» [7]. Золотое и серебряное шитье, располагавшееся на полочках кафтанчика, верхнего платья, нарукавных лопастях, головных уборах и аксессуарах, не только демонстрировало социальный статус владелицы, но и выполняло обережную функцию, маркируя границы тела и отводя злые силы. Адыгский орнамент сохранял узнаваемые формы, в нем можно было «прочесть» изображения трилистника, лепестков, роговидных завитков, побегов, птички или рыбьего хвоста.

Цветовая гамма традиционного костюма была преимущественно сдержанной: преобладали

11. **Головной убор — накосник «шъхьацылъ». Адыги**.
Конец XIX в.
Бархат, хлопчатобумажная ткань, галун, парчовая нить, золотная вышивка, басонное плетение.
Национальный музей Республики Адыгея (колл. 13891).
Источник: [15, с. 93]



темно-красные, синие, черные, зеленые тона, оживляемые блеском металлического шитья. Искусствовед Н.З. Кидакоева отмечает, что адыгский костюм «демонстрирует уникальное чувство меры, отсутствие перегруженности, что выгодно отличает его от многих восточных традиций» [8, с. 87]. Эта особенность — гармония строгости и выразительности — стала одной из отправных точек для Мадины Саральп.

Рассмотрев традиционный адыгский женский костюм, можно сказать о том, что он представляет собой не просто совокупность предметов одежды, а целостный культурный текст, насыщенный символическими кодами. В нем запечатлены представления о мироустройстве, социальной иерархии и эстетическом идеале. Именно это качество делает его уникальным материалом для концептуального переосмысления в творчестве Мадины Саральп. Она подвергает структуру текста глубокому интеллектуальному анализу, изучает знаки, формулы, вычленяет главное, прощупывает и выявляет его скелет.

Семиотика «невидимого» и концепт «тишины» в творчестве Мадины Саральп

Важнейшей чертой авторского стиля Мадины Саральп является работа с памятью материала. В адыгском этикете достоинство женщины определялось не тем, что выставлено напоказ, а тем, что скрыто. Этот этический принцип перерастает в творчестве Мадины в эстетический концепт «невидимого». Для художника-модельера важно не только то, как изделие выглядит снаружи, но и как оно обработано изнутри. Использование подкладки из натурального шелка, скрытых швов, сложной системы внутренних завязок — всё это создает интимное пространство между телом и тканью. Костюм становится своего рода экзоскелетом идентичности.

Орнаментика в работах Мадины Саральп претерпевает радикальную трансформацию. Если в традиционном золотом шитье адыгов узоры были призваны маркировать статус, то она использует орнамент как мерцающий код. Мадина Саральп может использовать технику гладьевого шитья тон в тон с основной тканью, в результате чего узор становится видным только при определенном освещении или движении. Это и есть «эстетика тишины» — отказ от визуального крика в пользу интеллектуального шепота. Здесь мы улавливаем прямую связь с евразийской традицией созерцательности, где внутренняя суть предмета важнее его внешней оболочки.

«В реке времени» — концептуальный проект Мадины Саральп

Заглавие статьи содержит название концептуального проекта художника-модельера «В реке времени», которое метафорически отражает главную задачу мастера: не фиксировать форму в статике прошлого, а позволить ей течь, изменяться, оставаясь при этом верной своему истоку. Выявляя особенности проекта, культуролог М.А. Текуева отмечает: «Он не отдает музейной пылью, хотя представляет коллекцию подлинных культурных артефактов адыгов, и, обращенный более к чувствам, нежели к разуму, заставляет задуматься о смысле пребывания народа на земле, о его извилистом историческом пути и феномене традиционной культуры»[3].

Концепция проекта строится на идее непрерывности культурного потока. Художник-модельер вводит в экспозицию не только готовые платья, но и эскизы, фрагменты тканей, старинные фотографии и арт-объекты из серебра. В этом пространстве костюм функционирует как машина времени. Мадина Саральп словно задает вопрос себе и зрителю: как бы развивался адыгский костюм, если бы история не знала трагических разрывов? И ответом становятся изделия, в которых традиционные формы сочетаются с авангардными материалами. Она смело вводит в структуру костюма органзу, сетку, современные полимеры, при этом сохраняя безупречную логику адыгского кроя. В результате рождается образ женщины будущего, которая крепко стоит на фундаменте прошлого. Этот синтез является ключевым для понимания евразийского вектора в искусстве: умения соединить западный технологизм с восточным символизмом.

Река времени Мадины Саральп берет свои истоки в 2009 году и бурлящим потоком стремительно врывается в сегодняшний день, включая ряд знаковых экспозиций, каждая из которых фиксирует определенный всплеск творческой эволюции Мадины Саральп.

Первая экспозиция проекта «В реке времени» была представлена в 2009 году в Российском этнографическом музее (ил. 12–13). Художник-модельер посвятила ее адыгскому женскому костюму XIX – начала XX века. Ее концептуальным стержнем стало представление костюма в трех регистрах: историческом (музейные экспонаты), сценическом (театральные реконструкции) и современном стилизованном (авторские работы). Такая структура сразу задала исследовательскую рамку, в которой костюм рассматривается не как застывший музейный артефакт, а как живое явление, существующее в потоке времени,

[3] Текуева М.А. В реке времени // Арт-центр «Madina Saral'p» [официальный сайт]. URL: https://madinasaralp.com/saralp/projects/v-reke-vremeni (дата обращения: 27.04.2026).

12. **Экспозиция выставочного проекта «В реке времени» Мадины Саральп**. 2009. Санкт-Петербург, Российский этнографический музей. Источник: madinasaralp.com



13. **Экспозиция выставочного проекта «В реке времени» Мадины Саральп**. 2009. Санкт-Петербург, Российский этнографический музей. Источник: madinasaralp.com





14. **Экспозиция выставочного проекта «Черкесские предания» Мадины Саральп**. 2012. Санкт-Петербург, Российский этнографический музей. Источник: madinasaralp.com



15. **Экспозиция выставочного проекта «Черкесские Предания» Мадины Саральп**. 2012. Санкт-Петербург, Российский этнографический музей. Источник: madinasaralp.com

непрерывно трансформирующееся, но сохраняющее свою сущностную идентичность. В том же году вышла книга Мадины Саральп [17], обобщающая результаты ее изысканий в области исторического адыгского платья.

В 2012 году в Российском этнографическом музее Мадина Саральп представила вторую масштабную экспозицию «Черкесские предания», в которой текстильные работы дополнились предметами из личной коллекции автора: старинными поясами, нагрудными застежками, подвесками, головными уборами. Этот диалог между подлинными артефактами и их современными интерпретациями позволил зрителю проследить механизмы трансформации традиции, увидеть, как исторический прототип прорастает в современном художественном высказывании (ил. 14–15).

Ключевым этапом в развитии проекта стала экспозиция «В реке времени. Продолжение», показанная в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, Северо-Осетинском государственном художественном музее имени М.С. Туганова (ил. 16–18), Картинной галерее Республики Адыгея, павильоне парка 100-летия в Нальчике. В нее вошло более пятнадцати костюмных комплексов, созданных в период вынужденной изоляции 2020–2022 годов, и сорок фотографических постеров. Сама художница характеризует этот этап как промежуточное звено и размышления о мире и глобализации, где сохранить этнический маркер так же сложно, как и оставаться прежними.

В одном из интервью для местной газеты Мадина Саральп рассказывает: «2020 год. Пандемия. Время приостановилось и снова пошло в новом русле, меньше суеты… Перебираю ткани: вот шелка для принцессы Иордании, ткани для сценических образов для “Черкесского круга”, крепы для невест, привезенные из разных мест, любимые отрезы суровой бязи, скопившиеся за 20 лет и превратившиеся в раритет, обрезки крашеных вручную хлопковых полотен, как осколки тактильных воспоминаний… Всё это собирается в новую коллекцию. Всё то, что тихо умирало в уголках мастерской без дела, потому что “не доходили руки”. Всё это начинает оживать в руках мастеров, проработавших со мной десять, а то и двадцать лет. Наша работа — наш ковчег, это мир женщин Кавказа, собирающих забытые материи в новые воплощения… 2022 год. Повзрослевшие дочери. У одной за плечами школа маэстро Зайцева, у другой — вступление в Союз дизайнеров Москвы. У них свои “черкесские” отражения в реке времени, свои стартовые победы… Круг замкнулся и вышел на новую спираль развития»[4]. Именно в пандемийный период, когда внешние коммуникации были ограничены, а работа в мастерской стала формой внутренней эмиграции, проект обрел новое качество.

Продолжением проекта стало новое творение Мадины Саральп «Сон у реки времени», реализованное в сотрудничестве с художником-ювелиром Разият Газаевой. В 2026 году в Государственной выставочной галерее Республики Ингушетия творческий дуэт представил симбиоз различных средств художественной выразительности: от керамики, металла и графики до текстильной пластики национального костюма.

Таким образом, хронология проекта демонстрирует последовательное углубление концептуального подхода: от реконструкции исторического костюма — к его творческому переосмыслению, а затем и к созданию на его основе самостоятельных философско-художественных высказываний, обращенных к проблемам идентичности, памяти и времени.

Стратегии переосмысления наследия (реконструкция, реинтерпретация, ревитализация)

Анализ проекта позволил выявить три стратегии работы Мадины Саральп с этнокультурным наследием, которые сосуществуют в ее творчестве, дополняя друг друга: реконструкцию, реинтерпретацию и ревитализацию.

Реконструкция представляет собой скрупулезное воссоздание исторического костюма с применением аутентичных техник и материалов. Эта стратегия является, по сути, исследовательской практикой, позволяющей художнику-модельеру глубоко погрузиться в материальную культуру прошлого, освоить язык традиционного ремесла на уровне телесного опыта. Результатом реконструктивной стратегии стали не только выставочные образцы, но и упомянутая выше книга Мадины Саральп, представляющая собой историко-этнографическое исследование адыгского женского платья.

Реинтерпретация — центральная стратегия проекта, которая подразумевает творческое переосмысление элементов традиционного костюма, их включение в современный контекст. Сохраняя базовые конструктивные принципы — распашной характер платья, многослойность, особый крой нательной и верхней одежды, формы нарукавных лопастей,— Мадина Саральп радикально перерабатывает декоративное решение, цветовую гамму, фактуры. На смену традиционной сдержанной палитре приходят неожиданные сочетания: глубокий индиго с приглушенным золотом, цвет слоновой

[4] Мякинина А. Мадина Саральп: в новом русле реки времени // Нальчик [газета]. 2022. № 47 (24 ноября). С. 3. URL: https://газета-нальчик.рф/2022/11/23/madina-saralp-v-novom-rusle-reki-vremeni/ (дата обращения: 12.05.2026).



16. **Экспозиция выставочного проекта «В реке времени. Продолжение» Мадины Саральп**. 2023. Владикавказ, Северо-Осетинский государственный художественный музей имени М.С. Туганова. Фото: О. Юнашева, etokavkaz.ru



17. **Экспозиция выставочного проекта «В реке времени. Продолжение» Мадины Саральп**. 2023. Владикавказ, Северо-Осетинский государственный



18. **Экспозиция выставочного проекта «В реке времени. Продолжение» Мадины Саральп**. 2023. Владикавказ, Северо-Осетинский государственный художественный музей имени М.С. Туганова. Фото: О. Юнашева, etokavkaz.ru

кости с графитом, приглушенный пурпур с патинированным серебром. Орнаментальные мотивы укрупняются, трансформируются, переводятся в новую технику — аппликацию, машинную вышивку, роспись по ткани, но при этом сохраняют узнаваемую знаковую систему.

Наиболее социально ориентированная стратегия, направленная на оживление традиции, ее возвращение в повседневную культурную практику,— ревитализация. Она реализуется через проведение мастер-классов, обучение молодых дизайнеров, создание Арт-центра «Madina Saral'p», который функционирует как творческая лаборатория.

Три выделенные стратегии не просто сосуществуют, они образуют в творчестве Мадины Саральп диалектическое единство: реконструкция дает материал и язык, реинтерпретация актуализирует его в современном контексте, а ревитализация обеспечивает передачу и развитие. В совокупности они формируют оригинальный творческий метод, который можно определить как «концептуальный этнофутуризм» — взгляд на этническое наследие не как на архаику, подлежащую консервации, а как на проект будущего, открытый к трансформациям.

В пространстве кадра

Особого внимания заслуживает и работа с фотографией в проекте «В реке времени». Постеры, фотографические открытки, календари — это не просто документация костюмов, а самостоятельные художественные произведения (ил. 19–20). К примеру, фотографии к новым экспозициям «В реке времени. Продолжение» выполнены в сдержанной, почти монохромной гамме с акцентом на фактуры и линии. Модели — девушки разных этнических типов — отсняты в статичных, почти скульптурных позах, отсылающих к архаической пластике. Пространство кадра намеренно разрежено: минимум декора, пустой фон, благодаря чему внимание зрителя полностью концентрируется на костюме и заложенной в нем символике. Эта визуальная стратегия работает на главную идею проекта: этнический костюм самодостаточен, он не нуждается в этнографических декорациях, его место — в вечности, в реке времени.

Выводы и заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что традиционный адыгский женский



19. **Мадина Сарапьп. Постеры к календарям и выставочным проектам «В реке времени».** Источник: madinasaralp.com

20. **Мадина Сарапьп. Постеры к календарям и выставочным проектам «В реке времени».** Источник: madinasaralp.com



костюм — сложная семиотическая система, в которой конструктивные элементы, орнамент и цветовая гамма обладают укорененной в каноне символикой. Эта многоуровневая знаковость делает его уникальным материалом для концептуального художественного высказывания, что и определяет обращение к нему современных авторов, в том числе и Мадины Саральп — ее творческая эволюция демонстрирует последовательное движение от дизайна одежды к концептуальному искусству, в рамках которого костюм осмысляется как инструмент исследования этнокультурной идентичности.

В качестве примера рассмотрен ключевой долгосрочный проект художника-модельера «В реке времени», в котором эта стратегия реализуется и мастерски сочетается в аутентичном воссоздании исторического костюма как исследовательской практики, творческом переосмыслении элементов в современном дизайне и возвращении традиции в живую культурную среду через образование и создание творческих сообществ. Сочетание этих стратегий формирует уникальный художественный метод, определяемый нами как «концептуальный этнофутуризм».

Таким образом, творчество Мадины Саральп представляет собой значимое явление в современной художественной культуре Северного Кавказа, выходящее за рамки декоративно-прикладного искусства и входящее в поле концептуального дизайна. Его значение определяется не только эстетическими достоинствами созданных произведений, но и разработанной в его рамках методологией взаимодействия с этнокультурным наследием. Опыт Мадины Саральп демонстрирует, что традиция не является препятствием для новаторства — напротив, она может стать его фундаментом и источником.

Список источников

1. Студенецкая Е.Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. М.: Наука, 1989. 288 с., ил.
2. Мальбахов Б.Х. Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. Нальчик: Тетраграф, 2012. 333 с., ил.
3. Азаматова М.-К.З. Адыгейский народный орнамент : [альбом]. Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1960. 134 с.
4. Наков Ф.Р. Тхыпхъэ: Адыгская (черкесская) знаковая система. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2010. 116 с.
5. Теучеж Н.К. Золотошвейное искусство адыгов: историко-этнографическое исследование : дис. ... канд. ист. наук. М., 2005. 232 с.
6. Хокон С.Э. Этнокостюм в современной культуре адыгов: социокультурные аспекты : дис. ... канд. культурологии. Саратов, 2014. 178 с.
7. Хокон С.Э. Космизм в символике традиционного адыгского костюма // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2011. № 1. URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2011.2/1101/khokon2011_2.pdf (дата обращения: 20.04.2026).
8. Кидакоева Н.З. Художественные традиции народного костюма адыгов в контексте современного дизайна одежды : дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2023. 252 с.
9. Кидакоева Н.З. Концептуализация художественно-конструктивных принципов традиционного костюма в современном дизайн-проектировании одежды // Культура и искусство. 2018. № 11. С. 91–100.
10. Иванокова М.М. Адыгэ идэ. Золотое шитье черкесов. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2018. 472 с.
11. Канокова Ф.Ю., Унежева З.С., Шишман З.Р. Типы женских поясов в комплексе традиционных ювелирных украшений адыгов XIX – начала XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 4-1. С. 421–434.
12. Канокова Ф.Ю., Шаова Л.А., Гузеева Н.В., Кочесокова Ю.О. Корсет как неотъемлемый компонент традиционного адыгского женского костюма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 4-2. С. 374–380.
13. Кабардова А.А., Канокова Ф.Ю., Мурзаканова Р.М. Техники золотого шитья в традиционном адыгском женском костюме (на примере шапок) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 2-2. С. 350–360.
14. Предметы культуры адыгов в собрании Российского этнографического музея : каталог / под ред. О.А. Федосеенко. СПб.: Славия, 2016. 267 с.

15. Традиционная одежда и золотое шитье адыгов в фондах Национального музея Республики Адыгея : каталог / Джигунова Ф.К., Кидакоева Н.З., Сихаджок И.А. [и др.]. Майкоп: Национальный музей Республики Адыгея, 2016. 150 с.
16. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / ред.-сост. В.К. Гарданов. Нальчик: Эльбрус, 1974. 635 с.
17. Саральп М.Л. …в реке времени… Адыгский национальный костюм в контексте времени. СПб.: Российский этнографический музей, 2009. 160 с.

References

1. Studenetskaya, E.N. (1989) *Clothing of the peoples of the North Caucasus in the 18th–20th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
2. Malbakhov, B.Kh. (2012) *Circassian (Adyghe) decorative and applied art*. Nalchik: Tetragraf. (In Russ.)
3. Azamatova, M.-K.Z. (1960) *Adyghe folk ornament* [Album]. Maykop: Adygeiskoe knizhnoe izdatelstvo. (In Russ.)
4. Nakov, F.R. (2010) *Tkhypkh'e: Adyghe (Circassian) sign system*. Nalchik: M. and V. Kotlyarov Publishing House. (In Russ.)
5. Teuchezh, N.K. (2005) *Gold embroidery art of the Adyghes: historical and ethnographic study*. Cand. Sc. (History) thesis. Moscow. (In Russ.)
6. Khokon, S.E. (2014) *Ethno-costume in modern Adyghe culture: socio-cultural aspects*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Saratov. (In Russ.)
7. Khokon, S.E. (2011) 'Cosmic features in symbolics of Adyghe traditional costume', *The Bulletin of the Adyghe State University. Series: Regional Studies: Philosophy, History, Sociology, Jurisprudence, Political Sciences, Cultural Studies*, (1). Available from: http://vestnik.adygnet.ru/files/2011.2/1101/khokon2011_2.pdf (accessed 20 April 2026). (In Russ.)
8. Kidakoeva, N.Z. (2023) *Artistic traditions of the Adyghe folk costume in the context of modern clothing design*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
9. Kidakoeva, N.Z. (2018) 'Conceptualisation of artistic and structural principles of traditional dress in modern apparel design', *Culture and Art*, (11), pp. 91–100. (In Russ.)
10. Ivanokova, M.M. (2018) *Adyghe ide. Gold embroidery of the Circassians*. Nalchik: M. and V. Kotlyarov Publishing House. (In Russ.)
11. Kanokova, F.Y., Unezheva, Z.S. and Shishman, Z.R. (2023) 'Types of women's belts in the complex of traditional jewelry of the Circassians of the 19th – early 20th centuries', *Decorative art and environment. Gerald of the RGHPU*, (4-1), pp. 421–434. (In Russ.)
12. Kanokova, F.Y., Shaova, L.A., Guzeeva, N.V. and Kochesokova, Y.O. (2024) 'Corset as an integral component of traditional Adyghe women's costume', *Decorative art and environment. Gerald of the RGHPU*, (4-2), pp. 374–380. (In Russ.)
13. Kabardova, A.A., Kanokova, F.Y. and Murzakanova, R.M. (2023) 'Techniques of gold embroidery in the artistic design of the traditional Adyghe women's costume (on the example of headdresses)', *Decorative art and environment. Gerald of the RGHPU*, (2-2), pp. 350–360. (In Russ.)
14. Fedoseenko, O.A. (ed.) (2016) *Adyghe cultural objects in the collection of the Russian Ethnographic Museum* [Catalogue]. Saint Petersburg: Slavia. (In Russ.)
15. Dzhigunova, F.K., Kidakoeva, N.Z., Sihadzhok, I.A. et al. (2016) *Traditional clothing and gold embroidery of the Adyghes in the collections of the National Museum of the Republic of Adygea* [Catalogue]. Maykop: Natsionalnyi muzei Respubliki Adygea. (In Russ.)
16. Gardanov, V.K. (ed.) (1974) *The Adyghes, Balkars and Karachays in the accounts of European authors of the 13th–19th centuries*. Nalchik: Elbrus. (In Russ.)
17. Saralp, M.L. (2009) *...in the river of time... Adyghe national costume in the context of time*. Saint Petersburg: Russian Museum of Ethnography. (In Russ.)

Информация об авторах

Канокова Фатима Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры архитектуры и дизайна, Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х.М. Бербекова, Нальчик, Российская Федерация, f.kanokova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5360-3428, SPIN-код (Science Index): 1566-0030.

Кабардова Аминат Аслангериевна, старший преподаватель кафедры архитектуры и дизайна, Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х.М. Бербекова, Нальчик, Российская Федерация, amina.kabardova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-9950-0002, SPIN-код (Science Index): 2637-5981.

Information about the authors

Fatima Yurievna Kanokova, Dr. Sc. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of architecture and design, Kabardino-Balkarian State University named after Kh.M. Berbekov, Nalchik, Russian Federation, f.kanokova@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5360-3428, SPIN-code (Science Index): 1566-0030.

Aminat Aslangerievna Kabardova, Senior lecturer of the department of architecture and design, Kabardino-Balkarian State University named after Kh.M. Berbekov, Nalchik, Russian Federation, amina.kabardova@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-9950-0002, SPIN-code (Science Index): 2637-5981.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 14.05.2026; одобрена после рецензирования 02.06.2026; принята к публикации 03.06.2026.
The article was received by the editorial board on 14 May 2026; approved after reviewing on 02 June 2026; accepted for publication on 03 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 124–139. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 124–139. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745:746.3(470.24)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.006

Народный промысел «Крестецкая строчка»: опыт сохранения традиций



Ковалева Наталия Ивановна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-код (Science Index): 2838-2574

Аннотация. Цель настоящего исследования — проследить сложную историю сохранения художественной традиции народного промысла «Крестецкая строчка» от момента его зарождения в XIX веке до современного возрождения после кризиса 2010-х годов, а также показать реальные возможности сохранения самобытности для других центров народного искусства России. В основу исследования положены труды известных исследователей промысла, зафиксировавших основные этапы его истории в разные периоды. Сведения о промысле за последние десятилетия собраны автором во время личного общения с художниками и владельцами фабрики. Были использованы историко-искусствоведческий анализ, изучение и обобщение ранее опубликованных научных трудов, анализ архивных и музейных данных, метод визуального описания и атрибуции произведений декоративно-прикладного искусства, а также эмпирический метод. В статье рассматривается эволюция крестецко-валдайской строчки — от домашнего ремесла до организации артелей и создания фабрики «Крестецкая строчка» в 1960 году. Автор анализирует факторы, способствовавшие развитию промысла, и трудности, возникавшие на разных этапах его существования. Особое внимание уделяется роли ключевых фигур в истории и изучении промысла: Л.А. Динцеса, П.И. Архиреева, художников Н.М. Жигуновой, М.Е. Афанасьевой, современных владельцев Антона и Александры Георгиевых. Материалом служат конкретные произведения строчевого искусства, этапы пополнения музейных коллекций, а также события глубокого кризиса 2010-х годов. Подробно показан процесс возрождения промысла с 2015 года. Таким образом, опыт «Крестецкой строчки» демонстрирует долгий и сложный путь сохранения художественной традиции, включающий периоды расцвета, почти полного уничтожения и последующего возрождения. Благодаря усилиям новых собственников, привлечению искусствоведов и возвращению опытных мастеров непрерывность традиции была сохранена. Это доказывает, что даже после глубокого кризиса возможно сохранение самобытного народного промысла на родной земле, что представляет реальный пример для других центров народного искусства России.

Ключевые слова: народное искусство, традиционная вышивка, крестецкая строчка, крестецко-валдайская строчка, Л.А. Динцес, П.И. Архиреев, народный художественный промысел, Антон Георгиев, бренд Александра Георгиева, сохранение традиции, возрождение промысла, Русский музей, отдел народного искусства Русского музея

Для цитирования: Ковалева Н.И. Народный промысел «Крестецкая строчка»: опыт сохранения традиций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 124–139. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1322.

© Ковалева Н.И., 2026

Original article

The folk craft “Krestetskaya stitch”: preserving traditions

Natalia I. Kovaleva

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-code (Science Index): 2838-2574

Abstract. The purpose of this study is to trace the complex history of the artistic tradition of the Krestetskaya Stitch folk craft, from its inception in the 19th century to its modern revival following the 2010s economic crisis. It also explores the potential for other Russian folk art centres to preserve this distinctiveness. This study draws on the work of renowned researchers of the craft, who have documented the key stages of its history over various periods. Information on the craft over recent decades was gathered by the author through personal communications with artists and factory owners. This research utilised art-historical analysis, the study and synthesis of previously published scholarly works, archival and museum data, visual description and attribution of decorative and applied art works, and empirical methods. This article examines the evolution of Krestets-Valdai stitching, from a home-based craft to the organisation of cooperatives and the establishment of the Krestetskaya Stitch Factory in 1960. The author analyses the factors that contributed to the development of the craft and the difficulties that arose at various stages of its existence. Particular attention is given to the role of key figures in the history and study of the craft: L.A. Dintses, P.I. Arkhireyev, artists N.M. Zhigunova and M.E. Afanasyeva, and the modern owners A. and A. Georgiev. The material is based on specific works of stitching art, the stages of replenishment of museum collections, and the events of the profound crisis of the 2010s. The process of the craft’s revival since 2015 is described in detail. Thus, the experience of Krestetskaya Stitch demonstrates the long and complex path of preserving an artistic tradition, including periods of prosperity, almost complete destruction, and subsequent revival. Thanks to the efforts of the new owners, the involvement of art historians, and the return of experienced artisans, the continuity of tradition was preserved. This demonstrates that even after a profound crisis, it is possible to preserve distinctive folk crafts in their native land, setting a tangible example for other Russian folk art centres.

Keywords: folk art, traditional embroidery, Krestetskaya stitch, Krestetsko-Valdai stitch, L.A. Dintses, P.I. Arkhireyev, folk arts and crafts, Anton Georgiev, the Alexandra Georgieva brand, preserving traditions, revival of the craft, Russian Museum, Folk Art Department of the Russian Museum

For citation: Kovaleva, N.I. (2026) ‘The folk craft “Krestetskaya stitch”: preserving traditions’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 124–139. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.006.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1322. (In Russ.)

Введение

В 2029 году исполняется 100 лет фабрике «Крестецкая строчка» (ил. 1). Дата «1860» в оформлении ее фасада условна и опирается на установленное время создания одного из текстильных памятников с вышивкой, атрибуцией которых занимался Лев Адольфович Динцес — первый исследователь промысла. Однако искусство строчевой вышивки появилось на Новгородской земле раньше. Промысел имеет сложную историю: начиная с XIX века он пережил годы расцвета, в 2010-х годах был практически уничтожен, но, в отличие от многих других, не погиб окончательно.

При своей мировой известности промысел «крестецкая строчка» не получил такого широкого освещения в специальной литературе, как, например, хохломская роспись или русская лаковая миниатюра. Монографических исследований,



1. **Здание фабрики «Крестецкая строчка» в поселке Крестцы, Новгородская область**. 2025. Фото: Н.И. Ковалева

которые бы всесторонне описали этот уникальный промысел, немного; они существуют в виде единичных изданий прошлого века. Публикации последних десятилетий, посвященные истории промысла и его художественному наследию, либо узкоспециализированы, либо представляют собой популярные статьи в периодической печати и разнообразной справочной литературе.

Лев Динцес (1895–1948) [1] — искусствовед, археолог, основатель Отдела народного искусства Русского музея. В конце 1930-х годов он написал две главные научные работы по истории крестецкой вышивки. Его диссертация [2] и написанная на основе этого исследования книга[1] до сих пор не опубликованы. В своих трудах Л.А. Динцес впервые проанализировал истоки формирования народной изобразительной традиции крестецко-валдайской строчки, возникшей в XIX веке, и пришел к выводу о более ранних истоках строчевышивального искусства на Новгородской земле, рассматривая 1860-е годы как уже очевидный период его существования [3]. Динцес в своих трудах приводит ценнейшие сведения об истории создания многих знаковых произведений, публикует материалы интервью с ведущими мастерами, на основе которых можно наглядно представить раннесоветский этап жизни промысла.

Опубликованный в 1959 году труд И.П. Работновой и Н.С. Королёвой «Народная вышивка РСФСР» [4] — важный нарративный и иллюстративный источник, демонстрирующий взгляд на промысел современника-искусствоведа, а также дающий представление о политике советского государства в области народных промыслов в 1930-е и конце 1950-х годов. Книга А.А. Гутиной «Мастера волшебного узора» [5] стала первым специализированным изданием именно по крестецкой строчке. Это также важный источник информации о раннем и советском периоде промысла (1970-е годы), о восприятии его современниками. Гутиной опубликован бесценный материал — интервью с мастерицами и художницами И.Х. Фёдоровой, К.М. Морозовой, З.П. Сафроновой. Большое внимание уделено и истории промысла: на протяжении многих лет этот труд оставался единственным комплексным изданием, посвященным крестецкой строчке.

Издания последующих лет нельзя назвать комплексными исследованиями истории и художественной традиции промысла: они были посвящены анализу какого-то одного аспекта. Статья С.И. Бутылиной «Из истории образования крестецкого строчечного промысла (конец XIX – начало XX вв.)» [6] знаменует собой переход историографии

[1] Динцес Л.А. «Крестецко-валдайская строчка в ее прошлом и настоящем» (март-апрель 1939 г.) (Рукопись) // Научная библиотека Всероссийского музея декоративного искусства (ВМДПИ) Т.745. К(с)1. Д-46.

крестецкой строчки от публицистического этапа к этапу строгого научного анализа. В нашем исследовании она ценна как источник сведений об экономической истории промысла. Автор опиралась на неопубликованные документальные источники, ввела в научный оборот материалы ряда региональных архивов РФ. Важно отметить статью В.И. Яроша [7], в которой рассматриваются эволюция форм обучения на промысле и механизмы выживания уникальных ремесленных традиций. Эта публикация — образец историко-педагогического исследования, которое занимает уникальную нишу в историографии крестецкой строчки. Близко по своей форме к труду А.А. Гутиной издание, подготовленное М.А. Ковтун и С.И. Кузнецовой [8],— это важнейший нарративный срез, фиксирующий состояние промысла в 2019 году. Судьба произведений крестецкой строчки в составе музейных фондов, в частности ГРМ, подробно рассмотрена в публикациях О.В. Алексеевой [9; 10]. Также вопрос о взаимодействии музеев и промысла поднимается в работе Е.Н. Хохловой[2]. В том числе этот автор обратилась к изучению технических приемов и истоков отдельных орнаментальных модулей крестецкой строчки, а также возможных взаимовлияний и заимствований из других центров строчевой вышивки в России и за рубежом[3].

В настоящей статье будет рассмотрен сложный путь сохранения художественной традиции, который был преодолен и привел к положительным результатам, тем более что в научной литературе, посвященной изучению отечественного традиционного текстиля, этой проблеме внимания не уделялось. Данная публикация вводит в научный оборот сведения о состоянии промысла в наши дни. В особенности это актуально, учитывая, что анализ художественных качеств произведений 2020-х годов и оценка роли современного этапа в истории промысла в отечественном сегменте искусствознания отсутствуют.

В ходе исследования применялся метод анализа литературных и архивных источников с элементами источниковедческой критики; методология исследования включала также формально-стилистический анализ изделий промысла разных лет. Эмпирическую базу исследования составили материалы, полученные автором в ходе личного общения с мастерами и руководством промысла, а также изучение технологического цикла производства.

Крестецкая строчка в XIX–XX веках: от артелей к фабрике

Льноводство, расположение поселений вдоль оживленного тракта между Москвой и Петербургом, население, не знавшее крепостного права,— все эти факторы привели к широкому развитию строчевышивального искусства. Детей обучали строчевой вышивке с раннего возраста. Не только женщины, но и мужчины владели этим искусством. Постепенно домашнее ремесло переросло в промысел. Во многом этому способствовала заинтересованность городского покупателя в «модной», искусно сделанной недешевой продукции, которая не уступала по качеству зарубежной. Активная деятельность скупщиков способствовала сбыту в городах. В начале XX века продукция с крестецко-валдайской вышивкой поступала и за границу. В сложный исторический период для всех центров народного искусства — на рубеже XIX–XX веков — местное земство поддерживало промысел, организовывая сбыт на более выгодных для мастериц условиях (чем через скупщиков) и внедряя качественные в художественном отношении образцы.

В 1911 году изделия с крестецкой строчкой экспонировались на Первой показательной выставке художественных промыслов России в Петербурге [8] (ил. 2). В 1914 году на Международной выставке в Берлине в Русском павильоне мастерство крестецкой строчки демонстрировал Александр Васильевич Кондрашов[4].

В истории знаменитого новгородского вышивального промысла известны не только периоды побед и успешного развития, были и времена серьезных испытаний: сначала — строительство железной дороги, которая снизила транзитный поток потенциальных покупателей по оживленному когда-то тракту, конкуренция с фабричным производством, империалистическая война. Затем последовали не менее сложные годы революции и Гражданской войны.

В начале 1929 года в поселке Крестцы создается снабженческо-сбытовое кооперативное товарищество «Художественная строчка» (ил. 3).

[2] Хохлова Е.Н. Музейные описания как источник вышивальной лексики «крестецкой строчки // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии : мат-лы XXVII междунар. науч. конф. / отв. ред. Н.М. Калашникова. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024. С. 335–340.

[3] Хохлова Е.Н. Особенности норвежской вышивки «Хардангер» и крестецкой строчки // Народное искусство. Материалы и исследования : сб. науч. ст. Вып. VI: Искусство и традиции народов России. К 85-летию Отдела народного искусства Русского музея / науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Государственный Русский музей; Palace Editions, 2023. С. 283–292.; Хохлова Е.Н. Узор «японская звезда» в крестецкой строчке // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии : мат-лы XXIX междунар. науч. конф. / отв. ред. Н.М. Калашникова. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2026. С. 285–289.

[4] Богуславская И.Я. О крестьянской вышивке // Добрых рук мастерство: произведения народного искусства из собрания Государственного Русского музея / сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. Л.: Искусство, 1981. С. 136.



2. **Старорахинская строчильщица, Раиса Осиповна Тиханова демонстрирует свое мастерство на Первой показательной выставке художественных промыслов России в Санкт-Петербурге**.
25 июля 1911 года.
Фотоархив фабрики-музея «Крестецкая строчка»



3. **Пётр Иванович Архиреев (сидит в центре) — организатор первого промыслового товарищества «Художественная строчка»**.
1930-е.
Фотоархив фабрики-музея «Крестецкая строчка»

Именно эта дата — начало отсчета истории фабрики «Крестецкая строчка» [5, с. 15]. У истоков этого производства стоял Пётр Иванович Архиреев (1891–1946) — прекрасный организатор и талантливый мастер строчки, чьи работы являются украшением собрания Русского музея. Под его руководством было положено начало фабричной коллекции уникальных образцов с крестецко-валдайской строчкой, ставшей основой понимания художественной традиции новыми поколениями мастериц. 29 сентября 1930 года все строчевые артели были объединены в единый Межрайонный строчевой промысловый союз с центром в Крестцах. К концу 1931 года скупщики были окончательно вытеснены. Деятельность земства (на рубеже XIX–XX веков) по организации сбыта в советское время взяло на себя государство, планово регулируя производство и осуществляя тщательный контроль качества. С середины 1930-х годов продукцию промысла стали закупать ведущие европейские страны, пополняя валютный запас страны.

В начале 1939 года Крестецкий Строчпромсоюз насчитывал в своей системе 12 строчевых артелей. Творческая сторона организации производственного процесса с начала 1930-х годов была сконцентрирована в Хронометражной, а затем в Экспериментальной мастерской во главе с главным художником, лучшими мастерицами и технологами. Талант и образование ведущих специалистов (Н.М. Жигунова (1913–?) окончила Ленинградский кустарно-промышленный техникум [11, с. 277], М.Е. Афанасьева (род. 1950) — Московское художественно-промышленное училище имени М.И. Калинина), мастерство местных потомственных строчильщиц, поддержка на определенных этапах НИИХП и сотрудничество с музеями страны позволили фабрике выпускать массовую продукцию высокого художественного качества, обеспечивая жизнеспособность промысла, и создавать новые уникальные образцы, декорированные традиционной крестецкой строчкой со всем многообразием сложившихся технических приемов.

Любой промысел имеет творческий фундамент в виде коллекции эталонных образцов. В конце 1920-х годов начинается серьезное изучение и музеефикация промысла. В 1930 году по крестецким и валдайским деревням Новгородской земли, где еще сохранялось старинное искусство строчевой вышивки, под руководством П.И. Архиреева силами сотрудников промысла начинается сбор лучших произведений.

В конце 1930-х к делу изучения и музеефикации крестецкой строчки присоединился только что организованный в ГРМ Отдел народных художественных ремесел (с 1951 года — Отдел народного искусства) [3, с. 128–132]. Уже в первый год существования отдела были организованы экспедиции по районам Ленинградской области для сбора произведений в фонды новоорганизованного подразделения [1, с. 322] (ил. 4). Результатом этой работы стали две выставки: «Народное творчество Ленинградской области» (1937) и «Ткачество, кружево и строчка Ленинградской области» (1938) (ил. 5). В 1941 году в Академии художеств Л.А. Динцес успешно защитил кандидатскую диссертацию «Народный промысел крестецко-валдайской художественной строчки» [2].

В 1940-е годы промысел продолжал развиваться. Во время Великой Отечественной войны была эвакуирована ценная коллекция образцов, насчитывавшая уже более 250 произведений [5, с. 21]. До начала 1942 года деятельность строчевых артелей была остановлена, а затем возобновилась. В музейных собраниях хранятся удивительные по красоте шелковые платья с ручной вышивкой, изготовленные крестецкими мастерицами в этот период — еще до окончания Великой Отечественной войны. Во второй половине XX века предприятие получило общесоюзную известность (ил. 6), орнаментальные мотивы крестецкой строчки вошли в государственную символику Новгородской области.

Массовая продукция и уникальные выставочные образцы получили заслуженное признание советских граждан и представительных жюри на международных выставках. Гордость фабрики — серебряная медаль на выставке в Брюсселе в 1958 году, успех в Канаде и Японии [9, с. 6] (ил. 7). Народный промысел крестецкой строчки процветал, уникальные образцы вышивки становились экспонатами ведущих музеев страны: Санкт-Петербурга, Сергиева Посада, Новгорода и т.д. В конце этого благополучного для фабрики периода, в 2000 году, в Русском музее состоялась выставка «Народный промысел “Крестецкая строчка”» [9] (ил. 8). В экспозиции были представлены более 120 уникальных экспонатов из собраний ГРМ, Новгородского музея-заповедника и фабрики. Для экспозиции был отобран домашний текстиль (скатерти, покрывала, накидки и др.), одежда с ручной и машинной строчкой, сложные панно с изобразительными мотивами, посвященные памятным датам, историческим событиям и личностям. На вернисаже демонстрировались наряды, созданные мастерами строчки для конкурсов «Мисс Новгород» и «Мисс Россия».

Крестецкая строчка в XXI столетии: от глубокого кризиса к возрождению

В конце XX века началась перестройка, разрушившая сложившуюся стройную структуру народных промыслов. Переход к рыночной экономике отразился на отлаженной системе производства



4. **Мастерицы промысла за работой**.
Экспедиция Отдела народных художественных ремесел Русского музея.
1937.
Сектор исторической фотографии ГРМ



5. **Произведения мастеров крестецкой строчки на выставке «Ткачество, кружево и строчка Ленинградской области» в Русском музее**.
1938.
Сектор исторической фотографии ГРМ

6 7
8

6. **Рекламный буклет АООТ «Крестецкая строчка»**.
Собственность
Н.И. Ковалевой

7. **Всемирная выставка «Экспо – 58» в Брюсселе (Бельгия)**.
1958.
Награды, полученные промыслом.
Фотоархив фабрики-музея «Крестецкая строчка»

8. **Пригласительный билет на открытие выставки «Народный промысел “Крестецкая строчка”» в Русском музее**.
2000.
Собственность
Н.И. Ковалевой







Государственный Русский музей
ОАО «Крестецкая строчка»

приглашают
на открытие выставки

НАРОДНЫЙ ПРОМЫСЕЛ
«КРЕСТЕЦКАЯ СТРОЧКА»

из коллекций Русского музея,
Новгородского музея-заповедника
и промысла
«Крестецкая строчка»

Открытие состоится в залах
корпуса Бенуа (вход с площади Искусств)

23 марта 2000 года в 16 часов

На два лица



9. **Цех машинной вышивки фабрики «Крестецкая строчка»**. 2025. Фотоархив фабрики-музея «Крестецкая строчка»

и реализации изделий народных художественных промыслов. Мастера, работавшие во времена СССР, с ностальгией вспоминают былое, когда готовые изделия прямо со склада предприятия поступали в продажу. К сожалению, пережив со всей страной трудные времена и сложнейшие политические события 1990-х годов, уникальный промысел крестецкой строчки оказался на грани исчезновения, почти дойдя до «точки невозврата» в 2013 году.[5] С начала 2000-х годов менялись руководители и владельцы, но никому не удавалось нормализовать жизнь производства и сбыт готовых изделий, обеспечить предприятие стабильными заказами.

Корпуса фабрики начали разрушаться, вместо привычного ассортимента «Крестецкая строчка» перебивалась случайными заказами, а от некогда многочисленного коллектива (в 1980-е годы — около 600 человек)[6] постепенно осталось всего три строчильщицы, владеющие уникальной техникой[7]. В 2014 году владелец фабрики, чтобы погасить многомиллионные долги, начал распродавать имущество. ГРМ при финансовой поддержке Министерства культуры РФ приобрел собрание образцов крестецкой строчки (более 250 экспонатов), сохранив единство уникальной коллекции [10]. В настоящее время оно изучается и хранится в самом крупном музейном собрании русского искусства, там, где более 80 лет назад было положено начало исследованию знаменитого новгородского промысла. Л.А. Динцес справедливо писал: «То, что живет в творчестве народных мастеров подсознательно, что эпизодически проявляется в работах наиболее одаренных, следует напомнить, сделать доступным для всего творческого коллектива. Но чтобы приняться за эту полезную и крайне ответственную работу, следует самому глубоко проникнуться народным творчеством, изучить его исторические судьбы, любовно собрать лучшие образцы и возвратить народным мастерам то, что было у них отнято или приглушено беспросветным прошлым» [2, с. 137]. Музей крестецкой

[5] Смирнова Д. Забытый бренд «Крестецкой строчки» // Новгород.ру : интернет-портал. 2013. 29 июня. URL: https://www.novgorod.ru/articles/read/378.html (дата обращения: 16.05.2026).

[6] Ойра С. Запутанные узоры «Крестецкой строчки» // Невское время. 2008. 11 дек. С. 4.

[7] В 2014–2015 годах штат фабрики состоял из 14 сотрудников: 10 специалистов (по одному — на заготовке под ажур, ручной вышивке и раскрое; два — на машинной вышивке; четыре — на пошиве; один — на термоотделке) и 4 сторожей.



10. **Мария Евгеньевна Афанасьева — заслуженный художник Российской Федерации, почетный работник народных художественных промыслов, почетный гражданин Крестецкого района**. 2025. Фотоархив фабрики-музея «Крестецкая строчка»

строчки, начало которому было положено еще П.И. Архиреевым, бывший творческим ориентиром для многих поколений крестецких мастериц и работниц фабрики, в настоящее время доступен для мастеров промысла.

Новая жизнь фабрики «Крестецкая строчка» началась в конце 2015 года, когда петербургский бизнесмен, основатель компании «Медовый дом» Антон Георгиев вместе с женой Александрой, профессиональным дизайнером, выкупили предприятие. За два года новые собственники сделали капитальный ремонт здания, полностью модернизировали производство и радикально перестроили маркетинг (ил. 9). Одной из главных проблем, которые пришлось решать новым владельцам, стало отсутствие профессиональных кадров на производстве. Георгиевы организовали обучение для всех желающих. В общей сложности премудростям строчевого искусства было обучено 360 человек. Ученикам даже платили стипендию в надежде, что хоть кто-то останется на производстве.

Руководители фабрики, понимая важность сохранения традиции уникального искусства, обратились за помощью к искусствоведам и музейщикам. При активном участии исследователя крестецкой строчки С.И. Кузнецовой началось восстановление музея фабрики и систематизация его коллекции [8]. На производство вернулась Мария Евгеньевна Афанасьева (ил. 10), заслуженный художник РФ, почти полвека возглавлявшая творческую экспериментальную мастерскую: ей первой в стране было присвоено звание Почетного работника народных художественных промыслов. Знания и опыт Марии Евгеньевны оказались максимально востребованными на возрожденном производстве.

Сегодня разработка и производство продукции ведутся в Новгородской области и Санкт-Петербурге. В поселке Крестцы располагается историческое предприятие — фабрика-музей «Крестецкая строчка», где сохранен полный цикл традиционного производства, а в Петербурге расположен экспериментальный цех по пошиву одежды. Современная «Крестецкая строчка» — это два бренда, две основные линии ассортимента: одежда и домашний текстиль. Реализация грамотно продумана: сегодня у промысла есть фирменные магазины, используются маркетплейсы и другие интернет-площадки.

Еще в 2018 году на базе промысла креативный директор и совладелец фабрики Александра Георгиева создала собственную линейку одежды и аксессуаров *Alexandra Georgieva*. Это предметы, вдохновленные русским национальным костюмом, но переосмысленные в современном ключе. Фабрика «Крестецкая строчка» не раз сотрудничала с модным домом *Ulyana Sergeenko* при создании кутюрных коллекций бренда: крестецкая вышивка украшала блузы, платья и аксессуары. Сегодня под руководством креативного директора и главного дизайнера Александры Георгиевой марка выпускает собственные лимитированные коллекции одежды два раза в год. За пять лет работы на обновленном после капитального ремонта производстве под руководством Александры выпущено 15 коллекций столового текстиля, пять капсульных и сезонных коллекций женской одежды.

Сегодня на фабрике для изготовления продукции используется не только привычный лен. Как и в старые времена, продолжаются эксперименты с цветом и фактурой: создается цветная вышивка, сложные элементы внедряются в структуру разных тканей, альтернативных классическому льну. Однако набор орнаментальных модулей, как и сто лет назад, остается неизменным.

Как и в советское время, очень большое внимание на промысле уделяется производству домашнего текстиля. Новгородская земля с ее богатой культурой вдохновляет мастеров на создание коллекций, посвященных знаменитым местным историческим центрам: «Старое Рахино», «Боровичи», «Малая Вишера». Одной из самых успешных коллекций столового белья можно назвать лимитированную коллекцию «Достоевский»[8] (ил. 11), разработанную Александрой Георгиевой к 200-летию писателя. В нее вошли скатерти, столовые салфетки и чайные наборы, украшенные ручной вышивкой в традиционной технике «белым по белому». Помимо классической гаммы, использованы одни из ключевых и узнаваемых орнаментальных модулей крестецкой вышивки — узоры «норвежский паук», «тарлата», а также различные виды мережки, такие как «жучок» и «колышек», традиционные для оформления столового текстиля на промысле. По словам старейших работников фабрики, в прошлом мережки несли важную технологическую функцию — соединение отрезов полотна при изготовлении крупных предметов. Впоследствии, когда мастерам стали доступны значительные по ширине отрезы ткани, мережки превратились в декоративный элемент.

«Крестецкая строчка» активно сотрудничает с театрами. Например, в оформлении спектакля-балета Алексея Кононова «Кроткая» (2025) с Ириной Перрен в главной роли по эскизам Александры Георгиевой исполнены костюм главной героини и элементы сценографии. В феврале 2026 года подготовлена серия роликов с Ириной Перрен в платьях и аксессуарах от бренда *Alexandra Georgieva*.[9]

Продолжается тесное сотрудничество с музеями. В 2025–2026 годах «Крестецкая строчка» приняла участие в масштабном проекте Русского музея «Русская традиция» [12] (ил. 12). Народный промысел «Крестецкой строчки» был представлен экспонатами разных исторических периодов: панно 1930-х годов из собрания ГРМ, среди современных изделий — декоративные панно, летние платья и аксессуары из собрания фабрики. Легкие, воздушные образы, по словам их автора Александры Георгиевой, были навеяны чайными платьями начала XX века и столовым бельем середины прошлого столетия. Произведения мастеров промысла гармонично сосуществовали в едином экспозиционном пространстве, демонстрируя непрерванную нить самобытной художественной традиции. В одном из залов посетители могли увидеть, как создаются произведения традиционной вышивки: о строчевом искусстве новгородской земли рассказывала и показывала его в действии потомственная мастерица, а ныне руководитель производства, директор фабрики Наталья Викторовна Дмитриева.

По окончании работы выставочного проекта «Русская традиция» промысел в лице владельцев Антона и Александры Георгиевых передал музею два современных произведения: панно «Орден “Победа”» и фартук-поневу (ил. 13).[10]

Уникальное вышитое панно «Орден “Победа”» создано мастерами промысла «Крестецкая строчка» в 2025 году по рисунку Натальи Курило. Форма пятиконечной звезды, отсылающая к легендарному ордену «Победа», раскрывается здесь по-новому: не в металле и драгоценных камнях, а в филигранной текстильной архитектуре, где каждый стежок хранит труд, память и преемственность традиции. Предмет обладает не только художественной, но и глубокой символической ценностью — как памятный знак, как произведение искусства и как наследие, посвященное 80-летию Великой Победы. Данное произведение продолжает традицию промысла по созданию сложных, трудоемких

[8] Коллекция столового текстиля «Достоевский» // Крестецкая строчка : официальный сайт ООО «Крестецкая строчка». 2026. URL: https://krestetskayastrochka.com/collections/dostoevskiy/ (дата обращения: 20.05.2026).

[9] Официальный интернет-магазин одежды Александры Георгиевой // Крестецкая строчка : официальный сайт ООО «Крестецкая строчка». 2026. URL: https://alexandrageorgieva.com/ (дата обращения: 20.05.2026)

[10] Русский музей получил в дар новые экспонаты Крестецкой строчки // Государственный Русский музей [сайт]. URL: https://rusmuseum.ru/news/russkiy-muzey-poluchil-v-dar-novye-eksponaty-krestetskoy-strochki/ (дата обращения: 20.05.2026).

11. **Коллекция столового текстиля «Достоевский»**.
2021.
Фотоархив фабрики-музея «Крестецкая строчка»





12. **Зал «Хранители традиции» выставки «Русская традиция»**. Корпус Бенуа, Государственный Русский музей. 2025. Фото: Н.И. Ковалева



13. **Торжественная передача в дар Русскому музею произведений мастеров «Крестецкой строчки»**. На фото: заведующий отделом народного искусства ГРМ Наталия Ковалева, владельцы фабрики Антон и Александра Георгиевы. 2026. Фото пресс-служба ГРМ

сюжетных панно. В советский период художников фабрики вдохновляли многие события из жизни страны: юбилейные даты, подвиг папанинцев, победа в Великой Отечественной войне, Олимпийские игры и другие. В 1948 году Н.М. Жигуновой был создан монументальный занавес «Орден Победы» [4, с. 25], в собрании ГРМ хранится панно В.В. Гавриловой «60 лет Победы в Великой Отечественной войне» 2003 года. Все эти произведения, включая переданное в дар панно, демонстрируют высочайший уровень строчки, мастерское владение старинными орнаментальными мотивами — «тарлата», «норвежский паук», «мыльные пузыри»,— с помощью которых передается сложная сюжетная композиция.

Фартук-понева — новое для фабрики изделие, аналогов которому в прошлые годы существования промысла нет. Аксессуар создан на фабрике «Крестецкая строчка» в 2020 году. Дизайн изделия разработан Александрой Георгиевой, рисунок вышивки — художником фабрики Юлией Варфоломеевой. В орнаменте вышивки использованы традиционные для промысла строчевые узоры: «норвежский паук», «тройная решетка», «мыльный пузырь», мережка «жучок со сновкой» и самый сложный по технике исполнения узор «вологодское стекло», сочетающий сновочную и строчевую техники. Фартук-понева, переданный в дар Русскому музею, выполнен в черном цвете; по словам мастеров фабрики, наиболее сложными в изготовлении являются именно изделия, где строчка выполняется на черной ткани черными нитками. Подобные проекты поручают только самым опытным мастерицам. Таким образом, вновь, после долгого перерыва, изделия «Крестецкой строчки» пополняют фонды ведущих музеев страны, и первым стал Русский музей.

Заключение

Сегодня можно констатировать факт, что серьезного конфликта между необходимостью жесткого сохранения технологического и орнаментального канона новгородской вышивки и прагматическими требованиями современного глобального рынка моды не случилось. Как и в прежние времена, выпускаются коллекции столового белья, предметы одежной группы, причем с использованием набора традиционных для промысла узоров. В соответствии с новыми потребностями рынка появляются новые изделия: линейки ажурных аксессуаров — пояса, баски, фартуки-поневы, манжеты, чокеры; разработаны коллекции осенней и зимней одежды. Уже к 1960 году на предприятии наряду с цехами ручной работы были организованы цехи машинной вышивки. Сегодня основная масса продукции выпускается с использованием машин, но машинной вышивкой в известном смысле изделия крестецкой строчки назвать нельзя: каждый предмет уникален — даже изделия с одинаковым строчевым узором никогда не получаются идентичными, что говорит именно об их рукотворности.

Таким образом, на основе формально-стилистического анализа, проведенного при сопоставлении изделий дореволюционного и советского периодов с предметами, созданными в наши дни, можно констатировать, что художественные и технико-технологические приемы на промысле остаются неизменными, что выражается в использовании традиционных сюжетных форм, типологического ряда предметов, приемов и орнаментальных модулей вышивки. Это относится и к новым типам предметов, ранее на фабрике не производившимся.

В целом исторический путь «Крестецкой строчки» сходен с историей практически всех народных художественных промыслов России: надомное производство, переросшее в масштабный промысел, зависимость от скупщиков, затем многочисленные артели; в советское время — объединение в фабрику с мощной государственной поддержкой. Во время Великой Отечественной войны — работа на экспорт и бурный расцвет во второй половине XX столетия. Зарождение кризиса в 1990-е годы, практически полное уничтожение промысла и небывалый подъем в наши дни. Все эпохальные события мировой истории не смогли уничтожить промысел, крепко связанный с Новгородской землей, ее географией, природой и культурой. И когда сегодня мы говорим о необходимости «географической защищенности», речь идет именно об этих факторах, делающих чисто техническое копирование ложным и формальным повторением подлинного народного искусства в отрыве от родины промысла.

Сегодня промысел «Крестецкая строчка» в чем-то даже превзошел свои лучшие достижения в советские годы. Правильно ориентированный маркетинг и грамотное, глубоко заинтересованное в развитии своего дела руководство сделали крестецкую строчку модным брендом.

Список источников
1. Ковалева Н.И., Пудов Г.А. О Льве Адольфовиче Динцесе (1895–1948) // Страницы истории отечественного искусства : сб. статей по материалам науч. конф. Выпуск XXXV / Государственный Русский музей. СПб.: Государственный Русский музей, 2021. С. 313–329.
2. Динцес Л.А. Народный промысел крестецко-валдайской художественной строчки : дис. … канд. искусствоведения. Л., 1941. 144 с.
3. Динцес Л.А., Большева К.А. Народные художественные ремесла Ленинградской области // Советская этнография : сб. ст. / отв. ред. В.В. Струве. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 2. С. 104–148.
4. Работнова И.П., Королёва Н.С. Народная вышивка РСФСР. М.: КОИЗ, 1959. 30 с.
5. Гутина А.А. Мастера волшебного узора. Фабрика «Крестецкая строчка». Л.: Лениздат, 1979. 76 с.
6. Бутылина С.И. Из истории образования крестецкого строчевого промысла (конец XIX – начало XX вв.) // Новгородский край : мат-лы науч. конф. / отв. ред. В.Л. Янин. Л.: Лениздат, 1984. С. 256–260.
7. Ярош В.И. Новгородский промысел «Крестецкая строчка»: передача ремесленных знаний до и после революции // Ученые записки Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2018. № 2 (14). С. 1–4.
8. Ковтун М.А., Кузнецова С.И. Крестецкая строчка. М.: Москвоведение, 2019. 77 с.
9. Алексеева О.В. Народный промысел «Крестецкая строчка»: из коллекции Русского музея, Новгородского музея-заповедника, промысла «Крестецкая строчка» : буклет выставки. СПб.: Государственный Русский музей; Palace Editions, 2000. 12 с.
10. Алексеева О.В. Коллекция фабрики «Крестецкая строчка» в Государственном Русском музее // Народное искусство. Материалы и исследования : сб. науч. ст. Вып. VI: Искусство и традиции народов России. К 85-летию Отдела народного искусства Русского музея / науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Государственный Русский музей; Palace Editions, 2023. С. 277–283.
11. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М.: Советский художник, 1960. 458 с.
12. Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Русская традиция: издание к выставке. СПб.: Государственный Русский музей, 2025. 240 с.

References
1. Kovaleva, N.I. and Pudov, G.A. (2021) ‘On Lev Adolfovich Dintses (1895–1948)’, in *Pages of the History of Domestic Art: collection of articles based on the materials of the scientific conference. Issue XXXV*. Saint Petersburg: State Russian Museum, pp. 313–329. (In Russ.)
2. Dintses, L.A. (1941) *Folk handicraft of the Kresttsy-Valday artistic embroidery*. Cand. Art. Sc. thesis. Leningrad. (In Russ.)
3. Dintses, L.A. and Bolsheva, K.A. (1939) ‘Folk art crafts of the Leningrad Region’, in Struve, V.V. (ed.) *Soviet Ethnography, vol. 2* [Collection of articles]. Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., pp. 104–148. (In Russ.)
4. Rabotnova, I.P. and Koroleva, N.S. (1959) *Folk embroidery of the RSFSR*. Moscow: KOIZ. (In Russ.)
5. Gutina, A.A. (1979) *Masters of the magic pattern. “Krestetskaya Strochka” factory*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)
6. Butylina, S.I. (1984) ‘From the history of the formation of the Kresttsy embroidery handicraft (late 19th – early 20th centuries)’, in Yanin, V.L. (ed.) *Novgorod Land* [Conference proceedings]. Leningrad: Lenizdat, pp. 256–260. (In Russ.)
7. Yarosh, V.I. (2018) ‘Novgorod handicraft “Krestetskaya Strochka”: Transfer of craft skills before and after Revolution’, *Scientific Notes of Yaroslav Mudry Novgorod State University*, (2), pp. 1–4. (In Russ.)
8. Kovtun, M.A. and Kuznetsova, S.I. (2019) *Krestetskaya Strochka*. Moscow: Moskvovedenie. (In Russ.)
9. Alekseeva, O.V. (2000) *Folk handicraft “Krestetskaya Strochka”: from the collection of the Russian Museum, the Novgorod Museum-Reserve, the “Krestetskaya Strochka” handicraft* [Exhibition booklet]. Saint Petersburg: State Russian Museum; Palace Editions. (In Russ.)
10. Alekseeva, O.V. (2023) ‘The collection of the “Krestetskaya Strochka” factory in the State Russian Museum’, in Petrova, E. (ed.) *Folk Art. Materials and Research: collection of scientific articles. Issue VI: Art and traditions of the peoples of Russia*. Saint Petersburg: State Russian Museum; Palace Editions, pp. 277–283. (In Russ.)

11. Temerin, S.M. (1960) *Russian applied art. Soviet years. Essays*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
12. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2025) *Russian tradition: edition for the exhibition*. Saint Petersburg: State Russian Museum. (In Russ.)

Информация об авторе

Ковалева Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения, заведующий отделом народного искусства, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-код (Science Index): 2838-2574.

Information about the author

Natalia Ivanovna Kovaleva, Cand. Sc. (Art History), Head of the Folk Art Department, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-code (Science Index): 2838-2574.

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

Статья поступила в редакцию 02.06.2026; одобрена после рецензирования 22.06.2026; принята к публикации 23.06.2026.
The article was received by the editorial board on 02 June 2026; approved after reviewing on 22 June 2026; accepted for publication on 23 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 140–161. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 140–161. ISSN 2518-7767 (online)

Аналитический обзор
УДК 7.031.2
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.007

Выставочный проект «Русская традиция»: новый этап изучения художественных и духовных традиций русского народа





Ковалева Наталия Ивановна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-код (Science Index): 2838-2574

Сорокина Марина Александровна [a, b]

[a] *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214

Аннотация. В статье анализируется выставочный проект Государственного Русского музея «Русская традиция», подготовленный авторами публикации. Представлен обзор состава экспозиции, структуры и содержания выставок проекта, проходивших в трех музеях Российской Федерации в 2025–2026 годах, его научная концепция, цели и задачи, состоящие прежде всего в исследовании духовных и художественных традиций. На основе междисциплинарной методологической базы исследования показаны принципы построения экспозиции выставки народного искусства в художественном музее. Поскольку единая методология для изучения междисциплинарных выставок пока не выработана, их комплексный анализ остается одной из малоисследованных областей, что и определяет обращение к этой теме в данной публикации.

При разработке концепции выставки авторы опирались на теоретические труды М.А. Некрасовой, И.Я. Богуславской, Т.М. Разиной и других исследователей народного искусства, однако в основу настоящей статьи положен многолетний опыт выставочной работы, практика общения с художниками и мастерами народного искусства, опыт подготовки ряда изданий по проблемам, сконцентрированным в проекте «Русская традиция». Это позволило представить современные научные взгляды на историю народного искусства и народного творчества в России.

Систематизация приведенных фактов дает возможность глубокого рассмотрения понятия «традиция», а также актуальных вопросов современного состояния традиционного искусства. Вводятся в научный оборот ранее не публиковавшиеся новейшие данные о состоянии и трансформации промыслов на рубеже XX и XXI веков, а также произведения, предоставляемые их авторами для участия в выставках в Русском музее.

Особое внимание направлено на личность хранителя традиции. Наряду с народными мастерами и художниками разных видов народного искусства и целых предприятий, рассматривается деятельность

© Ковалева Н.И., Сорокина М.А., 2026

такого выдающегося художника, как В.М. Зайцев; современных коллективов, которые проводят исследовательскую работу по изучению русского традиционного костюма, кукол в традиционном костюме и прочего. Представлено теоретическое осмысление концепции «хранители традиции» как особых творческих личностей, духовно связанных с культурой и природой края, носителей традиции коллективного опыта, народного эпоса.
Опираясь на собственный экспозиционный и издательский опыт, а также принимая во внимание реакцию научно-музейного сообщества, авторы приходят к выводу, что научная новизна выставочного проекта заключается в многоплановости поставленных и выполненных задач: это детальный рассказ о духовных традициях русского народа, выраженных средствами искусства, и одновременно повествование о судьбах народного творчества.
Ключевые слова: русская традиция, народное искусство, народное творчество, фольклор, духовные ценности, художественные традиции, хранители традиции, выставочный проект, Русский музей

Для цитирования: Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Выставочный проект «Русская традиция»: новый этап изучения художественных и духовных традиций русского народа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 140–161. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1323.

Analytical overview

The exhibition project “Russian Tradition”: a new stage in the study of the artistic and spiritual traditions of the Russian people

Natalia I. Kovaleva

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-code (Science Index): 2838-2574

Marina A. Sorokina [a, b]

[a] *State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214

Abstract. This article analyses the State Russian Museum’s exhibition project “Russian Tradition”, prepared by the authors. It provides an overview of the exhibition’s composition, structure and content, as well as the related events which took place in three Russian museums in 2025–2026. The article also presents the project’s scientific concept, goals and objectives, primarily focused on the study of spiritual and artistic traditions. Principles for structuring a folk art exhibition within a museum setting are established on an interdisciplinary methodological framework. Since a unified methodology for studying interdisciplinary exhibitions has not yet been developed, their comprehensive analysis remains under-researched, which is why this topic is addressed in this paper.
In developing the exhibition concept, the authors drew on the theoretical works of M.A. Nekrasova,

I.Ya. Boguslavskaya, T.M. Razina and other folk art researchers. This article builds upon many years of experience in exhibition work, interaction with artists and folk artisans, and the preparation of several publications on the issues central to the “Russian Tradition” project. This approach has allowed the authors to present contemporary scholarly perspectives on the history of folk art and creativity in Russia.

The systematization of these facts allows for an in-depth examination of the concept of tradition, as well as pressing issues in the current state of traditional art. Previously unpublished, cutting-edge data on the state and transformation of traditional crafts at the turn of the 20th and 21st centuries are introduced into scholarly circulation, alongside works submitted by their authors for exhibitions at the Russian Museum.

Particular attention is paid to the personality of the custodian of tradition. Alongside folk artisans and artists representing various forms of folk art and entire enterprises, the work of such an outstanding artist as V.M. Zaitsev is examined. Contemporary groups conducting research into traditional Russian costume and dolls in traditional dress are also highlighted. A theoretical understanding of the concept of ‘keepers of tradition’ is presented, framing them as unique creative individuals who are spiritually connected to the culture and nature of their region, and who serve as bearers of collective experience and folk epics.

Based on their own exhibition and publishing experience, as well as the feedback from the scientific and museum communities, the authors conclude that the scientific novelty of the project lies in the multifaceted nature of its objectives. The project succeeds not only in narrating the spiritual traditions of the Russian people through the expressive power of art, but also in exploring the very destiny of folk art.

Keywords: Russian tradition, folk art, folk creativity, folklore, spiritual values, artistic traditions, exhibition project, keepers of tradition, Russian Museum

For citation: Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2026) ‘The exhibition project “Russian Tradition”: a new stage in the study of the artistic and spiritual traditions of the Russian people’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 140–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.007.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1323. (In Russ.)

Введение

Последние десятилетия ознаменовались целым рядом крупных выставочных проектов, посвященных русской традиционной культуре, которые были подготовлены ведущими музеями России. Российский этнографический музей, Государственный исторический музей, Государственный музей-заповедник «Царицыно», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Государственный Русский музей и другие представили посетителям экспозиции, демонстрирующие разные аспекты духовной и художественной традиции русского народа. В большинстве своем это проекты междисциплинарные, включающие произведения народного и изобразительного искусства, фотографии и архивные документы.

Однако выставка — явление скоротечное: несмотря на то что по ее окончании остаются альбомы, каталоги, нередко — фильмы-лекции, как правило, комплексный научный анализ выставочных проектов остается «белым пятном» в области искусствознания. Это объясняется тем, что выставка существует ограниченное время, что создает серьезные трудности для сбора эмпирических данных и делает каждое исследование уникальным и трудноповторимым. Показательно, что до сих пор не сложилось единого методологического стандарта для изучения выставочных проектов, особенно тех, что лежат на стыке дисциплин, и поэтому специалисты вынуждены обращаться к синтезу методов из разных областей знания. Таким образом, академическое осмысление выставок сегодня носит преимущественно фрагментарный характер и требует выработки междисциплинарного теоретического подхода.

Эта публикация посвящена анализу выставочного проекта Государственного Русского музея «Русская традиция». Важным аспектом исследования стал анализ подготовки и проведения выставки, репрезентирующей в основном произведения народного искусства в академическом художественном музее. В работе детально рассмотрены приемы построения экспозиционного пространства, направленные на демонстрацию посетителю не только художественных достоинств произведений традиционного искусства, но и многовековой духовной традиции, ставшей стержнем культуры русского народа.

Методологическую основу данного исследования составил комплексный междисциплинарный



1. **Афиши выставок проекта «Русская традиция» в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль», Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике, Государственном Русском музее**

подход, соединяющий методы визуальной антропологии, иконологического и семиотического анализа, что позволило интерпретировать произведения изобразительного и народного искусства как визуальные репрезентанты этнокультурных традиций, раскрывая их связь с мифологией, обрядами и коллективной памятью русского народа. Для анализа визуального языка картин применялся формально-стилистический и иконографический анализ. Настоящая статья имеет прочный эмпирический фундамент, поскольку в ее основу положен многолетний опыт выставочной работы авторов, практика общения с художниками и мастерами народного искусства, опыт подготовки ряда изданий по проблемам, сконцентрированным в проекте «Русская традиция». Авторы проекта и настоящей публикации изучали книги отзывов выставок проекта «Русская традиция», а также наблюдали за реакцией научного и музейного сообщества, пользователей в социальных сетях Государственного Русского музея (далее — ГРМ). Анализ зрительского восприятия и интерпретации выставки является важным аспектом в процессе подведения итогов любого выставочного проекта, причем акцент делался на реакцию разных групп посетителей — этнографов, искусствоведов, петербуржцев и туристов из ближнего и дальнего зарубежья.

Цели и задачи проекта «Русская традиция»

Масштабный проект «Русская традиция», проводившийся в рамках национального проекта «Семья», охватывал три выставки из собрания ГРМ в трех музеях Российской Федерации, прошедшие в 2025–2026 годах (Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», Ростов Великий, Ярославская область: 5 июня — 15 сентября 2025 года; Государственный Русский музей, корпус Бенуа: 12 декабря 2025–9 марта 2026 года; Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник, Рязань: 25 декабря 2025–30 марта 2026 года) (ил. 1). Кураторами проекта были авторы настоящей публикации Н.И. Ковалева и М.А. Сорокина (Русский музей). Дизайн выставок разработан московским дизайнером Василисой Семёновой (ил. 2).

Сохранение традиционных ценностей — нравственных, религиозных, историко-культурных — задача, провозглашенная в России на самом высоком уровне. Об этом говорит Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»[1]. В указе они определены как нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской

[1] К традиционным ценностям относятся: жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России.



2. **Зал «Семейные традиции»**.
На выставке в корпусе Бенуа ГРМ.
Фото: Н.И. Ковалева

гражданской идентичности и единого культурного пространства страны.

Одной из главных задач проекта стало исследование духовных и художественных традиций в прошлом, их жизни в настоящем и перспектив развития в будущем. Они способны объединить миллионы людей, создать чувство национальной общности и принадлежности к великой истории великой страны. Каждая из этих духовных ценностей отразилась в национальном художественном наследии, каждая служила вдохновением для русских художников и мастеров народных промыслов. Еще одной важной темой, поднятой на всех трех выставках, стала тема «хранителей традиции». Без знания прошлого, уважения и понимания культурных кодов своей страны человек не имеет той нравственной опоры, что помогает сохранять свою национальную идентичность.

Важной научной и экспозиционной идеей выставки стало объединение в ее пространстве разных видов фольклора — «изобразительного» и устного народного творчества, создающих целостные художественные системы.

Проблемы изучения традиции

Понятие «традиция» является основным для всех, кто занимается народным искусством. Научная школа искусствоведения в Русском музее внесла значительный вклад в его изучение. Проблемы традиций на высоком научном уровне исследовались И.Я. Богуславской, доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств России, заведовавшей отделом народного искусства с 1962 по 2019 год. Ее статья «Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов», как и ряд других, прозвучала как камертон для дальнейших трудов в этом направлении: «Среди множества глобальных политических и социальных проблем современной жизни вопросы традиционного искусства могут показаться неактуальными и затерявшимися где-то на обочинах культуры. Но так может думать лишь тот, кто не понимает фундаментального значения традиции в жизни любого общества, в культуре в целом» [1, с. 16]. Для научного коллектива отдела народного искусства Русского музея, в котором любая исследовательская работа, выставка, экспозиция соотносятся с понятием «традиция», утверждаются главные ценности произведений,



3. **Б.К. Новосёлов. Шкатулка «Сказание о Петре и Февронии»**. 2000. Холуй, Ивановская область. В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ. Фото: Н.И. Ковалева

созданных народными мастерами: коллективность творчества и его традиционные основы. Национальный проект «Русская традиция» осмысливался авторами в том же русле, но приобрел более широкое звучание и научную глубину.

В практике не только Русского музея, но и других музеев Российской Федерации темы русских праздников, мира крестьянства и купечества, русского традиционного костюма и многие другие уже были показаны как важные пласты национальной культуры: выставки «Образы и символы старой веры» [2], «Крестьянский мир в русском искусстве» [3], «Праздники по-русски» [4], «Во всех ты, душенька, нарядах хороша» [5], «Платки и шали в России» [6; 7], «Русская свадьба» [8], «В поисках народного искусства» (Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2022) и другие.

Но впервые в настоящем проекте предметом исследования стали не только художественные традиции, но и неизменные традиционные ценности в жизни русского человека: Родина, дом, семья, гостеприимство, трудолюбие, умение веселиться от души в праздничные дни, суеверия, доставшиеся нам в наследство от далеких предков. Фольклорные традиции — музыкальные, танцевальные — живут и в народной среде, и на большой сцене; ремесло, помогавшее людям жить в давние времена, стало драгоценным наследием в наше время.

К открытию выставки «Русская традиция» в ГРМ была подготовлена книга [9], ставшая скорее не каталогом, а научно-популярным изданием, посвященным тематике проекта. Тем более что в ней представлены не только те материалы, которые вошли в состав трех экспозиций. В каждом разделе книги последовательно и более детально, чем в залах, раскрываются важные темы: семья, дети, домашний уклад, трудолюбие и владение ремеслом, праздники, гостеприимство, политика государства по сохранению традиционной культуры и искусства, яркие явления современности, по-своему отражающие богатейший мир отечественного наследия.

Решение таких масштабных и сложных по содержанию задач невозможно без экспозиции, сочетающей произведения разных видов искусства. В целом проект включал около тысячи произведений изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства.

Выставки проекта «Русская традиция»: методика и особенности экспонирования

Семья во все времена являлась основным хранителем традиционных ценностей. В ней совершается великое дело передачи культурных и духовных основ, творческого воздействия одного поколения на другое. Такие обычаи можно сравнить с крепкими стенами, окружающими и защищающими семью. Семейные устои — это то, что объединяет близких: взаимная любовь, доверие, уважение, желание оберегать и заботиться, проявлять доброту и сострадание. Выставка «Русская традиция» начинается именно с произведений, посвященных семье и преемственности поколений.



4 **Раздел «Праздники»**. Выставка «Русская традиция» в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль». Фото: Н.И. Ковалева

В залах Ростовского музея внимание привлекала открывавшая экспозицию шкатулка холуйского художника лаковой миниатюры Б.К. Новоселова «Сказание о Петре и Февронии» (2000, ил. 3). Благоверные князь Пётр и княгиня Феврония в России являются святыми покровителями семьи, образцом христианского брака и символом идеальных семейных отношений. История любви и семейной жизни князя и простой девушки широко известна в России. В конце 1540-х годов эту историю записал писатель-инок Ермолай-Еразм, создав выдающееся произведение древнерусской литературы — «Повесть о Петре и Февронии Муромских». Пётр и Феврония были канонизированы на церковном соборе 1547 года в качестве местночтимых святых. 8 июля — в день их памяти — во всех городах России празднуют День семьи, любви и верности.

Русский фольклор является носителем многовековой народной мудрости. Жемчужины народной мудрости — краткие, яркие и запоминающиеся пословицы и поговорки — мы постоянно применяем в современной речи и даже в научных трудах. В проекте «Русская традиция» были активно задействованы малые нелирические виды устного фольклора. В книге большинство тематических разделов начинается с пословицы, загадки, яркой цитаты. В залах Конюшенного двора Ростовского кремля в дизайне «Русской традиции» были использованы пословицы и поговорки, которые располагались на стенах над витринами.

Лейтмотивом всего выставочного проекта стали краткие, известные многим образцы устного народного творчества, которые указывали темы разделов экспозиции: «Вся семья вместе, так и душа на месте», «Всякая душа празднику рада» и другие. Зачастую пословица, поговорка или загадка становилась отправной точкой нового сюжета или связкой при переходе от одной темы к другой (ил. 4). Пословицы о важности столетиями устоявшихся традиционных семейных отношений иллюстрировались произведениями живописи. Картина С.В. Иванова «Семья» (1910) демонстрировала иерархические отношения в патриархальной семье.

Картина А.И. Корзухина «Девичник» (1889) показывает один из моментов свадебного обряда — девичник, который проходил обычно в бане. Родственницы и подруги окружили невесту и с песнями ведут ее домой. Все производимые при этом

5. **Раздел «Свадьба»**.
Выставка «Русская традиция»
в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль».
Фото: Н.И. Ковалева



6. **Раздел «Приданое»**.
Выставка «Русская традиция»
в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль».
Фото: Н.И. Ковалева



действия — битье ухватом в медный таз, подметание дороги и тому подобное — не случайны. Они носят магический характер и исполняют роль оберега: в России продолжали жить языческие обряды, суеверия, глубоко укорененные в народной среде.

Рассказ о важном разделе выставок — «Свадьба» — начинался с пословицы: «Дочку в колыбельку — приданое в коробейку» (ил. 5–6). Эта, казалось бы, короткая фраза заставляет задуматься об очень важных вещах. Подготовка к будущему замужеству начиналась с первых дней жизни девочки — это было важной частью семейного уклада. Приданое давало молодой жене в семье мужа материальную и моральную уверенность. И приданое, и «коробейки» в экспозиции выставок были представлены широко.

Такие образцы народной мудрости, как «Детей учить — не лясы точить», «Умел дитя родить — умей и научить», проиллюстрированы произведениями живописи, прикладного и народного искусства. Выставки проекта «Русская традиция» наглядно продемонстрировали, что во все времена большое значение придавалось образовательной функции игрушек. «Ролевые игры» в куклы служили транслятором вековой народной традиции — с куклами проигрывался круг свадебных обрядов: сватовство, смотрины, девичник и тому подобное. Игрушечная посуда, целые армии солдатиков в своеобразной манере готовили ребенка к взрослой жизни. Игрушки в виде коров, коней, овец и коз, хорошо знакомых деревенским жителям, давали возможность городским детям познакомиться с важной частью крестьянской жизни — содержанием домашних животных (ил. 7). Игра в бирюльки развивала мелкую моторику, знакомила с широким кругом предметов быта «в миниатюре» и вовсе не считалась «праздной забавой», какой ее представляет расхожее выражение: «Это вам не в бирюльки играть». Да и сами крошечные предметы выполнялись из кости или дерева с большим мастерством. На выставках проекта бирюльки работы известного холмогорского костореза М.И. Перепёлкина или современного талантливого мастера С.В. Виданова вызывали живой интерес (ил. 8).

В разделе, посвященном семье, довольно неожиданно ключевой стала фигура няни, кормилицы. Картина А.Г. Венецианова «Кормилица с ребенком» (1830, ил. 9), до недавнего времени считавшаяся работой неизвестного художника и атрибутированная в процессе подготовки выставки, заняла важное место в экспозиции и привлекала внимание как трогательностью изображения, так и нарядом самой женщины. Такая «форменная» одежда была принята в России: кормилица «обыкновенно по будням носит толстую рубашку, ситцевый сарафан и ситцевую шапочку на голове, а по воскресеньям и праздникам — непременно камлотовый сарафан, обшитый галуном, кисейную рубашку и бархатный кокошник»[2]. Простые женщины, обычно крестьянки, становились также и наставницами, воспитательницами как самых родовитых детей в стране, так и детей в небогатых дворянских и даже купеческих семьях. До отмены крепостного права в кормилицы и няни брали, как правило, крепостных крестьянок из тех деревень, где народ был трезвым и добропорядочным. Выбирали женщин здоровых, спокойного нрава, приветливых, добрых, опрятных, усердных, набожных. Неслучайно образ няни как своеобразной «души семьи» нашел отражение в поэзии, живописи, даже народной игрушке.

Гостеприимство считается одной из характерных черт русского характера. Эта традиция глубоко укоренилась в национальной культуре и менталитете, отразилась в поговорках: «Добрый гость всегда в пору», «Гостю — почет, хозяину — честь». Теме гостеприимства было отведено важное место в экспозиции выставочного проекта «Русская традиция».

Сохранившийся и в наше время обычай встречать уважаемых гостей хлебом-солью имеет древнее происхождение. В традиции Московской Руси особую роль играл поцелуйный обряд. Австрийский посол барон Августин Мейерберг в 1661 году описал этот обряд: «Входит в столовую и жена хозяина в самой нарядной телогрее и во всём женском убранстве в сопровождении двух или многих прислужниц; она подает знатнейшему из собеседников чару водки, омочив в ней края своих губ. А пока пьет он, она поспешно уходит в свою комнату, надевает на себя другую телогрею и тотчас же приходит назад для исполнения такой же обязанности к другому собеседнику. Повторив этот обряд с каждым из прочих гостей, потом она всегда становится у передней стены: стоя там с опущенными на пол глазами и сложив по бокам свешенные вниз руки, она отдает терпеливые уста поцелуям собеседников, которые подходят к ней по степени своего достоинства» [10].

К.Е. Маковский в большой картине «Поцелуйный обряд» (1895, ил. 10) с искренним увлечением коллекционера и любителя старины изображает роскошные предметы боярского быта, шелк и парчу нарядов. Не менее интересно изучение чашек и чайников, самоваров и подносов в «Купчихе за чаем» (1918) и «Московском трактире» (1916) Б.М. Кустодиева. Разнообразие нарядной посуды и самоваров для любых застолий (от домашнего чаепития до обеда в трактире), пряничные доски для печатных пряников (вплоть до досок 1930-х

[2] Так описывает костюм кормилицы И.И. Панаев в повести «Барышня» в 1844 году.



7. **Игрушки из дерева и папье-маше мастеров села Богородское и Сергиева Посада**. В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ. Фото: Н.И. Ковалева



8. **Бирюльки работы М.И. Перепёлкина и С.В. Виданова в разделе «Игрушки» зала «Семейные традиции»**. В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ. Фото: Н.И. Ковалева

годов с изображением советской символики и В.И. Чапаева) демонстрируют самобытность народных предпочтений в украшении стола, высокий художественный уровень изделий, создававшихся на разных предприятиях — от известных фарфоровых и стеклянных заводов до кустарных артелей (ил. 11–12).

С семейными ценностями, домашним очагом и уютом в русской традиции связано понятие дома. Жилище оберегало человека от невзгод внешнего мира, создавало атмосферу безопасности, определенности, организованности. В целом деятельность крестьянина сводилась к обеспечению гармонии многокомпонентной экологической системы — хозяйства. Дом для русского человека — это модель мира и центр жизни. Здесь проживала большая семья и воспитывались дети. Слово «дом» в славянской культуре обозначало



9. **А.Г. Венецианов. Кормилица с ребенком**.
1830.
Холст, масло.
66 × 53.
В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ, зал «Семейные традиции».
Фото: Н.И. Ковалева



10. **К.Е. Маковский. Поцелуйный обряд**.
1895.
Холст, масло.
330 × 500.
В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ, зал «Гостеприимство».
Фото: Н.И. Ковалева



11. **Произведения прикладного искусства в зале «Гостеприимство» на выставке в корпусе Бенуа ГРМ**.
Фото: Н.И. Ковалева

широкий круг понятий: кров, семью, строение, определенное место, а также явления, связанные с культурной организацией жизни — хозяйство, быт семьи или народа, наследство, иерархию, порядок. Рассказать об этих сложных понятиях в пространстве художественной выставки сложно, а без произведений изобразительного искусства, «иллюстрирующих» жизнь семьи в доме,— практически невозможно. Так, картина В.М. Максимова «Красный угол в избе» (1869) представляет современному зрителю уже не вполне понятные части старинного домашнего пространства, где не только совершались каждодневные молитвы, но и проходили все значимые события семейной жизни. Неслучайна и пословица: «Доброго человека в красный угол сажают». При этом рядом с православными иконами может висеть полотенце, обрамляющее киот, с вышитыми узорами, в которых ученые видят сохранившиеся вплоть до начала XX века отголоски древних языческих воззрений славян.

Действительно, сознанием и воображением наших предков владели волшебные существа, населявшие тот мир, в котором жила некогда Русь, самые разнообразные приметы, а также советы колдунов и знахарей. В каждом деревенском доме



12. **Произведения прикладного искусства в зале «Гостеприимство» на выставке в Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике**.
Фото: Н.И. Ковалева

хранились святая вода и лечебные травы, которые применяли при болезнях.

Каждый элемент конструкции и декора дома может поведать многое не только о местности, но и о пристрастиях и опасениях своего хозяина. Выставка «Русская традиция» показала немало оберегов и «сторожей» дома в виде львов, сказочных птиц, фантастических существ.

Привлекали внимание посетителя загадочные «фараонки». Это полурыбы-полулюди, согласно легенде, известной с XVI века, произошедшие от египтян, утонувших в Чермном море при погоне войск «фараона лютого» за Моисеем и евреями во время Исхода. «Фараоны» и «фараонки» на выставке «Русская традиция» представлены в украшениях волжских деревянных судов и наличниках домов. Эти существа были и женского, и мужского пола, с лихо закрученными чешуйчатыми хвостами, а иногда — с атрибутами веселой жизни: рюмками в руках и курительными трубками во рту. Призванные служить оберегами, они редко имели грозный вид; некоторые резчики наделяли их очеловеченными лицами и добродушными улыбками (ил. 13).

Рассказ о сложных фундаментальных темах, поднятых в проекте «Русская традиция», нужно было сделать максимально доступным широкому кругу посетителей и читателей. Одной из задач проекта было показать русские традиции ретроспективно, вплоть до современного фольклора — частушек, загадок и прочего. Фольклорные персонажи, знакомые по старинным сказкам, басням, былинам, никогда не исчезали из круга сюжетов народных мастеров, несмотря на то что в XX веке



13. **Домовая и корабельная резьба**. Нижегородская губ. XIX в. В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ, зал «Дом». Фото: Н.И. Ковалева

не только появились новые герои — полярники, космонавты, герои войн,— но и образы нечистой силы приобрели иные качества. В миниатюрах художника палехской живописи комсомольцы и пионеры судят и перевоспитывают Бабу-ягу и другую нечисть. В издании «Русская традиция» опубликован кубок Н.М. Зиновьева «Перековка нечистой силы» (1934, ил. 14), где Баба-яга названа «новой комсомолкой» — она вышивает знамя, обучается в радиокружке [9, с. 143]. Миниатюры дополняются стихотворными текстами, озорными и злободневными, наподобие частушек: «Опостылели мне сказки — больше с Лешим не дружу, / “Коминтерн” по воскресеньям слушать в секцию хожу. / В клубе радио играет — бабьи мифы рушит, / Леший “Радио Безбожник” приходил послушать».

С юмором и задором Зиновьев рассказывает о современной жизни, переплетая реальные события со сказкой. Н.М. Зиновьев — самый многогранный художник Палеха, реставратор, историк и теоретик искусства, бывший иконописец и смелый экспериментатор, находивший неожиданные темы. Его искусство раскрывает новые грани традиции советской эпохи.

Народные художественные ремесла и промыслы являются важной частью культурного наследия России. Традиции многих ремесел уходят в глубину веков. В разделах выставок, рассказывающих о традиционном ремесле, посетители могли увидеть прекрасные образцы текстильного искусства (старинные тканые полотенца и вышитые подзоры, лоскутное шитье и образцы кружева), познакомиться с ремеслом набойщика и ткача. Эти разделы включали в себя не только текстильные предметы, но и прялки, швейки, набивные доски, являющиеся самостоятельными произведениями традиционного прикладного искусства (ил. 15).

Хранители традиции

Значительная часть выставочного проекта посвящена осмыслению личности «хранителя традиции», который в научных теориях осмысляется как народный мастер. Эту концепцию разрабатывали И.Я. Богуславская, глубоко анализировавшая творчество мастериц дымковской игрушки как хранителей пластических и живописных традиций, и М.А. Некрасова, которая в своих трудах классифицировала четыре формы бытования творчества народных мастеров [11; 12, с. 12]. Как отмечает М.А. Некрасова, народный мастер наследует традицию, вместе с ней в опыте перенимает художественную систему, достигает профессиональности.





14. **Н. М. Зиновьев. Кубок «Перековка нечистой силы»**.
1934.
Палех,
Ивановская область.
Папье-маше, темпера, лак, миниатюрная живопись.
В.: 64; Дм: 1,5.
Частное ленинградское собрание (СПб).
Фото: Евгений Елинер



15. **Раздел «Домашние ремесла: прядение и ткачество»**.
Выставка «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ.
Фото: Н.И. Ковалева

Художник же, работающий в промысле, также принимает художественную и творческую систему, но с существенной разницей и в другом порядке: она для него, во-первых, не единственная; во-вторых, через принятую систему он развивает свое художественное видение, достигает образности художественного выражения и мастерства [13, с. 21]. Различные исторические слои живых традиций в разной степени взаимодействуют с художественной культурой города, с искусством профессиональных художников.

В проекте «Русская традиция» были ретроспективно представлены пути развития традиции многих народных художественных промыслов (художественные центры лаковой миниатюрной и декоративной живописи, финифти, хохломской росписи, керамические промыслы, ковроделие, кружево, вышивка и строчка), история некоторых прослежена до настоящего времени. Россия — одна из немногих стран, сохранивших свое традиционное народное искусство, но оно не могло оставаться неизменным на протяжении столетий. Как справедливо отмечала И.Я. Богуславская: «устойчивость не означает неподвижность. История народных художественных промыслов дает нам примеры перестройки и изменений даже в основополагающих частях местной художественной системы <…> эти изменения зависят не только от творческой воли мастера, но и от объективных условий общего прогресса» [1, с. 28]. Этой проблеме в проекте «Русская традиция» и издании к нему также было уделено немало внимания.

Народный мастер — это особая творческая личность, духовно связанная с культурой и природой края, носитель традиции коллективного опыта, народного эпоса. В настоящее время некоторые виды или центры народного ремесла уже перешли в разряд «утраченного наследия», прекратили свое существование, но оставили заметный след в национальной художественной культуре. Многие художественные промыслы представляют живую традиционную культуру. Тысячи мастеров и художников, работающих на предприятиях народных промыслов и вне их, являются ее хранителями. При этом в рамках проекта личность хранителя традиции представлена шире, чем фигура мастера или художника народных промыслов. «Главным хранителем» традиции на выставке в Государственном Русском музее стал В.М. Зайцев, всемирно известный кутюрье, в своих коллекциях сумевший показать редкостные драгоценности ивановские ситцы и павловопосадские платки, кружево и шитье, переосмыслив крой народной одежды с позиций современного костюма (ил. 16).

Передачей культурного опыта и формированием идентичности занимаются различные коллективы, основными направлениями деятельности которых являются традиционные рукоделия и ремесла. Студия традиционного костюма «Русские начала» (Москва), этнологический клуб «Параскева» (Санкт-Петербург), фольклорно-этнографический клуб «Василиса» (Пушкин) и другие принимали участие в проекте, предоставляя свои работы для экспонирования или проводя мастер-классы по изготовлению текстильных предметов по старинным технологиям и образцам. Российский колледж традиционной культуры провел показ «Русский народный костюм. Традиции и современность».

Традиционный текстиль и костюм — один из важнейших маркеров национальной идентичности. Поэтому произведения текстильного искусства и русский традиционный костюм занимали одну из ключевых позиций во всех разделах выставочного проекта «Русская традиция». Комплексы одежды жительниц Архангельского Севера, Нижегородской и Рязанской губерний, собирательные образы кормилицы и свахи стали не просто дополнением тематических разделов, они сами являли собой воплощение традиции и уникальности русского национального кода (ил. 17–18). На выставках были представлены работы современных дизайнеров и художников по текстилю. Главным образом это произведения, созданные мастерами народных художественных промыслов: гжели, крестецкой строчки, кружевницами разных центров. Это не случайно, поскольку в современном дизайне слишком часто за традицию выдаются китч и откровенная «клюква». Это легко объяснить словами выдающегося модельера, народного художника России В.М. Зайцева: «В сознание русских людей десятилетиями внедрялось ошибочное представление, будто традиционная русская одежда — это костюмы народных и псевдонародных ансамблей. Расписанные какими-то красными петухами, изуродованные каким-то нелепым “золотым” декором. В общем, безвкусица. Оттого-то мы сейчас и на пепелище…»[3].

Творчество Вячеслава Зайцева всегда тяготело к образам русского традиционного костюма. Коллекция «Воспоминание о будущем» (1994) — яркий тому пример. В крое и отделке предметов коллекции прослеживаются черты древнерусских одежд. Головные уборы созданы под впечатлением от шитых золотом традиционных русских головных уборов конца XVIII – начала XIX века. В костюмах коллекции использованы ткани старейшего текстильного предприятия города Иваново — Ивановского хлопчатобумажного комбината имени Ф.Н. Самойлова.

[3] Зайцев В.М. Заговор против русской одежды // Вторжение [Электронный журнал]. 2000. Отдельный выпуск № 6. URL: https://arcto.apoliteia.ru/article/815/zagovor-protiv-russkoy-odezhdy (дата обращения 14.05.2026).



16. **В.М. Зайцев. Ансамбли из коллекций «Тайны гармонии» (1999) и «Ностальгия» (2012)**. В экспозиции выставки «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ, зал «Дом». Фото: Н.И. Ковалева

17. **Традиционные женские праздничные костюмы Вологодской, Архангельской, Рязанской губ.**
XIX в.
Выставка «Русская традиция»
в Государственном музее-заповеднике «Ростовский кремль».
Фото: Н.И. Ковалева



18. **Зал «Хранители традиции» — произведения мастеров кружева и строчки**.
Выставка «Русская традиция» в корпусе Бенуа ГРМ, зал «Дом».
Фото: Н.И. Ковалева



В.М. Зайцев к работе над своими коллекциями привлекал и современных мастеров кружевоплетения. Над созданием кружева для коллекций «Тайны гармонии» (1999), «Нашествие» (2002) работала С.А. Бондарчук — одна из самых известных художниц елецкого кружева. При подготовке коллекции Светлана Бондарчук выполнила уникальные кружевные комплекты, в которых сочетаются тонкая цветовая гамма, декоративные материалы, придающие богатство фактуре кружева, многослойность предметов и выразительность их орнамента.

Прочная дружба связывала всемирно известного модельера и Павловопосадскую платочную мануфактуру. Коллекции, созданные кутюрье на основе платков, приносили ему неизменный успех на всех подиумах. Для создания ансамбля из коллекции «Ностальгия» были использованы платки ведущих художников Павловопосадской платочной мануфактуры — шерстяной платок «Цветет сирень» (2009), выполненный по рисунку Клары Зиновьевой, и шелковый Елены Жуковой «Восточные сладости» (2011).

Еще одна важная традиция, сохраняемая в России с давних времен,— меценатство. Меценаты в России были всегда: они открывали мастерские, магазины, школы. Проект «Русская традиция» представил деятельность современных меценатов — создателей предприятий народных художественных промыслов: кружевной фабрики «Северные узоры» в Вологде и фабрики «Крестецкая строчка» в Новгородской области[4]. Они заботятся о развитии предприятий, вкладывают немалые деньги в создание художественных изделий как фонда эталонных образцов современного искусства.

Заключение

Таким образом, многолетний экспозиционно-выставочный и издательский опыт авторов настоящей публикации, объективно-критическое отношение к своим прошлым проектам, основанное на мнении коллег научно-музейного сообщества и отзывах посетителей, позволили прийти к ряду выводов относительно проекта «Русская традиция». Одним из главных итогов можно считать то, что, несмотря на обилие прошедших и проходящих в настоящее время выставок, проект «Русская традиция» можно с уверенностью назвать новаторским, причем не только в выставочной практике Русского музея. Уникальность его заключается в многослойности выполненных задач: не только рассказ о духовных традициях русского народа средствами художественной выразительности искусства, но и повествование о судьбах народного творчества, лучшие образцы которого демонстрировались ретроспективно — от наиболее архаичных его образцов до произведений последних лет. Это позволило продемонстрировать своего рода историю народного искусства в России. В целом выставки «Русская традиция» и издание к ним стали своего рода энциклопедией народной традиции, духовной и художественной, демонстрирующей посетителю и читателю основные векторы их развития.

Работа над настоящим исследованием позволила, помимо перечисленных итогов, выделить четыре важных аспекта, которые выходят за рамки собственно выставочного проекта. *Во-первых*, применение комплексной междисциплинарной методологии создания экспозиции, а также мониторинг зрительского восприятия позволили преодолеть разрыв между академическим искусствознанием и музейной практикой. *Во-вторых*, в ходе проекта был систематизирован вещественный и фактологический материал по истории народных промыслов, что создает базу для дальнейших исследований. *В-третьих*, проект наглядно продемонстрировал, что традиционное искусство остается живым — оно не только сохраняется в музейных фондах, но и переосмысляется современными художниками, дизайнерами и мастерами, обеспечивая преемственность поколений. Полученный опыт показал, что успешная реализация подобных проектов требует гибкого сочетания научной глубины, художественного вкуса и учета запросов разных категорий посетителей, а также постоянного диалога с творческим сообществом и общественностью. *В-четвертых*, стало очевидно, что в перспективе необходимо разработать единые рекомендации по анализу междисциплинарных выставок, которые сейчас, к сожалению, остаются лакунарной областью искусствознания.

Сегодня перед научным и музейным сообществом стоит важнейшая задача нового осмысления народной культуры — духовной и художественной — и ее популяризации, тем более что в современном обществе к этим темам существует очень большой интерес. Как справедливо указывала М.А. Некрасова: «Народное искусство — это прошлое, живущее в настоящем, устремленное в будущее своей мечтой о небывалом. Оно творит свой мир Красоты, живет своим идеалом Добра и Справедливости, развивается по только ему присущим законам. Это культурная память народа, неотделимая от самых глубоких устремлений современности» [11, с. 5]. Действительно, традиционное искусство по сути своей является важнейшим хранителем традиции духовной, а его популяризации на разных информационных уровнях был посвящен выставочный проект «Русская традиция».

[4] Подробнее об этих предприятиях см. статьи: Сорокина М.А. Современное кружево России // Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 272–287; Ковалева Н.И. Народный промысел «Крестецкая строчка»: опыт сохранения традиций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 124–139.

Список источников
1. Богуславская И.Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов: сб. статей / ред. В.А. Гусева. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 16–43.
2. Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея : каталог выставки / авт.-сост.: О.В. Алексеева и др.; вступ. ст. Н.В. Пивоварова, И.В. Сосновцева. СПб.: Palace Editions; Graficart, 2008. 288 с.
3. Крестьянский мир в русском искусстве : каталог выставки / авт. ст.: Ю. Алексеев, И. Богуславская и др. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2005. 279 с., ил.
4. Праздники по-русски : альбом-каталог выставки / науч. рук. Е. Петрова; авт. ст. П. Климов. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2011. 191 с., ил.
5. «Во всех ты, душенька, нарядах хороша». Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков : каталог коллекции / сост. и авт. вступ. ст.: Н.И. Ковалева, Н.О. Крестовская, М.А. Сорокина. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2015. 216 с., ил.
6. Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея : альбом-каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2018. 216 с., ил.
7. Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Платки и шали в России XVIII–XXI века. Материалы и исследования. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2019. 296 с., ил.
8. Русская свадьба : издание к выставке «Русская свадьба. Традиции и обряды», 2019–2020 / авт. ст.: Т.Б. Андреева и др. М.: Государственный исторический музей (ГИМ), 2019. 308 с., ил.
9. Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Русская традиция : издание к выставке «Русская традиция». СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2025. 240 с., ил.
10. Мейерберг А. Путешествие в Московию барона Августина Майерберга и Горация Вильгельма Кальвуччи, послов Августейшего Римского Императора Леопольда к Царю и Великому Князю Алексею Михайловичу в 1661 году, описанное самим бароном Майербергом. М.: Университетская типография, 1874. 264 с.
11. Некрасова М.А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности : альбом. М.: Советская Россия, 1983. 219 с.
12. Некрасова М.А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества // Народные мастера. Традиции, школы : сб. ст. Вып. 1 / под ред. М.А. Некрасовой. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 8–26.
13. Астраханцева Т.Л. Десять «заповедей» народных художественных промыслов: основные понятия и термины (на основе научных трудов академика М.А. Некрасовой). М.: Российская академия художеств, 2025. 16 с.

References
1. Boguslavskaya, I.Y. (1981) ‘Problems of traditions in the art of modern folk arts and crafts’, in Guseva, V.A. (ed.) *Creative problems of modern folk arts and crafts*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, pp. 16–43. (In Russ.)
2. Alekseeva, O.V. et al. (comps.) (2008) *Images and symbols of the Old Faith. Monuments of Old Believer culture from the collection of the Russian Museum* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Palace Editions; Graficart. (In Russ.)
3. Alekseev, Y., Boguslavskaya, I. et al. (2005) *Peasant world in Russian art* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
4. Petrova, E. (ed.) (2011) *Holidays in Russia* [Exhibition album-catalogue]. Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
5. Kovaleva, N.I., Krestovskaya, N.O. and Sorokina, M.A. (comps.) (2015) *In all outfits you, my darling, are beautiful. Traditional festive costume of the 18th–20th centuries* [Collection catalogue]. Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
6. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2018) *Shawls and scarves in Russia of the 18th–21st centuries from the collection of the Russian Museum* [Exhibition album-catalogue]. Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
7. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2019) *Shawls and scarves in Russia of the 18th–21st centuries. Materials and research.* Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)

8. Andreeva, T.B. et al. (2019) *Russian wedding: publication for the exhibition “Russian wedding. Traditions and rituals”, 2019–2020.* Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
9. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2025) *Russian tradition: publication for the exhibition “Russian tradition”.* Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
10. Meyerberg, A. (1874) *Journey to Muscovy Baron Augustine Mayerberg, a member of the Court Council and Horace Wilhelm Kalvucci, a chevalier and member of the Government Council of Lower Austria, the ambassadors of the August Roman emperor Leopold to the tsar and Grand Duke Alexei Mikhailovich in 1661, described by Baron Mayerberg himself.* Moscow: Universitetskaya tipografiya. (In Russ.)
11. Nekrasova, M.A. (1983) *Folk art of Russia. Folk creativity as a world of integrity* [Album]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. (In Russ.)
12. Nekrasova, M.A. (1985) ‘On the question of the concept of “folk master”. On the nature of their creativity’, in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk masters. Traditions, schools. Issue 1.* Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, pp. 8–26. (In Russ.)
13. Astrakhantseva, T.L. (2025) *Ten “commandments” of folk arts and crafts: basic concepts and terms.* Moscow: Russian Academy of Arts. (In Russ.)

Информация об авторах

Ковалева Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения, заведующий отделом народного искусства, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-код (Science Index): 2838-2574.

Сорокина Марина Александровна, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей; доцент кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214.

Information about the authors

Natalia Ivanovna Kovaleva, Cand. Sc. (Art History), Head of the Folk Art Department, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-code (Science Index): 2838-2574.

Marina Aleksandrovna Sorokina, Cand. Sc. (Art History), Head of the Folk Art Department, State Russian Museum; Associate Professor, Department of Russian Art, Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, sorokinama@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 9314-4214.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 20.05.2026; одобрена после рецензирования 18.06.2026; принята к публикации 19.06.2026.

The article was received by the editorial board on 20 May 2026; approved after reviewing on 18 June 2026; accepted for publication on 19 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 162–181. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 162–181. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.031.2:688.721
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.008

Кукла в традиционном костюме: история и современность







Ковалева Наталия Ивановна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-код (Science Index): 2838-2574

Сорокина Марина Александровна [a, b]

[a] *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214

Мишина Марина Александровна

Творческая мастерская «Кукол много не бывает», Санкт-Петербург, Российская Федерация
marina.mishina@list.ru

Аннотация. В исследовании ставится цель проследить эволюцию куклы в традиционном костюме, рассмотреть актуальные творческие проблемы создания куклы, а также провести типологизацию работ современных мастеров-кукольников. Эти аспекты на сегодняшний день не нашли отражения в отечественном сегменте искусствознания. Материалом исследования стали хранящиеся в музеях образцы исторической куклы XVIII–XIX веков, а также работы современных мастерских и этнологических клубов. Эмпирическую базу исследования составили материалы, полученные авторами в ходе личного общения с мастерами, занимающимися восстановлением и популяризацией традиционной куклы. Рассмотрены проекты клубов «Параскева» (Санкт-Петербург), «Супрядки» (Тверь), мастерской «Кукол много не бывает» (Санкт-Петербург) и других коллективов, создающих реплики исторических кукол и композиции на основе народных обрядов, ремесел и бытовой культуры. Концептуально выделены три современных подхода к созданию куклы: точная этнографическая реплика, авторская стилизация, сюжетная композиция. Показано, что современные авторы сохраняют старинные технологии изготовления костюма и куклы, но переосмысливают традицию через художественные выставки и культурные проекты. Сделан вывод о том, что кукла в традиционном костюме сегодня становится не только объектом декоративного искусства, но и важным средством сохранения исторической памяти, национальной идентичности и интереса к культурному наследию народов России. Перспективным направлением дальнейшего развития обозначено обращение к традиционным костюмам разных народов многонациональной России.

Ключевые слова: традиционная кукла, народная кукла, кукла в традиционном костюме, народный костюм, русская культура, этнографические куклы, национальная идентичность, национальный культурный код, традиционные ремесла, реплики кукол, музейные коллекции

© Ковалева Н.И., Сорокина М.А., Мишина М.А., 2026

Для цитирования: Ковалева Н.И., Сорокина М.А., Мишина М.А. Кукла в традиционном костюме: история и современность // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 162–181. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1324.

Original article

A doll in a traditional costume: history and modernity

Natalia I. Kovaleva

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-code (Science Index): 2838-2574

Marina A. Sorokina [a, b]

[a] *State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214

Marina A. Mishina

Creative workshop "You Can't Have Too Many Dolls", Saint Petersburg, Russian Federation
marina.mishina@list.ru

Abstract. This study aims to trace the evolution of dolls in traditional costume, examine current creative challenges in doll creation, and classify the works of contemporary doll makers. These aspects have not yet been addressed in Russian art history. The study's material includes examples of historical dolls from the 18th and 19th centuries stored in museums, as well as the work of contemporary workshops and ethnological clubs. The empirical basis of the study is formed by materials obtained by the authors through personal communication with artisans involved in the restoration and popularisation of traditional dolls. The research examines projects by the Paraskeva (Saint Petersburg), Supryadki (Tver), and other clubs and groups creating replicas of historical dolls and compositions based on folk rituals, crafts, and everyday culture. Three contemporary approaches to doll creation are conceptually distinguished: an exact ethnographic replica, an original stylisation, and a narrative composition. It is shown that contemporary artists preserve ancient costume and doll-making techniques, but reinterpret these traditions through art exhibitions and cultural projects. It is concluded that dolls in traditional costumes are becoming not only objects of decorative art but also an important means of preserving historical memory, national identity, and interest in the cultural heritage of the peoples of Russia. A promising direction for further development is the exploration of traditional costumes from the various peoples of multinational Russia.
Keywords: traditional doll, folk doll, doll in traditional costume, folk costume, Russian culture, ethnographic dolls, national identity, national cultural code, traditional crafts, doll replicas, museum collections

For citation: Kovaleva, N.I., Sorokina, M.A. and Mishina, M.A. (2026) 'A doll in a traditional costume: history and modernity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 162–181. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.008. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1324. (In Russ.)

Введение

Россия — одна из немногих стран, сохранивших свою национальную идентичность, мощные фольклорные традиции — основу национальной культуры. Частью такой традиции является изготовление кукол в традиционном наряде. Настоящая публикация представляет этот вид кукольного искусства в историческом аспекте, эволюцию его развития и современные творческие проблемы. Выставки последних лет, в том числе «Русская традиция»[1] в Русском музее (далее ГРМ) в 2025–2026 годах, где экспонировались также и куклы, способствовали росту интереса к этому явлению.

Безусловно, кукла неоднократно становилась предметом научного изучения историков искусства, культурологов, этнографов [1; 2; 3; 4; 5 и др.]. Наиболее известны труды Г.Л. Дайн, признанного специалиста в области игрушки и, в частности, текстильной куклы [6; 7; 8; 9 и др.]. Проблемы создания куклы исследовала один из авторов настоящей публикации — М.А. Мишина [10; 11], руководитель мастерской «Кукол много не бывает». В большинстве современных исследований *кукла* рассматривается как традиционная, авторская, театральная, интерьерная. Но даже понятие «традиционная кукла» неравнозначно понятию *«кукла в традиционном костюме»*, где костюм, наряд куклы имеет не меньшее значение, чем сам антропоморфный образ. Традиционная кукла может «носить» едва обозначенную одежду с «намеком» на конкретные предметы костюма. Наряд куклы в традиционном костюме в большинстве примеров обладает собственными достоинствами: характерными локальными особенностями кроя, колорита, материала, форм предметов, декоративных украшений, точностью деталей.

В настоящей статье авторами рассмотрен и проанализирован феномен куклы в традиционном костюме на примере произведений последних лет, еще не получивших освещения в отечественном искусствознании. Также в специальной литературе не проводилась типологизация современных кукол этого вида, созданных в наши дни. Методика исследования включала источниковедческий анализ опубликованных ранее материалов и формально-стилистическое изучение художественных особенностей кукол в традиционных костюмах, создававшихся в разные периоды. Эмпирическую базу исследования составили сведения, полученные авторами в ходе личного общения с мастерами-кукольниками, тем более что одним из авторов настоящей публикации выступает руководитель мастерской, произведения которой, в том числе, рассматриваются на этих страницах.

Куклы XVIII–XIX веков в русском традиционном костюме

Куклы, созданные в далеком прошлом, и сейчас являются ориентиром и источником вдохновения для современных мастеров. Архаичная текстильная кукла-оберег (кукла-скрутка или закрутка) известна с глубокой древности, и еще в середине XX века, несмотря на то что промышленные предприятия производили пластмассовых кукол миллионными тиражами, многие дети продолжали играть рукотворными, тряпичными куклами. Традиция изготовления кукол в семье постепенно угасала, но не исчезла совсем, глубоко отложившись в народной памяти. Как правило, куклы были простейшим изображением женской фигуры, но часто наряженной в узнаваемую одежду той местности, где игрушка была изготовлена. Мастерицы при изготовлении куклы умели сделать такой отбор деталей костюма, по которому можно было сразу понять, перед нами новосильская казачка или жительница Русского Севера. К тому же кукол делали из лоскутов тканей, бытовавших в этой местности, материй, из которых шили «взрослую одежду». Есть сведения, что кукол шили из изношенных тканей одежды, так как ношеная ткань наделялась защитными свойствами, да и новых лоскутов для шитья игрушек в крестьянских семьях просто не было. По другим источникам, кукол шили только из остатков новых тканей, так как опасались навлечь беду на человека, из чьей одежды были взяты лоскуты для куклы [12, с. 19].

В давние времена кукла была не просто игрушкой — играя в куклы, девочки учились кроить, шить, вышивать. Ролевые игры в куклы служили транслятором вековой народной традиции: дети разыгрывали лечение детских болезней, справляли со своими куклами крестины и даже похороны, где, подражая взрослым, голосили и причитали [13, с. 13–23]. Чаще всего с куклами проигрывался круг свадебных обрядов: сватовство, смотрины, девичник, первая брачная ночь и тому подобное. Девочки использовали наборы кукол, одетых в традиционные наряды, дополненные платочками и головными уборами, соответственно их роли в свадебном обряде (ил. 1). Кукольные костюмчики делались очень узнаваемыми — комплектность убранства и использованные для его изготовления материи в точности соответствовали настоящей одежде взрослых. У кукол могли быть даже имена, отчества и фамилии. Таким образом, сложно переоценить значение куклы в жизни ребенка традиционного общества.

Одним из самых известных типов кукол являются куклы в традиционных городских костюмах.

[1] Подробнее о выставочном проекте «Русская традиция» см.: Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Выставочный проект «Русская традиция»: новый этап изучения художественных и духовных традиций русского народа // Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 140–161.

1. **Кукла из набора для игры в свадьбу «После венца»**. Невеста, Аксинья Васильевна Шихина. 2010 (реплика набора 1920-х). Этноклуб «Параскева», Санкт-Петербург. Дерево, лоскуты ткани, солома, кудель, ручное шитье. Собственность клуба «Параскева». Фото: клуб «Параскева»



Известно более двух десятков исторических кукол, хранящихся в разных собраниях [8, с. 42–49], двенадцать из них — это куклы в нарядах Костромской губернии [14]. Все известные на сегодняшний день куклы демонстрируют интерес, возникший в русском обществе к традиционному костюму. В отличие от простых народных игрушек, куклы сшиты с особой тщательностью, причем технологические приемы их изготовления аналогичны, что может говорить о том, что все они представляют собой определенный тип куклы. Их одежда представлена в виде полных, узнаваемых сарафанных комплексов из парчовых тканей с украшениями, нарядными головными уборами и туфельками. Таких куколок за их роскошный облик называют «куколками-царицами», что далеко не соответствует их наряду, но тем не менее может являться терминологическим обозначением этого типа кукол. Все детали дорогих кукольных нарядов выполнены со знанием кроя и декора русского традиционного народного костюма. Головные уборы повторяют особенности, характерные для конкретных регионов, и расшиты с соблюдением технологий русского жемчужного и золотного шитья.

Одна из самых известных кукол, в девичьем костюме города Галича Костромской губернии [15; 16, с. 16–17; 17, с. 206], выполнена, вероятно, в конце XVIII века, хотя легенда связывала эту куклу с детскими игрушками будущей императрицы Елизаветы Петровны[2] (ил. 2). Такую красивую историю сохранили в музее Общества поощрения художеств в Петербурге, куда эта кукла была передана графом Г.С. Строгановым в 1882 году, а с 1938 года хранится в Русском музее. Она была известна уже в позапрошлом веке: акварельное изображение куклы было выполнено в 1901 году художницей Е.Б. Барсуковой[3]. Нельзя отрицать возможность выполнения этой фигурки в XVIII веке, но во второй его половине, когда дорогая парча и тонкое кружево стали достоянием русского купечества и горожан. Цветное стекло, которое используется для головного убора и украшений, также получило распространение лишь во второй половине XVIII века. Мастерство, с которым выполнена эта изящная игрушка, вызывает восхищение.

Традиционный костюм русских кукол в XIX веке уже не был таким дорогим и многодельным. Изменился и сам костюм, и куклы. В конце XIX века наряду с популярной куклой-«модницей» в стильном богатом наряде из дорогих тканей развивается и кукла в «этнографическом» костюме, то есть в точной копии архаичного крестьянского наряда разных губерний. Они стали важной частью государственной политики своего времени: Российская империя — многонациональная страна, о чем говорят необыкновенно разнообразные костюмы народов России — женские, мужские, из тканей, меха, рыбьей кожи и так далее. Серия декоративной скульптуры «Народы России», выполненная на Императорском фарфоровом заводе, блестяще демонстрирует уникальные народные костюмы, собранные в Кунсткамере и этнографическом отделе Русского музея Александра III. Такие же важные задачи решают и коллекции текстильных кукол в костюмах, которые получили название «этнографические», но по сути являются миниатюрными копиями подлинных нарядов женщин из разных регионов России.

Самой известной коллекцией этнографических кукол можно считать коллекцию, представленную сегодня в Музее прикладного искусства СПГХПА имени А.Л. Штиглица. В этой коллекции представлены народные костюмы разных губерний Российской империи. Она насчитывала 106 кукол, созданных специально для Первой Всероссийской выставки детских игрушек, игр и занятий, проходившей в Санкт-Петербурге в 1890 году. Головки кукол из бисквитного фарфора были выполнены на знаменитой кукольной фабрике Адама Шраера и Якоба Фингергута (Калиш, Калишская губерния, Царство Польское). Экспонаты позволяют ознакомиться с парадными и повседневными костюмами различных регионов империи. Каждая кукла пронумерована и подписана, что указывает на принадлежность наряда к конкретной губернии. Куклы выполнены с большой тщательностью: воссозданы даже элементы нижнего белья и мелкие детали украшений. При создании использовались натуральные материалы, включая человеческие волосы и ресницы.

Подлинный русский традиционный костюм в XX веке почти повсеместно ушел из жизни народа, как и традиционная кукла. Чаще их можно было увидеть в экспозициях музеев или на кадрах кинохроники. В крестьянских домах сохранившиеся костюмы или отдельные предметы одежды берегли, хранили, однако носили нечасто. В редких случаях их доставали из сундука, чтобы показать заезжим этнографам или фольклористам.

Куклы в народном костюме сегодня: реплики, коллекции, композиции

В последние десятилетия ситуация меняется. Вошло в моду заказывать к свадьбе наряды

[2] Каталог музея Императорского Общества поощрения художеств / сост. М.П. Боткин. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904. С. 90, кат. № 21.

[3] Образцы декоративного и прикладного искусства из Императорских дворцов, церквей и коллекций в России : хромолитографии с акварелей, исполненных с натуры учениками Рисовальной школы Императорского общества поощрения художеств. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1901–1908. Вып. XI. 1908. Ил. LL.

2. **Кукла в девичьем костюме, г. Галич Костромской губ**. Ткани (парча, шелк) последней трети XVIII в., кружево, цветные стекла, вышивка, ручное шитье. 33 × 27. Государственный Русский музей. Фото: Василий Воронцов





3. **Куклы для игры в свадьбу. Набор «После венца»**. 2010 (реплика набора 1920-х). Этноклуб «Параскева» (руководитель проекта А.А. Бобок), Санкт-Петербург. Дерево, лоскуты ткани, солома, кудель, ручное шитье. Высота не более 23 см. Собственность клуба «Параскева». Фото: клуб «Параскева»

в русском стиле или в виде реплик народного костюма; 4 ноября, в День народного единства, проходит всероссийская акция «Надень народное!». Художественная достоверность и качество исполнения костюмов год от года совершенствуются. Во многом это заслуга не только музейного и научного сообщества, но и различных коллективов, основными направлениями деятельности которых выбраны традиционные рукоделия и ремесла. Студия традиционного костюма «Русские начала» (Москва), этнологический клуб «Параскева» (Санкт-Петербург), фольклорно-этнографический клуб «Василиса» (Пушкин) и многие другие проводят исследовательскую работу по изучению русского традиционного костюма. Результатами этой работы становятся выполненные на высоком профессиональном уровне реплики старинных русских народных нарядов.

Не менее значимыми с позиций изучения и популяризации национального костюма и традиционной культуры в целом в настоящее время являются сообщества мастеров, занимающихся созданием кукол в традиционном костюме. Почти все они представляют свои произведения на одноименных фестивалях. В сентябре 2025 года в Рязани прошел фестиваль «Кукла в традиционном костюме», посвященный 110-летию Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова, уже третий по счету (предыдущие прошли в 2015 и 2020 годах), объединивший мастеров-кукольников из 45 регионов России.

Сегодня одним из важнейших направлений деятельности мастеров-кукольников является создание копий и реплик исторических кукол, хранящихся в музейных и частных собраниях. Изучение подлинников помогает мастерам глубже понять устройство и технологические особенности конструкции кукол. А созданные на основе исторических предметов реплики позволяют широкому кругу посетителей выставок познакомиться с традиционной куклой, поскольку текстильные оригиналы редко покидают музейные хранилища.

Особенно удачным примером тому можно назвать коллекцию кукол «После венца» — набор для игры в свадьбу (ил. 3), созданный коллективом кукольников этнологического клуба «Параскева» (Санкт-Петербург) под руководством А.А. Бобок [18]. За основу была взята коллекция кукол, собранная в 1927 году на реке Пинеге искусствоведом И.М. Левиной во время работы Северной экспедиции Ленинградского института истории искусств [19]. Сегодня эта коллекция, состоящая из 22 кукол, хранится в фондах Российского этнографического музея (РЭМ). Этнологический клуб «Параскева» начал работу с коллекцией кукол в 2010 году. Задача состояла не только в изучении конструкции кукол, но и локальных особенностей традиционных костюмов Пинежья, способов их надевания на игровые куклы. Конечной целью было создание реплики данной коллекции и, что важно, восстановление утраченных деталей композиции. Работа над кукольной коллекцией вдохновила клуб на создание в 2012 году коллекции полноразмерных костюмов «Пинежье — нежье мое», которую составили 17 праздничных мужских, девичьих и женских нарядов.

Очень важно отметить, что работа этноклуба «Параскева» нашла отклик и в сердцах местного населения Пинежья. А.А. Бобок провела в Покшеньге, откуда и происходит коллекция кукол РЭМ, четыре семинара-практикума, по результатам которых местный мастер Людмила Богданова изготовила набор кукол для своего села.

Набор кукол для игры в свадьбу, созданный мастерами «Параскевы», неоднократно принимал участие в различных выставочных проектах[4]; занял он

[4] Коллекция кукол «После венца» этнологического клуба «Параскева» (Санкт-Петербург) принимала участие: в IV Международном конкурсе-фестивале «Пестрая поляна» в Музее-усадьбе Л.Н. Толстого «Ясная поляна» (2010); в выставке «В некотором царстве, в некотором государстве» в Художественной галерее «Дом куклы» имени Татьяны Калининой в Петрозаводске (2012); в выставке «Кого люблю, того дарю» в Выставочном зале Московского района Санкт-Петербурга (2014); в выставке «Свадебная обрядность Русского Севера» (2015) в музее села в Бухаресте, Румыния, и других.



4. **Куклы для игры в свадьбу на выставке «Русская традиция» (ГРМ). Набор «После венца»**. 2010 (реплика набора 1920-х). Этноклуб «Параскева» (руководитель проекта А.А. Бобок), Санкт-Петербург. Дерево, лоскуты ткани, солома, кудель, ручное шитье. Высота не более 23 см. Собственность клуба «Параскева». Фото: Н.И. Ковалева

достойное место и в экспозиции выставки «Русская традиция» (ил. 4). Композиция была представлена не в тематическом разделе современной куклы, а в зале, посвященном семье и детям, где экспонировались подлинные произведения из собрания Русского музея.

Почти дословной репликой исторической куклы можно назвать коллекцию кукол «На золотом крыльце» 2024 года [14] (ил. 5), которая также была выполнена кукольниками петербургской «Параскевы» (руководитель проекта — А.А. Бобок). Эта коллекция поистине уникальна как в плане трудоемкости создания кукол, так и в ее мемориальном характере. Коллекция «На золотом крыльце» посвящена памяти Н.Л. Шабельской и родилась из глубокого уважения к исследовательнице народного искусства, первому серьезному и одному из самых выдающихся его коллекционеров. В последнее время среди музейного и научного сообщества наблюдается небывалый интерес к личности собирательницы: проводятся научные заседания, проходят выставки, демонстрирующие предметы, ранее входившие в состав ее коллекции[5]. Важно отметить, что в собрании Н.Л. Шабельской присутствовали не только куколки в традиционных костюмах, но и миниатюрные игрушечные, мастерски выполненные головные уборы [20, с. 49].

[5] Выставка «Собрание русской старины Н.Л. Шабельской», Российский этнографический музей (август 2022 – апрель 2023 г.); «Русский стиль: собрание русской старины Натальи Шабельской», Поганкины палаты (Псковский музей-заповедник), выставка из собрания РЭМ (июнь 2024 года); «Великолепие русского костюма. Собрание Шабельской», ГМЗ «Царицыно» (февраль – июнь 2026 г.).





5. **Коллекция кукол «На золотом крыльце» на выставке «Русская традиция» (ГРМ)**.
2024.
Этноклуб «Параскева» (руководитель проекта А.А. Бобок), Санкт-Петербург.
Лоскуты ткани, бисер, ленты, вышивка, ручное шитье.
Собственность этноклуба «Параскева».
Фото: Н.И. Ковалева

6. **Коллекция кукол «На золотом крыльце» на выставке «Великолепие русского костюма**.
Собрание Натальи Леонидовны Шабельской» (ГМЗ «Царицыно»).
2024.
Этноклуб «Параскева» (руководитель проекта А.А. Бобок), Санкт-Петербург.
Лоскуты ткани, бисер, ленты, вышивка, ручное шитье.
Собственность этноклуба «Параскева».
Фото: Н.И. Ковалева



7. **Коллекция кукол «Кика рогатая» на выставке «Русская традиция» (ГРМ)**. 2025. Этноклуб «Параскева» (руководитель проекта А.А. Бобок), Санкт-Петербург. Лоскуты ткани, бисер, ленты, вышивка, ручное шитье. Высота 35 см. Собственность этноклуба «Параскева». Фото: Н.И. Ковалева

В плане технологии изготовления кукол для коллекции «На золотом крыльце» мастера-кукольники ориентировались на «кукол-цариц», главным образом на куколку-девицу в костромском наряде из собрания Русского музея: в составе коллекции есть даже точное ее повторение. В коллекции «На золотом крыльце» представлены узнаваемые, с этнографической точностью исполненные праздничные наряды Архангельской, Тверской, Новгородской, Нижегородской и Костромской губерний (ил. 6). Поражает мастерство и точность исполнения миниатюрных головных уборов — сложнейших городчатых венцов Пинежского и Шенкурского уездов, тверских укрутов и галичских однорогих кокошников и девичьих стрельчатых повязок. У всех кукол имеются серьги, шейные украшения, запястья украшены браслетами, на пальчиках пришиты перстни, к ручкам большинства кукол пришиты миниатюрные платки-ширинки, а девичьи косы украшены вышитыми косниками. Конечно же, при создании коллекции мастера «Параскевы» обращались к костюмам из собрания Н.Л. Шабельской, хранящимся в разных собраниях, и к известной серии фотографий, на которых комплексы, принадлежавшие собирательнице, запечатлены на ее дочерях и их подругах.

Ювелирно выполненные миниатюрные детали рязанских костюмов в коллекции кукол «Кика рогатая» 2025 года этнологического клуба «Параскева» (Санкт-Петербург) — это закономерный результат владения всеми тонкостями и особенностями шитья костюма, которые составляют гордость «Параскевы» и достигаются длительной практикой и глубоким изучением музейных собраний (ил. 7). Коллекция кукол «Кика рогатая» (руководитель проекта — А.А. Бобок) задумывалась с целью показать южнорусские праздничные женские костюмы с головными уборами, у которых ярко выражены рога — древний символ плодородия. За основу взят подлинный музейный образец текстильной набивной куклы из Перемышльского

уезда Калужской губернии. Каждый кукольный костюм представляет собой авторскую стилизацию традиционного комплекса, бытовавшего в России. Представлены костюмы пяти губерний: Тульской, Калужской, Рязанской, Пензенской и Тамбовской, а также Ставропольского края.

На этом стоит и современное сообщество мастеров и художников, работающих в сфере создания кукол. Такие коллекции, как «Горожанки» студии традиционных ремесел «Супрядки» (руководитель студии — Н.Е. Баринова), представляют точные повторения костюмов разных регионов Тверского края — от Торопца до Торжка. В собраниях ведущих музеев страны есть разрозненные предметы одежды, а собрать полные образы мастерам студии удалось благодаря старинным фотографиям и акварелям Фёдора Солнцева. Кукольные костюмы выполнены в масштабе с соблюдением всех традиционных технологических приемов: вышивки, ткачества, сажения по бели, золотного шитья, кружевоплетения. Рукава рубах — вышивка шелком по батисту, пояса — ткачество шелковыми, серебряными и золотными нитями, обувь с золотной вышивкой, мастерски выполненные головные уборы — «тверские укруты». Всё это является результатом огромной исследовательской работы. Это можно сказать о значительной доле творческих работ современных мастеров и художников.

Коллекция «Тверские ремесла» 2022 года, также созданная коллективом «Супрядок», посвящена мастеровым людям (ил. 8). Участники проекта выбирали образы для кукол, исходя из своих хобби. Так появились гончар и вышивальщица, ткачиха и валенщик-каталь, пряха с расписной прялкой и красильщик. Часть персонажей «Тверских ремесел» демонстрирует все этапы обработки льна, от растения до рубашки: уборку урожая (девушка со снопами), прядение (пряха), снование основы (девушка со сновальной каруселью), ткачество (ткачиха). Отражает коллекция и ремесла, еще недавно славившие Тверскую губернию далеко за ее пределами: калязинское кружево и валенки, ведновскую строчевую вышивку, торжокское золотное шитье. И, конечно, ремесла, обеспечивающие быт: плетение корзин, изготовление гончарной посуды, лоскутное шитье (ил. 9).

Эти мастерски выполненные композиции не только несут серьезную смысловую и методическую нагрузку и могут стать украшением любой тематической выставки, но и могут послужить украшением интерьера — библиотеки, студии или частного дома.

Творческая мастерская «Кукол много не бывает» (Санкт-Петербург, руководитель М.А. Мишина) создала кукольную композицию «У моря студеного» (ил. 10). Она посвящена культуре поморов, населяющих берега Белого моря. Интерес к Русскому Северу и желание отразить в кукольных образах нелегкие будни поморов не случайны. С 2018 года группа мастериц каждое лето выезжала на остров Кий, находящийся в Онежской губе Белого моря, для изучения кукол Архангельской области. Участники выездных семинаров знакомились с историей и конструктивными особенностями кукол этого региона. Практическая часть семинаров заключалась в реконструкции поморских кукол из фондов крупнейших музеев России и современных этнографических сборов. Итогом этих поездок стал большой выставочный проект с одноименным названием.

В речи русских поморов много пословиц и поговорок, которые отражают их быт, отношение к морю, труду, природе и традициям. «Помор морем живет, а всё по земле скучает», «Всяк в море отправляется, да не всяк возвращается», «Без моря-морюшка помору не жить»[6]. Из чего складывается жизнь помора? Из промысла морского зверя и рыбалки. «На промысел идут — большую справу домашни им готовят. Справа худа — промысловику гореванье»[7]. Отсюда и главные образы кукольной композиции: помор и поморка в зимней промысловой справе (одежде). У поморки-наважницы имеются все атрибуты зимней рыбалки: пешня, санки-волокуши (керёжи) и женская удочка-клещица для подледной ловли наваги. Поморка за плетением сети — еще одна сторона трудовых будней поморов. Привлекает внимание помор в «летней справе»: на кукле можно видеть искусно вывязанный пестрый свитер — бузурунку, как называли его на местном наречии (от голландского «boezeroen» — блуза), или норвежскую рубашку [21, с. 59, 552, 638, 639],— «мужики пре́жэ са́ми бузурунки веза́ли» или привозили из Норвегии[8]. Бузурунки когда-то бытовали в Поморье повсеместно, но традиция их изготовления была утрачена, многие свитера переделывали в носки и рукавицы, из-за чего в различных музейных собраниях сохранилось довольно небольшое их количество. Тем более ценно увидеть такой элемент одежды на кукле из композиции, рассказывающей о быте и костюме поморов.

[6] Рапенкова С.В. Любо да дорого: старинные фотографии и тексты о поморских женках и их семьях М.: Изд. Товарищества Северного Мореходства, 2024. С. 1, 20, 30.

[7] Там же. С. 18.

[8] Мосеев И.И. ПомОрьска ГовОря. Краткий словарь поморского языка : [около 2500 поморских слов]. М.: Белые альвы; Архангельск: Правда Севера, 2005. С. 42.

8. **«Ткачиха» из коллекции кукол «Тверские ремесла»**. 2022.
Н.Е. Баринова (куклы), И.А. Хламёнок (станок). Народный самодеятельный коллектив — студия традиционных ремесел «Супрядки», Тверь.
Дерево, ткань, вышивка, ручное ткачество, ручное шитье, плетение.
42 × 40 × 65.
Собственность студии «Супрядки».
Фото: студия «Супрядки»





9. **«Торжокская золотошвея» из коллекции кукол «Тверские ремесла»**. 2022.
Н.Е. Баринова, О.Е. Бузмакова, Д.В. Кукшина. Народный самодеятельный коллектив — студия традиционных ремесел «Супрядки», Тверь.
Дерево, ткань, вышивка, ручное ткачество, ручное шитье, плетение.
40 × 40 × 30.
Собственность студии «Супрядки».
Фото: студия «Супрядки»



10. **Композиция «У моря студеного» на выставке «Русская традиция» (ГРМ)**. 2023. Мастерская Марины Мишиной «Кукол много не бывает», Санкт-Петербург. Дерево, металл, лоскуты ткани, кожа, мех, вязание, ручное шитье, плетение, вышивка. Высота от 33 см до 37 см. Собственность мастерской «Кукол много не бывает». Фото: Н.И. Ковалева

Для создания куклы в традиционном костюме конкретного региона, района, села или города мастерам необходимо не только глубоко изучить особенности костюма выбранной местности, но и овладеть многими традиционными приемами его изготовления. Такими, например, как ткачество поясов, золотное шитье, вышивка и кружевоплетение, вязание и низание по бели и многими другими.

Этот вид творческой работы всегда вызывает интерес — и тем, как профессионально участники клубов и творческих мастерских воссоздают в миниатюре народный костюм России, и тем, насколько эмоциональны эти куклы, у которых даже черты лица лишь обозначены — пластически, графически или иными способами. Но они — живые. Авторы объединяют их в группы, «семьи»,



наделяют живыми жизненными чертами, дают им в руки бытовые предметы. И фигурки становятся веселыми или печальными, рассказывают о гораздо более широких событиях, чем подчас подразумевает их название.

Старинная военная песня «Со́рмовска больша́ дорога» («Сормовска больша дорога, Сормовской большой завод… / Сормовска больша дорога, вся слезами залита, / Вся слезами залита, по ней уходят некрута. / Некрута, вы некрута, да вам дорога не туда, / Вам дорога дальняя, сторонушка печальная») — это целая драматическая история о жителях Нижегородского края, которую воплотили мастера нижегородского коллектива «Параскева». Авторы находят не просто занимательные темы, но и выстраивают некую драматургию, что становится современным трендом направления. Сцена проводов на солдатскую службу, когда рекрутов провожают все жители деревни — от старого вояки с медалью на шинели до подростков (будущих солдат), от старух до «молодух» с малыми детишками — продумана до мелких деталей, как бы «пропета» всеми персонажами — жителями Сормовской слободы Балахнинского уезда Нижегородской губернии. Коллекция кукол «Сормовска больша дорога» была создана в 2025 году, в год Защитника Отечества, кукольниками Мастерской прикладного творчества «Параскева» (Нижний Новгород) под руководством О.Н. Бочаровой (ил. 11).

Конструкция кукол сделана по мотивам экспедиционной находки — куклы Борского района Нижегородской области. Костюмные женские комплексы на куклах из композиции «Сормовска больша дорога» характерны для северных районов области. Для изготовления кукольной одежды мастера использовали ткани начала XX века из экспедиций по деревням Нижегородской

11. **Композиция «Сормовска больша дорога» на выставке «Русская традиция» (ГРМ)**.
2025.
Мастерская прикладного творчества «Параскева» (руководитель О.Н. Бочарова), Нижний Новгород.
Ткани, галун, кожа, береста, мех, ручное шитье, ткачество, низание бисером.
Высота от 21 см до 40 см.
Собственность мастерской «Параскева».
Фото: Н.И. Ковалева

области, а также любезно предоставленные коллекционерами В.Г. Голубевой и С.А. Глебушкиным (уроженцами Рязанской области).

Отдельное популярное сегодня направление в авторской кукле — создание композиций по сюжетам фильмов и живописных произведений. В первом случае создается объемный, почти оживший кадр любимого кинематографического произведения с подробным воспроизведением антуража, окружающего героев-кукол. Не остаются в стороне и мастера традиционной куклы.

Пластические композиции «Свидание» и «На бульваре» (Н.Н. Никишина, Старый Оскол, Белгородская область) демонстрируют оригинальный подход к созданию авторской куклы по мотивам известных произведений изобразительного искусства. В картине В.Е. Маковского «На бульваре» художник изобразил встречу семейной пары на Сретенском бульваре в воскресный день. Сюжетная коллизия, драматический узел произведения строится на сопоставлении двух героев — подвыпившего румяного мастерового с гармошкой в руках и грустной ссутулившейся женщины с грудным ребенком, приехавшей к мужу в город. После отмены крепостного права в 1861 году крестьянам нередко приходилось отправляться на заработки в Москву. Оторвавшись от привычной среды, они становились жертвами большого города: родственные связи ослабевали, привычные устои деревенского мира рушились. Молодому мастеровому на картине откровенно скучно: жена, ребенок и прежняя жизнь стали для него чуждыми.

В кукольной композиции с тем же названием отстраненность персонажей, разобщенность семьи также удалось передать разными приемами: подчеркнуты городской наряд мужа, с модным жилетом из фабричной ткани, и по-деревенски повязанный платок жены. Лица героев, даже при ограниченных пластических возможностях создания кукольной головы, отражают чувства — от равнодушия и скуки до печали и непонимания.

Такой подход к сюжетным композициям, являющимся своего рода «парафразом» известного произведения — музыкального или изобразительного искусства,— вызывает интерес и пластическими решениями, и попытками наделить кукол индивидуальностью и характером, подчас и неким психологизмом.

Хочется отметить деликатное и уважительное отношение авторов к своим героям и героиням как достоинство направления в целом. Никто не обязывает копировать костюм с этнографической точностью, он вообще может быть фантазийным, но хочется отметить чувство меры, отсутствие в костюмах кукол «марсианской клюквы», которая способна разрушить образ куклы как маленького человека. Карикатурных образов «кривляющихся» кукол практически нет, или очень мало.

Заключение

Традиционная русская кукла, изначально имевшая сакральное значение, прошла путь от идола до многофункциональной игрушки и произведения искусства, арт-объекта. Кукла в традиционном наряде, а в особенности кукольные композиции заняли то место в общественном интерьере, которое традиционно принадлежало таким видам искусства, как скульптура, керамика, живопись и художественный текстиль. Кукла помогает заострить тематическую нагрузку, которую несет пространство, и предоставляет необходимый акцент. Сегодня это пространственный предмет, ценность которого заключается в возможности глубокого эстетического или аналитического осмысления, формировании поля для зрительских эмоций, дискуссий, размышлений о жизни, обществе, истории или философии. В наши дни современная традиционная кукла может служить источником информации о традициях народа. Она отражает культурные, бытовые и духовные особенности общества, передает знания, ценности и обряды из поколения в поколение.

Таким образом, исследование показало, что кукла в традиционном костюме прошла длительную эволюцию, в которой отчетливо прослеживаются три смысловых этапа. В XVIII столетии она представляла собой элитарный феномен: «куколки-царицы», изготовленные из дорогих материалов, создавались для узкого круга знати и купечества, отражая сословную иерархию и престижность используемых для них тканей. Рубеж XIX–XX веков ознаменовался сменой парадигмы: на смену статусному характеру игрушки пришел научно-этнографический интерес. Кукла теперь выступает как своего рода научно-популяризаторский материал, фиксирующий подлинный облик народного костюма, становится точной миниатюрой, передающий его региональные особенности. В современности кукла утратила бытовую и иллюстративную функции, приобретя статус концептуального арт-объекта. Сегодня она выступает не столько носителем декоративных черт, сколько инструментом культурной рефлексии и средством сохранения этнической идентичности в условиях глобализации, сохраняющим культурные коды и обеспечивающим связь с традицией в новом художественном контексте.

Формально-стилистический анализ современных произведений позволил выявить три самостоятельных подхода, которые отражают разные стратегии бытования куклы в традиционном костюме: этнографическая реплика ориентирована на точное воссоздание исторического

прототипа — такие работы выполняют прежде всего музейно-просветительскую функцию; авторская стилизация — творческая интерпретация традиционных форм, где сохраняется узнаваемость народного костюма, но допускаются художественные обобщения и индивидуальный почерк мастера; сюжетная композиция выводит куклу за рамки единичного предмета, превращая ее в элемент повествования — будь то жанровая сцена, иллюстрация обряда или метафорическая аллегория.

Какие дальнейшие пути развития куклы в традиционном костюме можно обозначить? 2026 год объявлен Годом единства народов России. Поэтому сегодня одно из важных направлений в работе с куклами — обращение к традиционному костюму народов России. Наша страна имеет полиэтнический состав, изготовление кукол в традиционных национальных костюмах позволит значительно расширить круг тем, а также привлечет большее количество зрителей. Такое направление уже существует, но сейчас кукла развивается преимущественно как сувенир. Однако она может достичь большей достоверности, глубины и выразительности образов.

Список источников

1. Карпова Т.Е. Феномен куклы в русской культуре: историко-культурологические аспекты : дис. ... канд. культурологии / [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. культуры]. СПб., 1999. 131 с.
2. Змеева Е.О. Искусство куклы в России и Германии конца XIX – начала XX вв.: художественные и культурно-исторические смыслы : дис. ... канд. искусствоведения / [Место защиты: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского]. Ярославль, 2006. 168 с.
3. Романова А.В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения / [Место защиты: С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов]. СПб., 2010. 149 с.
4. Мишина М.А. Формы бытования традиционной куклы в культурном пространстве постиндустриального общества России : дис. ... канд. культурологии / [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т]. СПб., 2011. 217 с.
5. Лопаткина Е.В. Авторская кукла конца XX – начала XXI века в России: история, типология, изобразительная специфика : дис. ... канд. искусствоведения / [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т]. СПб., 2013. 196 с.
6. Дайн Г.Л. Искусство игрушки: художественно-функциональные особенности русской народной куклы XIX – начала XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения / [Место защиты: Науч.-исслед. институт художественной промышленности]. М., 1976. 212 с., ил.
7. Дайн Г.Л. Русская народная игрушка. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 192 с., ил.
8. Дайн Г.Л., Дайн М.Б. Русская тряпичная кукла. Культура, традиции, технология. М.: Культура и традиции, 2007. 120 с., ил.
9. Дайн Г.Л. Тряпичная кукла, лоскутные мячики. Хотьково: Сергиев Посад, 2012. 248 с., ил.
10. Мишина М.А. Традиционная кукла в современной культуре России. Культурологический анализ форм бытования, функций и семиотического статуса. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 210 с.
11. Мишина М.А. Ляльки. Куклы. Куклаки. Тряпичные куклы России: традиция и современность. СПб.: АППО, 2015. 172 с., ил.
12. Земцова И.В., Костарева Л.М. Коми кукла-скрутка: локальные особенности // Вестник Музея археологии и этнографии Пермского Предуралья. 2024. № 14. С. 18–22.
13. Можаровский А.Ф. Из жизни крестьянских детей Казанской губернии: потехи, забавы, остроты, прозвища, стишки и песни : этнографические материалы. Казань: Типография Г.М. Вечеслава, 1882. 95 с.
14. Бобок А.А. Коллекция кукол «На золотом крыльце». От идеи к воплощению: (проекты этноклуба «Параскева») // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. Н.М. Калашникова. СПб.: СПбГУПТД, 2025. С. 420–424.
15. Крестовская Н.О. Кукла в девичьем костромском наряде из собрания семьи графа Г.С. Строганова (Государственный Русский музей) // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. Н.М. Калашникова. СПб.: СПбГУПТД, 2021. С. 164–168.

16. «Во всех ты, душенька, нарядах хороша». Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков : каталог коллекции / сост. и авт. вступ. ст.: Н.И. Ковалева, Н.О. Крестовская, М.А. Сорокина. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2015. 216 с., ил.
17. Ковалева Н.И., Сорокина М.А. Русская традиция : альбом-каталог. СПб.: Государственный Русский музей, 2025. 240 с., ил.
18. Куклы для игры в свадьбу : для специалистов по традиционной культуре и декоративно-прикладному искусству / Этнологический клуб «Параскева»; науч. конс. Е.Л. Мадлевская. СПб.: Арт-Экспресс, 2016. 176 с., ил.
19. Левина И.М. Кукольные игры в свадьбу и «метище» // Крестьянское искусство СССР : сборник секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств. Вып. 2: Искусство Севера. Пинежско-Мезенская экспедиция / Государственный институт истории искусств. Л.: Academia, 1928. С. 201–235.
20. Ковалева Н.И. Коллекция Н.Л. Шабельской: об истории «французской» части собрания во второй половине XX – начале XXI века. Люди и факты // «Собрание русской старины» Натальи Леонидовны Шабельской: состав, значение, судьба : мат-лы семинара / ред. Е.Л. Мадлевская. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2025. С. 40–53.
21. Мызников С.А. Русские говоры Беломорья в контексте этноязыкового взаимодействия: опыт комплексного исследования. М.; СПб.: Нестор-История, 2021. 909 с., ил.

References

1. Karpova, T.E. (1999) *The phenomenon of the doll in Russian culture: historical and cultural aspects*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
2. Zmeyeva, E.O. (2006) *The art of the doll in Russia and Germany of the late 19th – early 20th centuries: artistic, cultural, and historical meanings*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Yaroslavl. (In Russ.)
3. Romanova, A.V. (2010) *The art of the doll in the context of domestic culture of the second half of the 20th century*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
4. Mishina, M.A. (2011) *Forms of existence of the traditional doll in the cultural space of post-industrial society in Russia*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
5. Lopatkina, E.V. (2013) *The art doll of the late 20th – early 21st century in Russia: history, typology, visual specificity*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
6. Dayn, G.L. (1976) *The art of the toy: artistic and functional features of the Russian folk doll of the 19th – early 20th centuries*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Moscow. (In Russ.)
7. Dayn, G.L. (1981) *Russian folk toy*. Moscow: Legkaya i pishchevaya promyshlennost. (In Russ.)
8. Dayn, G.L. and Dayn, M.B. (2007) *Russian rag doll. Culture, traditions, technology*. Moscow: Kultura i traditsii. (In Russ.)
9. Dayn, G.L. (2012) *Rag doll, patchwork balls*. Khotkovo: Sergiev Posad. (In Russ.)
10. Mishina, M.A. (2011) *Traditional doll in modern Russian culture. Cultural analysis of forms of existence, functions, and semiotic status*. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing. (In Russ.)
11. Mishina, M.A. (2015) *Lyalki. Kukly. Kuklaki. Rag dolls of Russia: tradition and modernity*. Saint Petersburg: APPO. (In Russ.)
12. Zemtsova, I.V. and Kostareva, L.M. (2024) 'Komi doll-twist: local specifics', *Vestnik Muzeia arkheologii i etnografii Permskogo Predural'ia = Bulletin of the Museum of Archaeology and Ethnography of the Perm Cis-Urals*, (14), pp. 18–22. (In Russ.)
13. Mozharovsky, A.F. (1882) *From the life of peasant children of the Kazan Governorate: fun, games, witticisms, nicknames, verses, and songs: ethnographic materials*. Kazan: G.M. Vecheslav Printing House. (In Russ.)
14. Bobok, A.A. (2025) 'The doll collection "On the Golden Porch". From idea to implementation: (projects of the "Paraskeva" ethnoclub)', in Kalashnikova, N.M. (ed.) *Fashion and design: historical experience, new technologies* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: SPbSUFTD, pp. 420–424. (In Russ.)
15. Krestovskaya, N.O. (2021) 'A doll in a Kostroma maiden outfit from the collection of Count G.S. Stroganov's family (The State Russian Museum)', in Kalashnikova, N.M. (ed.) *Fashion and design: historical experience, new technologies* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: SPbSUFTD, pp. 164–168. (In Russ.)

16. Kovaleva, N.I., Krestovskaya, N.O. and Sorokina, M.A. (comps.) (2015) *In all outfits, my dear, you are beautiful. Traditional festive costume of the 18th–20th centuries* [Collection catalogue]. Saint Petersburg: The State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
17. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2025) *Russian tradition* [Album-catalogue]. Saint Petersburg: The State Russian Museum. (In Russ.)
18. Paraskeva Ethnological Club (2016) *Dolls for playing wedding: for specialists in traditional culture and decorative and applied arts*. Saint Petersburg: Art-Express. (In Russ.)
19. Levina, I.M. (1928) 'Doll games in wedding and "metishche"', in *Peasant art of the USSR: collection of the peasant art section of the Committee for the Sociological Study of Arts. Issue 2: Art of the North. Pinega-Mezen expedition*. Leningrad: Academia, pp. 201–235. (In Russ.)
20. Kovaleva, N.I. (2025) 'N.L. Shabelskaya collection: on the history of the "French" part of the collection in the second half of the 20th – early 21st century. People and facts', in Madlevskaya, E.L. (ed.) *"Collection of Russian antiquities" by Natalya Leonidovna Shabelskaya: composition, significance, destiny*. Saint Petersburg: Herzen University Press, pp. 40–53. (In Russ.)
21. Myznikov, S.A. (2021) *Russian dialects of the White Sea region in the context of ethnolinguistic interaction: an experience of comprehensive research*. Moscow; Saint Petersburg: Nestor-Istoriya. (In Russ.)

Информация об авторах

Ковалева Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения, заведующий отделом народного искусства, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-код (Science Index): 2838-2574.

Сорокина Марина Александровна, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей; доцент кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214.

Мишина Марина Александровна, кандидат культурологии, руководитель творческой мастерской «Кукол много не бывает», Санкт-Петербург, Российская Федерация, marina.mishina@list.ru.

Information about the authors

Natalia Ivanovna Kovaleva, Cand. Sc. (Art History), Head of the Folk Art Department, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, kovaljova_n_i@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-1769-3918, SPIN-code (Science Index): 2838-2574.

Marina Aleksandrovna Sorokina, Cand. Sc. (Art History), Head of the Folk Art Department, State Russian Museum; Associate Professor, Department of Russian Art, Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, sorokinama@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 9314-4214.

Marina Aleksandrovna Mishina, Cand. Sc. (Cultural Studies), Director of the Creative workshop "You Can't Have Too Many Dolls", Saint Petersburg, Russian Federation, marina.mishina@list.ru.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.06.2026; одобрена после рецензирования 06.07.2026; принята к публикации 07.07.2026.

The article was received by the editorial board on 18 June 2026; approved after reviewing on 06 July 2026; accepted for publication on 07 July 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 182–205. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 182–205. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.031.2
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.009

Ямбургский (стремленский) гончарный промысел



Колобкова Ирина Андреевна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
chapki35@mail.ru

Аннотация. В статье представлены итоги исследовательской работы, посвященной изучению истории традиционного гончарного промысла, располагавшегося во второй половине XIX века в Стремленской волости Ямбургского уезда Санкт-Петербургской губернии (ныне Кингисеппский район Ленинградской области). Гончарство этих мест принадлежит культуре древнего финно-угорского народа ижора, населявшего берега Финского залива, Невы и Южного Приладожья. Часть статьи посвящена историографии вопроса. Некогда крупный ямбургский (в варианте названия стремленский) гончарный центр, снабжавший своей продукцией западную часть губернии, пришел в упадок в 1950-х годах. До недавнего времени ямбургский гончарный центр числился среди малоизвестных. В 2010-х годах начался процесс его возрождения, инициатором которого стал небольшой муниципальный «Ижорский музей», расположенный на Сокинском полуострове — в центре исторической территории народа ижора. Новый этап развития промысла представлен в связи с открытием при Ижорском музее специализированного здания «Центра ижорского языка и мастерства», строительство которого в 2019 году осуществила компания «Северный поток — 2». Современные мастера гончарной мастерской Центра изучили богатые в своих проявлениях художественно-ремесленные особенности местного традиционного гончарства, подняли из раскопок горнов и воссоздали весь спектр аутентичных керамических предметов времени расцвета промысла конца XIX – начала XX века. Значительное внимание в статье уделено традиционной игрушке ижор, выделяющейся качествами яркого художественного своеобразия на фоне широко известных центров глиняной игрушки — дымковской, каргопольской, филимоновской. Исследованы исторические корни ямбургской игрушки. Возрождение ямбургской глиняной пластики освещено как особое направление в работе современных мастеров.

Ключевые слова: гончарный промысел, ямбургский промысел, стремленский промысел, ижора, ижорская глиняная игрушка, народные ремесла, возрождение промысла

Для цитирования: Колобкова И.А. Ямбургский (стремленский) гончарный промысел // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 182–205. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1325.

© Колобкова И.А., 2026

Original article

The Yamburg (Stremlensky) pottery craft

Irina A. Kolobkova

State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
chapki35@mail.ru

Abstract. The article presents the results of research devoted to the history of the traditional pottery craft that existed in the Stremlenskaya Volost of Yamburg Uyezd, Saint Petersburg Governorate (currently the Kingisepp District of the Leningrad Region) during the second half of the nineteenth century. The pottery tradition of this area belongs to the culture of the ancient Finno-Ugric Izhora people, who inhabited the shores of the Gulf of Finland, the Neva River, and the southern Ladoga region. Part of the article is devoted to the historiography of the issue. Once a major pottery centre of Yamburg (also referred to as the Stremlensky pottery centre), which supplied ceramic products to the western part of the governorate, the craft declined in the 1950s. Until recently, the Yamburg pottery centre remained little known among researchers and the wider public. In the 2010s, a process of its revival began, initiated by the small municipal Izhora Museum located on the Soikinsky Peninsula, the historical centre of the Izhora people's territory. A new stage in the development of the craft is associated with the construction of the specialized "Centre of the Izhora Language and Crafts" at the Izhora Museum. The building was erected in 2019 with the support of the Nord Stream 2 company. Contemporary potters working at the Centre's ceramic workshop have studied the rich artistic and craft traditions of local pottery production, excavated old kilns, and reconstructed the full range of authentic ceramic objects dating from the flourishing period of the craft in the late nineteenth and early twentieth centuries.Considerable attention is devoted to the traditional Izhora clay toy, distinguished by its vivid artistic originality in comparison with the well-known Russian centres of folk clay toy production, such as Dymkovo, Kargopol, and Filimonovo. The historical origins of the Yamburg clay toy are examined, while the revival of Yamburg clay sculpture is presented as a distinctive direction in the work of contemporary craftsmen.
Keywords: pottery craft, Yamburg craft, Stremlensky craft, Izhora people, Izhora clay toy, folk crafts, revival of the craft

For citation: Kolobkova, I.A. (2026) 'The Yamburg (Stremlensky) pottery craft', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 182–205. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.009.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1325. (In Russ.)

Введение

В северо-западной части Ленинградской области на Сойкинском полуострове, омываемом Лужской губой и Копорским заливом, с недавнего времени возрождается малоизвестный ранее гончарный промысел, располагавшийся в XIX веке в Стремленской волости Ямбургского уезда Петербургской губернии (ныне Кингисеппский район Ленинградской области). Получивший в старых музейных собраниях название «ямбургский», центр местного гончарства сосредотачивался в нескольких деревнях, главными из которых были Большое и Малое Стремление. В начале XXI века заглохший к середине 1950-х годов промысел начали возрождать современные мастера. Сегодня в вариантах своего названия он значится как ямбургский или стремленский. Гончарство этих мест принадлежит культуре древнего финно-угорского народа ижора, некогда населявшего берега Финского залива, Невы и Южного Приладожья.

Исследования, посвященные истории и культуре ижор

История ижоры, отраженная в русских летописях и шведско-германских средневековых хрониках, обнаруживает ее раннее тяготение к Новгороду. В XIII веке, образовав с новгородцами оборонительный союз и приняв православие, ижора вошла в состав Водской пятины Новгородского государства [1, с. 129].

Одним из основных традиционных занятий ижор до недавнего времени был морской промысел. Насельники берегов Невы и Финского залива, ижоры в составе средневековых военных дружин охраняли побережье, осуществляли конвоирование и лоцманскую проводку купеческих кораблей по условиям договоров новгородцев с Ганзой и Готландом [1, с. 131]. Широко известен отраженный в «Житии Александра Невского» эпизод с ижорским старейшиной Пелгусием, в роли союзника Александра способствовавшим успеху Невской битвы (ил. 1). С раннего времени в союзе с новгородцами, а позже в составе России ижора постоянно участвовала в напряженной борьбе русского государства за свои северные территории. Начиная с XVIII века история края в значительной мере формировалась под влиянием Петербурга.

Начало научным изысканиям в области истории и культуры ижор положили академические труды Андреаса Шёгрена и Петра Кёппена 1830–1860-х годов [2; 3]. В собранных Кёппеном письменных источниках об истории ижоры, приведенных им в известном «Хронологическом указателе материалов для истории инородцев Европейской России», сведений о гончарстве ижор не содержится. В очерке Кёппена «Селения, обитаемые ижорами в Санкт-Петербургской губернии» деревня Большое Стремление (Somero), центр ижорского керамического промысла, отмечена в числе прочих как крупная, с населением в 228 человек [4, с. 418].

О позднем появлении керамического производства среди традиционных занятий ижор свидетельствуют местные легенды о его заимствованном характере. Вместе с тем как в материальной, так и в духовной культуре ижор исследователи наблюдали сохранность традиционных, а зачастую древнейших черт, ярко отразившихся в постройках, вышивке, обрядности, фольклоре[1]. До начала XX века в ижорских поселениях сохранялись курные избы с соломенными крышами, крытыми перекрещивающимися жердями с характерными птичьими головами — «харакат» (сороками) [5, с. 102]. К глубокой архаике относят бытовавший у ижор до 1920-х годов «бабий» праздник, связанный с весенними земледельческими обрядами [6, с. 69–79]. К таким же древностям восходит строй вышивок на свадебных полотенцах и предметах традиционного женского ижорского костюма (ил. 2). В трудах исследователей ижора представала как «народ со своей непонятной, порой даже странной культурой, древними песнями и представлениями о красоте» [5, с. 84].



1. **Житие Александра Невского. Миниатюра из Лицевого летописного свода (1560–1570)**. Пелгусий Ижерянин рассказывает Александру Невскому о своем видении. Источник: absolutgraphic.narod.ru

Ижорское гончарство. Историография

Самыми ранними свидетельствами присутствия керамики на территории Сойкинского полуострова являются находки керамических сосудов в ижорских могильниках. Карта археологических памятников свидетельствует об устойчивом присутствии керамики в инвентаре ижорских погребений. В раскрытых могильниках на территории деревень Урмизно, Гамолово, Большое Стремление керамика представлена «горшками и мисками, зачастую орнаментированными линейным или волнистым орнаментом». Погребения датированы шведскими монетами XV века [7, с. 74].

Первые достоверные статистические данные об ижорском гончарстве Нового времени были получены на основании подворной переписи, проводившейся в Санкт-Петербургской губернии в 1882 году [8, с. 75]. Согласно им, ижора занимала приморскую низменность в Наровской, Лужицкой и Стремленской волостях и насчитывала 10 545 человек.

По сведениям статистики, местное сельское хозяйство «не может обеспечить нужд населения…

[1] См. исследования Д.А. Золотарёва, Н.Ф. Прытковой, Д.А. Горб, О.И. Коньковой, Л.В. Корольковой (1920–1990-е).



2. **О.П. Кудрявцева. Конец полотенца**. Дер. Великино, Кингисеппский р-н, Ленинградская обл. 1920-е. Государственный Русский музей, инв. № В-3336

ясно очерчивается значение промыслов для крестьянского населения» [8, с. 193]. В издании отмечена «громадная важность морских и речных промыслов для Поморья, где рыболовством занято больше половины всех дворов, а судовым промыслом около одной трети дворов» [8, с. 201]. Из промыслов наибольшее значение имели кровельный, посудный и гончарный. В 1882 году последний насчитывал 129 хозяйств с годовой выручкой 6630 рублей и был сосредоточен в селениях: Большое и Малое Стремление, Головкино, Мышкино, Семейское, Большое и Малое Райково. На продажу посуда отправлялась в Петербург, Красное Село, Царское Село, Гатчину, Нарву, Ямбург, Петергоф, Гдов, а также развозилась по селам Ямбургского и соседних уездов.

В 1920–1930-е годы исследования финно-угорской культуры на территории Ленинградской области велись такими организациями, как ЛОИКФУН (Ленинградское общество исследователей культуры финно-угорских народностей), ЛОИМК (Ленинградское общество изучения местного края), КИПС (Комиссия по изучению племенного состава населения СССР и сопредельных стран).

В контексте этой работы ямбургский промысел был зафиксирован рядом этнографических экспедиций.

В 1926 году в составе Кингисеппского отряда Ленинградской этнологической экспедиции северо-западные районы Ленинградской области обследовал Давид Алексеевич Золотарёв (1885–1935). В опубликованных им материалах содержится краткое упоминание об ижорском гончарстве [9, с. 143]. В коллекции экспедиционных снимков есть несколько редких фото из Большого Стремления[2]. В других видах ижорской культуры этнограф констатировал сохранность черт глубокой архаики, «сохраняющих всю жизненную силу бытовых явлений… В Наровской волости мы поражались, встречая женщин повседневно в сарафанах и головных уборах “сапано” с ярко вышитыми хвостами, спускающимися на спину и развевающимися при ветре. Не веришь своим глазам, когда вспоминаешь, что находишься в 120 километрах от Ленинграда» [9, с. 145] (ил. 3).

Ценные сведения о гончарстве ижор собрал в 1928 году Вениамин Алексеевич Ильинский — еще один яркий представитель ленинградской финно-угорской школы 1920–1930-х годов. Архивный текст материалов Ильинского был опубликован Л.В. Корольковой [10, с. 115–118]. В экспедиционных поездках гончарство в пределах Сойкинской волости было встречено им только в деревнях Большое и Малое Стремление и Евсеева Гора. Ильинский подробно излагает технологию обработки глины, особенности работы на ножных гончарных кругах, приводит ижорские названия изделий.

Основные среди них — многочисленные разновидности горшков (по-ижорски «пада»): большие марганцевые квашни — «аппарника» и маленькие литровые горшки-кашники — «пудро пада»; крынки (молочные горшки) — «майдо пада» и кувшины — «панка пада»; формы для выпекания белого хлеба — «каравайника»; масленки (масляный горшок) — «вои пада» (ил. 4). Еще сырыми изделия украшали нарезками при помощи деревянных ножей. Свинцовую поливу пережигали в котле, встроенном в переднюю часть печи. При глазуровании посуду обмазывали с двух сторон дегтем и посыпали глазуровочным порошком. Для обжига горшки вставляли один в другой, перемежая треножниками из глины. К особой разновидности изделий Ильинский отнес детские игрушки. Их делали женщины и дети. Сегодня материал, представленный Ильинским в 1928 году, «остается единственным по степени подробности описанием ижорского гончарного промысла, существовавшего в районе Большого и Малого Стремления» [11, с. 113].



3. **Ижорский женский костюм**.
Втор. пол. XIX в. (Реконструкция). Экспозиция выставочного зала «Центра ижорского языка и мастерства», Ижорский музей. Фото И.А. Колобковой, 2026

В 1984 и 1986 годах в изданиях Государственного музея этнографии ижорский промысел кратко охарактеризовала Д.А. Горб [12, с. 42–43; 13, с. 52].

В 1987 году в районе Большого и Малого Стремления работала экспедиция Государственного Русского музея. Материалы поездки были опубликованы в 1991 году [14, с. 90–95].

Краткие сведения о гончарстве ижор содержатся в вышедшей в 2009 году монографии О.И. Коньковой «Ижора» и архивных материалах

[2] Научный фотоархив Российского этнографического музея. Инв. № 4544-61, 4544-62, 4544-63, 4544-64, 4544135, 4544-303.



4. **Д.Н. Ткачёв. Горшок, миска, масленка**.
Пос. Вистино, Кингисеппский р-н, Ленинградская обл.
2017.
Государственный Русский музей, КПЭФЗК-43031; КПЭФЗК-43032, КПЭФЗК-43033

Л.В. Корольковой, выезжавшей с этнографической рекогносцировкой Российского этнографического музея в район Стремления[3] в 2012 году [5, с. 140]. Согласно сведениям Л.В. Корольковой, посуду в Стремлении делали до 1950-х годов.

В 2017 году очередное экспедиционное обследование промысла Русским музеем зафиксировало возобновление его работы [15, с. 5–14; 16, с. 97–109].

В 2019 году список публикаций дополнило первое монографическое исследование истории ижорского гончарства «Керамика Ямбургского уезда», подготовленное сотрудниками Ленинградского областного Дома народного творчества А.Г. Рыжовым и И.П. Рыжовой [17].

Обзор литературы о промысле позволяет говорить о значительной степени изученности его истории. Правомерны выводы о давности бытования ижорского (в вариантах названий — стремленского) гончарного промысла на данной территории.

Ямбургская керамика и игрушка

До начала 2010-х годов наиболее крупной коллекцией ямбургской керамики, насчитывающей несколько десятков бытовых гончарных сосудов, считалось собрание в Кингисеппском историко-краеведческом музее (ил. 5). Ценность ее ограничена неполными паспортными данными экспонатов. Музей существенно пострадал во время Великой Отечественной войны. В его фондах большая часть сосудов атрибутирована неточно: усреднены датировки, отсутствуют имена мастеров, местные названия. Недостаточность музейного материала до недавнего времени затрудняла возможность исследования ижорского гончарства, его материальной базы.

[3] Королькова Л.В. Экспедиционные и рекогносцировочные выезды в районы Ленинградской области. Полевой дневник // Научный архив Российского этнографического музея. Ф. 10. Оп. 1. Д. 243. Л. 35 об.



5. **Ижорская гончарная посуда**.
Перв. пол. XX в.
Экспозиция Кингисеппского историко-краеведческого музея.
Фото И.А. Колобковой, 2017



6. **Обрядовое печенье ижорского весеннего праздника Киурумпяйвя (Дня жаворонка)**. Экспозиция Ижорского музея. Фото И.А. Колобковой, 2017

Из всей гончарной продукции ямбургского промысла благодаря своим художественным качествам относительную известность приобрела только глиняная игрушка. Ижорская игрушка как яркое явление народного искусства заслуживает отдельного очерка. В старых музейных собраниях она получила название «ямбургская». Своеобразие пластического образа заметно выделяет ее из массы родственных гончарных центров. На рубеже XIX–XX веков ее включили в свои коллекции такие известные собиратели народной глиняной пластики, как Е.Н. Басова, Е.М. Бем, В.В. Матэ, А.Н. Бенуа, Л.В. Костиков, С.В. Иванов. Позже их коллекции переместились в музеи. В собраниях музеев этих вещей сохранились единицы[4].

Крестьянские сюжеты в ямбургской игрушке

Как и весь промысел в целом, ямбургская игрушка соединена глубокими связями со всем строем традиционной ижорской культуры. Ее крестьянский по происхождению сюжетный ряд в виде различных птиц и животных удалось выявить по воспоминаниям старых мастеров и современным находкам в заброшенных горнах. На внутренней ижорской территории было распространено общее для свистулек название — «кукку сойту» (играющий петушок). Заметно сходство термина с названием старинного женского водского головного убора — «кукку», зафиксированного в окрестностях Котлов в конце XVIII – начале XIX века [18, с. 311]. Не исключена этимологическая общность двух терминов. На разнообразие связей ямбургской игрушки с местной традиционной культурой указывает схожесть свистулек в форме птичек с фигурками птиц в обрядовом печенье весеннего праздника Киурумпяйвя (Дня жаворонка; ил. 6). В этот день в ижорских домах делали птиц из теста. На полях дети пели особые песни и оставляли «жавороночный хлеб» для птиц на больших полевых камнях.

[4] Государственный Русский музей: инв. № Г-215, Г-216, Г-219, Г-220, Г-221, Г-3321, Г-3344, Г-4273, Г-4274, Г-4275; Российский этнографический музей: инв. № 1531-1, 6074-31, 6074-32, 6074-30, 6074-49, 6074-50, 4536-84 (1), 4536-84 (2), 3943-206; Государственный Эрмитаж: ЭРФ-1756, ЭРФ-1757; Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник: инв. № 1538-К, 540-293.



7. **Игрушка-свистулька «Всадник»**.
Дер. Большое Стремление, Ямбургский уезд, Санкт-Петербургская губерния.
Кон. XIX – нач. XX в.
Государственный Русский музей, инв. № Г-221.
Фото Евгения Елинера

В ходе экспедиционных обследований выявилась еще одна особенность бытования ямбургской игрушки. Игровые отверстия позволяли использовать ее как музыкальный инструмент, исполнять разнообразные наигрыши.[5] В виде собственно музыкальных инструментов стремленские гончары изготовляли глиняные дудки-рожки. Появление подобного музыкального инструментария было обусловлено наличием здесь пастушества в развитой традиционной форме. Богатый словесный и музыкальный фольклор ижор — хорошо изученная область фольклористики. Глиняная игрушка была органичной частью местной вокально-инструментальной культуры, в середине XIX века неожиданно раскрывшейся перед собирателями как яркий феномен. В богатый инструментарий ижор входили каннеле-гусли, пастушьи трубы, свистковые флейты «пилли», древние волынки «раккопилли» и даже простые палочки из срезанной дудки «кявелюкеппи». Как проникновенно и поэтично пишет О.И. Конькова: «В этих краях, где человек и природа еще были неразделимы, можно было играть на всём, и всё отзывалось в душе человека» [5, с. 209]. Самым знаменитым человеком Ижорской земли стала Ларин Параске. От этой ижорской сказительницы было записано более тысячи песен. Она знала более 32 тысяч стихов [5, с. 195].

Образы всадников-военных

Но главным, существующим рядом с крестьянской темой в ямбургской игрушке, стал образ всадника-военного (ил. 7). Именно он привлек внимание маститых коллекционеров. Созданное

[5] Государственный Русский музей. Материалы экспедиции 1987 г. Информант Елена Кирилловна Семёнова. 1905 г. р. Дер. Б. Стремление // Архив Отдела народного искусства Государственного Русского музея. Колобкова И.А. Дневник экспедиций в Гатчинский и Кингисеппский р-ны. 1987 г. Л. 54.



8. **Игрушка-свистулька «Всадник»**.
Дер. Большое Стремление, Ямбургский уезд, Санкт-Петербургская губерния.
Кон. XIX – нач. XX в.
Государственный Русский музей, инв. № Г-4273.
Фото Евгения Елинера

ижорскими мастерами разнообразие свистулек, изображающих военных, не имеет аналогов в русской глиняной игрушке. Фигурки всадников из старых коллекций выполнены в одежде, отражающей особенности воинской формы разного времени. Решенные в условной манере головные уборы находят прямые аналогии в воинской форме, менявшейся на протяжении XIX века.

Особенностью ямбургской игрушки, наравне с богатством отраженной в ней воинской тематики, является своеобразие пластической трактовки формы. Создавая чисто пластический образ, мастера не использовали декор. Как осознанный прием использовалась лишь полива темно-коричневого марганцевого цвета. Массовый выпуск изделий вырабатывал тождество стилистических приемов. К такому типу относится изображение всадника-казака. Судя по преобладанию таких вещей в коллекциях, этот тип игрушки был самым массовым. Главный ракурс фигурки — профильный, выявляющий четкий силуэт. Тщательно проработана морда коня с рельефной уздой-налепом. Эта яркая черта в характеристике коней — одна из особенностей местного стиля. Характерна обязательная для казаков прическа «в скобку». Казацкая шапочка лихо сдвинута набок. Возникает полный неуловимой динамики образ с точно схваченными характерными движениями всадника, его молодцеватой осанкой, той самой щеголеватостью в изображении военных в народном искусстве, о которых писали исследователи. Возможно, именно образ казака был особенно близок ижорцам. В XVIII веке из казаков и гусар состояли придворные команды, назначением которых был конвой императоров. Лейб-гусары и лейб-казаки (то есть придворные.— *Прим. И. К.*) предваряли движение монаршей кареты. Один из первых гусарских эскадронов был набран по распоряжению Потемкина из ижорских полков [19, с. 7].



9. **Игрушка-свистулька «Всадник»**.
Дер. Большое Стремление, Ямбургский уезд, Санкт-Петербургская губерния.
Кон. XIX – нач. XX в.
Государственный Русский музей, инв. № Г-219.
Фото Евгения Елинера

В образах свистулек-военных главный художественный акцент выражался яркой характерной деталью. В ямбургской игрушке это точное воспроизведение военных головных уборов. К наиболее старым из них следует отнести свистульки в головных уборах, находящих аналогии в воинской форме начала XIX века. Так, в 1803 году в форму кавалерийских полков были введены каски с высоким шарообразным плюмажем [20, с. 8, ил. 1999]. Они находят отражение в глиняной пластике (ил. 8). Причем от внимания мастеров не ускользнуло характерное для этого типа формы отсутствие эполет.

С 1862 года по 1881 год в обмундировании войск появилось кепи [21, с. 283, Приложение, с. 10]. Этот головной убор точно воспроизведен на фигурке, найденной в старых горнах Стремления.

В 1882 году Александром III с учетом требований национального покроя обмундирования была введена новая русифицированная форма. Российские войска одели в шапочки типа мурмолки с низкой тульей [19, с. 102]. На одной из ямбургских игрушек — подобная форма (ил. 9). Характерный головной убор на предмете дополняют реальные изобразительные детали: шитье на лампасах шаровар, щегольские каблуки на сапогах, ружье за спиной. Безусловно, всё разнообразие этих игрушек создано на основе точно переданных жизненных впечатлений.

С чем же связано преобладание подобной тематики? Объяснить его можно конкретными историческими обстоятельствами жизни промысла: местоположением Сойкинского полуострова в пограничном прибрежном районе, где постоянно и временно дислоцировались воинские части, проходили военные учения с участием представителей правящей династии, относительной близостью к Санкт-Петербургу — военной столице империи. География местности предполагала прямое

соприкосновение гончаров с жизнью российской армии. Живые впечатления отражались в образах игрушек.

В военном отношении Санкт-Петербургская губерния, согласно характеристике, данной в «Военно-статистическом обозрении Российской империи» за 1851 год, «должна была всегда заключать в себе военные силы для защиты Петербурга, как со стороны моря, так и со стороны шведской сухопутной границы… В настоящее время в городах и уездах губернии квартирует постоянно до 70 тысяч действующих и гарнизонных войск» [22, с. 1]. Из приведенных в обозрении ведомостей видно, что квартирную повинность несли преимущественно прилегающие к столице западные уезды, и в том числе Ямбургский. В уездах в зимнее время основная часть войск стояла по деревням. В 1847 году «в городе Ямбурге действующих войск числилось 1025 человек… в Ямбургском уезде — 2500 человек» [22, с. 1–3].

В середине XIX века от общего числа жителей Ямбурга военнослужащие составляли до 60%. С 1832 по 1917 год в Ямбурге дислоцировались: Кексгольмский Лейб-гвардии императора Австрийского гренадерский полк (1832–1862 годы); 93-й Иркутский полк (1865–1883 годы); 91-й Двинский полк (1883–1893 годы); 146-й Царицынский полк (1894–1904 годы); 125-й Пехотный запасной полк (1917 год). Из истории полков известно, что основной состав их располагался на постоянные квартиры преимущественно по деревням уезда. Так, из Кексгольмского полка в 1832 году «в Ямбурге стоял только один батальон, а остальные размещались по деревням. Весною весь полк собирался в Ямбург, где приготовлялись к выходу в Красное Село… В конце сентября возвращались в Ямбург» [23, с. 189].

Сменившие «кексгольмцев» в Ямбурге в 1883 году части 91-го Двинского полка также «стояли по деревням до середины апреля». Причем в самом Двинском полку «было много нижних чинов, жителей Ямбурга и соседнего Лужского уезда… С первого дня прихода полка в Ямбург солдаты находили везде, если не земляков, то знакомых и приятелей» [21, с. 267–269, 283]. Дислоцировавшиеся в Ямбургском уезде войска нередко принимали участие в крупных военных маневрах, которые проходили вблизи Сойкинского полуострова или непосредственно на его территории. В описании границ губернии, помещенном в «Военно-статистическом обозрении Петербургского военного округа» за 1884 год, Сойкинский полуостров как удобный для наблюдения за морем был выделен «по своему выдающемуся положению и значительной высоте… Форсированный десант здесь очень затруднителен… Благодаря гористому положению полуострова каждый пункт на нем может быть упорно обороняем… Ряд деревень может быть использован как пункты, удобные для наблюдения за морем» [24, с. 17, 95, 151].

В этой связи показательны проходившие на Сойкинском полуострове военные приготовления 1810 года, связанные с возможностью враждебной высадки английского десанта на Финском побережье. В тексте приказа военного министра Барклая-де-Толли от 4 марта 1810 года значится: «Оборона берегов от границы с Пруссиею до устья реки Луги всемилостивейше поручена господину генерал-лейтенанту графу Витгенштейну… Для обороны берегов по Финскому заливу от устья реки Луги до границ Финляндии предназначаются по Высочайшему повелению нижеозначенные войска: от устья реки Луги к Санкт-Петербургу — эскадрон Лейб-гвардии Казачьего полка под командованием Орлова-Денисова» [25, с. 277]. Разбросанные на небольшом расстоянии казачьи посты, кроме наблюдения за морем, содержали летучую почту. В списке постов Эскадрона Его Величества значились пункты, среди которых находим и ямбургский гончарный центр: «в деревне Стремление при корнете Бирюкове… унтерофицеров 1, казаков 6». Почта по постам возилась «непременно во весь карьер» [25, с. 278–280].

В истории 91-го Двинского полка есть упоминание о крупных учебных маневрах 1883 года, проходивших вблизи от Сойкинского полуострова. «По Высочайшему повелению от 16 июля 1883 года был назначен двусторонний маневр береговому отряду, которому приказано было оборонять южное побережье Финского залива около “Батарейной” бухты, а другому высадить десант и оттеснить противника… Десантный маневр состоялся в присутствии Государя императора. Водой войска из Роченсальма на крейсере “Европа” были перевезены к Батарейной бухте, а в 4 часа в присутствии Его Императорского Величества Государя Императора началась высадка десанта» [21, с. 265]. Блестящие маневры были организованы в Ямбурге в 1890 году в связи с прибытием в Россию германского императора. Маневры проводились на территории Полкового сада в присутствии обоих императоров [21, с. 281–282].

Население Ямбургского уезда, жителями которого были и стремленские гончары, не могло не быть свидетелем этой напряженной военной жизни. Присутствие военных на постое в деревнях, призыв новобранцев из местных жителей в ямбургские военные части и их переподготовка, пышные парады и военные учения — всё это создавало среду, способствующую тесным контактам мастеров-гончаров с живой действительностью, возникновению у них ярких художественных впечатлений, ставших причиной создания разнообразных типов всадников-военных. Сегодня, возрождая



10. **Здание Ижорского музея**.
Дер. Вистино, Кингисеппский р-н, Ленинградская обл.
Фото И.А. Колобковой, 2026

и развивая местные традиции, ижорские гончары обращаются к ярким, ключевым образам, сформировавшим неповторимо-узнаваемое стилистическое лицо ямбургского промысла, в том числе и к образам ямбургской игрушки.

Возрождение ижорского гончарства

Вторым после Кингисеппского музея фондом артефактов ижорского гончарства стал недавно образованный Ижорский музей, расположенный в административном центре Сойкинского полуострова — деревне Вистино (ил. 10). Инициатива его создания принадлежит местным жителям и, в частности, местному рыболовецкому колхозу «Балтика». Фондовая база музея начала создаваться в 1993 году. Его собрание, включающее традиционную керамику, насчитывает несколько тысяч единиц хранения и в настоящее время проходит процедуру включения в Государственный каталог Музейного фонда РФ. Музей работает на основе программ Комитета по местному самоуправлению, межнациональным и межконфессиональным отношениям при Правительстве Ленинградской области, но финансируется в основном из местного бюджета.

С 2014 года музей проводит ежегодные праздники ижорской культуры. Фольклорный праздник — центральное звено всей этнографической культурной работы. В его программу органично включены выступления фолк-коллективов, различные формы популяризации знаний о фольклоре, обычаях, языке ижор, профессиональные мастер-классы (ил. 11). Заметно украшает и разнообразит праздники продажа изделий местных традиционных промыслов. В целях их возрождения сотрудники музея ведут собирательскую, научную, педагогическую работу. Среди ее направлений: музыкальный фольклор, ткачество, вышивка, язык, гончарство.

11. **Выступление фольклорных ансамблей на летнем празднике ижорской культуры «Гостеприимный этот край»**.
Фото И.А. Колобковой, 2016



12. **Находки керамических изделий в заброшенных горнах**.
Дер. Большое Стремление.
Фото И.А. Колобковой, 2016





13. **Фрагменты посудных форм из раскопок в заброшенных горнах**. Дер. Большое Стремление. Фото И.А. Колобковой, 2016

В настоящее время гончарный промысел ижор возрождается. Центр его из Большого Стремления переместился в поселок Вистино. Новая страница его истории началась в 2012 году. Первым мастером, обратившимся к ижорской керамике после длительного периода ее забвения, стал известный гончар, народный мастер России Николай Васильевич Подрезов (род. 1952). В 2013 году к делу возрождения промысла присоединился ученик Подрезова Дмитрий Николаевич Ткачёв (род. 1980).

Как и многие уже известные сегодня гончарные промыслы, ижорский оживал в сложных условиях. Последние мастера работали на нем в 1950-х годах. К началу 2010-х годов длительный перерыв в передаче художественно-ремесленного опыта диктовал особый путь возрождения. На основе изучения музейных собраний, сбора экспонатов по деревням, работы с археологическими находками в местах заброшенных горнов мастера осуществляли реконструкцию промысла (ил. 12–13).

Накопление и систематизация найденных артефактов позволили по крупицам воссоздать формы и декор сосудов. Гончарная мастерская Ижорского музея работает на местной «сойкинской» глине. Эта принципиальная установка дает тонкое понимание материала в его связи с характером местных форм. Специально исследуются специфические приемы местной технологии. Выявляется и осваивается ассортимент предметов «деревенского» и «городского» товара, вырабатывавшихся гончарами в начале XX века. На основе старых изделий создаются модернизированные формы посуды, отвечающие эстетическим потребностям современного быта.

Поиск, тщательное изучение и систематизация находок стали основной и наиболее продуктивной компонентой работы. Прикосновение к подлиннику дало блестящий результат, убедило мастеров в важности понимания исторической глубины промысла. «Большое Стремление открыло мои глаза,— поделился своими мыслями Дмитрий Ткачёв,— я увидел очень изящные вещи, со скромным, но изысканным декором, тонким черепком, “живинкой” в форме. Впервые с большим трепетом я подошел к задаче копирования»[6] (ил. 14).

[6] Государственный Русский музей. Материалы экспедиции 2017 г. в Кингисеппский район Ленинградской области // Архив Отдела народного искусства Государственного Русского музея. Колобкова И.А. Дневник экспедиции в г. Кингисепп и с. Вистино Кингисеппского р-на Ленинградской обл. 2017 г. Л. 8; 8 об.



14. **Д.Н. Ткачёв. Банка, подсвечник, кружка, кубок, декоративное блюдо «Рыбка», латка с росписью**. Пос. Вистино, Кингисеппский р-н, Ленинградская обл. Мастерская «Сойка». Фото И.А. Колобковой, 2017

15. **Д.Н. Ткачёв. Форма для выпечки «Караваника»**. Пос. Вистино, Кингисеппский р-н, Ленинградская обл. Мастерская «Сойка». Фото И.А. Колобковой, 2017





16. **Н.В. Подрезов. Игрушки-свистульки**. Пос. Ропша, Ломоносовский р-н, Ленинградская обл. 2026. Фото И.А. Колобковой, 2026

За время работы мастерской в короткий срок была проделана масштабная работа по поднятию из руин наследия промысла. Собрана большая коллекция посуды и игрушки.

По археологическим фрагментам произведена реконструкция более 40 аутентичных гончарных форм. Гончары бережно работали с деталями, декором сосудов, не разрушая форму, но скромными средствами подчеркивая ее архитектонику. Железистый пигмент поливы, добываемый из местных материалов, естественным путем сформировал одну из отличительных черт ижорской керамики — спектр оттенков поливы коричневого цвета (ил. 15). В целом отчетливо обозначилась стилистика ижорской керамики, отличающая ее от других гончарных центров региона.

Особым направлением работы мастерской стало возрождение ямбургской глиняной игрушки. В рамках стилистики традиционных сюжетов органично возникают новые, что свойственно традиционной игрушке как самостоятельному виду народного искусства. Более полное представление о сюжетном разнообразии ижорской игрушки дали современные археологические находки: фигурки птичек, коников, собачек, лосей. Авторские интерпретации старых форм творчески воплощают их по-новому, оставаясь при этом в рамках канона. Сегодня с ямбургской игрушкой плодотворно работает Николай Васильевич Подрезов (ил. 16). Его игрушки укоренены в традиционные прототипы и, шире, в образы традиционной ижорской культуры.

Фигурки мужчины и женщины, созданные им на основе антропоморфных свистулек из старых горнов, передают этнические ижорские типы. Женская фигурка — в условно переданном ижорском переднике и головном уборе «сапано». Рыбак-ижорец прижимает крупную рыбу — традиционный символ богатства местного края. В одежду всадников введен несвойственный старой игрушке

17. **Н.В. Подрезов. Игрушки-свистульки «Всадники»**.
Пос. Ропша, Ломоносовский р-н, Ленинградская обл.
2026.
Фото И.А. Колобковой, 2026



18. **Выставочный зал «Центра ижорского языка и мастерства»**.
2026.
Фото И.А. Колобковой





19. **Ткачёв Д.Н. Путь к волшебству**. СПб.: Nord Stream-2, 2010. Обложка книги

высокий кивер (ил. 17). Подобное умение создавать новые сюжеты, формы игрушек, развивать каноны традиции приходит с глубоким знанием ее технологии и художественного строя.

В 2017 году начался новый этап развития промысла. Ижорским музеем на президентский грант был подан проект постройки в Вистине специализированного «Центра ижорского языка и мастерства», центральную часть работы которого должно представлять гончарство. В проект были включены ижорский язык, традиционные ремесла и музыкальный фольклор. Культурное значение проекта поддержала комиссия, курировавшая «Конкурс социальных инициатив по поддержке населенных пунктов Кингисеппского района». Строительство центра осуществляла компания «Северный поток — 2». Новый центр в виде современного комфортного здания с просторной мастерской и выставочным залом был построен в 2019 году (ил. 18). В настоящий момент он существует в едином комплексе с Ижорским музеем. В выставочном зале Центра проходят лекции по истории ижорской культуры.

Обучение местного населения традиционному гончарству проводится по углубленным образовательным программам Ижорского музея в помещении мастерской, оформленной графическими работами Д. Ткачёва. В качестве учебного пособия им создана книга-учебник по ижорскому языку и гончарству для детей (ил. 19). Профессию гончара уже освоили более десятка учащихся старших классов и выпускников Вистинской школы. Увеличение количества мастеров и потенциальных мастерских способствует развитию промысла в местах его исторического бытования.

В 2019 году в соседней с Вистино деревне Кошкино мастерами Дмитрием Ткачёвым и Ольгой Ворониной создана семейная мастерская «Караваника» (ил. 20). Мастерская занимается изготовлением традиционной ижорской посуды, сувениров, авторских изделий, участвует в выставках, проектах разных уровней. Ее мастера углубленно работают над изучением и усовершенствованием традиционной технологии.

Целью лабораторных исследований стали практические эксперименты с доступными местными

20. **Д.Н. Ткачёв в торговом павильоне мастерской «Караваника»**. Фото И.А. Колобковой, 2026



материалами. В настоящее время для массовых изделий используется только 30% местной глины. Борьба с большим процентом брака, получаемого при использовании старых технологических приемов, привела к уходу от кварцевого песка в сторону шамота (фракция 0,5 мм), менее расширяющегося при обжиге. В глину вносятся отощающие примеси: каолин и пегматит. Для высветления и повышения пластичности в керамическую массу добавляется латненская (воронежская) черная глина. Создание массовых изделий учитывает современные санитарные нормы. В соответствии с ГОСТом на пищевую посуду была пересмотрена технология изготовления глазурей в пользу фриттованной глазури на основе щелочного стекла. Специальному исследованию подверглась также технология традиционного обжига. На основе археологических руин воссоздан ижорский горн, использовавшийся для производства керамики в конце XIX века. В местах старых мастерских в Большом Стремлении были обследованы отвалы с браком. Найдено большое количество специальных керамических приспособлений, использовавшихся для компактного размещения изделий и более эффективной работы пламени в горне. В настоящее время мастера отказались от их применения, так как они дают большой процент производственного брака. Разработана современная технология обжига с повышенной температурой (более 1000 градусов), заранее моделирующая результат.

Ижорская керамика преобразована мастерами и в художественном плане. Канонические формы ее соблюдены, но приспособлены для современного употребления. Главное изменение эстетического свойства — применение белой эмали внутри сосудов. Как показывают археологические находки, таким путем в начале XX века шли и ижорские гончары, подражая модной в то время городской посуде и приспосабливаясь к изменяющимся вкусам заказчиков. Уместным новшеством в новых изделиях, подчеркивающим национальный колорит, стало введение в их художественный строй ангобной росписи с мотивом, воспроизводящим рисунок обрядового ижорского печенья. В создании линейки востребованных сегодня сувенирных изделий заметное место заняла тематика занятий ижорского населения морскими промыслами.

Заключение

Сегодня мастерская «Караваника», как и ямбургский промысел в целом, представлена в интернете, участвует в туристической деятельности, разнообразных выставках. Коллекции ижорской керамики поступили в целый ряд крупных и местных музеев. Анализ современного состояния ижорского (стремленского) гончарства позволяет с уверенностью говорить о перспективах его полноценного возрождения. За неполные 15 лет ижорская керамика прошла значительный путь. Постепенно она обретает свой, узнаваемый в среде современного традиционного гончарства стиль, кровно связанный со своими историческими корнями.

Список источников

1. Гадзяцкий С.С. Вотская и Ижорская земли Новгородского государства // Исторические записки / отв. ред. Б.Д. Греков. М.: Издательство Академии наук СССР, 1940. Т. 6. С. 100–148.
2. Шёгрен А.Й. О финском населении Санкт-Петербургской губернии и о возникновении названия Ингерманландия / пер. с нем. А.В. Васильева. СПб.: Гйоль, 2017. 87 с.
3. Кёппен П.И. Хронологический указатель материалов для истории инородцев Европейской России. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1861. VI, 510 с.
4. Кёппен П.И. Селения, обитаемые ижорами, в Санкт-Петербургской губернии : Сообщ. 3 Отд-нию 30 сент. 1853 // Ученые записки Императорской Академии наук по первому и третьему отделениям. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1854. Т. 2, вып. 3. С. 412–422.
5. Конькова О.И. Ижора: очерки истории и культуры. СПб.: МАЭ РАН, 2009. 248 с.
6. Гаген-Торн Н.И. О «бабьем» празднике у ижор (Ленинградского района) // Этнография. 1930. № 3. С. 69–80.
7. Конькова О.И. Ижорские могильники // Новое в археологии Северо-Запада СССР : сб. ст. / отв. ред. В.М. Массон. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1985. С. 74–77.
8. Материалы по статистике народного хозяйства в Санкт-Петербургской губернии. Вып. 3: Крестьянское хозяйство в Ямбургском уезде / Санкт-Петербургское губернское земство. СПб.: Типография Санкт-Петербургского губернского земства, 1885. 556 с.
9. Золотарёв Д.А. У ижор (экспедиционные впечатления) // Труды Ленинградского общества изучения местного края / под ред. Б.А. Федченко. Л.: Изд-во Ленинградского общества изучения местного края, 1927. Т. 1. С. 139–148.

10. Ильинский В.А. Гончарство у ижор // Памяти академика А.И. Шёгрена : сб. докладов / отв. ред.: Н.В. Шлыгина, О.М. Фишман. СПб.: Европейский дом, 2007. С. 115–118.
11. Королькова Л.В. Финно-угорские исследования В.А. Ильинского на Северо-Западе СССР (1920–1930-е гг.) // Памяти академика А.И. Шёгрена (1794–1855) : сб. докладов / отв. ред.: Н.В. Шлыгина, О.М. Фишман. СПб.: Европейский дом, 2007. С. 111–115.
12. Народное искусство и художественные промыслы Ленинградской области : каталог выставки / сост.: Д.А. Горб, И.И. Шангина. Л.: Государственный музей этнографии народов СССР, 1984. 66 с.
13. Горб Д.А. Гончарные промыслы Ленинградской области // Промыслы и ремесла народов СССР : сб. науч. тр. / отв. ред. И.И. Шангина. Л.: Государственный музей этнографии народов СССР, 1986. С. 45–55.
14. Кузнецова И.А. О двух малоизвестных центрах традиционной глиняной игрушки Ленинградской области // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства : сб. науч. тр. / сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. Л.: Государственный Русский музей, 1991. С. 90–98.
15. Колобкова И.А. Ижорские гончары // Глиняная игрушка России: история, новые открытия и перспективы : сб. науч.-практ. конф. / сост. А.С. Бойцова. Тверь: Тверской областной Дом народного творчества, 2020. С. 5–14.
16. Колобкова И.А. Ямбургский гончарный промысел // Народное искусство. Материалы и исследования : сб. ст. / Государственный Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2019. Вып. 5. С. 97–109.
17. Рыжов А.Г., Рыжова И.П. Керамика Ямбургского уезда : иллюстрированный каталог : в 2 вып. СПб.: Композитор, 2017–2019. Вып. 1. 2017. 104 с.; Вып. 2. 2019. 342 с.
18. Прыткова Н.Ф. Одежда ижор и води // Труды Комиссии по изучению племенного состава населения СССР и сопредельных стран / под ред. В.В. Бартольда. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1930. Вып. 16: Западнофинский сборник. С. 306–340.
19. Кулаков О.В., Сарычев М.Н. Лейб-гвардии Казачий Его Величества полк : альбом (на основе материалов Музея Лейб-гвардии Казачьего Его Величества полка; Франция, г. Курбевуа). Воронеж: Казачий стан, 2014. 272 с.
20. Висковатов А.В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск, с рисунками, составленное по высочайшему повелению. СПб.: Военная типография, 1851. Ч. 15: [Перемены в одежде и вооружении Гвардейской кавалерии с 1801 по 1825 год]. 50 с.
21. Годунов В.И. История 91-го пехотного Двинского полка. 1805–1905 гг. / сост. подполк. В.И. Годунов. Юрьев: Типография Эд. Бергмана, 1905. X, 348, 130 с., [27] л. ил., карт.
22. Военно-статистическое обозрение Российской империи. Т. 3: Северо-Западные губернии. Ч. 1: Санктпетербургская губерния / сост. полк. Жуковский. СПб.: Тип. Департамента Генер. штаба, 1851. VI, 415, 109, [2] с., [26] л. табл.
23. Мередих В.Ф. 165 лет Кексгольмского гренадерского императора Австрийского полка. 1710–1875 / сост. кап. В.Ф. Мередих. Варшава: Типография Управления Варшавского жандармского округа, 1876. 545 с.
24. Военно-статистическое обозрение Петербургского военного округа / сост. при Штабе войск гвардии и Петерб. воен. окр. СПб.: Типография Штаба войск гвардии и Петербургского военного округа, 1884. Ч. 1. 617 с.
25. Хрещатицкий Б.Р. История Лейб-гвардии казачьего Его Величества полка. 1775–1813–1875–1913 / сост. Б.Р. Хрещатицкий. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1913. Ч. 1. 407 с., 30 л. ил.

References

1. Gadziatsky, S.S. (1940) ‘The Votian and Izhorian lands of the Novgorod State’, in Grekov, B.D. (ed.) *Historical notes, vol. 6.* Moscow: Academy of Sciences of the USSR, pp. 100–148. (In Russ.)
2. Sjögren, A.J. (2017) *About the Finnish population of the St. Petersburg Province and the origin of the name Ingermanland*. Translated from German by A.V. Vasiliev. Saint Petersburg: Gyol. (In Russ.)
3. Köppen, P.I. (1861) *Chronological index of materials for the history of non-Russian peoples of European Russia*. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
4. Köppen, P.I. (1854) ‘Settlements inhabited by the Izhorians in the St. Petersburg Province: communication to the 3rd Department on September 30, 1853’, *Scientific notes of the Imperial Academy of Sciences for the First and Third Departments*, 2(3), pp. 412–422. (In Russ.)

5. Konkova, O.I. (2009) *Izhora: essays on history and culture*. Saint Petersburg: MAE RAN. (In Russ.)
6. Gagen-Torn, N.I. (1930) 'About the "women's" holiday among the Izhorians (of the Leningrad District)', *Ethnography*, (3), pp. 69–80. (In Russ.)
7. Konkova, O.I. (1985) 'Izhorian burial grounds', in Masson, V.M. (ed.) *New in the archaeology of the North-West of the USSR* [Collection of articles]. Leningrad: Nauka, Leningrad Branch, pp. 74–77. (In Russ.)
8. Saint Petersburg Provincial Zemstvo (1885) *Materials on the statistics of the national economy in the St. Petersburg Province. Issue 3: Peasant farming in the Yamburg Uyezd*. Saint Petersburg: Saint Petersburg Provincial Zemstvo Printing House. (In Russ.)
9. Zolotarev, D.A. (1927) 'Among the Izhorians (expedition impressions)', in Fedchenko, B.A. (ed.) *Transactions of the Leningrad Society for the Study of the Local Region, vol. 1.* Leningrad: Leningrad Society for the Study of the Local Region, pp. 139–148. (In Russ.)
10. Ilinsky, V.A. (2007) 'Pottery among the Izhorians', in Shlygina, N.V. and Fishman, O.M. (eds.) *In memory of Academician A.J. Sjögren* [Collection of reports]. Saint Petersburg: Evropeyskiy Dom, pp. 115–118. (In Russ.)
11. Korolkova, L.V. (2007) 'Finno-Ugric studies of V.A. Ilinsky in the North-West of the USSR (1920–1930s)', in Shlygina, N.V. and Fishman, O.M. (eds.) *In memory of Academician A.J. Sjögren* [Collection of reports]. Saint Petersburg: Evropeyskiy Dom, pp. 111–115. (In Russ.)
12. Gorb, D.A. and Shangina, I.I. (comps.) (1984) *Folk art and artistic crafts of the Leningrad Oblast* [Exhibition catalogue]. Leningrad: State Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR. (In Russ.)
13. Gorb, D.A. (1986) 'Pottery crafts of the Leningrad Oblast', in Shangina, I.I. (ed.) *Crafts and trades of the peoples of the USSR* [Collection of scientific papers]. Leningrad: State Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR, pp. 45–55. (In Russ.)
14. Kuznetsova, I.A. (1991) 'About two little-known centres of traditional clay toys of the Leningrad Oblast', in Boguslavskaya, I.Ya. (ed.) *From the history of collecting and studying works of folk art* [Collection of scientific papers]. Leningrad: State Russian Museum, pp. 90–98. (In Russ.)
15. Kolobkova, I.A. (2020) 'Izhorian potters', in Boitsova, A.S. (comp.) *Clay toy of Russia: history, new discoveries and perspectives*. Tver: Tver Oblast House of Folk Art, pp. 5–14. (In Russ.)
16. Kolobkova, I.A. (2019) 'Yamburg pottery craft', in *Folk art. Materials and research, issue* 5 [Collection of articles]. Saint Petersburg: Palace Editions, pp. 97–109. (In Russ.)
17. Ryzhov, A.G. and Ryzhova, I.P. (2017–2019) *Ceramics of the Yamburg Uyezd* [Illustrated catalogue]. Saint Petersburg: Kompozitor Publ. (In Russ.)
18. Prytkova, N.F. (1930) 'Clothing of the Izhorians and the Vods', in Bartold, V.V. (ed.) *Transactions of the Commission for the study of the tribal composition of the population of the USSR and neighboring countries. Issue 16: West-Finnish collection*. Leningrad: Academy of Sciences of the USSR, pp. 306–340. (In Russ.)
19. Kulakov, O.V. and Sarychev, M.N. (2014) *Life Guards Cossack His Majesty's Regiment*. Voronezh: Kazachii stan. (In Russ.)
20. Viskovatov, A.V. (1851) *Historical description of the clothing and arms of the Russian troops, with drawings, compiled by supreme command, Part 15: [Changes in the clothing and arms of the Guards cavalry from 1801 to 1825]*. Saint Petersburg: Military Printing House. (In Russ.)
21. Godunov, V.I. (1905) *History of the 91st Dvinsk Infantry Regiment. 1805–1905*. Yuriev: Ed. Bergman Printing House. (In Russ.)
22. Zhukovsky (comp.) (1851) *Military-statistical survey of the Russian Empire. Vol. 3: North-Western provinces. Part 1: St. Petersburg Province*. Saint Petersburg: Printing House of the Department of the General Staff. (In Russ.)
23. Meredikh, V.F. (1876) *165 years of the Kexholm Grenadier Emperor of Austria's Regiment. 1710–1875*. Warsaw: Printing House of the Administration of the Warsaw Gendarmerie District. (In Russ.)
24. Staff of the Guards Troops and the Saint Petersburg Military District (comp.) (1884) *Military-statistical survey of the Saint Petersburg Military District, Part 1*. Saint Petersburg: Printing House of the Staff of the Guards Troops and the Saint Petersburg Military District. (In Russ.)
25. Khreshchatitsky, B.R. (1913) *History of the Life Guards Cossack His Majesty's Regiment. 1775–1813–1875–1913, Part 1*. Saint Petersburg: R. Golike and A. Vilborg Partnership. (In Russ.)

Информация об авторе

Колобкова Ирина Андреевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, chapki35@mail.ru.

Information about the author

Irina Andreevna Kolobkova, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Department of Folk Art, State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, chapki35@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 07.05.2026; одобрена после рецензирования 29.05.2026; принята к публикации 02.06.2026.
The article was received by the editorial board on 07 May 2026; approved after reviewing on 29 May 2026; accepted for publication on 02 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 206–227. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 206–227. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 738.1:75.021.334(470)“195/198”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.010

Фарфор с ручной росписью провинциальных заводов России 1950–1980-х годов: поиск народных начал и русских традиций



Коновалова Наталья Евгеньевна

Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Рыбинск, Российская Федерация
fond@rybmuseum.ru, SPIN-код (Science Index): 6532-9594

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме современного искусствознания — изучению специфики отечественного массового промышленного фарфора второй половины XX века и сохранению наследия народных художественных промыслов в условиях индустриальной культуры. Постепенный переход тиражных изделий этого периода в категорию музейных артефактов требует детальной классификации и искусствоведческой переоценки их формообразования и декора. Цель исследования заключается в выявлении и научном описании типологии декора промышленных фарфоровых изделий, созданных в народных традициях, на примере тиражной продукции с ручной кистевой росписью, выпускавшейся провинциальными заводами России в 1950–1980-е годы. В работе применены формально-стилистический и сравнительный искусствоведческий анализ чайной посуды. Подробно рассмотрены две ключевые типологические модели «народного» в декоре советского фарфора: первая — основанная на творческой стилизации национального узора (орнаменты вышивки, резьбы, книжной миниатюры), вторая — базирующаяся на прямой трансляции устойчивых канонов и приемов традиционной кистевой росписи («агашкового письма» и др.). На основе анализа широкого круга изделий Кузяевского, Первомайского, Хайтинского, Южно-Уральского, Сысертского, Богдановичского и Прокопьевского заводов прослежены пути распространения и локальной адаптации традиций «московской фарфоровой школы» и гжельского ремесла в отдаленных регионах страны (на Урале и в Сибири). Определена роль фарфоровых предприятий так называемого «второго круга» в продолжении традиционных народных начал в дизайне массовой продукции.

Ключевые слова: промышленный фарфор, народные художественные промыслы, ручная роспись, кистевой мазок, агашка, московская фарфоровая школа, гжельские традиции, провинциальные заводы России, декоративно-прикладное искусство XX века

Для цитирования: Коновалова Н.Е. Фарфор с ручной росписью провинциальных заводов России 1950–1980-х годов: поиск народных начал и русских традиций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 206–227. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.010.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1329.

© Коновалова Н.Е., 2026

Original article

Hand-painted porcelain from provincial factories of Russia of the 1950s–1980s: the search for folk origins and Russian traditions

Natalia E. Konovalova

Rybinsk State History, Architecture and Art Museum-Reserve, Rybinsk, Russian Federation, fond@rybmuseum. ru, SPIN-code (Science Index): 6532-9594

Abstract. The article addresses a pressing issue in contemporary art history: the study of the specific nature of domestic mass-produced industrial porcelain from the second half of the twentieth century, as well as the preservation of the heritage of traditional folk arts and crafts within industrial culture. The gradual transition of mass-produced items from this period into the category of museum artefacts requires detailed classification and an art-historical reassessment of their form generation and decoration. The research aims to identify and provide a scholarly description of the typology of decoration on industrial porcelain wares created within folk traditions, using as an example mass-produced items with hand-painted decoration manufactured by regional Russian factories in the 1950s–1980s. The study employs formal-stylistic and comparative art-historical analysis of teaware. Two key typological models of the 'folk' element in Soviet porcelain decoration are examined in detail: the first is based on the creative stylisation of national motifs such as embroidery, woodcarving, and book-illumination ornaments, while the second is based on the direct transmission of established canons and traditional brushwork techniques (agashka hand-painting and others). Based on an analysis of a wide range of wares from the Kuzyayevo, Pervomaisky, Khaita, South Urals, Sysert, Bogdanovich, and Prokopyevsk factories, the study traces the dissemination and local adaptation of the Moscow porcelain school and Gzhel craft traditions in remote regions of the country, including the Urals and Siberia. The role of the so-called 'second-tier' porcelain enterprises in sustaining traditional folk principles in the design of mass-produced wares is also identified.
Keywords: industrial porcelain, traditional folk arts and crafts, hand-painting, brush painting, agashka, Moscow porcelain school, Gzhel traditions, regional Russian porcelain factories, twentieth-century decorative and applied art

For citation: Konovalova, N.E. (2026) 'Hand-painted porcelain from provincial factories of Russia of the 1950s–1980s: the search for folk origins and Russian traditions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 206–227. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.010.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1329. (In Russ.)

Введение

Изучение специфики народного искусства второй половины XX века и наследия отечественной художественной промышленности является актуальной проблемой современного искусствознания. Сейчас много внимания уделяется исследованиям «промышленного искусства», где тиражирование не отражается на художественно-выразительных достоинствах изделий [1]. Ряд искусствоведов подчеркивает значение народных промыслов как фундамента развития художественной промышленности России [2]. В данной работе ставится задача показать типологию декора промышленных фарфоровых изделий в народных традициях. Отражение русских начал в дизайне выявляется на примере тиражного фарфора с ручной росписью, выпускавшегося провинциальными заводами России во второй половине XX века. Исследование

опирается на фундаментальные труды крупнейших отечественных специалистов: М.А. Некрасовой, Л.В. Андреевой, Т.Л. Астраханцевой, Л.В. Казаковой, Р.Р. Мусиной и других.

Для анализа фарфоровых изделий российских предприятий выбран период 1950–1980-х годов. Это уникальный этап истории отечественного декоративно-прикладного искусства, народного промыслового и промышленного производства, время прогрессивных взаимоотношений аспектов культуры «традиция — новация» [3, с. 4]. Традиционные ремесленные центры, в том числе гжельский промысел, трансформируются под влиянием профессиональных художников. Отдельные производства фарфора и керамики получают статус предприятий художественных промыслов [4; 5]. Во второй половине XX века значительно расширяются и переоснащаются старейшие фарфоровые заводы, открываются новые в отдаленных регионах. Отечественная фарфоро-фаянсовая промышленность управляется государственными структурами: ими разрабатываются стандарты качества и регламентируется ассортимент. Важную роль в этом играют художественные советы «Росфарфора», Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП) [6, с. 84–85]. В этот период происходит переосмысление роли труда художников на производстве. Издаются ведомственные документы, регламентирующие аспекты создания авторских произведений, эталонов и промышленных образцов для тиража. Появляются отделения декоративно-прикладного искусства (ДПИ) Художественного фонда СССР, Союза художников [7].

В последнее время актуализировался интерес исследователей к наследию российских провинциальных фарфоровых заводов, имеющих неофициальный отраслевой статус так называемых «предприятий второго круга». О.С. Сапанжа выделяет четыре вида производств в структуре заведений, выпускавших художественный фарфор. Первый вид — предприятия, ориентированные исключительно на выпуск художественной продукции. Второй — предприятия фарфоровой отрасли, ориентированные на выпуск технического фарфора и имеющие в своей структуре цеха по производству художественного фарфора. Третий — предприятия, производящие сантехнический фарфор и выпускающие незначительное количество художественных изделий. Четвертый — артельные производства [8, с. 30]. Ведущими отечественными фарфоровыми заводами являлись Императорский (Ленинградский), Дмитровский, Дулёвский; фаянсовым — Тверской (Конаково). Другие предприятия, выпускавшие бытовой фарфор и художественные изделия, всегда оставались на вторых ролях. Это заводы в Новгородской области — «Пролетарий», «Красный фарфорист»; Московской — Кузяевский; Иркутской — Хайтинский; Ярославской — Первомайский и т.д. Они не входили в систему «народных художественных промыслов» (НХП), но во многом таковыми являлись, так как здесь сохранялись народные традиции, заложенные в XIX столетии. Во второй половине XX века география фарфорового производства расширилась: были запущены заводы на Урале и в Сибири — Сысертский (1953), Южно-Уральский (1963), Артёмовский (1964), Богдановичский (1973), Прокопьевский (1973). О региональной фарфоровой промышленности XX века как Центральной России, так и Урала и Сибири опубликовано несколько работ Т.А. Воропаевой, А.А. Грызловой, О.В. Захаровой, Н.Е. Коноваловой, О.С. Сапанжи, Л.А. Ткаченко, Н.М. Шабалиной и других.

Итак, в данном исследовании рассматривается тиражный фарфор с ручной росписью различных российских предприятий 1950–1980-х годов[1]. Фарфоровые изделия этого времени постепенно переходят в категорию культурных артефактов, требующих классификации и искусствоведческой переоценки. Несомненно, процессы формообразования, функциональности и эргономики сосудов важны для составления полной картины стилевых изменений и эволюции декоративно-прикладного искусства. Художественно-пластический язык тиражного фарфора должен соотноситься с технологией производства и удобством использования в быту. Однако в статье при формально-стилистическом анализе чайной посуды большее внимание уделяется декору с кистевой мазковой росписью, в которой наиболее ярко отразилось национальное начало. В интерпретации композиционных мотивов и технических приемов декорирования прослеживается влияние «московской фарфоровой школы», прежде всего гжельских традиций, зародившихся в XIX веке и развивавшихся в XX столетии. Делается попытка представить фарфор разрозненных провинциальных заводов как самобытный пласт народного искусства в промышленных условиях.

Стилевые тенденции в отечественном фарфоре второй половины XX века

О стилевых направлениях второй половины XX века в российском искусстве керамики и фарфора в контексте мировых течений писали

[1] Данная статья расширяет тему сообщения «Русские народные традиции и фарфор с ручной росписью 1960–1980-х годов провинциальных заводов России», подготовленного для международной научной конференции «Народное искусство как духовный феномен в современной культуре. Народные художественные промыслы России — школы традиций, мастерства», проходившей 8–10 апреля 2026 года в Российской академии художеств, Москва.

Т.Л. Астраханцева, Л.В. Казакова, Т.В. Красильникова, К.А. Макаров, В.А. Малолетков, Р.Р. Мусина, Н.С. Степанян и другие. В отечественном керамическом производстве всегда существовали неординарные, элитарные изделия, во многом ориентированные на зарубежные модные тенденции, и повседневные, удобные, прочные, опирающиеся на устоявшиеся традиции. В этот период сменяют друг друга «большой стиль», «минимализм», «натур-стиль» и «ретро-стиль», «современный стиль» и «новый декоративизм». Декор фарфора отличается большим многообразием: это геометрические и зооморфные орнаменты, лаконичные узоры, пейзажные мотивы и сюжетные композиции, символика, актуальные эмблемы и лозунги. Одновременно сохраняется своеобразие русского фарфора с цветочной росписью. Здесь присутствуют линии развития ботанических рисунков, классических композиций со сложными букетами и стилизованные узоры, уходящие корнями в национальное искусство, традиционное ремесло. Ряд исследователей обращает внимание на то, что именно интерес к народному искусству становится ключевым в формировании стиля русского художественного фарфора второй половины 1960-х – 1970-х годов [9, с. 115].

В 1950–1980-е годы массовое промышленное производство фарфора в провинции вступало в сложные диалектические отношения с трансформирующимся народным искусством. Во второй половине XX века содержание понятий «народ» и «народное искусство» претерпевает изменения, меняется социальный статус мастеров, предприятия «народных художественных промыслов» становятся промышленными заведениями. М.А. Некрасова пишет, что во многих авторских и тиражных промышленных фарфоровых изделиях остаются природные начала и связи с национальными культурными традициями, и подчеркивает, что в основе создания этих произведений искусства остается принцип коллективного творчества людей, объединенных ремесленной школой, приемами художественного языка, техникой и технологией, общим типом изделий, наконец, преимущественно сохраняющимся ручным трудом, несмотря на «опромышливание». Она подчеркивает, что «подлинное народное искусство, меняя социальную принадлежность носителей народных традиций, не только не исчезает, но живет и дает, к удивлению, новые цветения искусства самых высоких уровней…» [10, с. 49]. В своих трудах М.А. Некрасова обосновывает необходимость комплексного современного подхода к понятию «народное искусство» в целостном ансамбле предметно-пространственной среды, где предметы «воспринимаются как содержательные образы, несущие свой мир представлений и ассоциаций» [11, с. 18; 12, с. 50; 13].

На формирование национального своеобразия русского массового промышленного фарфора огромное влияние оказала «московская фарфоровая школа» (подмосковная), которая разделяется на две основные линии — дмитровского и дулёвского фарфора. Р.Р. Мусина неоднократно писала, что истоки мастерства живописцев по фарфору многих российских предприятий — в Гжели, и считала их частью единого «гжельского куста» [14]. В своих трудах она подробно изложила исторический контекст и корневые основы развития гжельского промысла, отследила пути проникновения традиций росписи фарфора в отдаленные регионы России. Р.Р. Мусина подчеркивает, что художественная промышленность, возникшая по подобию ремесленного производства, до сих пор сохраняет эту родовую связь с Гжелью благодаря тому, что на каждом предприятии имеется штат исполнителей ручной художественной работы [15, с. 209].

Фарфор с цветочными росписями российских провинциальных заводов изначально имел народный промысловый характер. Работавшие на подмосковных фарфоро-фаянсовых фабриках одаренные мастера-самоучки по-своему интерпретировали модные тенденции столичного и зарубежного промышленного производства. Фарфоровые чайники, чашки и тарелки, расписанные «мушелем», «виноградом», «агашками», «розанами», букетами цветов, прекрасно вписывались в целостный ансамбль бытовых предметов русского народа. Фигурные сахарницы и масленки в виде плодов, животных и птиц гармонировали с глиняными и деревянными игрушками. Кистевая роспись постоянно эволюционировала, на основе устоявшихся канонов народного искусства развивались национальные традиции росписи керамики в новых материалах — фарфоре и фаянсе. Л.В. Андреева классифицировала ассортимент фарфоровых изделий и проследила изменения в типологии русских росписей от середины XIX до второй половины XX века, от неспешной кропотливой работы «с миром в душе» к «быстродельным» декоративным разделкам. Подробно описывая традиционные технические приемы живописного письма, композиции и «канонические рисунки русского фарфора», она сделала вывод, что в них сохранились коллективный навык нескольких поколений и «стихийная красочность» [16, с. 10–13].

Рассматривая вопросы изменчивости и восприимчивости народного искусства как особого художественного языка нации, Т.Л. Астраханцева указывает, что его продуктивное существование невозможно без обмена с другими языками (культурами). Во многих работах она отмечает влияние профессионального образования на развитие

народных промыслов, керамического и фарфорового производства. Этот процесс проникновения и принятия нового можно сравнить с развитием русского языка, который изменяется, постепенно вбирая новые слова, неологизмы, часть из которых принимается и «оседает» в словарном запасе, а позже не воспринимается чужеродной, при этом остается стабильной основа языка, его исконный, надежный и прочный фундамент. Т.Л. Астраханцева пишет, что во второй половине XX века происходит «неизбежная экспансия “городской” и “ученой” культуры», повышается общий уровень образования мастеров [17, с. 100]. Отечественная система художественного образования, уникальная в своем роде, способствует наращиванию потенциала как народных промыслов, так и художественной промышленности. Сохранение этого потенциала и главный принцип его развития заключаются в преемственности традиционного народного искусства.

Особый интерес представляют изделия с кистевой мазковой росписью, в которых отражается развитие гжельских традиций, заложенных в XVIII–XIX веках. С конца 1940-х годов гжельское искусство развивается на новом уровне. Большой вклад в возрождение и продвижение традиций кистевой росписи фарфора внесли А.Б. Салтыков, Н.И. Бессарабова, специалисты НИИХП. Научно-методические исследования повлияли на процесс взаимообогащения профессиональных художников и народных мастеров второй половины XX века, который можно охарактеризовать как «“ненасильственную” профессионализацию народного искусства» [18, с. 45]. Мастера-ремесленники осваивали не только технические навыки, но и знакомились с историей стилей, законами композиции и цветоведения, исследовали исторические образцы. Постепенно складывается стройная художественная система гжельского письма. Это базовые приемы «азбуки мазков»: письмо кистью «плотно в один тон», с растяжкой тона от темного к светлому, «мазком с тенью», «каплей», короткими или длинными, широкими или тонкими мазками [19, с. 132, 161]. В 1950–1980-е годы гжельская традиция закрепляется и постоянно совершенствуется в индивидуальных авторских произведениях. Эта тема подробно освещена в трудах Л.В. Андреевой, Т.Л. Астраханцевой, Т.И. Дулькиной.

При рассмотрении типологии ассортимента фарфоровых заводов 1950–1980-х годов надо разделять авторское искусство (единичные выставочные образцы), малотиражные сувенирно-подарочные изделия и массовую продукцию, созданную по эталонному образцу. Во второй половине XX века для декорирования фарфора используются как механические техники (декали, трафареты, штампы, аэрография, фотокерамика) и комбинированные (с ручной доработкой), так и рукотворная кистевая роспись. На многих предприятиях отечественной промышленности, несмотря на постоянное увеличение объемов производства, сохраняется большая доля ручного труда. На заводах существуют художественные экспериментальные лаборатории, где квалифицированные художники создают эталонные образцы. В цехах трудятся коллективы «живописцев по фарфору» — мастеров ручной росписи, что позволяет воспроизводить самобытность русского фарфора в каждом тиражном изделии.

Л.В. Казакова пишет, что «ремесло как исполнительское искусство и народные традиции, связанные с определенной системой образов и технических приемов, проявляются в разных формах творческой деятельности» и трактуются по-разному: прямое цитирование архаических образов, переложение и адаптация старого приема («транскрипция»), импровизация [20, с. 129].

В декоре российского фарфора присутствуют две типологические модели «народного». Первая основана на стилизации национального узора и сохранении ассоциативных связей, создании узнаваемого образа. Профессиональные художники разрабатывают декор, имитирующий рисунок орнаментальной вышивки тканей, резьбы по дереву, заимствуют орнаменты книжных миниатюр. В композициях используются образы-символы животных, мифологических существ, интерпретируются сказочные или бытовые сюжеты со скоморохами, балалаечниками, плясуньями, барышнями и прочими. Стилизованный декор сохраняет фольклорный язык, яркую красочность, жизнеутверждающий настрой, символику национальных мотивов солнца, зверей и птиц, цветущего сада и других. Здесь возможно использование механических и комбинированных техник декорирования фарфора. Такой синтез позволяет сохранить культурное наследие и адаптировать его к запросам времени, новым технологиям и эстетике. Фарфоровые изделия этой группы обладают высокими художественными достоинствами [21, с. 52–53]. Это известные чайные сервизы «Золотой олень» (1957) и «Розовая птица» (1959) П.В. Леонова, комплекты «Вечерний сад» (1966) и «Праздничный» (1975) В.К. Яснецова (Дулёвский завод), «Золотые яблоки» А.А. Чекулиной (1960, Дмитровский завод), чаши-бокалы «Русский», «Вятский мотив» М.Ф. Паламарчука (1968, Кузяево), кружки «Скоморохи» Ю.Н. Горбунова (1966, Первомайский завод). Т.А. Воропаева, характеризуя ассортимент новгородских производств второй половины XX века, сопоставляет декорирование фарфора с орнаментацией древнерусских храмов, рукописных книг, работами мастеров ювелирного дела. Пример тому — питьевой набор «Богатырь» Т.А. Гавриловой (1977, завод «Возрождение») [22].

Вторая модель базируется на самобытной составляющей и развивается в рамках сформировавшихся веками канонов. Традиционная русская народная кистевая роспись трансформируется и переносится на новый материал — фарфор. При этом используется сложившийся «язык», устойчивые приемы письма, композиции узоров украшения керамики, изразцов, майолики, отчасти расписных деревянных изделий, сундуков, прялок и др. Древние мотивы и техники, не теряя связи с корнями, на фарфоре обретают современную интерпретацию. Большую роль здесь играет преемственность устоявшихся представлений о красоте, позволяющих художественную импровизацию. Декоративное богатство и одновременно устойчивость традиционного искусства обеспечиваются его «вариативной природой» [23, с. 20].

Промышленные темпы сказываются на формировании особого вида скорописной росписи — «агашкового письма», характерного только для русского фарфора и имеющего ярко выраженную народную основу. Такой декор отличается красочностью, яркостью, живостью письма: в буквальном смысле он выполняется в быстром темпе. Крупные детали растительного орнамента (цветы, бутоны и листья) создаются широкими мазками, к ним добавляется мелкая детализация, связывающая композицию. Это «прозолоти» и так называемые «привязочки»: ветви, «травка», «рокачки», «ягодки», «завитки» и «усики». Таким образом, большие цветовые пятна мягко соединяются с полем фарфора. Л.В. Андреева называет такую компоновку рисунков одним из существенных принципов русской народной росписи, одной «из форм традиционного художественного мироощущения», не утратившего «оттенки символического смысла», идеи «роста» и «живительной силы природы» [6, с. 93]. Традиции этого декора продолжаются и развиваются в дулёвском фарфоре; яркие примеры — комплекты посуды «Нарядный» В.К. Яснецова (1974), изделия с росписью «Красавица» по эскизам П.В. Леонова.

Декор тиражного фарфора с ручной росписью 1950–1980-х годов

Углубляясь в изучение истории отечественных заводов, можно найти много общего. Художники и мастера обучались непосредственно на старейших предприятиях, получали базовое образование в «традиционных школах» (Абрамцевском художественно-промышленном училище (АХПУ имени В.М. Васнецова), Гжельском керамическом техникуме и других). Практиковались переводы специалистов, командировки по обмену опытом, осуществлялись совместные выставочные проекты. Прямая или опосредованная преемственность традиций и ремесла освещалась в нескольких работах искусствоведов; опираясь на них, назовем лишь некоторых художников.

Для того чтобы убедиться в едином пути развития тенденций формообразования и декора в продукции многих заводов страны, достаточно сопоставить несколько предметов (чайников и чайных пар). В качестве наглядных иллюстраций рассмотрим изделия Кузяевского фарфорового завода — одного из старейших предприятий гжельского региона, ведущего свою историю с 1816 года, со времени основания фабрики братьями Новыми в деревне Кузяево Богородского уезда, ныне Раменский район Московской области. Здесь почти столетие выпускали чайную посуду с декором «виноград» в технике, сочетающей подглазурный кобальт с полихромной надглазурной росписью (ил. 1). В ассортименте завода присутствовали чайники с туго закрученными «розанами», яркими цветами. Авторскую интерпретацию и варьирование композиций с «агашками» наглядно демонстрируют росписи художницы Ю.В. Королёвой (ил. 2, 3).

Если Кузяевский завод находился непосредственно в гжельском регионе, то Первомайский «вышел» за его географические границы. Производство фарфора в пос. Песочное-на-Волге Рыбинского района Ярославской области началось в 1885 году. В 1950–1980-е здесь трудилось несколько династий потомственных мастеров, «живописцев по фарфору», работавших ранее на кузнецовских фабриках. Все они владели традиционными приемами ручной росписи, передававшимися напрямую от мастера-наставника к ученику. В ассортименте Первомайского фарфорового завода продолжительное время присутствовали изделия с декором «виноград» (ил. 4), «мушель» (ил. 5) и с росписями традиционными «розанами» (ил. 6). Наиболее ярко гжельская традиция проявилась в работах Е.В. Галаховой (ил. 7), Л.М. Горбуновой (ил. 6, 8, 9), В.Н. Миронова (ил. 10, 11), Е.Е. Никифорова (ил. 12, 13), А.Г. Ораевской. Каждый художник работал в индивидуальной манере, используя единый «художественный язык», создавал мазковой росписью неповторимый образ цветка, со своим характером и темпераментом [24].

Русская мазковая роспись фарфора развивается на Урале и в Сибири. Это можно продемонстрировать на примере изделий Хайтинского фарфорового завода. Он был основан в 1869 году в селе Мишелёвка Иркутской области. В 1960–1970-е годы традиции кистевой росписи здесь продолжала и развивала главный художник Р.Г. Алёшина (1966–1978). Начав свой творческий путь на Конаковском фаянсовом заводе и восприняв здесь опыт мастеров старейшего предприятия, она разработала множество вариантов композиций с цветами, написанными широкими





1. **Ю.В. Королёва (роспись). Чайник доливной из набора с традиционной росписью «Виноград»**. 1975. Кузяевский фарфоровый завод. Московская обл., Раменский р-н, д. Кузяево. Фарфор, кобальт подглазурный, роспись надглазурная полихромная, золочение. 13,5 × 7,5 × 9. Раменский историко-художественный музей, инв. ИЗО 2654, КП (ГИК) РМ-1939, ГК 50091993

2. **Чайник заварочный.** 1980. Кузяевский фарфоровый завод. Московская обл., Раменский р-н, д. Кузяево. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. 13,5 × 20 × 8,2. Раменский историко-художественный музей, инв. ИЗО 41, КП (ГИК) РМ-2333, ГК 27287596



3. **Ю.В. Королёва (роспись). Чайник заварочный с рисунком «Народный», из набора «Восточный»**.
1970-е.
Кузяевский фарфоровый завод.
Московская обл., Раменский р-н, д. Кузяево.
Фарфор; роспись надглазурная, полихромная, золочение.
12,4 × 9 × 8,6.
Раменский историко-художественный музей,
инв. ИЗО 766, КП (ГИК) РМ-3012/1, ГК 48284580



4. **Чайник доливной с крышкой с традиционной росписью «Виноград»**.
1974.
Первомайский фарфоровый завод.
Ярославская обл., Рыбинский р-н, пос. Песочное.
Фарфор, кобальт подглазурный, роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 16,3.
Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник,
инв. РБМ-24045, ГК 8399678



5. **Чайник доливной с крышкой с традиционным декором «Мушель»**. 1978. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., Рыбинский р-н, пос. Песочное. Фарфор, крытье с резервом, роспись надглазурная полихромная, золочение. Высота 16,5. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-24377, КС-3961, ГК 8409270



6. **Л.М. Горбунова (роспись). Чайник заварочный с крышкой и росписью «Букет роз»**. 1971. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., Рыбинский р-н, пос. Песочное. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Высота 13,1. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-23731, ГК 8399490



7. **Е.В. Галахова (роспись). Чайник с крышкой из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Три подружки»**. 1973. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., п. Песочное на Волге. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-29350, ГК 10237392



8. **Л.М. Горбунова (роспись). Чайник с крышкой из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Розы на золотом фоне»**. 1972. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., п. Песочное на Волге. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Высота 13. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-30118, ГК 10443408



9. **Л.М. Горбунова (роспись).**
Чайник заварочный с крышкой из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Розы».
1974.
Первомайский фарфоровый завод.
Ярославская обл.,
Рыбинский р-н,
пос. Песочное.
Фарфор, кобальт подглазурный, роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 13.
Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник,
РБМ-30221, ГК 10443479



10. **В.Н. Миронов (роспись).**
Чайник с крышкой из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Рубиновые розы».
1969.
Первомайский фарфоровый завод.
Ярославская обл.,
пос. Песочное.
Фарфор;
роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 13.
Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник,
РБМ-30206, ГК 10443824

11. **В.Н. Миронов (роспись). Чашка из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Рубиновые розы»**. 1969. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., пос. Песочное. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Высота 5,5; диаметр 9,8. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-30209, ГК 10443873



12. **Е.Е. Никифоров (роспись). Чайник заварочный с крышкой из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Розочки»**. 1978. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., Рыбинский р-н, пос. Песочное. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Высота 13,1. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-27493, ГК 9097195





13. **Е.Е. Никифоров (роспись). Чайник из чайного сервиза, форма «Мачок», роспись «Три розочки»**. 1980. Первомайский фарфоровый завод. Ярославская обл., п. Песочное на Волге. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Высота 13. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, РБМ-29323, ГК 10237311

размашистыми мазками [25] (ил. 14–16). «Алёшинскую» крупномазковую цветочную роспись использовали и другие мастера предприятия — С.В. Богданова, З.А. Кокорина, В.П. Головко. Художник Ю.Н. Кокарев трудился на Первомайском и Хайтинском фарфоровых заводах; В.П. Головко училась в АХПУ имени В.М. Васнецова, затем работала на Хайтинском фарфоровом заводе и заводе «Возрождение» в с. Бронница Новгородской области [26].

Налаживать производство на Южно-Уральском фарфоровом заводе, запущенном в 1963 году в поселке Южноуральск Челябинской области, съезжались инженеры, технологи, мастера и художники с различных фарфоровых предприятий России. Среди них следует выделить В.В. Орлова и А.Л. Панову, работавших ранее живописцами на Первомайском фарфоровом заводе, здесь впитавших традиции мастерства, а затем уехавших на Урал. Н.М. Шабалина, исследуя художественные особенности южноуральского фарфора, заключает, что изделия с ручной росписью демонстрируют проявления локальных вариаций национальной русской «агашки» [27; 28, с. 87–92]. Для декорирования комплекта «Уральская роза» В.В. Орлов использует цветовой контраст больших пятен нежно-розового и черного, который смягчают мазки алого и зеленого (ил. 17, 18).

В городе Сысерть Свердловской области в 1960-е годы существовал завод керамических изделий, с 1977 года преобразованный в «Сысертский завод художественного фарфора». Весомый вклад в формирование облика изделий этого предприятия внесли художники Н.Ф. Малышев и Н.С. Иноземцев, окончившие АХПУ имени В.М. Васнецова [29]. Ведущие художники Богдановичского фарфорового завода, запущенного в 1973 году в Свердловской области, О.А. и И.В. Сотниковы — тоже выпускники этого училища [30, с. 172]. В их произведениях чувствуется



14. **Р.Г. Алёшина. Кружка**.
1976.
Хайтинский фарфоровый завод.
Иркутская обл., Усольский р-н, пос. Мишелёвка.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 11,8; диаметр 10.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, КП ИОХМ КП-19104, инв. К-4235, ГК 19298869

основательная ремесленная «московская школа», гжельские узоры обретают полихромию. Мастера умело компонуют крупноформатные цветы пышных роз на выпуклой поверхности чайной посуды, гармонизируют композиции листьями и побегами, золотыми деталями (ил. 19, 20).

Анализируя изделия Прокопьевского фарфорового завода, открытого в 1973 году в Кемеровской области, Л.А. Ткаченко усматривает «гжельское традиционное начало на новом производстве, в новых промышленных условиях» [31, с. 135]. Она констатирует, что мастера и художники этого предприятия использовали приемы и манеру росписи Дулёвского завода, что позволяет говорить об основополагающем влиянии «московской школы» керамики на развитие художественного фарфора в Западной Сибири [31]. Индивидуальной выразительностью отличаются работы супругов А.И. и В.И. Прочко [32]. В сервизной форме «Застольный» с росписью



15. **Р.Г. Алёшина (роспись). Чашка чайная из набора «Подарочный»**. 1970–1980-е. Хайтинский фарфоровый завод. Иркутская обл., Усольский р-н, пос. Мишелёвка. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. 10,2 × 14,2 × 11,2. Новосибирский государственный краеведческий музей, КП НГКМ ОФ-24142/4, Км-2377, ГК 56160676



16. **Р.Г. Алёшина (роспись). Блюдце из набора «Подарочный»**. 1970–1980-е. Хайтинский фарфоровый завод. Иркутская обл., Усольский р-н, пос. Мишелёвка. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение. Диаметр 16,4. Новосибирский государственный краеведческий музей, КП НГКМ ОФ-24142/7, Км-2380, ГК 56160576

17. **В.В. Орлов (роспись). Чайник из прибора «Уральская роза»**.
1969.
Южно-Уральский фарфоровый завод.
Челябинская область, г. Южноуральск.
Фарфор;
роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 23.
Государственный исторический музей Южного Урала,
КП ЧОКМ ОФ-2627/9,
инв. КСФ-478, ГК 3518243



18. **В.В. Орлов (роспись). Блюдо из прибора «Уральская роза»**.
1969.
Южно-Уральский фарфоровый завод.
Челябинская область, г. Южноуральск.
Фарфор;
роспись надглазурная полихромная, золочение.
Диаметр 34.
Государственный исторический музей Южного Урала,
КП ЧОКМ ОФ-2627/12,
инв. КСФ-481, ГК 3517829







19. **Н.Ф. Малышев. Чайник заварочный из набора**.
1984.
Сысертский завод художественного фарфора.
Свердловская обл., г. Сысерть.
Фарфор;
роспись надглазурная полихромная, золочение.
12,5 × 15 × 10,5.
Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера,
КП СМ-28815/152,
инв. К-2255, ГК 16146831

20. **Н.С. Иноземцев. Кружка, форма «Ажурная»**.
1987.
Сысертский завод художественного фарфора. Свердловская обл., г. Сысерть.
Фарфор;
роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 11;
диаметр 9.
Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера,
КП СМ-23674/721,
ГК 60238044

«Праздничный стол» художники создают свой стилизованный образ «цветка-ягоды», окруженного мягкими округлыми золотистыми и зелеными листьями (ил. 21). Традиционное «агашковое письмо» применяет для декорирования фарфоровых изделий Н.Д. Володькина в росписях «Жду гостей», «Золотая осень» (ил. 22).

В ходе проведенного исследования изделий провинциальных заводов 1950–1980-х годов были выявлены общие художественно-выразительные достоинства фарфора с рукотворным декором в народных традициях. Как среди авторских работ, так и в тиражной продукции наблюдаются отличающиеся самобытностью произведения с кистевой свободной росписью, имеющей народные начала. Художники, отдаляясь территориально от керамического гжельского региона, пользуются одним художественным языком, единой «азбукой мазков», оперируют одинаковыми образами и представлениями о красоте. Цветочные композиции вбирают яркий колорит, в них гармонично сочетаются оттенки красок, крупный мазок и мелкая деталировка, в ритмах рисунка чувствуется твердая и уверенная рука. Однако это не шаблонное, а «живое письмо», где даже произведения одного автора отличаются нюансами. Во второй половине XX века мастера, интерпретируя росписи раннего русского фарфора, смещают акцент на большую стилизацию цветочных мотивов, свободно и смело используют поверхность формы сосудов. Крупноформатный декор не ограничивается резервами, медальонами или бордюрами, но композиционный баланс в узоре сохраняется за счет гармонизации его элементов, ритма цветовых и тоновых пятен. Привнесенные в разные регионы России «многовековые гжельские традиции» цветочной кистевой росписи фарфора продолжают развиваться в рамках соответствия устоявшимся канонам, но трансформируются под влиянием времени. Как констатирует Р.Р. Мусина, «традиция не противоречит современной стилистике, а каждый раз обогащает, давая ей богатейший материал, а сама актуализируется, получает современные трактовки» [33, с. 12].

Заключение

Исследование показало, что народные промыслы являлись фундаментом для развития российской художественной промышленности в условиях индустриальной культуры новейшего времени. В 1950–1980-е годы отечественное промышленное производство фарфора сохраняло «промысловый» характер: в нем оставалась большая доля ручного коллективного труда с возможностью индивидуальной трактовки, импровизации и вариативности. Выпуск тиражных изделий с традиционными русскими цветочными росписями на провинциальных российских фарфоровых предприятиях можно рассматривать как феномен трансформации и перехода отечественного народного искусства в современной культуре на новый уровень существования, в данном случае — в новый материал (фарфор). В связи с этим приведем слова М.А. Некрасовой, которая заключает, что «понятие “народный художественный промысел” не исчерпывается деятельностью какого-то одного предприятия на территории бытующей культурной традиции, тем более производством, функционирующим в какой-то один отрезок времени» [10, с. 59]. Несмотря на специфику и своеобразие





21. **А.И. Прочко (автор формы), В.И. Прочко (роспись). Чашка чайная из чайного комплекта. Форма «Застольный», роспись «Праздничный стол»**.
1979–1980.
Прокопьевский фарфоровый завод.
Кемеровская обл., г. Прокопьевск.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 8; диаметр 10,5.
Новокузнецкий краеведческий музей, НКМ КП-16476, инв. ВС-5212, ГК 47818614

22. **Л.Н. Володькин, Н.Д. Володькина. Чашка кофейная из кофейного сервиза «Золотая осень». Форма «Наташа», роспись «Золотая осень»**.
1973–1980-е.
Прокопьевский фарфоровый завод.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, золочение.
Высота 7,2; диаметр 6,2.
Прокопьевский городской краеведческий музей, ПГКМ КП 22454/4, ГК 46270855

предприятий, отечественные фарфоровые заводы объединяются единой школой непрерывной русской традиции, стилистики и образности народного художественного языка, приемами и техниками письма. Фактически они выступают трансляторами народного промыслового наследия в условиях индустриализации. Часто такие производства являются основными в поселках и малых городах, развиваясь по типу градообразующих предприятий. На основании вышеизложенного можно говорить о расширении границ понятия «промысел» в условиях советской экономики 1950–1980-х годов.

Тему данного исследования можно развивать, включая конструктивный анализ форм сосудов, характерность их модификаций, расширяя круг мастеров и произведений. При этом надо учитывать не только искусствоведческие, но и культурологические аспекты проблемы. Сегодня массовый бытовой фарфор с цветочной кистевой росписью прошел проверку временем: предметы стали музейными артефактами, дополняющими образ культуры повседневности второй половины XX века. Изделия мастеров, впитав «родовую» художественную специфику, продолжают живую традицию, сохраняют определенный «культурный код нации», связывающий прошлое с настоящим. Л.В. Андреева призывала хранить такой фарфор с «русскими каноническими рисунками», в которые вложено «много человеческой мечты, человеческого умения и мастерства», «с той же бережностью, что и традиции художественной росписи дерева и лаков — Хохломы, Палеха, Мстёры, Федоскина и Холуя, жестяных подносов Жостова» [6, с. 93].

Список источников

1. Степанова Д.Г. От декоративного к промышленному искусству: к вопросу о формировании системы советской художественной промышленности // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 100–110.
2. Шабалина Н.М. Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в. // Дизайн. Искусство. Промышленность. 2019. № 6. С. 45–50.
3. Митрофанова Н.Ю. Исследование взаимодействия компонентов «Традиция» – «Новация» в текстильной сфере декоративно-прикладного искусства методом простого компенсационного гомеостата // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 9 (135). URL: https://research-journal.org/archive/9-135-2023-september/10.23670/IRJ.2023.135.23 (дата обращения: 17.08.2026). https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.135.23.
4. Астраханцева Т.Л. Современное состояние и основные тенденции развития российской фарфоро-фаянсовой художественной промышленности // Традиция, ретроспекция, новация : коллективная научная монография / сост.: А.У. Греков, Л.В. Казакова, Е.О. Романова; науч. ред. Е.О. Романова. М.: Российская академия художеств, 2020. С. 109–114.

5. Полонникова Н.В. Программа музея-заповедника «Царицыно» «Исследование современного состояния народных художественных промыслов и отрасли в целом» // Музеи, народные художественные промыслы, креативные индустрии: точки взаимодействия : сб. мат-лов круглого стола / сост. И.Б. Шалугина, Н.Л. Денисова. М.: Всероссийский музей декоративного искусства, 2024. С. 35–40.
6. Андреева Л.В. Фарфор и фаянс РСФСР: Промышленность. Цифры и факты // Советское декоративное искусство. 77/78: сборник статей / сост.: Н.С. Николаева, В.Р. Аронов; редкол.: К.И. Рождественский [и др.]. М.: Советский художник, 1980. С. 84–95.
7. Аникина Н.И. Эволюция декоративно-прикладного искусства 1950-х – 1980-х годов. Экономика времени и средовой подход // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна : коллективная научная монография / авт.-сост. И.Ю. Перфильева; под ред. И.Ю. Перфильевой, Н.И. Аникиной. М.: ИП Павлов, 2019. С. 72–83.
8. Сапанжа О.С. «Фарфор второго плана»: предприятия по выпуску интерьерной пластики и их роль в развитии художественной промышленности Ленинграда 1950-х гг. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2024. Т. 26. № 4. С. 27–48. https://doi.org/10.15826/izv2.2024.26.4.057.
9. Шик И.А. «Современный стиль» в творчестве В.М. Городецкого // Культурный код. 2023. № 4. С. 104–121. https://doi.org/10.36945/2658-3852-2023-4-104-121.
10. Некрасова М.А. Место народного искусства в современной культуре как духовного феномена // Народное искусство России в современной культуре, XX–XXI век / авт.-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. М.: Коллекция М, 2003. С. 44–77.
11. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. М.: Изобразительное искусство, 1983. 344 с.
12. Некрасова М.А. Ансамбль как образная система // Искусство ансамбля: художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост., науч. ред. М.А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 43–96.
13. Некрасова М.А. Феномен образа целостности в истории искусства русской керамики в сменах эпох, стилей и новаций // Русская художественная керамика VIII–XXI века: иллюстрированная энциклопедия: история искусства керамики в России / авт. проекта, сост., науч. ред. М.А. Некрасова. М.: Academia, 2017. С. 11–58.
14. Мусина Р.Р. Гжель и русское фарфоровое производство // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1 (290). С. 9–11.
15. Мусина Р.Р. Традиционное и профессиональное авторское искусство, самодеятельное творчество в системе декоративно-прикладного искусства. Феномен художественной промышленности // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 4-1. С. 199–212.
16. Андреева Л.В. Советский фарфор: 1920–1930 годы. М.: Советский художник, 1975. 339 с.
17. Астраханцева Т.Л. Авторско-индивидуальное и традиционно-коллективное начала в современной практике народных художественных промыслов. Народное искусство как семантическое поле для профессионального творчества // Народное искусство России в современной культуре, XX–XXI век / авт.-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. М.: Коллекция М, 2003. С. 99–114.
18. Астраханцева Т.Л. Художественное образование на промысле. Исторический опыт России и проблемы современности // Народное искусство России. Традиция и современность : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред. А.А. Глебова. Вологда: Книжное наследие, 2008. С. 41–50.
19. Дулькина Т.И., Григорьева Н.С. Керамика Гжели XVIII–XX веков. Л.: Художник РСФСР, 1988. 212 с.
20. Казакова Л.В. Традиции ремесла в художественной промышленности // Проблемы народного искусства / под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 124–136.
21. Андреева Л.В. XX век в перспективе истории. Авангард и традиции // Русский фарфор. 250 лет истории. Каталог / сост. Л.В. Андреева. М.: Авангард, 1995. С. 46–55.
22. Воропаева Т.А. Художественный фарфор Бронницкого завода фарфоровых изделий «Возрождение» // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2022. Т. 22. № 1. С. 55–63.
23. Мусина Р.Р. О природе декоративно-прикладного искусства: многообразие видов и единство задач (ремесло, условность как творческий метод традиционное народное искусство) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 3-2. С. 8–22.

24. Коновалова Н.Е. Типология фарфора Первомайского завода 1970–1990-х годов // Традиция, ретроспекция, новация : коллективная научная монография / сост.: А.У. Греков, Л.В. Казакова, Е.О. Романова; науч. ред. Е.О. Романова. М.: Российская академия художеств, 2020. С. 145–156.
25. Грызлова А.А. Стилистика росписи на фарфоровых изделиях Р.Г. Алёшиной (Михайловой) из коллекции Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 4А. С. 396–404.
26. Сибирский фарфор: от фабрики братьев Переваловых до Хайтинского завода (1869–2001) : альбом-каталог / сост., авт. вступ. ст. А.А. Грызлова. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2024. 248 с.
27. Шабалина Н.М. Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2010. № 8 (184). С. 90–96.
28. Шабалина Н.М. Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX века: монография. Челябинск: Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2019. 244 с.
29. Захарова О.В. Сысертский фарфоровый завод: традиции и современность, воплощаемые уральскими мастерами // Современные проблемы сервиса и туризма. 2015. Т. 9. № 4. С. 111–119.
30. Горожанина С.В. Выпускники АХПУ им. В.М. Васнецова. Их роль в становлении и развитии керамических народных промыслов // Народное искусство России. Традиция и современность : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред. Т.А. Полосинова. Вологда: Книжное наследие, 2008. С. 165–172.
31. Ткаченко Л.А. Влияние «московской» школы керамики на развитие художественного фарфора в Западной Сибири // Мир науки, культуры, образования. 2008. № 5 (12). С. 134–136.
32. Суходолова Е.П. А.И. Прочко, В.И. Прочко — этапы творческого пути художников-керамистов: от традиций к инновациям // Вестник Гжельского государственного университета. 2023. № 1. С. 47–63.
33. Мусина Р.Р. Традиция в контексте культурных и художественных процессов. Взгляд на современную ситуацию // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2022. № 3-4. С. 8–13.

References

1. Stepanova, D.G. (2025) ‘From decorative to industrial art: to the issue of the formation of the system of the Soviet art industry’, *Sfera kultury = Cultural sphere,* (2), pp. 100–110. (In Russ.)
2. Shabalina, N.M. (2019) ‘Folk art crafts as the basis development of the art industry in the XX century’, *Dizayn. Iskusstvo. Promyshlennost = Design. Art. Industry*, (6), pp. 45–50. (In Russ.)
3. Mitrofanova, N.Y. (2023) ‘A study of the interaction of components “tradition” – “innovation” in the textile sphere of decorative and arts and crafts by the method of simple compensatory homeostat’, *International Research Journal*, (9). Available from: https://research-journal.org/en/archive/9-135-2023-september/10.23670/IRJ.2023.135.23 (Accessed: 17.08.2026). doi:10.23670/IRJ.2023.135.23. (In Russ.)
4. Astrakhantseva, T.L. (2020) ‘The current state and main trends in the development of the Russian porcelain and earthenware art industry’, in Grekov, A.U., Kazakova, L.V. and Romanova, E.O. (eds.) *Tradition, retrospection, innovation* [Collective scientific monograph]. Moscow: Russian Academy of Arts, pp. 109–114. (In Russ.)
5. Polonnikova, N.V. (2024) ‘The Tsaritsyno Museum-Reserve programme “Research into the current state of folk arts and crafts and the industry as a whole”’, in Shalugina, I.B. and Denisova, N.L. (eds.) *Museums, folk arts and crafts, creative industries: points of interaction*. Moscow: All-Russian Museum of Decorative Arts, pp. 35–40. (In Russ.)
6. Andreeva, L.V. (1980) ‘Porcelain and earthenware of the RSFSR: Industry. Figures and facts’, in Nikolaeva, N.S. and Aronov, V.R. (comps.) *Soviet decorative art. 77/78* [Collection of articles]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik, pp. 84–95. (In Russ.)
7. Anikina, N.I. (2019) ‘The evolution of decorative and applied art of the 1950s – 1980s. The economics of time and the environmental approach’, in Perfilieva, I.Y. and Anikina, N.I. (eds.) *Applied, decorative, design. On the problem of modern terminology of decorative art and design* [Collective scientific monograph]. Moscow: IP Pavlov, pp. 72–83. (In Russ.)

8. Sapanzha, O.S. (2024) '"Porcelain of the second row": interior plastic art factories and their role in the development of the Leningrad art industry in the 1950s', *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, 26(4), pp. 27–48. doi:10.15826/izv2.2024.26.4.057. (In Russ.)
9. Shik, I.A. (2023) '"Modern style" in the art of Vladimir Gorodetsky', *Kulturnyy kod = Cultural code*, (4), pp. 104–121. (In Russ.)
10. Nekrasova, M.A. (2003) 'The place of folk art in modern culture as a spiritual phenomenon', in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art of Russia in modern culture, 20th–21st centuries*. Moscow: Kollektsiya M, pp. 44–77. (In Russ.)
11. Nekrasova, M.A. (1983) *Folk art as a part of culture: Theory and practice*. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo. (In Russ.)
12. Nekrasova, M.A. (1988) 'Ensemble as a figurative system', in Nekrasova, M.A. (ed.) *The art of the ensemble: artistic object, interior, architecture, environment*. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo, pp. 43–96. (In Russ.)
13. Nekrasova, M.A. (2017) 'The phenomenon of the image of integrity in the history of the art of Russian ceramics in changing epochs, styles and innovations', in Nekrasova, M.A. (ed.) *Russian art ceramics of the 8th–21st centuries: an illustrated encyclopedia: the history of the art of ceramics in Russia*. Moscow: Academia, pp. 11–58. (In Russ.)
14. Musina, R.R. (1982) 'Gzhel and Russian porcelain production', *Dekorativnoe Iskusstvo SSSR = Decorative arts of the USSR*, (1), pp. 9–11. (In Russ.)
15. Musina, R.R. (2023) 'Traditional and professional author's art, amateur creativity in the system of decorative and applied art. The phenomenon of the art industry', *Decorative Art and Environment. Vestnik of RGHPU named after S.G. Stroganov*, (4-1), pp. 199–212. (In Russ.)
16. Andreeva, L.V. (1975) *Soviet porcelain: 1920–1930s*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
17. Astrakhantseva, T.L. (2003) 'Auteur-individual and traditional-collective principles in the modern practice of folk arts and crafts. Folk art as a semantic field for professional creativity', in Nekrasova, M.A. (ed.) *Folk art of Russia in modern culture, 20th–21st centuries*. Moscow: Kollektsiya M, pp. 99–114. (In Russ.)
18. Astrakhantseva, T.L. (2008) 'Art education in the craft. Historical experience of Russia and problems of modern times', in Glebova, A.A. (ed.) *Folk art of Russia. Tradition and modernity*. Vologda: Knizhnoe Nasledie, pp. 41–50. (In Russ.)
19. Dulkina, T.I. and Grigorieva, N.S. (1988) *Ceramics of Gzhel of the 18th–20th centuries*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
20. Kazakova, L.V. (1982) 'Craft traditions in the art industry', in Nekrasova, M.A. and Makarov, K.A. (eds.) *Problems of folk art*. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo, pp. 124–136. (In Russ.)
21. Andreeva, L.V. (1995) 'The 20th century in the perspective of history. Avant-garde and traditions', in Andreeva, L.V. (ed.) *Russian porcelain. 250 years of history* [Catalogue]. Moscow: Avangard, pp. 46–55. (In Russ.)
22. Voropaeva, T.A. (2022) 'Artistic porcelain of the Bronnitsy porcelain factory "Vozrozhdenie"', *Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities*, 22(1), pp. 55–63. (In Russ.)
23. Musina, R.R. (2023) 'On the nature of arts and crafts: diversity of species and unity of tasks (craft, convention as a creative method and traditional folk art)', *Decorative Art and Environment. Vestnik of RGHPU named after S.G. Stroganov*, (3-2), pp. 8–22. (In Russ.)
24. Konovalova, N.E. (2020) 'Typology of porcelain of the Pervomaisky Factory of the 1970s–1990s', in Grekov, A.U., Kazakova, L.V. and Romanova, E.O. (eds.) *Tradition, retrospection, innovation* [Collective scientific monograph]. Moscow: Russian Academy of Arts, pp. 145–156. (In Russ.)
25. Gryzlova, A.A. (2017) 'Stylistics of painting on porcelain products of R.G. Alyoshina (Mikhailova) from the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev', *Culture and Civilization*, 7(4A), pp. 396–404. (In Russ.)
26. Gryzlova, A.A. (ed.) (2024) *Siberian porcelain: from the factory of the Perevalov brothers to the Khaita Plant (1869–2001)* [Album-catalogue]. Irkutsk: Irkutsk Regional Art Museum. (In Russ.)
27. Shabalina, N.M. (2010) 'Porcelain production in South Ural in the second half of the XX century', *Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities*, (8), pp. 90–96. (In Russ.)
28. Shabalina, N.M. (2019) *Art industry of the South Urals in the context of industrial culture of the 20th century*. Chelyabinsk: South Ural State Humanitarian Pedagogical University Publ. (In Russ.)
29. Zaharova, O.V. (2015) 'Sysert porcelain factory: tradition and modernity, embodied by the Ural masters', *Sovremennyye problemy servisa i turizma = Services and Tourism: Current Challenges*, 9(4), pp. 111–119. (In Russ.)

30. Gorozhanina, S.V. (2008) ‘Graduates of the AKHPU named after V.M. Vasnetsov. Their role in the formation and development of ceramic folk crafts’, in Polosinova, T.A. (ed.) *Folk art of Russia. Tradition and modernity* [Conference proceedings]. Vologda: Knizhnoe Nasledie, pp. 165–172. (In Russ.)
31. Tkachenko, L.A. (2008) ‘The influence of Moscow school of ceramics on the development of decorative porcelain in Western Siberia’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = The World of Science, Culture and Education*, (5), pp. 134–136. (In Russ.)
32. Sukhodolova, E.P. (2023) ‘A.I. Prochko, V.I. Prochko — stages of the creative path of ceramic artists: from traditions to innovations’, *Bulletin of the Gzhel State University*, (1), pp. 47–63. (In Russ.)
33. Musina, R.R. (2022) ‘Tradition in the context of cultural and artistic processes. A look at the modern situation’, *Decorative Art and Environment. Vestnik of RGHPU named after S.G. Stroganov*, (3-4), pp. 8–13. (In Russ.)

Информация об авторе

Коновалова Наталья Евгеньевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела фондов и научной деятельности, Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Рыбинск, Российская Федерация, fond@rybmuseum.ru, SPIN-код (Science Index): 6532-9594.

Information about the author

Natalia Evgenievna Konovalova, Cand. Sc. (Art History), Researcher and curator of the collection of ceramics, porcelain, art glass, Rybinsk State History, Architecture and Art Museum-Reserve, Rybinsk, Russian Federation, fond@rybmuseum.ru, SPIN-code (Science Index): 6532-9594.

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

Статья поступила в редакцию 14.05.2026; одобрена после рецензирования 17.08.2026; принята к публикации 19.08.2026.
The article was received by the editorial board on 14 May 2026; approved after reviewing on 17 August 2026; accepted for publication on 19 August 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 228–243. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 228–243. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.03(571.56):39
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.011

Феномен «орнаментализма» в творчестве М.М. Носова как переходный этап от фольклорного канона к профессиональному искусству Якутии



Кравцова Юлия Владимировна

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), Якутск, Российская Федерация
vajul@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 7990-9666

Аннотация. Статья посвящена трансформации традиционной якутской культуры в профессиональное изобразительное искусство на рубеже XIX–XX веков и в советский период. Важнейшим фактором сохранения этнокультурной идентичности в условиях модернизации стало зарождение национальной художественной школы. На переломном этапе перехода от фольклорного мышления к академическому реализму ключевой фигурой синкретического типа выступил М.М. Носов — художник, этнограф и исследователь. Монографическое изучение его наследия позволяет выявить механизмы интеграции визуального языка народной пластики в индивидуальное авторское творчество. Цель исследования заключается в комплексном анализе роли традиционного наследия как фундамента творчества М.М. Носова. Через призму фольклорных истоков в работах художника раскрывается феномен его «орнаментализма» и определяются стилевые маркеры переходного периода.

В основе исследования лежит междисциплинарный подход. Формально-стилистический анализ применен для изучения живописной пластики произведений, специфики ритмической организации холста и плоскостно-декоративной манеры письма мастера. Иконографический подход привлечен для детального разбора знаковых картин и дешифровки визуальных кодов эпоса олонхо. Культурно-антропологический метод позволил интерпретировать семантику традиционного быта, костюма и ритуальных практик, зафиксированных в четырехтомном этнографическом атласе М.М. Носова. В ходе исследования прослежена творческая эволюция мастера — от периода строгой документальной описательности и фиксации материальной культуры (в картинах и графических листах 1920–1930-х годов) до создания зрелых станковых произведений и эпических пейзажей и тематических композиций («Древний якутский танец», «Якутский натюрморт», «Долина Эркээни»). Выявлены объективные стилистические ограничения переходного этапа (редукция планов, плоскостность, фактологическая точность), и доказано их постепенное преодоление в поздний период.

Ключевые слова: М.М. Носов, изобразительное искусство Якутии, орнаментализм, фольклорный канон, культурная антропология, эпос олонхо, переходный этап, этнографический атлас, натюрморт, народ саха

Для цитирования: Кравцова Ю.В. Феномен «орнаментализма» в творчестве М.М. Носова как переходный этап от фольклорного канона к профессиональному искусству Якутии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 228–243. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1330.

© Кравцова Ю.В., 2026

Original article

The phenomenon of ornamentalism in the work of M.M. Nosov as a transition stage from folklore canon to professional art of Yakutia

Yuliya V. Kravtsova

National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation
vajul@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 7990-9666

Abstract. The article addresses the transformation of traditional Yakut culture into professional fine arts at the turn of the 20th century and during the Soviet period. The emergence of the national school of art became a crucial factor in preserving ethnocultural identity amidst modernisation. At this turning point of transition from traditional folklore thinking to academic realism, Mikhail Nosov — a painter, ethnographer and researcher — emerged as a key syncretic figure. A monographic study of his heritage reveals the mechanisms of integrating the visual language of folk plastic arts into individual artistic creation. The study aims to comprehensively analyse the role of traditional heritage as the foundation of M.M. Nosov's oeuvre. Through the lens of folklore origins in the works of M.M. Nosov, the paper explores the phenomenon of his 'ornamentalism' and defines the stylistic markers of the transition period.

The research is based on an interdisciplinary approach implemented through the synergy of three analytical methods. The formal-stylistic tool is applied to study the pictorial plasticity of the works, the specific rhythmic organisation of the canvas and the artist's fused, flat-decorative style of painting. The iconographic approach is employed for a detailed analysis of landmark paintings and the decoding of the visual codes of the Olonkho epic. The cultural-anthropological method allows for the interpretation of the semantics of traditional everyday life, costume and ritual practices recorded in the author's four-volume ethnographic atlas. In the course of the study, the master's creative evolution has been traced: from the period of strict documentary descriptiveness and documentation of material culture (in the paintings and graphic works of the 1920s–1930s) to the creation of mature easel works and epic canvases ("The Dance of the Ancient Yakuts", "The Yakut Still Life", "The Erkeeni Valley").The objective stylistic limitations of the transition phase (reduction of spatial depth, flatness, factual accuracy) are identified, and their gradual overcoming in his late career is demonstrated.

Keywords: Mikhail Nosov, fine arts of Yakutia, ornamentalism, folklore canon, cultural anthropology, Olonkho epic, transition phase, ethnographic atlas, still life, Sakha people

For citation: Kravtsova, Yu.V. (2026) 'The phenomenon of ornamentalism in the work of M.M. Nosov as a transition stage from folklore canon to professional art of Yakutia', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 228–243. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.011.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1330. (In Russ.)

Введение

Исследуя функции народного искусства, М.А. Некрасова подчеркивает, что традиционная культура сообщества доминирует во всех проявлениях его активности. Она выступает главным координирующим началом, организующим как практическую экономическую деятельность, так и ментально-лингвистический базис вместе с системой фольклорных символов [1]. В контексте модернизационных процессов XX века важнейшей

предпосылкой сохранения этнокультурной идентичности стало зарождение и развитие национальной школы профессионального искусства. Ее становление основывалось не только на содержательной интерпретации героического эпоса олонхо, но и на глубоком освоении нормативной эстетики народного творчества [2, с. 12–14]. Трансляция художественного опыта — через систему орнаментики, иконографические каноны, специфику ритмической организации и приемы пластической обработки материалов — позволила профессиональному искусству вобрать в себя и освоить этнический код и обеспечить органическую преемственность наследия предков [3].

В контексте исследования факторов перехода от фольклорного мышления к академизму особую научную актуальность приобретает монографическое изучение творчества Михаила Михайловича Носова (1887–1960) [4]. Его многогранная деятельность представляет собой репрезентативный пример трансформации традиционной якутской культуры в авторскую пластическую систему на рубеже XIX–XX веков и в последующие десятилетия советского периода. Становление художественного метода мастера происходило на переломе эпох, когда архаическая изоляция архетипов саха столкнулась с академическими традициями, привносимыми в регион политическими ссыльными и исследователями Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. Формируясь как творческая личность в этот переломный период, Носов впитывал синкретизм дописьменного миропонимания, что в дальнейшем предопределило его аналитический, скрупулезный интерес к структуре народного узора.

Являясь одним из основоположников региональной школы живописи и графики, автор реализовал междисциплинарный подход, интегрируя в художественную практику методы этнографического и краеведческого исследования [5]. В его работах классические принципы русского реализма подвергаются концептуальной трансформации под влиянием этнокультурного компонента, приобретая уникальное национальное своеобразие. Визуальный язык Носова характеризуется детальной точностью: орнаментика, костюм и обрядовые структуры воспроизведены с научной достоверностью. Деятельность художника в рамках научно-исследовательского общества «Саха кэскилэ» («Будущее якутов») способствовала становлению историко-этнографического жанра, ориентированного на документальную фиксацию и образную интерпретацию материального наследия якутского народа.[1]

В основу исследования положен комплексный искусствоведческий подход. Формально-стилистический метод применен для изучения живописной и графической пластики произведений М.М. Носова. С его помощью эксплицируются особенности авторского «орнаментализма», специфика композиционно-ритмической организации произведений, колористические и стилистические маркеры переходного этапа. Иконографический метод привлечен для дешифровки сюжетов, визуальных образов и предметных рядов, позволяя сопоставить их с фольклорным каноном и космогоническими представлениями этноса. Культурно-антропологический метод помогает раскрыть семантику традиционного быта, костюма, зодчества и ритуалов, зафиксированных в этнографическом атласе и станковых работах мастера. Данный вектор анализа позволяет осмыслить наследие Носова как инструмент трансляции, классификации и сохранения этнического кода материальной культуры саха.

Материал для исследования отбирался по трем критериям. Во-первых, это хронологические рамки — переломные 1920–1950-е годы. Во-вторых, жанровое разнообразие: внимание было уделено эволюции мастера от научной графики и ранних натюрмортов к историческим полотнам, эпическим пейзажам и иллюстрациям. Третьим критерием стала глубина погружения в этнографию, где сочетание орнамента и фольклорных символов служит основой композиции.

Научная новизна исследования заключается в анализе художественного языка М.М. Носова с позиции законов декоративно-прикладного искусства. Анализ таких композиционных решений, как «орнаментализм» и уплощенное зонирование холста, позволил показать, что эти приемы — не просто декоративные элементы, а инструмент осознанного воплощения национального кода в станковой живописи. Кроме того, статья расширяет представления о становлении национальных художественных школ и региональных механизмах перехода от фольклорного канона к академическому реализму. Материалы исследования могут быть непосредственно использованы в музейной сфере при проектировании экспозиций, атрибуции фондовых коллекций и составлении выставочных каталогов.

В историографии исследований традиционного наследия Якутии и его осмысления в авторском творчестве можно выделить три основных этапа.

Первый из них — *этнографический* (конец XIX – первая половина XX века). У истоков фиксации и систематизации материального и художественного наследия Якутии стояли

[1] Тимофеева В.В. Модели диалога традиционной культуры и профессионального изобразительного искусства Якутии: традиции и новаторство // Полярная звезда. 2005. № 5. С. 70–76.

дореволюционные исследователи (В.Л. Серошевский, Э.К. Пекарский) [6; 7]. Их изыскания заложили фактологический базис для понимания синкретической природы традиционной культуры саха. Первые специализированные попытки классификации народного орнамента, косторезного промысла и деревянного зодчества принадлежат самому М.М. Носову [8; 9]. В его исследовательских трудах декоративно-прикладное искусство якутов впервые рассматривается не просто как утилитарное ремесло, а как самобытная эстетическая система со строгой семантической структурой.

Искусствоведческий этап, охватывающий вторую половину XX века, ознаменовался системным анализом художественного наследия. Становление классической исследовательской школы региона связано с именами И.А. Потапова и М.В. Хабаровой. В монографиях И.А. Потапова подробно прослежена генетическая связь творчества первых мастеров с фольклорным мышлением [10]. Исследователь доказал, что станковая живопись Якутии унаследовала от народного искусства эпическую монументальность и принципы панорамного восприятия пространства. М.В. Хабарова сосредоточила внимание на развитии сибирской графики и живописи 1960–1970-х годов (период «сурового стиля» и расцвета национальной графики — творчество Э.С. Сивцева, В.Р. Васильева) [11]. В ее работах подчеркивается, что мастера этого поколения уходят от иллюстративности к метафорическому освоению эпоса, используя ритмико-пластические ходы традиционного шитья и резьбы по дереву. Специфика материальной основы и семантика узоров глубоко проанализированы Ф.М. Зыковым, исследовавшим традиционные технологии обработки дерева и металла [12; 13].

Современный *междисциплинарный этап* (конец XX – начало XXI века) ознаменован переходом к семиотическому, структуралистскому и компаративистскому прочтению этнического наследия. В исследованиях З.И. Ивановой-Унаровой профессиональное искусство Якутии рассматривается через призму взаимодействия архаического мифологического пространства с западными и восточными художественными течениями (концепция этномодернизма) [14; 15]. Комплексное изучение эволюции узоров выполнено в монографии Т.П. Тишиной [16]. Процесс адаптации «пластического фольклора» к условиям современного социокультурного пространства обоснован в трудах И.В. Покатиловой [17]. Новые подходы к осмыслению семантики якутского изобразительного текста представлены в публикациях А.К. Абдрахмановой и Л.С. Ефимовой, а также в исследованиях Е.Н. Романовой, выполненных в русле цифровой гуманитаристики [18; 19]. В полемике исследователей И.А. Потапов часто видел в М.М. Носове «документалиста», тогда как исследователи XXI века (З.И. Иванова-Унарова) открывают в нем глубокого концептуалиста и предтечу якутского этномодернизма.

Несмотря на обширный массив публикаций, до сих пор не исследован органический синтез нормативной эстетики традиционной культуры и раннего станкового искусства в рамках индивидуального стиля конкретного мастера. Именно этот пробел стремится восполнить настоящая статья.

Атлас М.М. Носова как опыт культурно-антропологической реконструкции

Михаил Михайлович Носов по праву считается одним из основоположников систематического изучения, сохранения и популяризации традиционного наследия и прикладного творчества саха. Фундаментальным результатом его многолетних изысканий стал четырехтомный этнографический атлас «Образцы материальной культуры якутов XVII – начала XX веков». Несмотря на то что при жизни автора данный труд не был опубликован, сегодня он признан уникальным научным первоисточником, созданным по итогам экспедиций Якутского областного музея и общества «Саха кэскилэ».

Методология Носова основывалась на синтезе археологических, этнографических и фольклорных данных. Опираясь на музейные коллекции и полевые источники, исследователь с документальной точностью реконструировал генезис и морфологию старинной одежды, предметов быта и орудий труда. Структура атласа включает разделы по костюму, украшениям, предметам повседневного обихода, зодчеству и орнаментике, причем каждая визуальная реконструкция сопровождается техническими чертежами и описательным анализом. Особую значимость имеют его графические листы, детально фиксирующие конструктивные особенности традиционных жилищ (балаганов) и культовых сооружений.

Каждый том атласа представляет собой самостоятельный сегмент комплексного исследования. В разделе, посвященном костюму, Носов скрупулезно исследует крой архаичного якутского кафтана *сон*, семантику расположения суконных нашивок и меховых деталей (ил. 1). В томах, описывающих украшения, детально зафиксирована структура серебряных нагрудно-наспинных комплексов *илин-кэлин кэбисэр*, где распределение элементов подчинено не только эстетическому, но и апотропеическому (обереговому) канону, бытовавшему в обществе саха (ил. 2).

Ключевое место в научном наследии М.М. Носова занимает изучение народного орнамента.



1. **М.М. Носов. Образцы отделки женской одежды XVIII в. Серия «Образцы материальной культуры якутов XVII–XX веков»**. 1942–1955. Бумага, акварель, тушь. 57 × 45. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

2. **М.М. Носов. Предметы женского наряда. Серия «Образцы материальной культуры якутов XVII–XX веков»**. 1942–1955. Бумага, акварель, тушь. 63 × 44. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)



С позиций заявленного теоретического ракурса ученый отошел от чисто эстетической трактовки узора, интерпретируя его как сложную знаковую (семиотическую) систему. В рамках авторской классификации он выделил три доминирующих типа узоров: растительный, геометрический и зооморфный. Проведенный мастером детальный разбор технологических аспектов — специфики швов, бисерного шитья и ювелирной обработки серебра — позволил не только систематизировать знания о народных промыслах, но и обеспечить преемственность ремесленных традиций для последующих поколений.

Этнографический синкретизм и эволюция жанровой системы в станковом творчестве

Параллельно с фундаментальной научной работой в 1920-е годы натюрморт и графическая фиксация артефактов становятся для М.М. Носова основной формой творческого самовыражения. В графических листах «Якутка в праздничном наряде» (1924), «Гарнитур якутки», «Седельный набор» (1925) исследовательский фокус мастера сосредоточен на этнографической точности. Применение формально-стилистического анализа к этим работам позволяет эксплицировать, как живописец раскрывает пластические свойства материала, виртуозно передавая контрастность фактур: металлическое мерцание серебра, архитектонику деревянной утвари, шелковистость меха и орнаментику текстиля. Каждая деталь обладает выраженной осязаемостью и декоративной завершенностью.

Изображенные объекты осмысляются создателем не только в качестве предметных свидетельств эпохи, но и как семиотические структуры, транслирующие историческую память. Носов преодолевает статичность «мертвой натуры» (*nature morte*) путем наделения вещного мира субъектностью: через эстетизацию бытового предмета выстраивается невербальная коммуникация, раскрывающая глубокий социокультурный контекст.

Новый этап осмысления предметного мира репрезентирует полотно «Якутский натюрморт» (авторское название — «Вещи фронту», 1942, ил. 3). Здесь М.М. Носов переосмысляет онтологический статус рукотворного предмета, выступающего не только утилитарным объектом, но и носителем сакрально-символических смыслов. Анализ социокультурного контекста позволяет раскрыть глубокий подтекст произведения, укорененный в драматических реалиях Великой Отечественной войны. Зная авторское название холста, зритель считывает композицию не как случайное декоративное собрание старинных артефактов, а как жертвенный символический текст, свидетельствующий о мобилизации этнокультурного наследия.

На холсте представлена иерархически организованная группа предметов, каждый из которых обладает выраженной знаковой функцией. В текстильном и меховом комплексах на первом плане слева и в центре размещены элементы праздничного женского костюма — зимняя шапка *дьабака* с характерным навершием и меховой опушкой, а также нарядное суконное пальто *сон*, украшенное системой орнаментальных нашивок. Скрупулезная фиксация фактур — шелковистости пушнины, плотности сукна и дробности стежков — демонстрирует прямую связь авторской пластики Носова с его изысканиями в процессе создания этнографического атласа.

Смысловым центром правой части холста выступает ансамбль серебряных украшений и утвари: массивный нагрудно-наспинный комплекс *илин-кэлин кэбисэр*, бляхи наборного пояса, а также посуда — чаша и округлый чайник. В условиях войны передача этих родовых ценностей приобретает сакральное значение. Особое место занимают нарядные чепраки, спускающиеся по диагонали вниз; их сложный вышитый геометрический узор, состоящий из ромбических, квадратных и лировидных элементов, выступает концентрированным воплощением этнического кода.

Композиционное решение базируется на равновесии форм и колористическом единстве: гармоничное сочетание охристо-коричневых и приглушенно-зеленых тонов, дополненное системой холодных рефлексов, формирует целостную живописную структуру. В данном контексте предметы выходят за рамки своей эмпирической сущности, становясь метафорой исторической памяти и поводом для размышлений о диалогической связи поколений.

Прямая взаимосвязь изобразительного искусства Якутии и эпического наследия олонхо нашла наиболее концентрированное воплощение в графической серии «Якутия в народном эпосе» (1945, ил. 4), представляющей собой одну из первых попыток визуального переосмысления национального фольклора через призму народной эстетики. Хотя цикл, состоящий из семи листов, остался незавершенным, художник выработал самобытный пластический язык, характеризующийся декоративностью и сказочно-поэтической стилистикой.

Произведения выполнены в смешанной технике акварели и гуаши, являя собой органичный синтез центрального изображения и орнаментального обрамления, где графические вариации растительных и зооморфных мотивов переплетаются с формами традиционной якутской утвари. Гуашь обеспечивает плотность и матовую непрозрачность цвета, что усиливает плоскостность восприятия, тогда как акварель позволяет мастеру достигать деликатных переходов в деталях узора.

3. **М.М. Носов. Натюрморт. (Вещи фронту)**. 1942. Холст, масло. 105 × 75. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)





4. **М.М. Носов.**
Охота.
Из серии «Якутия
в народном эпосе».
1945.
Бумага, акварель, тушь.
51 × 39.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия)

Ввиду определенной композиционной неоднородности серия Носова выступает важным этапом в поиске художественного воплощения эпических образов. Через элементы «наивного» стиля Носов реконструирует мифологическую картину мира предков, транслируя их религиозно-философские представления и этические доминанты, заложенные в структуре Олонхо.

С конца 1940-х годов художник черпал вдохновение в якутском фольклоре и историко-легендарных сюжетах, создавая полотна, отражающие быт прошлых эпох и традиционный уклад жизни народа саха. Он открыл для себя идеальную тему — панораму прошлой жизни народа, создав такие произведения, как «Древний якутский танец» (1946), «Первые засельники Лены» (1947), «Отправка в поход древних якутов» (1948), «Борьба эпических богов» (1948), «Древние жилища якутов» (1954).

Архитектоника полотна «Древний якутский танец» (1946, ил. 5) служит эталонным воплощением авторской концепции «орнаментализма» и демонстрирует радикальную трансформацию академической картинной плоскости под воздействием фольклорно-эпического канона. В рамках иконографического метода произведение дешифруется как монументальный визуальный манифест архаической космогонии этноса саха. Центральной смысловой и композиционной осью холста выступает сакральный образ Мирового древа — *Аал Луук Мас.* М.М. Носов выстраивает эту доминанту в строгом соответствии с мифологической трехчастной структурой мироздания.

Нижний мир укоренен в земной тверди, покрытой мелкодетализированным «ковровым» узором цветущей тундровой растительности. Средний мир (ствол и нижние ветви) становится пространством обитания людей и антропоморфных духов-хозяев (*иччи*). Ветви дерева пластически трансформируются в гибкие побеги лировидного орнамента. В развилке ветвей, напоминающей гнездо или ритуальную чашу, художник размещает фигуры божеств и духов, решенных в условной, стилистически обобщенной манере, лишенной анатомического натурализма. Направляющие линии их тел вторят изгибам ветвей, символизируя синкретическое единство человека и сакральной природы. Верхний мир (крона) устремляется в нежно-розовое предзакатное небо, превращаясь в сложнейшую кружевную вязь растительного орнамента. Крона населена священными белыми птицами (стерхами) и небесными духами.

У подножия Аал Луук Мас разворачивается обрядовое действие — круговой танец *осуохай*. Форма хоровода интерпретируется здесь как универсальная архетипическая модель этнокультурной целостности. Объединенные в круг фигуры древних якутов образуют замкнутую социальную систему, манифестируя идею родовой солидарности как антитезу экзистенциальному хаосу и разрушению патриархального уклада.

В произведениях «Северное сияние» (1947) и «Осенняя полярная ночь» (1948) автор трансформирует природные феномены Арктики в экспрессивные пейзажи-панно. В последнем полотне (ил. 6) формально-стилистический анализ позволяет выявить уникальный синтез анималистического жанра и декоративно-орнаментального искусства. Композиционное пространство холста разделено по вертикали на две контрастные зоны: нижняя часть отдана реалистически трактованной тундре с фигурами северных оленей на фоне обнаженных кустарников, а верхняя представляет собой условное, плоскостное изображение сполохов. Носов полностью отказывается от классического европейского сфумато и воздушной перспективы. Динамика образа разворачивается исключительно вдоль фронтальной плоскости. Экспрессия небесного свечения передана через строгие, ритмически упорядоченные вертикальные линии, напоминающие структуру бахромы на шаманском костюме.

Применение тонких раздельных мазков, создающих эффект мерцания и рефлексии цвета в небе и на траве, технологически созвучно фактуре национальной вышивки. В этой плоскостно-декоративной системе дробность стежка формирует целостную, но внутренне подвижную поверхность. Небо решено в глубоких ультрамариновых и бирюзовых тонах, прорезанных золотисто-зеленым узором сияния, что наделяет сцену космическим, вневременным звучанием.

Вершиной творческой эволюции художника стали крупноформатные полотна 1950-х годов: «Долина Эркээни», «Долина Куллаты» и «Река Лена» (ил. 7). Эти работы характеризуются композиционной зрелостью и строгой выверенностью колористических решений. Топонимы в названиях холстов апеллируют к этногенетическим преданиям якутского народа, связывая изображаемые ландшафты с местами первоначального расселения предков в долине Лены. Эпическая интерпретация натуры достигается через монументализацию форм, панорамное построение планов и статичность ритма, что формирует непреходящий, величественный образ северной природы.

Стилистические особенности переходного этапа в творчестве М.М. Носова

Рассматривая феномен «орнаментализма» М.М. Носова объективно, необходимо констатировать, что в системе координат академического реализма классическая картина у мастера обретает новые черты. В теоретическом осмыслении этой проблемы продуктивно обращение к концепции



5. **М.М. Носов. Древний якутский танец**.
1946.
Холст, масло.
115 × 95.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

6. **М.М. Носов.**
Осенняя полярная ночь.
1948.
Холст, масло.
100 × 76.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия)





7. **М.М. Носов. Река Лена**.
1960.
Холст, масло.
102 × 188.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

«художественной воли» (*Kunstwollen*) А. Ригля [20], согласно которой орнамент является чистым выражением пространственного и духовного чувства эпохи. В творческой системе Носова узор — это не пассивное подражание природе (мимесис), а идейно-пластическая структура.

Отказываясь от светотеневой моделировки, художник переходит преимущественно на линеарную систему, доказывая, что архаический знак способен организовывать живописную плоскость без опоры на ренессансную прямую перспективу. Этот феномен плоскостности и доминирования графического начала как структурообразующего элемента якутской живописи подробно исследуется в трудах И.А. Потапова [5; 10].

Выделенная нами тенденция манифестируется в следующих стилистических особенностях переходного этапа.

Во-первых, в *редукции планов и пространственных ограничениях*. Художник намеренно сжимает глубину изобразительного поля, доводя ее до эффекта иконной «обратной перспективы», и выстраивает иерархическую, а не метрическую связь между объектами. В полотне «Древний якутский танец» массив векового таежного леса на заднем плане не уходит в воздушную дымку, а разворачивается в виде двух вертикальных кулис, фланкирующих холст и окрашенных в охристо-огненные и приглушенно-зеленые тона осенней хвои. Этот прием уплощает среду, превращая пейзаж в декоративный гобелен. Носов переносит принципы орнаментализма в станковую форму: уплощенно-узорчатая трактовка растительных мотивов и вертикальное зонирование композиции отсылают к архитектонике прикладного изделия. В данном контексте «ковровость» построения выступает как осознанный метод трансляции этнокультурных кодов.

Второй особенностью переходного этапа творчества М.М. Носова является *нарушение натуралистических пропорций*. Свободный от догм академизма, художник подчиняет фигуративные массы не законам анатомии, а архитектонике композиционного замысла. Изменение пропорциональных соотношений в полотне «Древний якутский танец» или графической серии «Якутия в народном эпосе» выступает не техническим огрехом, а выверенным инструментом экспрессии. В данной концепции смысловая наполненность образов доминирует над их жизнеподобием. Фигуры божеств и духов решены в условной, обобщенной манере. Яркая, колористически насыщенная палитра, лишенная светотеневой лепки, апеллирует к традиционному искусству, где цвет наделяется глубоким символическим значением.

Третьей особенностью стало *доминирование документального этнографизма над метафорой*. В ранних работах (1924–1925) и листах атласа «Образцы материальной культуры якутов» стремление к точной фиксации фактур (меха, серебра)

приводило к локализации цвета и жесткости контура, что сближало станковые картины с научным иллюстрированием. В «Якутском натюрморте» предметы выстроены фризово — плотным, почти монолитным рядом вдоль переднего плана. Задний фон решен в виде глухой темно-зеленой плоскости, лишенной воздушной перспективы и выполняющей функцию нейтрального экрана. Цвет наносится локальными пятнами, четко зафиксированными в линеарных границах. Таким образом, через синтез живописных приемов и принципов декоративно-прикладного искусства художник решает задачу каталогизации и сохранения материальной культуры народа саха. К концу жизни мастера, в его масштабных ландшафтах 1950-х годов (например, «Долина Эркээни»), эта камерность преодолевается: эпическая интерпретация натуры и панорамное построение пространства выводят этнографическую деталь на уровень монументального обобщения.

Заключение

Научно-творческое наследие М.М. Носова оказало определяющее влияние на становление и развитие профессионального изобразительного искусства Якутии. Комплексный анализ его трудов с применением формально-стилистического, иконографического и культурно-антропологического методов позволяет утверждать, что авторский стиль мастера стал закономерным воплощением переходного этапа в национальной художественной культуре. Трансляция эстетики фольклора и принципов «орнаментализма» в плоскость станковой живописи и графики позволила не только сберечь уникальные памятники прошлого, но и институционализировать региональные традиции в контексте мирового художественного процесса.

Выявленные стилистические маркеры — редукция пространственной глубины, иерархичность связей, «ковровость» композиции и этнографическая описательность — являлись не частной особенностью художественной манеры М.М. Носова, а имманентным свойством творческого сознания той эпохи. Созданный художником четырехтомный атлас, серия эпических полотен и экспрессивные полярные пейзажи по сей день сохраняют статус фундаментальных источников для профильных исследований.

Список источников

1. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. М.: Изобразительное искусство, 1983. 343 с., ил.
2. Луценко Ю.В. Художественно-эстетическое самосознание художников Якутии на рубеже тысячелетий : автореф. дис. … канд. искусствоведения / [Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов]. СПб., 2009. 23 с.
3. Героический эпос олонхо в изобразительном искусстве Якутии : альбом-каталог / авт.-сост. Г.Г. Неустроева. Якутск: Апрель, 2009. 254 с., ил.
4. Михаил Носов : альбом-каталог / авт.-сост. Ю.В. Луценко. М.; Якутск: Национальный художественный музей Республики Саха, 2017. 199 с., ил.
5. Потапов И.А. Михаил Михайлович Носов // Первые художники Советской Якутии: из истории становления якутского изобразительного искусства / отв. ред. В.Х. Иванов. Якутск: Книжное издательство, 1979. С. 67–85.
6. Серошевский В.Л. Якуты: опыт этнографического исследования. М.: РОССПЭН, 1993. 736 с., ил.
7. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка : в 3 т. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958–1959.
8. Носов М.М. Художественные бытовые изделия якутов XVIII – начала XX веков : альбом рисунков. Якутск: Книжное издательство, 1988. 103 с., ил.
9. Носов М.М. Одежда и украшения якутов XVII–XX вв. Якутск: Студия «TTL», ЯНЦ СО РАН, 2010. 94 с., ил.
10. Потапов И.А. Творческие проблемы художников Якутии (1945 г. – середина 1970-х гг.). Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1992. 172 с., ил.
11. Хабарова М.В. Народное искусство Якутии. Л.: Художник РСФСР, 1981. 144 с., ил.
12. Зыков Ф.М. Традиционные орудия труда якутов (XIX – начало XX века). Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. 144 с., ил.
13. Зыков Ф.М. Ювелирные изделия якутов. Якутск: Книжное издательство, 1976. 64 с., ил.
14. Иванова-Унарова З.И. Лики шамана : альбом / пер. на англ. яз. Г. Семёновой. Якутск: Бичик, 2000. 82 с.

15. Иванова-Унарова З.И. Мифотворчество в якутской живописи // Проблемы формирования культурного пространства Якутии на рубеже третьего тысячелетия : сб. ст. / сост. Б.Н. Попов. Якутск: Сахаполиграфиздат, 2003. С. 237–246.
16. Тишина Т.П. Якутское орнаментальное искусство: монография-исследование. М.; Якутск: [б. и.], 2005. 286 с.
17. Покатилова И.В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. Новосибирск: Наука, 2013. 183 с.
18. Абдрахманова А.К., Ефимова Л.С. Якутские орнаменты: подходы к изучению // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Серия: Исторические науки. Культурология. Политические науки. 2024. № 2. С. 73–78.
19. Романова Е.Н. Геокультурный образ и визуальный ландшафт Севера: в координатах цифровой гуманитаристики // Ландшафт и культура народов Якутии: сакрализация, символические стратегии, геокультурные образы / под общ. ред. Е.Н. Романовой, Н.К. Даниловой. Новосибирск: Наука, 2023. С. 16–33.
20. Ригль А. Позднеримское художественное производство согласно находкам в Австро-Венгрии в связи с общим развитием изобразительных искусств народов Средиземноморья / пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: V–A–C Press, 2025. 552 с., ил.

References

1. Nekrasova, M.A. (1983) *Folk art as a part of culture: theory and practice*. Moscow: Izobrazitelnoe Iskusstvo. (In Russ.)
2. Lutsenko, Yu.V. (2009) *Artistic and aesthetic self-awareness of Yakutian artists at the turn of the millennium*. Cand. Art Sc. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
3. Neustroeva, G.G. (comp.) (2009) *Heroic epos olonkho in the fine arts of Yakutia* [Album-catalogue]. Yakutsk: Aprel. (In Russ.)
4. Lutsenko, Yu.V. (comp.) (2017) *Mikhail Nosov* [Album-catalogue]. Moscow; Yakutsk: National Arts Museum of the Republic of Sakha. (In Russ.)
5. Potapov, I.A. (1979) 'Mikhail Mikhailovich Nosov', in Ivanov, V.Kh. (ed.) *The first artists of Soviet Yakutia: from the history of the formation of Yakutian visual arts*. Yakutsk: Knizhnoe Izdatelstvo, pp. 67–85. (In Russ.)
6. Seroshevsky, V.L. (1993) *The Yakuts: an essay in ethnographic research*. Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
7. Pekarsky, E.K. (1958–1959) *Dictionary of the Yakut language: in 3 vols*. Leningrad: USSR Academy of Sciences Publishing House. (In Russ.)
8. Nosov, M.M. (1988) *Artistic household items of the Yakuts from the 18th to the early 20th centuries* [Album of drawings]. Yakutsk: Knizhnoe Izdatelstvo. (In Russ.)
9. Nosov, M.M. (2010) *Clothing and ornaments of the Yakuts from the 17th to the 20th centuries*. Yakutsk: TTL Studio, Yakutsk Science Centre of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
10. Potapov, I.A. (1992) *Creative problems of Yakutian artists (1945 – mid-1970s)*. Yakutsk: Yakutsk Science Centre of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
11. Khabarova, M.V. (1981) *Folk art of Yakutia*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
12. Zykov, F.M. (1989) *Traditional tools of the Yakuts (19th – early 20th century)*. Novosibirsk: Nauka, Siberian Branch. (In Russ.)
13. Zykov, F.M. (1976) *Jewelry of the Yakuts*. Yakutsk: Knizhnoe Izdatelstvo. (In Russ.)
14. Ivanova-Unarova, Z.I. (2000) *Images of a shaman* [Album]. Translated from the Russian by G. Semenova. Yakutsk: Bichik. (In Russ.)
15. Ivanova-Unarova, Z.I. (2003) 'Myth-making in Yakut painting', in Popov, B.N. (comp.) *Problems of the formation of the cultural space of Yakutia at the turn of the third millennium* [Collection of articles]. Yakutsk: Sakhapoligrafizdat, pp. 237–246. (In Russ.)
16. Tishina, T.P. (2005) *Yakut ornamental art*. Moscow; Yakutsk: s. n. (In Russ.)
17. Pokatilova, I.V. (2013) *Plastic folklore in the artistic culture of Yakutia*. Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
18. Abdrakhmanova, A.K. and Efimova, L.S. (2024) 'Yakut ornaments: approaches to study', *Humanities, Social-Economic and Social Sciences. Series: Historical Sciences. Cultural Studies. Political Sciences*, (2), pp. 73–78. (In Russ.)

19. Romanova, E.N. (2023) ‘Geocultural image and visual landscape of the North: in the coordinates of digital humanities’, in Romanova, E.N. and Danilova, N.K. (eds.) *Landscape and culture of the peoples of Yakutia: sacralization, symbolic strategies, geocultural images*. Novosibirsk: Nauka, pp. 16–33. (In Russ.)
20. Riegl, A. (2025) *Late Roman art industry*. Translated from the German by G. Gimelshteyn. Moscow: V–A–C Press. (In Russ.)

Информация об авторе

Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, заместитель генерального директора по научной и выставочной деятельности, ГБУ ГМХК «Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)», Якутск, Российская Федерация, vajul@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 7990-9666.

Information about the author

Yuliya Vladimirovna Kravtsova, Cand. Sc. (Art History), Deputy General Director of science and exhibition, National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation, vajul@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 7990-9666.

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

Статья поступила в редакцию 14.05.2026; одобрена после рецензирования 20.06.2026; принята к публикации 22.06.2026.
The article was received by the editorial board on 14 May 2026; approved after reviewing on 20 June 2026; accepted for publication on 22 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 244–259. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 244–259. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 739.2+745(470.67)“20”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.012

Современное искусство аула Кубачи



Радько Олеся Сергеевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
olesya.s.d@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена современному кубачинскому ювелирному искусству. Цель данного исследования — проанализировать формирование художественного языка мастеров текущего столетия, а также представить эволюцию златокузнечного промысла аула. В статье дается оценка состояния кубачинской ювелирной отрасли рубежа XX–XXI веков, описываются проблемы и перспективы ее развития в настоящее время. Для искусствоведческого анализа выбраны произведения Лейлы Изабакаровой, Дауда Куртаева, Алибега Куртаева, братьев Тимура и Рабадана Акаевых. Описание исследуемых предметов декоративно-прикладного искусства дает представление о том, что каноническое по своей природе кубачинское искусство продолжает развиваться в XXI веке. Демонстрируя бережное отношение к художественному наследию предков, эти мастера используют устоявшиеся веками техники и технологии создания серебряных изделий, но при этом трансформируют традиционные орнаментальные и композиционные решения в привычных для аула формах предметов декоративно-прикладного искусства. На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что рассматриваемые художники соединяют в своих работах традиции и новации. В статье использованы архивные и собственные полевые данные, собранные в ходе поездок в Кубачи, а также интервью с художниками-ювелирами. В научный оборот вводятся предметы декоративно-прикладного искусства, созданные современными кубачинскими художниками-ювелирами в начале XXI века.

Ключевые слова: современное кубачинское искусство, ювелирное искусство, дагестанское декоративно-прикладное искусство, Лейла Изабакарова, Дауд Куртаев, Алибег Куртаев, Тимур Акаев, Рабадан Акаев

Для цитирования: Радько О.С. Современное искусство аула Кубачи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 244–259. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1331.

© Радько О.С., 2026

Original article

The contemporary art of Kubachi

Olesya S. Radko

Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts, Saint Petersburg, Russian Federation
olesya.s.d@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the contemporary jewellery art of Kubachi. The aim of the study is to analyse the formation of the artistic method of 21st-century masters and to present the evolution of the goldsmithing craft. The article assesses the state of the Kubachi jewellery industry at the turn of the 20th and 21st centuries, describing its current challenges and development prospects. Works by Leyla Izabakarova, Daud Kurtayev, Alibeg Kurtayev, and the brothers Timur and Rabadan Akayev have been selected for art historical analysis. The examination of these decorative and applied art pieces suggests that the objects under study demonstrate how the art of Kubachi remains canonical in nature while continuing to develop in the 21st century. The work of these masters demonstrates a respectful attitude towards the artistic heritage of their ancestors. They utilise traditional techniques and technologies to create silverware, transforming new ornamental and compositional solutions into forms familiar to Kubachi art. The analysis concludes that these artists successfully combine tradition and innovation. The article includes the author's original data, collected during field visits to Kubachi and interviews with the artists. This study is the first to introduce decorative and applied art objects created by contemporary Kubachi jewellery artists into scientific discourse.

Keywords: contemporary art of Kubachi, jewellery art, decorative and applied art of Dagestan, Leyla Izabakova, Daud Kurtaev, Alibeg Kurtaev, Timur Akayev, Rabadan Akayev

For citation: Radko, O.S. (2026) 'The contemporary art of Kubachi', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 244–259. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.012.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1331. (In Russ.)

Введение

Декоративно-прикладное искусство дагестанского аула Кубачи уходит корнями в глубокую древность. Средневековые бронзовые литые котлы и каменные рельефы, некогда украшавшие дома практически каждого кубачинца, а также работы прославленных оружейников хранятся в музеях по всему миру. Самые ранние дошедшие до нас кубачинские ювелирные украшения и парадное оружие датируются XVII–XVIII столетиями. В XIX веке ювелирная продукция кубачинских мастеров приобретает широкое распространение в Российской империи и за ее пределами. Революция и установление советской власти кардинально поменяли рынки сбыта продукции кубачинских кустарей. Тяжелое экономическое положение в стране, обусловленное Первой мировой и Гражданской войнами, а также экономические реформы новой советской власти поставили мастеров, привыкших работать на заказ, в трудные условия. Таким образом, изменение политических и экономических факторов привело к трансформации златокузнечного дела, которая продолжалась весь советский период. Однако годы расцвета кубачинского ювелирного искусства, пришедшиеся на середину прошлого столетия, сменились кризисом, предпосылки которого были видны еще в начале 1980-х годов, а экономическая ситуация, сложившаяся на рубеже XX–XXI веков, лишь усугубила его. Вместе с тем в этих сложных условиях и несмотря на отсутствие какой-либо помощи со стороны государства кубачинский промысел выжил. Современные мастера, основываясь в своем творчестве на многовековом наследии искусства обработки серебра, формируют собственный художественный язык новой эпохи развития кубачинского ювелирного промысла.

Следует отметить, что в искусствоведческой литературе, посвященной искусству аула, дана лишь общая характеристика истории кубачинского ювелирного промысла. При этом большая часть исследований была опубликована в середине прошлого столетия и не отражает не только современного его состояния, но и в целом второй половины советского периода. Таким образом, исследование творчества мастеров начала XXI века, а также анализ традиционных и новаторских решений, применяемых в их работах, представляется актуальным.

Кубачинский ювелирный промысел на рубеже XX–XXI веков

Каноническое по своей природе орнаментальное искусство горцев в советский период преобразилось благодаря введению новых форм и декоративных приемов, однако не утратило своей идентичности. История кубачинского златокузнечного промысла XX века неразрывно связана с деятельностью Кубачинского художественного комбината. Первая кубачинская артель была организована еще в 1924 году [1, с. 14]. Вместе с тем в условиях отсутствия опыта подобной кооперативной работы и, самое главное, должной государственной поддержки данное объединение «Саниаткар» распадается в 1931 году, но уже к концу 1930-х годов в селе возникает артель «Художник», которая в 1960 году была реорганизована в Кубачинский художественный комбинат.

Новое поколение художников, воспитанных советской властью и трудившихся во второй половине XX века, обладало совершенно иной пластичностью мышления. Им было тесно оставаться в рамках существующих форм и декоративных приемов, более того, им было важно через свои произведения вести диалог со зрителем. Всесоюзная известность художников Расула Алиханова, Гаджи-Бахмуда Магомедова и Манабы Магомедовой способствует популяризации кубачинского ювелирного искусства. Работы мастеров экспериментального цеха Кубачинского художественного комбината демонстрируются на выставках, участвуют в конкурсах, приобретаются в музейные коллекции. Объемы производимой продукции массового потребления растут, и для комбината строится большое многоэтажное здание в новой части села, позволяющее увеличить производственные мощности. Несмотря на перечисленные выше благоприятные условия для развития кубачинского ювелирного дела, уже в начале 1980-х годов начинает возникать ряд факторов, в совокупности послуживших основанием для возникновения художественного кризиса в златокузнечном промысле в конце XX столетия.

Ювелирное искусство Кубачи тех лет нельзя свести лишь к творческому наследию художников экспериментального цеха: производимые рядовыми мастерами комбината изделия также являлись важной частью промысла аула и формировали представление о его художественной составляющей. Масштабирование производства привело к ситуации, когда механическая штамповка мастерами предметов из серебра с черненым орнаментом стирала авторскую составляющую процесса. Отсутствие свободы творчества негативно сказывалось на художественном процессе создания предметов декоративно-прикладного искусства. «На КХИ [Кубачинском художественном комбинате] из года в год сокращается число высококвалифицированных народных мастеров, которые могут создавать уникальные высокохудожественные изделия, а передаче опыта работы подрастающему поколению руководством фабрики мало уделяется времени»,— отмечено в документе 1982 года [2, с. 2]. Разделение технических этапов производства изделий между несколькими цехами не способствовало формированию у художников-ювелиров целостного представления о создаваемом предмете. По наблюдению А.Д. Магомедова, «в их труде во многих случаях отсутствует творческое начало, связанное с проблемами промыслов. Само фабричное разделение труда, определенные ГОСТом требования к изделиям, система оплаты, массовая серийность, почти не отличающаяся от промышленного тиражирования, не оставляет места для самостоятельного подхода мастера к работе» [3, с. 47].

Хотя в обязанности сотрудников экспериментального цеха комбината входило не только изготовление высокохудожественных изделий, но и разработка серебряных предметов для серийного производства, их художественная ценность и качество ввиду тиражности продукции массового потребления стремительно падали. Более того, многие образцы, разработанные Махачкалинским филиалом Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) для внедрения в производство и в качестве методического материала, не были применены на комбинате по своему назначению.

Отрицательную роль играло отсутствие понимания потребностей рынка. Производство утилитарных предметов из серебра превалировало над изготовлением женских украшений: «Развивая одностороннее производство изделий из серебра посудной группы <…> упускают производство женских традиционных украшений» [2, с. 2]. Таким образом, «в начале 1980-х годов в связи с ростом спроса на женские украшения из серебра ведущие мастера, художники промыслов оказались в трудном положении и столкнулись с целым

рядом проблем» [4, с. 56]. Кроме того, на комбинате не уделялось должного внимания повышению квалификации и общехудожественному образованию мастеров, при этом поручения об организации лекций в целях «пропаганды народного искусства» давались руководству комбината Махачкалинским филиалом НИИХП [5, с. 3].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что еще до экономических реформ конца XX века кубачинский ювелирный промысел находился в кризисном состоянии. Столкнувшись в 1990-х годах с реалиями рыночной экономики и лишившись государственного заказа, Кубачинский художественный комбинат не смог переформатироваться под спрос потенциального потребителя. Сложные финансовые условия вынуждали художников-ювелиров отдавать приоритет работе в собственной домашней мастерской, а не труду на комбинате. Отток специалистов также влиял на объемы и качество выпускаемых комбинатом изделий. В начале XXI века социально-экономическая ситуация в отрасли не претерпела каких-либо значительных положительных изменений. В настоящее время Кубачинский художественный комбинат фактически прекратил свою деятельность, хотя и остается в собственности государства, а творческий процесс создания ювелирных изделий сосредоточен в частных мастерских.

Помимо производства высокорентабельных, несложных в изготовлении женских ювелирных украшений и сувенирной продукции, отдельные художники на рубеже XX–XXI веков создают и высокохудожественные изделия подарочного характера. Так, Ибрагим Машаннаев в 1997 году выполнил декоративную вазу «850-летие Москвы», в которой сочетал различные техники декорирования: гравировку, чернение, резьбу по кости, чеканку, позолоту и дополнительную гравировку. К 200-летнему юбилею великого русского поэта в 1999 году художник Гаджи Каммагаджиев создал вазу «Пушкин», где центральное место занимает медальон с гравированным поясным изображением А.С. Пушкина. В 2005 году Ильяс и Гаджиомар Изабакаровы в технике выемчатой эмали выполнили вазу с живописным портретом Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II кисти Юлии Кужим (эмаль по скани), приуроченную к 15-летию его патриаршества. Кроме того, с конца XX века возвращается традиционное для аула производство шашек, кинжалов и сабель. Вместе с тем можно сделать вывод о том, что создаваемые в эти годы изделия характеризуются повторением существующих форм и декоративных приемов, введенных в ювелирное искусство Кубачи ранее.

Следует отметить, что с конца XX века музеи практически не приобретают высокохудожественные работы кубачинских ювелиров, а сами мастера нередко работают на заказ и продают свои изделия в частные коллекции. При этом каталогизация реализуемых предметов искусствоведческим сообществом и самими художниками фактически не производится. Данные обстоятельства не позволяют всесторонне оценить и проанализировать созданные в этот период предметы кубачинского ювелирного искусства.

Кубачинское ювелирное искусство XXI века

Современные златокузнецы, сохраняя наследие предков, ведут творческие поиски. Они не стремятся слепо копировать новации предыдущих поколений, но, основываясь на них, формируют собственный художественный язык и метод, а их произведения показывают, что кубачинский промысел живет и развивается.

Среди художников, творящих в наше время, многие продолжают работать в традиции, виртуозно соединяя кубачинские узоры в привычных формах изделий. Однако настоящее исследование посвящено творчеству тех мастеров, которые стремятся переосмыслить вековые узоры, соединяя в своих работах ставшие каноническими решения и новации.

Ярким примером таких поисков является творчество Лейлы Изабакаровой, дочери художников Манабы Магомедовой и Кадыра Изабакарова. П.Р. Гамзатова так характеризует творчество художницы: «Лейле удалось найти свою дорогу. Ее работы, совсем не похожие на произведения Манабы Магомедовой и традиционные артефакты кавказских златокузнецов, стали прецедентом в развитии ювелирного искусства Дагестана и Грузии и оказались созвучными нашему времени» [6, с. 140].

Большую часть творческого наследия Лейлы Изабакаровой составляют живописные эмали, однако в последние годы в ее произведениях всё больше прослеживается обращение к традициям и культуре своего народа. В прямом смысле соединяя историю и современность, художница дает жизнь старым предметам. Так, в серии «Газыри» (ил. 1) она переосмысливает декоративную часть старинных газырей, хранившихся в ее семье. Обыгрывая этот утилитарный военный аксессуар горцев, ювелир лишает его маскулинности и разрушительного начала, превращая в изысканное женское украшение. Лейла Изабакарова повествует о том, что необходимо созидать красоту, которая, как и любовь, является основополагающим началом нашего мира.

В серии украшений, выполненных ею в 2017–2018 годах (ил. 2), янтарь занимает центральное композиционное место. Вместе с тем здесь также были использованы старинные заготовки, которые





1. **Лейла Изабакарова. Нагрудное украшение (двухстороннее) из серии «Газыри»**.
2016.
Золото, серебро, топаз, сапфир, зернь, детали газырей XIX в., пайка, полировка, золотая насечка.
11,5 × 6,5.
Собственность автора.
Автор фото:
Лейла Изабакарова

2. **Лейла Изабакарова. Ожерелье**.
2018.
Гагатовые, янтарные и старинные серебряные бусины, деталь декора пистолета XIX в.
9,5 × 3,8.
Собственность автора.
Автор фото:
Лейла Изабакарова

хранились в доме художницы. Лейла вспоминает, что ее мать Манаба Магомедова собирала в своих поездках по Кавказу предметы и детали старинных украшений и оружия: «Всё это великолепие вдохновило меня на создание серии работ, в которых элементы убранства старинного мужского костюма сочетаются с янтарем, бирюзой и другими камнями, также с любовью собранными мамой на протяжении жизни» [7, с. 71]. Так, ожерелье, собранное из янтарных и филигранных бусин, завершается гравированным навершием пистолета, а две подвески обрамлены деталями женского и мужского костюма соответственно. Серебряный разомкнутый браслет (ил. 3) выполнен художницей из заготовки, когда-то созданной кем-то из ее родителей,— в этом, безусловно, усматривается преемственность поколений. Браслет украшен янтарем и архаичными узорами, дополнительно подчеркивающими связь времен. Удивительным образом переосмысливает Лейла Изабакарова кубачинское золотошвейное мастерство. При помощи эмали, проволоки и фольги ею достигается эффект золотых стежков женских головных уборов — казов, которые издавна носят в Кубачи. Этой серией работ она отдает дань традиционному женскому ремеслу своего народа.

Представитель молодого поколения мастеров Дауд Куртаев отдает предпочтение изготовлению кинжалов, шашек и сабель. Он выработал собственный художественный метод, отличающийся не только детальной проработкой резных вставок на парадном оружии, но и сдержанностью и лаконичностью декоративных приемов. Используя традиционные кубачинские орнаменты, такие как *мархарай*[1], *тутта*[2] и *тамга*[3], мастер увеличивает их общий масштаб, но сохраняет мелкость линий

[1] Мархарай — традиционный кубачинский растительный орнамент асимметричного характера, узор которого представляет собой круглящиеся по спирали стебли.

[2] Тутта — разновидность традиционного кубачинского растительного орнамента, построенного на основе симметрично расходящихся от стебля-основы ветвей.

[3] Тамга — узор традиционного кубачинского растительного орнамента, представляющий собой крупный медальон, состоящий из круглящихся стеблей.



3. **Лейла Изабакарова. Браслет**.
2021.
Серебро, янтарь, ковка, зернь, детали декора женского дагестанского костюма XIX в., пайка, полировка.
Д.: 4,5.
Собственность автора.
Автор фото:
Лейла Изабакарова

самого узора, что придает легкость композиции накладных элементов (ил. 4). Строгий характер декора усиливается фактическим отказом Дауда Куртаева от полировки изделий: применение оксидирования взамен традиционного чернения позволяет достичь более матового покрытия гравированных элементов. Колористические решения отдельных предметов оружия, выраженные



4. **Дауд Куртаев. Кавказская шашка «Клык Высот»**.
2026.
Сталь, железо, серебро, кожа, дерево; монтировка, насечка по металлу, оксидирование, ковка стали, травление (клинок).
Д.: 57.
Собственность автора.
Автор фото: Дауд Куртаев

5. **Дауд Куртаев. Кинжал «Кама»**. 2026.
Сталь, серебро, кожа, дерево; монтировка, гравировка, оксидирование, ковка стали, травление (клинок).
Д.: 40.
Собственность автора.
Автор фото: Дауд Куртаев





6. **Дауд Куртаев. Женский браслет**.
2025.
Серебро, золото, железо, бирюза; монтировка, пайка, оксидирование, насечка по камню, насечка по железу.
Д.: 5.
Собственность автора.
Автор фото: Дауд Куртаев

в подборе цвета кожи и дерева для отделки, создают эффект дуохромности, лишая изделия излишней декоративности (ил. 5).

Необходимо отметить аскетичное исполнение ножен и рукояти оружия, выраженное в уменьшении количества и площади серебряных накладок и вставок. Это зачастую продиктовано не столько художественным видением автора, сколько высокой стоимостью материалов. Вопрос реализации произведений при планомерно повышающейся цене металла стоит для современных художников весьма остро. Однако данные экономические

7. **Алибег Куртаев, Ирина Сорокина (живописная эмаль). Женский браслет**.
2020-е.
Серебро, живописная эмаль (финифть); монтировка, гравировка, чернение, дополнительная гравировка, чеканка.
Д.: 5.
Собственность автора.
Автор фото: Алибег Куртаев





8. **Алибег Куртаев. Подвеска**.
2020-е.
Серебро, бирюза; монтировка, пропиливание, пайка, полировка.
Д.: 3.
Собственность автора.
Автор фото: Алибег Куртаев

9. **Тимур и Рабадан Акаевы. Женский браслет**.
2020-е.
Серебро, монтировка, гравировка, чеканка, дополнительная гравировка, оксидирование, полировка.
Ш.: 5.
Собственность автора.
Автор фото: Тимур Акаев





10. **Тимур и Рабадан Акаевы. Визитница**.
2020-е.
Серебро, монтировка, гравировка, чеканка, дополнительная гравировка, позолота, оксидирование, полировка.
5 × 3.
Собственность автора.
Автор фото: Тимур Акаев

факторы в то же время служат стимулом для творческих поисков златокузнецов.

Дауд Куртаев в основном специализируется на изготовлении парадного оружия, однако в числе его произведений есть и женские украшения. Художник переосмысливает вариацию традиционного кубачинского женского свадебного браслета. «Наиболее ранние дошедшие до нас образцы этого круга вещей датируются XVII–XVIII веками. Типологически они сохраняют свою специфику в течение всего XIX века, хотя стилистически меняются»,— отмечает П.Р. Гамзатова [8, с. 90]. Композиция кубачинских кольцеобразных и замкнутых свадебных браслетов отличается центральным расположением крупного камня на корпусе изделия. Сохраняя каноническую доминантную роль большого камня натуральной иранской бирюзы, Дауд Куртаев создает сам браслет в оригинальной авторской манере (ил. 6). На сплетенном вручную сетчатом железном полотне он размещает декорированные золотой насечкой детали, выделенные черным цветом путем оксидирования. Стоит подчеркнуть, что он является одним из немногих современных златокузнецов, владеющих мастерством насечки золотом по кости и камню.

Обращается к теме традиционных украшений и другой современный автор — Алибег Куртаев. В своей вариации этого женского украшения (ил. 7) художник вдохновляется творчеством Георгия Курасова[4], заменяя центральный камень репродукцией картины данного живописца. Миниатюрную копию полотна, выполненную в технике живописной эмали, для браслета создает И.И. Сорокина[5]. Кубистические приемы в миниатюре подчеркиваются строгой геометрией самого браслета, сочетающейся с плавностью линий традиционного растительного орнамента, что лишь усиливает визуальный эффект. Кроме того, интерес представляют работы Алибега Куртаева последних лет с полым растительным узором (ил. 8), которые изначально выполняются им вручную, а затем тиражируются при помощи штамповки. Серия подобных женских украшений является вариацией изделий массового производства, в которой сохраняется каноническая композиционная симметричность кубачинского орнамента, сочетающаяся с актуальностью современных модных веяний. Стоит отметить, что в наши дни украшения из данной серии пользуются большим спросом, чем привычные гравированные черненые изделия. Это, в свою очередь, безусловно способствует популяризации и развитию кубачинского промысла.

В мастерской братьев Тимура и Рабадана Акаевых создаются высокохудожественные изделия в традиционных техниках: в них сочетаются гравировка, чернение, позолота и чеканка. Женские украшения, выполненные художниками в соответствии с канонами кубачинского орнаментального искусства, отличаются тонкостью проработки узора и практически всегда — использованием дополнительной гравировки, что придает им особую выразительность (ил. 9). Стоит отметить, что этого эффекта Тимур и Рабадан Акаевы добиваются всё теми же традиционными инструментами, без помощи современного резного оборудования. Однако они, как и многие мастера, используют микроскоп, что, безусловно, облегчает выполнение особенно мелких элементов орнамента. Помимо женских украшений и холодного оружия, в мастерской Акаевых создаются утилитарные предметы, такие как фляжки, визитницы и бляхи для мужских ремней. Центральное место в композиции данных изделий нередко занимают картуши с различными изображениями людей, животных и сюжетных сцен (ил. 10). Они выполнены не в традиционной для кубачинского искусства манере, однако, чтобы достичь желаемого эффекта реалистичности, художники предварительно создают эскизы не только карандашом на бумаге, но и резцом на металле. Мастера стремятся сохранить собственный авторский стиль, работая не столько в угоду заказчику, сколько созидая пространство личной творческой свободы, без которой теряется смысл их деятельности.

Выводы

Творчество художников Лейлы Изабакаровой, Дауда Куртаева, Алибега Куртаева, братьев Тимура и Рабадана Акаевых убедительно демонстрирует, что, несмотря на внешние и внутренние социально-экономические проблемы, возникшие на рубеже XX–XXI веков и значительно повлиявшие на состояние кубачинского ювелирного промысла, златокузнечное дело продолжает жить и развиваться в новом столетии. Современные мастера создают высокохудожественные произведения, равные работам ювелиров советского периода, которые хранятся в музеях нашей страны. Однако, аккумулируясь в частных коллекциях, эти изделия становятся недоступными для изучения искусствоведческим сообществом и обучения будущих мастеров, что может негативно отразиться на развитии и сохранении искусства аула. Кроме того, фактическая утрата коллективного

[4] Георгий Курасов родился в 1958 году в Ленинграде. Окончил скульптурный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, но большую часть его художественного наследия составляют живописные работы. Полотна Георгия Курасова отличаются яркостью колористического решения, четкостью и геометричностью линий, а особое место в его творчестве занимает образ женщины.

[5] Ирина Ивановна Сорокина — художник ростовской финифти (Ростов Великий, Ярославская область).

начала, выраженная в индивидуальной работе над предметами декоративно-прикладного искусства в домашних мастерских, не способствует передаче основ кубачинского ювелирного дела молодым художникам.

Список источников

1. Трунов Д.И. Дагестанские умельцы. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1959. 77 с.
2. Справка о состоянии развития производства изделий народных художественных промыслов и постановки художественно-творческой работы на Кубачинском КХИ Минместпрома Дагестанской АССР, 1982 // Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД). Ф. 1396. Оп. 1. Д. 35.
3. Магомедов А.Д. Современные художественные промыслы (К вопросу о местах и условиях сохранения народной традиции) // Народные традиции в современном профессиональном искусстве Дагестана : сб. статей / отв. ред. Д.М. Магомедов. Махачкала: Дагестанский филиал АН СССР, 1984. С. 36–49.
4. Магомедов А.Д. Изделия из драгоценных и цветных металлов предприятий народных художественных промыслов Дагестана // Проблемы развития современных народных художественных промыслов по обработке металла и камня : сб. статей / отв. ред. Н.В. Черкасова. М.: Научно-исследовательский институт художественной промышленности, 1988. С. 55–73.
5. Справка о состоянии художественно-творческой работы Кубачинского комбината художественных изделий, 1983 // Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД). Ф. 1396. Оп. 1. Д. 37.
6. Гамзатова П.Р. Лирика эмали Лелико // Серебряная легенда Кавказа. Манаба Магомедова : каталог выставки / сост. Л. Изабакарова. М.: Государственный Исторический музей, 2013. С. 138–143.
7. Изабакарова Л.К. Лейла Изабакарова // Тайна кубачинского браслета. Манаба Магомедова. Кадыр Изабакаров. Лейла Изабакарова : каталог выставки / сост.: Л.К. Изабакарова, М.А. Филатова. М.: Государственный музей Востока, 2023. С. 70–71.
8. Гамзатова П.Р. Дагестанские женские ювелирные украшения XVIII – начала XX века. Махачкала: Мастер, 2020. 184 с.

References

1. Trunov, D.I. (1959) *Dagestan craftsmen*. Moscow: Vsesoiuznoe kooperativnoe izdatelstvo. (In Russ.)
2. *Central State Archive of the Republic of Dagestan*. Report on the state of development of folk arts and crafts production and the organization of artistic and creative work at the Kubachi folk arts and crafts combine of the Ministry of Local Industry of the Dagestan ASSR, 1982. Fond 1396, inventory 1, file 35. (In Russ.)
3. Magomedov, A.D. (1984) ‘Modern art crafts (On the question of places and conditions for preserving folk tradition)’, in Magomedov, D.M. (ed.) *Folk traditions in the modern professional art of Dagestan*. Makhachkala: Dagestan Branch of the USSR Academy of Sciences, pp. 36–49. (In Russ.)
4. Magomedov, A.D. (1988) ‘Products made of precious and non-ferrous metals by folk arts and crafts enterprises of Dagestan’, in Cherkasova, N.V. (ed.) *Problems of development of modern folk arts and crafts in metal and stone processing*. Moscow: Research Institute of Artistic Industry, pp. 55–73. (In Russ.)
5. *Central State Archive of the Republic of Dagestan*. Report on the state of artistic and creative work of the Kubachi folk arts and crafts combine, 1983. Fond 1396, inventory 1, file 37. (In Russ.)
6. Gamzatova, P.R. (2013) ‘The lyrics of Leliko’s enamel’, in Izabakarova, L. (comp.) *Silver legend of Caucasus. Manaba Magomedova* [Exhibition catalogue]. Moscow: State Historical Museum, pp. 138–143. (In Russ.)
7. Izabakarova, L.K. (2023) ‘Leyla Izabakarova’, in Izabakarova, L.K. and Filatova, M.A. (comps.) *The secret of the Kubachi bracelet. Manaba Magomedova. Kadyr Izabakarov. Leyla Izabakarova* [Exhibition catalogue]. Moscow: The State Museum of Oriental Art, pp. 70–71. (In Russ.)
8. Gamzatova, P.R. (2020) *Dagestan women’s jewellery of the 18th – early 20th centuries*. Makhachkala: Master Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Радько Олеся Сергеевна, соискатель ученой степени кандидата наук, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, olesya.s.d@gmail.com.

Information about the author

Olesya Sergeevna Radko, Candidate of Sciences applicant, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, olesya.s.d@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 19.05.2026; одобрена после рецензирования 01.06.2026; принята к публикации 02.06.2026.
The article was received by the editorial board on 19 May 2026; approved after reviewing on 01 June 2026; accepted for publication on 02 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 260–271. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 260–271. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 738.1(470.311)“19/20”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.013

Развитие гжельского промысла в творчестве ведущих художников: от классики к современности



Сивова Татьяна Алексеевна

ООО «Гжель-открытый код», д. Турыгино, муниципальный округ Раменский, Московская область, Российская Федерация
tasivova@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 9393-1537

Аннотация. Статья посвящена исследованию механизмов сохранения традиций искусства Гжели в XX–XXI веках, а также преемственности между поколением мастеров, возрождавших промысел в послевоенные годы, и современными художниками, определяющими его развитие в XXI веке. Если послевоенный период «возрождения» Гжели (1940–1970-е) и творчество его основоположников исследованы фундаментально, то нынешнее состояние промысла и художественные процессы последних десятилетий во многом остаются малоизученными. В искусствоведении наблюдается очевидный недостаток опубликованных биографических данных о мастерах новейшего времени, а также нехватка теоретического осмысления того, как именно Гжель функционирует сегодня, выходя за рамки коммерческого тиражирования и сохраняя статус высокого авторского искусства. Через сопоставление творческих судеб и художественного языка Т.С. Дунашовой и Е.Б. Сухоруковой в статье прослеживается эволюция гжельского стиля на протяжении почти восьми десятилетий и раскрывается процесс переосмысления канона традиционного искусства в современном контексте. В научный оборот вводятся важные биографические данные, фиксирующие живую традицию промысла. Исследование опирается на искусствоведческий анализ конкретных произведений и творческих стратегий мастеров, сопоставление этапов формирования канона Гжели и его новой интерпретации в конце XX – начале XXI века, а также на разбор техники росписи (мазка с тенями), композиционных принципов и формообразования. Особое внимание уделено роли плеяды художников-выпускников Абрамцевского училища 1980-х годов, расширивших пластические и сюжетные границы ремесленного промысла.

Ключевые слова: гжель, гжельский промысел, традиционное искусство, фарфор, кобальтовая роспись, формообразование, Т.С. Дунашова, Е.Б. Сухорукова, Абрамцевское училище

Для цитирования: Сивова Т.А. Развитие гжельского промысла в творчестве ведущих художников: от классики к современности // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 260–271. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1332.

© Сивова Т.А., 2026

Original article

The evolution of the Gzhel craft in the work of leading artists: from classical traditions to modernity

Tatiana A. Sivova

LLC "Gzhel-Open Code", Turygino Village, Ramensky Municipal District, Moscow Region, Russian Federation
tasivova@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 9393-1537

Abstract. The article investigates the mechanisms by which the traditions of Gzhel art were preserved in the 20th and 21st centuries, focusing on the continuity between the generation of masters who revived the craft in the post-war years and contemporary artists shaping its development in the 21st century. While the post-war period of Gzhel's 'revival' (the 1940s–1970s) and the oeuvre of its founders have been thoroughly researched, the current state of the craft and the artistic processes of recent decades remain largely understudied. In art history, there is a clear deficit of published biographical information on contemporary masters, as well as a lack of theoretical understanding of how Gzhel functions today, transcending commercial reproduction and maintaining its status as high fine art. By comparing the creative paths and artistic languages of T.S. Dunashova and E.B. Sukhorukova, the paper traces the evolution of the Gzhel style over nearly eight decades and reveals how the canon of traditional art has been reimagined in a contemporary context. Crucial biographical information documenting the living tradition of the craft is introduced into scholarly discourse. The study relies on art-historical analysis of specific works and the masters' creative strategies, a comparison of the stages of Gzhel canon formation and its reassessment in the late 20th and early 21st centuries, and an examination of painting techniques (the 'one-stroke brushwork with shadows'), compositional principles, and form-shaping. Particular attention is paid to the role of a cohort of artists who graduated from Abramtsevo College in the 1980s, who expanded the plastic and narrative boundaries of this artisanal craft.

Keywords: Gzhel, Gzhel craft, traditional art, porcelain, cobalt painting, form-shaping, T.S. Dunashova, E.B. Sukhorukova, Abramtsevo College

For citation: Sivova, T.A. (2026) 'The evolution of the Gzhel craft in the work of leading artists: from classical traditions to modernity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 260–271. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1332. (In Russ.)

Введение

Гжельский художественный промысел, имеющий многовековую историю, в XX веке претерпел коренную трансформацию: от почти полного исчезновения до обретения статуса одного из самых узнаваемых брендов русского декоративно-прикладного и народного искусства. Как справедливо отмечают современные исследователи, Гжель — это и географическое место, и традиционный промысел, и современное керамическое производство, и форма бытования искусства в системе промысла. Однако за этой узнаваемостью стоит сложная история обновлений, кризисов и смены поколений. Именно в этой динамике кроется главный вопрос, волнующий исследователей: как сохранить аутентичность традиционного искусства, не превратив его в застывший музейный экспонат, и одновременно обеспечить его актуальность в стремительно меняющемся мире.

Увидеть за этой узнаваемостью живую диалектику традиции можно только через обращение к конкретным судьбам и творчеству ведущих мастеров промысла. В каждой эпохе находятся

художники, чье искусство становится узловой точкой, тем моментом, где традиция обретает законченную форму или, напротив, получает импульс к обновлению. В гжельском промысле второй половины XX – начала XXI веков такими фигурами, репрезентирующими разные поколения и разные творческие стратегии, являются Т.С. Дунашова и Е.Б. Сухорукова. Анализ созданных ими произведений и их творчества в целом позволяет не просто констатировать смену художественных эпох, но и увидеть внутренние механизмы развития традиционного искусства — как народное мастерство кристаллизуется в эталонный стиль и как этот стиль впоследствии осваивается и переосмысливается новым поколением профессионалов.

Татьяна Сергеевна Дунашова — потомственная гжельская мастерица, лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина (1978), заслуженный художник РСФСР (1982), народный художник Российской Федерации (1992), начавшая свой творческий путь в живописном цехе артели «Художественная керамика» в 1935 году, где начали формироваться кадры художников нового поколения, такие как Л.П. Азарова, Н.Б. Квитницкая, З.В. Окулова, Т.С. Дунашова, которым предстояло возрождать промысел, стоять у истоков знаменитой синей росписи в грядущие десятилетия. Ее творчество — это вершина классического периода гжельского искусства, момент кристаллизации стиля, ставшего эталоном и традицией. Многие из элементов гжельского письма, ставшие традиционными,— капельки, усики, композиционные схемы букетов и гирлянд — были отточены и канонизированы именно ее кистью.

Елена Борисовна Сухорукова, выпускница Абрамцевского художественно-промышленного училища имени В.М. Васнецова (1984), сегодня — главный художник Объединения «Гжель», представляющая следующее поколение мастеров, осваивающих традицию и творчески ее развивающих. Творчество Е.Б. Сухоруковой — это движение внутри традиции: от четкого освоения техники гжельского стиля к своему узнаваемому почерку и, наконец, к позиции главного художника, определяющего, каким промысел будет дальше. В этом движении — сама жизнь традиционного искусства, его способность оставаться актуальным без потери своих корней. Чтобы понять глубину и значение этого пути, необходимо рассмотреть его в более широком искусствоведческом контексте, через призму ключевых понятий, определяющих развитие гжельского стиля на протяжении двух эпох.

Развитие стиля Т.С. Дунашовой

Прежде чем говорить об индивидуальном почерке, важно понять, что именно составляет основу гжельского стиля — тот визуальный язык, на котором говорят все мастера. Традиционный бело-синий стиль Гжели был сформирован в послевоенные годы усилиями А.Б. Салтыкова и Н.И. Бессарабовой [1, с. 17]. Обратившись к традициям гжельского полуфаянса XIX века [2, с. 504], они возродили производство фарфора в Гжели с ручной подглазурной росписью кобальтом. Главный стилеобразующий элемент, определивший лицо промысла,— это фирменный кистевой «мазок с тенями», способный создавать множество тончайших градаций синего. Техника этого мазка уникальна: широкий живописный мазок в одно касание с плавным переходом от темно-синего плотного цвета к светлому, прозрачному, почти белому. Художник виртуозно и легко выполняет рисунок, но подлинное мастерство раскрывается в умении собрать отдельные мазки в гармоничную, ритмически организованную композицию.

Художники, работавшие на промысле в 1940–1950-е годы, не просто освоили эту технику — они развили ее, придав каждому изделию индивидуальное звучание [3, с. 60]. Т.С. Дунашовой был присущ самобытный творческий почерк как в создании формы, так и в росписи. Она была не просто художником-исполнителем, а мастером, мыслящим форму и декор как неразрывное целое. Ее работы демонстрируют избирательное отношение к формам и назначению предметов, особенностям их пластики, приемам и характеру росписи, даже манере наложения краски. Т.С. Дунашова вырастала в среде, где форма «дышала» в руках гончара. Она не нуждалась в предварительном рисунке, нанося композицию сразу на изделие [4, с. 55]. Чувство формы на уровне подсознания позволяло ей создавать гармоничные, пластически совершенные композиции, где роспись не довлеет над формой, а является ее естественным продолжением (ил. 1).

Художник была непревзойденным мастером цветочной росписи. Ее цветочные композиции — это не просто орнаментальный мотив, а живое, пульсирующее пятно, в котором плотные тени мазка перетекают в легчайшие, почти прозрачные лепестки. Свободная мазковая роспись виртуозно выполнена с особым внутренним ритмом, который чувствуется в каждой линии, каждом изгибе элементов [5, с. 106].

Т.С. Дунашова не столько следовала заданной задумке, сколько импровизировала, ведомая формой изделия. Художник постепенно находила свои излюбленные композиции и манеру письма. В ранних работах прослеживается поиск и эксперимент: отталкиваясь от музейных образцов и наставлений своего учителя Н.И. Бессарабовой, она постепенно находила свои темы и композиционные приемы, чаще — асимметричные композиции, излюбленные цветочные мотивы и виртуозную



1. **Н.И. Бессарабова (автор формы), Т.С. Дунашова (роспись). Ваза «Цветы»**.
1950-е.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, золочение.
28,6 × 19,5.
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, инв. НКФР-679



2. **Н.И. Бессарабова (автор формы), Т.С. Дунашова (роспись). Кувшин с крышкой**.
1957.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, золочение.
23,7 × 18,7 × 16,3.
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, инв. НКФР-710/2

технику мазка с тенями. Именно настойчивость в освоении ремесла и одновременно смелость в экспериментах позволили ей выработать узнаваемый почерк, ставший эталоном для целого поколения гжельских мастеров.

В работах 1950-х годов заметен переход от графической манеры к живописной: четкие графические линии с акцентами на смысловых центрах сменяются добавлением полутонов, создающих эффект объема. Этим она фактически возрождает и канонизирует мазковую технику гжельской росписи, наполняя растительный орнамент мягкостью, живостью и удивительной одухотворенностью (ил. 2).

Т.С. Дунашова не просто освоила технику, она задала вектор в изображении целого ряда конкретных мотивов, которые впоследствии стали визитной карточкой промысла. Именно в ее авторской интерпретации в традиционной росписи прочно закрепились узнаваемые образы ежевики, смородины, георгинов. Дунашова перевела эти живые природные формы на язык декоративной гжельской росписи, превратив их в те самые канонические элементы, которые по сей день тиражируются мастерами [4, с. 147]. Этот эволюционный путь показывает, как художник осваивает новые техники, сохраняя декоративную выразительность каждой работы. В данный период прослеживается постепенный переход от строгой орнаментальности к сложной композиционной свободе, где традиционные мотивы переосмысливаются через призму индивидуального авторского стиля.

В последующие годы своей творческой деятельности Т.С. Дунашова работала в стиле, который стал синтезом традиционных гжельских приемов и ее индивидуального художественного почерка. Ее стиль прочно укрепился в гжельском искусстве, его отличала особая строгость, но в то же время и живописность. Пышные букеты розанов словно вплетаются в тулово формы — сочные, написанные смелыми, уверенными мазками, подчеркнутые графическими нюансами. Самым известным и значимым творением в творчестве Т.С. Дунашовой стал чайный сервиз «Ларец» (ил. 3), который пользуется популярностью у ценителей гжельского искусства и тиражируется в объединении «Гжель» до сих пор.

Чайник отличается изяществом и продуманностью: корпус восьмигранный, с плавными изгибами — такая форма одновременно декоративна и функциональна. Ручка и носик массивные, эргономичные, с характерным гжельским изгибом. Крышка по форме шестигранная, в созвучии с корпусом, увенчана декоративным навершием в виде стилизованного цветка. В декоре прочно укрепились стилизованные, почти графичные цветочные элементы. Центральный мотив выполнен в виде крупного цветочного букета; геометрический





орнамент в виде сетки обрамляет цветочный мотив, создавая ритмическую структуру. Обработка краев темно-синим контуром, выполненная плотной кобальтовой заливкой, усиливает геометричность изделия. В росписи всё на своем месте, отсутствует излишняя перегруженность, композиция лаконична, но выразительна, что является отличительной чертой стиля мастера. Работы Т.С. Дунашовой отличаются гармонией, изысканностью и глубокой связью с народными традициями.

Подъем 1980-х годов и новое поколение художников-«абрамцевцев»

Как отмечают исследователи, в 1980-е годы в Гжели сложилась целая плеяда художников — «абрамцевцев», среди которых были М.В. Подгорная, А.В. Царегородцев, Е.С. Осташкова, С.М. Симонов, Т.В. Хазова, В.Н. Хазов, Е.Б. Сухорукова, чье творчество отличает свободный подход к освоению художественного наследия признанных мастеров промысла — Л.П. Азаровой, Н.И. Бессарабовой, Т.С. Дунашовой, З.В. Окуловой [6, с. 44]. Этот период стал для Гжели временем не просто производственного подъема, а подлинной культурной революции, которая изменила внутреннюю среду промысла. В 1980-х годах промысел окреп и стал нуждаться в новых творческих силах; именно выпускники Абрамцевского училища стали основой для возрождения профессионального художественного образования в самой Гжели и соавторами ее всесоюзного и международного успеха. В отличие от предшествующего поколения мастеров — Л.П. Азаровой, Н.И. Бессарабовой, Т.С. Дунашовой, З.В. Окуловой, а также А.Н. Федотова, В.Г. Розанова, которые сами были выпускниками Абрамцевского училища и в 1960–1970-е годы создали классический канон гжельского искусства, утвердив его узнаваемый стиль, новое поколение пришло в промысел с иной творческой задачей. Общей для всех мастеров стала глубокая опора на традицию, однако художники 1980-х годов поставили перед собой задачу переосмыслить устоявшийся канон, вдохнуть в него новую энергию и расширить его границы. Новый авторский подход предполагал обращение к канону как к живому, подвижному материалу, что позволило превратить традиционные мотивы в новую пластическую систему [7, с. 17]. Это ощутимо изменило гжельское искусство, затронув его фундаментальные основы: философию авторства, пластический язык, организационную культуру и просветительскую миссию.

На уровне художественной формы наиболее ярким новатором стал дуэт М.В. Подгорной

3. **Т.С. Дунашова. Чайник с крышкой из чайного сервиза «Ларец»**.
1982.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом.
23 × 9,5 × 9,5.
Раменский историко-художественный музей, инв. ФКС-1102

4. **А.В. Царегородцев, М.В. Подгорная. Плакетка**.
1996.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом.
32 × 24 × 5.
Объединение «Гжель»

и А.В. Царегородцева. Царегородцев создавал идеально выверенные, архитектурно-монументальные объемы, продолжающие традиции русского фарфора. Подгорная наполняла эти формы жизненной энергией через виртуозную многофигурную роспись, где кисть мастера покрывала поверхность свободной по экспрессии графикой, сроднившейся с традиционным мазковым письмом. Скульптурно выверенная форма перестала быть просто носителем орнамента, она стала его полноправным партнером, что требовало от художника сложнейшего пространственного мышления, ранее не свойственного плоскостной гжельской манере письма. Ее роспись превратила фольклорные сцены гуляний и труда в динамическое театральное действо (ил. 4).

Особенно важно, М.В. Подгорная раздвинула границы разрешенного сюжета в Гжели, позволив обращаться к бытовым и даже индустриальным темам, что было немыслимо для классического промысла 1960–1970-х годов с его строгой ориентацией на растительные орнаменты [8, с. 43]. Другой вектор обновления задал творческий союз Е.С. Осташковой и С.М. Симонова, олицетворявших молодое, энергичное крыло гжельских художников второй половины 1980-х. Начав с совершенствования подглазурной кобальтовой росписи, они вскоре обратились к модернизации самих утилитарных форм, предлагая новые типы предметов, которые требовали нетипичных композиционных решений. Их совместная работа стала прямым воплощением абрамцевского принципа синтеза искусств, где бытовой предмет возводится в ранг высокого декора [9, с. 76].

В.Н. и Т.В. Хазовы привнесли в гжельское искусство свой узнаваемый почерк, который проявился в их подходе к формообразованию и росписи; как и художники, упомянутые ранее, они работали в соавторстве, где каждый выполнял свою ведущую роль, создавая гармоничный ансамбль формы и декора. Авторы участвовали в поиске новых объемно-пространственных решений. В их работах форма обогащается такими элементами, как грозди винограда, ветви цветущих растений. Эти детали не просто нанесены на поверхность, а органично вписаны в общую пластику предмета, становясь ее неотъемлемой частью. Т.В. Хазова создает композиции, которые специалисты называют удивительными по содержанию и мастерству исполнения. Ее работа отличается глубокой связью с традициями и особенным вниманием к деталям. В своих произведениях она с огромной любовью изображает цветочные мотивы, вписанные в сложные геометрические композиции. Ее тематика близка к традиционным сюжетам, но всегда несет отпечаток ее индивидуального видения. В декоре ее изделий часто появляется образ птицы — мотив, характерный для майолики Гжели XVIII века, что говорит о глубоком изучении наследия и стремлении переосмыслить его в современных работах.

Работая вместе, художники создают произведения, где эмоциональная форма находит свое завершение в тонкой и продуманной росписи, что позволяет говорить о них как о мастерах, занявших свою уникальную нишу в истории гжельского искусства. Художники не боялись спорить, экспериментировать и ошибаться, благодаря чему производственные планерки и художественные советы из формальных мероприятий превратились в подлинные творческие лаборатории. Этот подход к сотворчеству привел к тому, что даже в условиях жестких рамок и канона промысла стал возможен авторский поиск, если он опирался на фундаментальные знания академической школы.

Объединяющим вектором для всех названных художников стало глубинное претворение принципов народной эстетики, превратившее Гжель в сложную, многоголосую художественную систему, где фольклорный мотив обретает современное звучание, а коллективный опыт служит трамплином для яркой авторской индивидуальности. Благодаря им Гжель перестала быть народным промыслом в узком смысле слова и стала авторским искусством на народной основе. Их наследие — это мост между архаичной крестьянской посудой и авторской керамикой нашего времени, доказывающий, что истинная традиция жива только в своем бесконечном переосмыслении. То, что музеи и коллекционеры называют «золотым веком» Гжели [10, с. 210], по сути является прямым результатом этой культурной прививки, сделанной художниками, вышедшими из стен Абрамцевского училища. Они не просто обновили визуальный язык промысла в конце XX века — они заложили фундамент для его дальнейшего развития, доказав, что традиция тем и жива, что каждый новый талант находит в ней свое уникальное прочтение.

Творческий путь и особенности стиля Е.Б. Сухоруковой

В полной мере это относится и к творчеству Е.Б. Сухоруковой — одной из новых талантливых художников, подхвативших этот импульс, яркой представительницы абрамцевской школы, чье творчество балансирует между канонами традиционного промысла и индивидуальной авторской интерпретацией. Ее профессиональный путь демонстрирует, как традиция не консервируется, а продолжает жить через личный поиск мастера. Выпускница Абрамцевского художественно-промышленного училища имени В.М. Васнецова, она в 1984 году была направлена в объединение «Гжель» по распределению. Придя на промысел,

Е.Б. Сухорукова столкнулась с необходимостью освоения традиционных приемов росписи в условиях производственных норм. Жесткая школа поточного производства научила ее скорости и точности воспроизведения установленного рисунка-образца, сформировала мышечную память мазка, без которой невозможна дальнейшая творческая эволюция.

Е.Б. Сухорукова застала ту самую школу мастеров, которые начинали возрождение Гжели в послевоенные десятилетия, формировали каноны и определили творческое лицо промысла на десятилетия вперед. Это был большой энергетический котел, где постоянно создавалось что-то новое, где живая традиция передавалась через наставничество, через совместную работу, обсуждения, творческие споры и ежедневное наблюдение за работой мастеров. Из исполнителей ее перевели в художники творческой группы, и именно погружение в среду Азаровой, Бессарабовой, Дунашовой, Окуловой во многом сформировало ее собственное понимание гжельского стиля и ответственности за его сохранение и развитие. Узнаваемый почерк художника проявился в особой графичности, в умении строить сложные, ритмически организованные композиции, в смелом сочетании традиционных элементов с новыми, оригинальными узорами. Эти композиционные принципы находят яркое воплощение в росписи настенного блюда с изображением Храма Христа Спасителя 1995 года, созданного к празднованию 850-летия города Москвы (ил. 5).

Форма блюда круглая, с умеренно выраженным бортом, рассчитанная на экспозицию на стене. Композиция декора выстроена по принципу строгой центричности и ярусного членения, типичного для декоративного искусства Гжели. В центре — архитектурный образ Храма Христа Спасителя; он занимает доминирующее положение, его силуэт уравновешен и симметричен, а масштаб соотнесен с диаметром блюда. Над изображением храма размещена фигурная лента с надписью: «Москва 850 лет», а под ним — еще одна лента с названием памятника. Эти элементы работают как композиционные опоры, визуально утверждая центральный образ и одновременно вводя историко-мемориальный контекст. Белый фон вокруг архитектуры активно участвует в композиции, подчеркивая графичность кобальтового контура и создавая эффект воздушной среды. Внутренний пояс (между зеркалом блюда и основным растительным декором) состоит из ажурного геометризованного бордюра с повторяющимися элементами, переплетенными с тонкими деталями; он отделяет сюжетную часть от пышного растительного узора, не перегружая центр. Основной ярус заполнен крупными розанами, завитками и мелкой травной росписью; ритм строится на чередовании крупных цветочных пятен и легких ажурных завитков, а тональные переходы кобальта (от насыщенного синего до прозрачного голубого) придают узору объем и динамику. Внешний пояс состоит из широкой плотной отводки, которая, ритмически завершая композицию, уравновешивает пышность среднего орнамента и придает изделию целостный облик и композиционную завершенность.

Эта же ярусная и центрическая схема получает совершенно иное звучание в блюде с растительным орнаментом, где архитектурная симметрия уступает место живописной асимметрии букета (ил. 6). В центре расположен пышный цветочный букет — ведущий мотив гжельской росписи, состоящий из трех разных по форме цветоносов. Крупные стилизованные цветы (так называемая гжельская роза) образуют компактное ядро композиции, их объем моделируется за счет мазковой росписи. Розы дополнены листьями, выполненными в технике наборного мазка, чередующимися с веточками и элементами, написанными светлым тоном. В букете присутствуют бутоны роз и колокольчиков, травинки, усики, колоски, капельки, тычинки, бусинки — разнообразие мотивов поистине впечатляет; каждый из них исполнен с удивительной точностью и тем не менее не разрушает цельности композиции, все они органично сплетаются в единый, многосложный букет. Виртуозно прописаны тонкие усики и завитки, которые создают контраст между массивными цветочными пятнами и ажурным заполнением пустот. Белый фон здесь активно участвует в композиции, подчеркивая графичность пышного букета. Борт оформлен плотным растительным бордюром: ритмически повторяющиеся мотивы — крупные стилизованные цветы, чередующиеся с ажурным сетчатым орнаментом,— уравновешивают пышность центрального букета. По краю изделия выполнена широкая плотная отводка, дополненная тонким пояском-усиком с мазками, выполненными вразбег в виде сегментов, которые вторят повторяющимся мотивам по борту блюда. Важную роль в построении композиции играет баланс контрастов: крупные и мелкие элементы, плотные и прозрачные мазки, геометризованные и живописные мотивы чередуются, образуя тот изысканный декоративный ритмический строй, который превращает орнамент из простого заполнения фона в полноценное художественное высказывание с живописной свободой исполнения, характерной для ручной гжельской росписи.

Е.Б. Сухорукова — автор не только виртуозной росписи, но и мастер формообразования и пластики. Опираясь на творческое наследие Н.И. Бессарабовой, автора десятков эталонных форм и росписей, она переосмысливает



5. **Е.Б. Сухорукова. Блюдо настенное «Москва 850»**. 1995. Д.: 52. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Объединение «Гжель»

и развивает ее понимание формы как равноправного партнера декора, а не просто носителя росписи. От нее Сухорукова унаследовала и композиционную смелость, и умение выстраивать сложный, ритмически организованный узор, который не замыкается на фрагменте, а охватывает весь предмет, и главное — ощущение себя не исполнителем, а творцом, свободно интерпретирующим традицию.

Гжель в XXI веке

Современные работы Е.Б. Сухоруковой из серий «Тысячелистник», «Одуванчик», «Вьюнок» демонстрируют глубокое понимание исторической



6. **Е.Б. Сухорукова. Блюдо настенное «Гжельский букет»**. 2017.
Д.: 52.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом.
Объединение «Гжель»

основы гжельской росписи, но при этом обогащают ее новыми пластическими и композиционными решениями. Современная гжельская роспись, корни которой уходят в XVIII–XIX века и которая успешно развивалась на протяжении XX столетия, сохраняет характерные черты в узнаваемой сине-белой гамме, выразительной мазковой технике и традиционных растительных узорах. Однако в XXI веке перед художниками встает вопрос сохранения идентичности промысла в условиях



7. **Т.А. Сивова (автор формы), Е.В. Сухорукова (роспись). Сервиз чайный «Татьяна». Рисунок «Вьюнок»**. 2026. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Объединение «Гжель»

глобализации искусства. Е.Б. Сухорукова отвечает на этот вызов, сохраняя узнаваемую гжельскую стилистику, но внося в нее элементы современной декоративности. В творческом поиске художника традиционные цветочные мотивы интерпретированы через призму современного запроса на нестандартные композиционные решения. Яркий пример этих поисков прослеживается в росписи сервиза «Татьяна», где главным мотивом становится рисунок «Вьюнок» (ил. 7).

Композиция декора строится на гибком, вьющемся стебле с цветами и завитками, который свободно струится по поверхности каждого предмета. В рисунке традиционно главным выступает роза, но в новом прочтении. Ранее традиция требовала четкого иерархического построения, здесь же воцаряется принцип равноправия элементов. Роза уже не царица, а равноправная участница вьющейся композиции, что придает декору камерность, созвучную современному вкусу. В отличие от строгой симметрии и ярусного членения, типичных для традиционной гжельской росписи, здесь доминирует принцип живописной импровизации: рисунок не повторяется буквально, а варьируется от предмета к предмету, сохраняя при этом единый ритмический строй. Крупные цветочные пятна чередуются с тонкими, почти каллиграфическими завитками, а мелкие детали — капельки, усики, бутоны — заполняют паузы, не перегружая композицию. У Е.Б. Сухоруковой декор приобретает более детализированную графическую проработку, сохраняя при этом динамику кистевого письма. Рисунок, в отличие от традиционных плотных розеток гжельских цветов, трактуется более воздушно.

Современное декоративно-прикладное искусство балансирует между аутентичностью и актуальностью. Е.Б. Сухорукова, оставаясь в рамках промысла, находит точки соприкосновения с такими направлениями, как минимализм, который строится на лаконичности форм и чистоте линий. Особая роль здесь отводится белому фону — фарфору, который осмысляется как драгоценный материал. Именно роспись деликатно подчеркивает его благородную белизну и ценность. При всей кажущейся простоте построения композиции сдержанный рисунок требует строгого распределения смыслового поля в росписи, не нарушая гармонии с формой. Эти принципы восходят к традициям гжельского полуфаянса XIX века

[1, с. 81], где роспись подчинялась строгим законам композиции, а каждый элемент имел четкое место в общей структуре узора. Орнаменты строились на ритмичном чередовании элементов, где свободное пространство фона играло не менее важную роль, чем сам рисунок. Этот принцип Е.Б. Сухорукова переносит в свои работы, в которых видна та же осознанная сдержанность деталей, где каждый мазок точен и композиционно оправдан. Таким образом, обращение к лаконичному построению композиции в современной гжельской росписи — это не просто дань актуальным тенденциям, а возрождение глубинных традиций промысла, заложенных еще в эпоху полуфаянса.

Е.Б. Сухорукова, переосмысливая наследие XIX века, доказывает, что гжель остается живым и развивающимся искусством, способным отвечать запросам нового времени, не теряя связи с истоками. Ее работы признаны не только в рамках традиционного искусства, но и в новаторских проектах и коллаборациях с дизайнерами, что подчеркивает их востребованность в современном культурном пространстве. Творчество Е.Б. Сухоруковой — это пример успешной интеграции традиционного гжельского искусства в современный контекст. Художник, сохраняя верность канонам, обогащает их новыми приемами, делая гжельскую роспись актуальной для XXI века. Мотивы и рисунки в ее исполнении становятся связующим звеном между прошлым и настоящим, демонстрируя, что народное искусство способно развиваться, не теряя своей сути.

Заключение

Проведенный анализ творчества и авторских работ Т.С. Дунашовой и Е.Б. Сухоруковой позволяет не только зафиксировать смену художественных поколений в гжельском промысле, но и выявить глубинные механизмы развития традиционного искусства во второй половине XX – начале XXI века. Две эпохи, два типа художественного сознания, две творческие стратегии предстают не как разорванные противостоянием старых и новых мастеров, а как закономерные этапы единого живого процесса.

Творчество Т.С. Дунашовой олицетворяет собой момент кристаллизации и канонизации гжельского стиля. Выходец из народной гончарной среды, интуитивно чувствующая форму и материал, Дунашова не просто освоила приемы, разработанные А.Б. Салтыковым и Н.И. Бессарабовой,— она наполнила их неповторимой живописной энергией, создав тот самый цветущий гжельский букет, на котором воспитываются последующие поколения мастеров [1, с. 81].

Е.Б. Сухорукова представляет иной тип художника, профессионально осознающего свою связь с традицией, но открытого к диалогу с современностью. Она сумела не просто освоить канон, но и перевести его на язык XXI века. Отказываясь от излишней пышности в пользу графичности, ритмической сложности и воздушности фона, Е.Б. Сухорукова возвращает промысел к истокам — эстетике гжельского полуфаянса XIX века.

Т.С. Дунашова создала стиль, Е.Б. Сухорукова его осмысляет и развивает, находя в самой традиции ресурсы для ее обновления. Именно способность вести непрерывный творческий диалог и составляет главный секрет жизнеспособности гжельского искусства. Традиция, как показано на примере двух мастеров, жива до тех пор, пока она рождается в уникальном жесте художника, соединяющем память промысла с личным проживанием времени.

Список источников

1. Астраханцева Т.Л. Искусство гжельской майолики второй половины XX века: Проблема традиции и современности : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 234 с.
2. Некрасова М.А. Русская художественная керамика VIII–XXI века // Русская художественная керамика VIII–XXI века / авт. проекта, сост., науч. ред. М.А. Некрасова. М.: Academia, 2017. 710 с.
3. Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре, XX–XXI век. М.: Коллекция М, 2003. 254 с.
4. Гжель: Керамика XVIII–XIX вв. Керамика XX в. : фотоальбом / авт. текста Т.И. Дулькина; сост. В.М. Логинов. М.: Планета, 1982. 176 с.
5. Дулькина Т.И., Григорьева Н.С. Керамика Гжели XVIII–XX веков. Л.: Художник РСФСР, 1988. 214 с.
6. Мусина Р.Р. Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие: вторая половина XIX – 1980-е годы : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2012. 60 с.

7. Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны // Проблемы народного искусства : сб. ст. / под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 17–33.
8. Якимчук Н.А. О возрождении искусства гжельской керамики // Возрождение традиций в искусстве народных художественных промыслов (из опыта работы НИИХП) : сб. науч. тр. / отв. ред. А.С. Канцедикас. М.: НИИХП, 1985. С. 39–49.
9. Гжель. Русский промысел XVIII–XXI века : альбом / отв. сост. Е.М. Ворушилина. М.: Бомбора; Эксмо, 2026. 216 с.
10. Семерицкая О.В. Анализ практики сохранения и актуализации художественного наследия гжели во второй половине XX – начале XXI века // Народное искусство. Искусство и традиции народов России. К 85-летию отдела народного искусства Русского музея : сб. ст. Вып. VI / науч. рук. Е.Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2023. 336 с.

References

1. Astrakhantseva, T.L. (1999) *The art of Gzhel majolica of the second half of the 20th century: The problem of tradition and modernity*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Moscow. (In Russ.)
2. Nekrasova, M.A. (2017) '*Russian art ceramics of the 8th–21st centuries*', in Nekrasova, M.A. (ed.) Russian art ceramics of the 8th–21st centuries. Moscow: Academia. (In Russ.)
3. Nekrasova, M.A. (2003) *Folk art of Russia in modern culture, 20th–21st century*. Moscow: Kollektsiya M. (In Russ.)
4. Loginov, V.M. (comp.) (1982) *Gzhel: Ceramics of the 18th–19th centuries. Ceramics of the 20th century*. Moscow: Planeta. (In Russ.)
5. Dulkina, T.I. and Grigorieva, N.S. (1988) *Ceramics of Gzhel of the 18th–20th centuries*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
6. Musina, R.R. (2012) *Traditional domestic ceramics. Features of development, artistic originality: the second half of the 19th century – the 1980s*. Dr. Sc. (Art History) thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
7. Nekrasova, M.A. (1982) 'Folk art as a problem of collective and individual, tradition and novelty', in Nekrasova, M.A. and Makarov, K.A. (eds.) *Problems of folk art* [Collection of articles]. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo, pp. 17–33. (In Russ.)
8. Yakimchuk, N.A. (1985) 'On the revival of the art of Gzhel ceramics', in Kantsedikas, A.S. (ed.) *Revival of traditions in the art of folk arts and crafts (from the experience of NIIKhP)* [Collection of articles]. Moscow: NIIKhP, pp. 39–49. (In Russ.)
9. Vorushilina, Ye.M. (ed.) (2026) *Gzhel. Russian craft of the 18th–21st centuries*. Moscow: Bombora; Eksmo. (In Russ.)
10. Semeritskaya, O.V. (2023) 'Analysis of the practice of preservation and actualisation of the artistic heritage of Gzhel in the second half of the 20th – early 21st centuries', in Petrova, Ye.N. (ed.) *Folk art. Art and traditions of the peoples of Russia. Vol. VI: To the 85th anniversary of the Folk Art Department of the Russian Museum*. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)

Информация об авторе

Сивова Татьяна Алексеевна, искусствовед, художник, исполнительный директор, ООО «Гжель-открытый код», д. Турыгино, муниципальный округ Раменский, Московская область, Российская Федерация, tasivova@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 9393-1537.

Information about the author

Tatiana Alekseevna Sivova, Art historian, Artist, Executive Director, LLC "Gzhel-Open Code", Turygino Village, Ramensky Municipal District, Moscow Region, Russian Federation, tasivova@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 9393-1537.

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

Статья поступила в редакцию 14.05.2026; одобрена после рецензирования 18.08.2026; принята к публикации 19.08.2026.
The article was received by the editorial board on 14 May 2026; approved after reviewing on 18 August 2026; accepted for publication on 19 August 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 272–287. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 272–287. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 746.21
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.014

Современное кружево России



Сорокина Марина Александровна [a, b]

[a] *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214

Аннотация. В исследовании ставится цель обобщить сведения о современном положении традиционных центров кружевоплетения. Сделан обзор современных кружевных фирм и предприятий, отмечены меры государственной или муниципальной поддержки кружевоплетения как одного из видов народного искусства, приведены примеры частной инициативы в создании условий для сохранения и развития кружева, поддержки образовательных программ, обеспечивающих популяризацию кружева в обществе. Вводятся в научный оборот ранее не публиковавшиеся новейшие данные о состоянии и трансформации российских кружевных промыслов в первой половине 2020-х годов, а также произведения, предоставляемые их авторами для участия в выставках в Государственном Русском музее и других музеях. В основу исследования положены материалы личных встреч с мастерами и художниками, работающими в настоящее время в разных центрах кружевоплетения, в учебных заведениях, а также личные впечатления от участия в фестивалях кружева «Vita Lace» и других. Систематизация этих фактов позволяет рассмотреть современные проблемы развития кружевоплетения. Она также помогает изучить соотношение профессионального и любительского начал в народном искусстве, которое требует дальнейшего исследования.
Ключевые слова: кружевоплетение, вологодское кружево, елецкое кружево, михайловское кружево, захожское кружево, Вологодский музей кружева, фестиваль кружева Vita Lace

Для цитирования: Сорокина М.А. Современное кружево России // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 272–287. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.014.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1333.

© Сорокина М.А., 2026

Original article

Contemporary Russian lace

Marina A. Sorokina [a, b]

[a] *State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214

Abstract. This study aims to summarise information on the current status of traditional lacemaking centres. It provides an overview of contemporary lace firms and enterprises, highlights state and municipal support measures for lacemaking as a form of folk art, and provides examples of private initiatives to create conditions for the preservation and development of lace, as well as support for educational programmes that promote lace in society. This article introduces previously unpublished, cutting-edge data on the state and transformation of Russian lacemaking in the first half of the 2020s, as well as works submitted by their creators for exhibitions at the Russian Museum and other museums. The research is based on personal meetings with artisans and artists currently working in various lacemaking centres and educational institutions, as well as personal impressions from participating in the Vita Lace festival and other events. The systematisation of the presented facts makes it possible to consider modern problems in the development of lacemaking, as well as current issues regarding the relationship between professional and amateur principles in folk art, which require further research.
Keywords: lace-making, Vologda lace, Yelets lace, Mikhailovskoye lace, Zakhozhskoye lace, Vologda Lace Museum, Vita Lace festival

For citation: Sorokina, M.A. (2026) ‘Contemporary Russian lace’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 272–287. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.014.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1333. (In Russ.)

Введение

Кружевоплетение в России всегда было видом искусства, успешно развивавшимся в разных социальных и экономических условиях: от царских светличных палат и помещичьих мастерских до крестьянской избы. В этом сила русского кружева — в его умении работать в разных сегментах рынка, успешно осваивать зарубежные образцы и сохранять старинные русские узоры. Советский период был лучшим временем для деятельности таких промыслов, как вологодское, елецкое, кировское, михайловское кружево (ил. 1–3). Это были крупные государственные предприятия — фабрики, объединения, где работали сотни и даже тысячи кружевниц, с художественными лабораториями, музеями, базой профессиональной подготовки [1]. Особое место занимал кружевной цех ЛОПОНХП[1] в Киришском районе Ленинградской области, где в 1970–1980-е годы работали около 80 деревенских кружевниц, все пенсионного возраста [1, с. 279–282]. Но коллектив кружевниц Захожья берегли, продавали их изделия в фирменных магазинах, пытались наладить профессиональное образование в Киришах, привлечь молодежь. Это было важной задачей — сохранить, не дать угаснуть кружевоплетению в Захожье.

Профессия кружевницы была уважаема. Не только художники, но и целые группы кружевниц участвовали в изготовлении выставочных изделий, демонстрировали свое мастерство на крупных международных выставках — в Пловдиве, Брюсселе, Монреале и других [2, с. 201]. Большинство художников предприятий вологодского, рязанского, кировского кружева получали высокие государственные награды, почетные звания.

[1] Ленинградское областное производственное объединение народных художественных промыслов.



1. **А.Н. Ракчеева. Скатерть «Щедрое лето»**. 1997. Вологда, «Снежинка». Льняные нити, сцепное плетение. 150 × 80. Государственный Русский музей. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)

Исследователи народного искусства в XX веке прежде всего уделяли внимание крупным кружевным промыслам [1; 2]. Но во многих старинных кружевных центрах, таких как Белёв (Тульская область), Ростов Великий (Ярославская область), Калязин (Тверская/Калининская область), Балахна (Нижегородская/Горьковская область)[2], Кириллов (Вологодская область), кружевниц было гораздо меньше, хотя в XIX веке там работали сотни и даже тысячи мастериц. Во второй половине XX века остались единицы, их изделия позиционировались как «домашнее ремесло» [3]. Музеи и Комиссия по народному искусству Союза художников РСФСР собирали их работы, но такого широкого признания, как художники предприятий народных художественных промыслов, они не получили. Именно предприятие, его коллектив, сложившаяся культура творческой работы, включающая постоянные обсуждения изделий, становились подлинной школой. Настоящая жизнь художника начиналась в коллективе промысла, лаборатории, с его худсоветами, семинарами, подготовкой выставочных проектов.

Кружевоплетение на коклюшках развивается в настоящее время как вид профессиональной деятельности кружевниц и художников предприятий народных художественных промыслов, педагогов по подготовке кружевниц в образовательной сфере, а также как творчество любителей, владеющих технологиями кружевоплетения, но работающих вне локальной традиции. Эти векторы развития существовали всегда, но их масштаб в последние десятилетия изменился. За эти годы были проведены достаточно серьезные исследования, посвященные истории и в меньшей степени современному положению многих центров кружевоплетения [4; 5; 6], но обобщающего труда, охватывающего все стороны жизни «кружевного сообщества», до сих пор не было. Настоящая статья является попыткой восполнить эту лакуну и представить существующую картину в целом.

Кружевные предприятия в период экономических реформ и в настоящее время

В процессе экономических реформ рубежа веков прославленные кружевные фирмы лишились государственной поддержки. Попытки реорганизации предприятий в акционерные общества, поиски инвесторов, продажа и перепродажа акций, потеря собственности, активов привели к заметному сокращению или вообще прекращению их деятельности. Картина характерна и для других видов искусства, но ярко рисует положение в кружевных центрах.

Известная кружевная фирма «Снежинка» в Вологде практически сохранила только свое

[2] До 1994 года в Балахне работал небольшой цех кружевоплетения.



2. **Д.А. Смирнова (кружево), С.Я. Белякова (вышивка). Полотенце из комплекта «Солнечный»**. 1977. Рязанская обл., Михайловский район, «Труженица». Льняной холст, лен, мулине, кружево численное, вышивка крестом. 90 × 145. Государственный Русский музей. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)

имя и салон в центре города — единственное, что осталось от уникального кружевного объединения, самого крупного и известного в России. В 1990–2000-е годы художники и кружевницы «Снежинки» пытались сохранить свой коллектив, производственные помещения, экспонаты музея путем реорганизации предприятия в акционерное общество, затем продажи бренда частному лицу. Бренд сохранился, но количество работающих кружевниц сократилось до единиц. При необходимости выполнения заказов по уже имеющимся образцам привлекаются надомники. О создании выставочных, уникальных произведений в «Снежинке» речи нет.

Строчевышивальная фабрика имени 8 Марта в Кирове, действующая до сих пор, утратила свой



3. **В.И. Смирнова. Панно «Цвети, наш край»**. 1984. Кировская обл., г. Советск. Строчевышивальная и кружевная фабрика имени 8 Марта. Лен, мулине, иск. жемчуг, сцепное плетение. 150 × 280. Государственный Русский музей. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)

филиал в бывшей слободе Кукарка — городе Советске — кружевной цех, в художественной лаборатории которого работали выдающиеся художницы: В.И. Смирнова, А.Ф. Блинова и другие. В марте 2012 года в Советске была организована артель «Кукарское кружево», объединяющая работников мастерской и надомного труда. Руководила артелью Л.М. Анцыгина[3]. Предприятие было ликвидировано 22 ноября 2023 года, а в период своего существования оно выпускало изделия по рисункам фабрики имени 8 Марта, сотрудничало с магазинами, участвовало в выставках-ярмарках, областных и региональных конкурсах, принимало онлайн-заказы на изготовление кружевных изделий. Студия кружева «Вятская мастерица»[4] под руководством О.А. Пляскиной в Кирове также организована после ликвидации кружевного цеха фабрики имени 8 Марта в 2002 году.

В Киришах (Ленинградская область) проект «Захожское кружево — связь времен» с 2020 года реализует «Центр поддержки семьи». В результате работы сформировался коллектив «Захожская артель», который участвует в мероприятиях, посвященных развитию традиций и ремесел. Кружевоплетение сохраняется в формате культурно-исторического центра ремесел «Светелочка» во главе с директором Е.И. Гордеевой. В центре «Светелочка» проходят квесты, церемонии бракосочетания, дегустация аутентичных блюд, фотосессии в традиционных костюмах, постановки «Захожское сватовство. Невестино приданое», мастер-классы по кружевоплетению. Профессиональное кружевоплетение стало видом досуговой деятельности (ил. 4).

Сокращения и увольнения в процессе борьбы предприятий за выживание в новых экономических условиях привели к созданию новых фирм, привлекавших оставшихся без постоянного места работы кружевниц в качестве надомниц. В студии вышивки и кружева «Аграмант» работают кружевницы Вологды, Кирова, Ельца, которые на заказ могут сплести практически любую вещь, причем студия находится в Санкт-Петербурге, а производство — в Ивановской области[5]. Так же дело обстоит и с ассортиментом вологодской кружевной мастерской «Августа»[6], где на сайте представлены

[3] Кукарские кружева Кировской области // ТПФ Технолит [сайт]. URL: https://tpf-tehnolit.ru/kukarskie-kruzheva-kirovskoy-oblasti/ (дата обращения: 21.05.2026).

[4] Студия кружева «Вятская мастерица», г. Киров [официальный сайт]. URL: https://krujevo.com (дата обращения: 21.05.2026).

[5] Студия вышивки и кружева Анны Лебедевой «Аграмант» [сайт]. URL: https://agra-mant.ru/ (дата обращения: 21.05.2026).

[6] Кружевная мастерская «Августа» [сайт] / ИП Н. Лебедева. URL: https://augusta-lace.ru/ (дата обращения: 21.05.2026).



4. **Культурно-исторический центр ремесел «Светелочка»**. Кириши, Ленинградская обл.

прекрасные изделия, сколки которых созданы художниками «Снежинки» с 1970-х по 2000-е годы. Деятельность подобных фирм — вполне законный бизнес, те самые «креативные индустрии» — сектор экономики, основанный на продаже товаров и услуг, созданных за счет интеллектуальной деятельности, творчества и таланта. Эта деятельность на стыке культуры, искусства, технологий и бизнеса сейчас актуальна, о чем свидетельствует появление профильных организаций и профессиональных премий. Хотя вопрос об интеллектуальной собственности представляется открытым.

В рядовых фирмах речь не идет об уникальных идеях, но как редкий пример можно отметить сотрудничество с известными брендами. Так, ООО «Кружевной край» (г. Елец Липецкой области, осн. в 2009 г.) выпускало совместные коллекции с модным Домом *Ulyana Sergeenko*.

Важно отметить, что имеющие длительную историю, начавшуюся в советские годы, предприятия кружевоплетения сохранились в Рязанской области (ЗАО «Труженица», г. Михайлов), в Ельце Липецкой области (фабрика НХП «Елецкие кружева»). Они сберегли коллективы, производственные корпуса, музеи, неповторимый характер кружева. Рязанское кружево осталось ярким мерным, соединяющим ткань, плетение и вышивку. Главный художник «Труженицы» Т.Н. Преснова, народный художник РФ, «хранительница михайловского кружева» — яркая фигура в рязанском искусстве[7].

В Ельце фабрика «Елецкие кружева» также сохранила старинный дом в центре города, в цокольном этаже которого работает целый цех по производству машинного кружева. Достаточно тонкое и разнообразное по рисункам, мерное машинное кружево помогает фабрике в создании ассортимента сравнительно недорогой продукции (ил. 5). Но в каталогах фабрики есть и эксклюзивные коллекции роскошных предметов высокого класса. Опыт работы над такой продукцией фабрика получила благодаря тому, что еще в конце XX века художница елецкого кружева С.А. Бондарчук создавала для Л. Зыкиной сценические наряды, сотрудничала с В.М. Зайцевым. Это принесло большую пользу всем участникам творческого процесса и обогатило елецкое кружево новыми мотивами — крупномасштабными, оригинального рисунка (ил. 6–7). Такие мотивы не появились ни в вологодском кружеве, ни в кировском, но в елецком они стали характерными и в творчестве С.Е. Фадеевой. Эксклюзивные елецкие изделия украшаются стразами, стеклярусом,

[7] Астафьев В. Хранительница // Рязанские ведомости [сетевое издание]. 2025. 6 июня (№ 41 (6345)). URL: https://rv-ryazan.ru/xranitelnica-2 (дата обращения: 21.05.2026).



5. **Платье кружевное**.
2020-е.
Липецкая обл., Елец,
ООО «Елецкие кружева».
Хлопок, поплин, мерное кружево.
Р. 44.
Источник: eletskruzheva.ru

в этом также проявляется связь со стилистическими приемами В.М. Зайцева.

Пути сохранения и популяризации кружевоплетения

Одним из путей сохранения традиционного искусства стало создание государственных и частных музеев, по сути, взявших на себя ряд функций предприятий народных промыслов. Так, Вологодский музей кружева, открытый в 2010 году,— уникальное учреждение, в котором сконцентрированы коллекции кружева XVIII–XXI веков, создана экспозиция, представляющая все этапы развития вологодского кружева, регулярно проводятся выставки кружева разных центров кружевоплетения, монографические выставки и так далее [4; 7]. В музее проходят семинары, научно-практические конференции, конкурсы и фестивали кружева. С 2011 года каждые три года в Вологде на базе музея кружева проходит международный фестиваль «Vita Lace», объединяющий мастеров, художников, преподавателей кружевоплетения,— крупнейший в России праздник кружева, который принимал гостей из Европы, представлял театр моды В.М. Зайцева и коллекции В.А. Юдашкина, собирал на Кремлевской площади сотни кружевниц для совместной работы (ил. 8–9). Основными участниками фестивальных проектов выступают центры искусств, ремесел и народного творчества, а также непрофессиональные авторы. Оценка любительских работ базируется на специфических эстетических критериях, не дублирующих требования к профессиональному искусству. Среди представляемых на фестивалях любительских

6. **Ансамбль из коллекций «Тайны гармонии»**.
1999.
Автор модели
В.М. Зайцев;
автор кружева
художник С.А. Бондарчук.
Московский Дом Моды
«Slava Zaitsev», Москва.
Шелк, плетеное кружево,
цветное стекло.
Выставка «Русская
традиция», ГРМ.
Фото: Н.И. Ковалева





7. **Ансамбль из коллекций «Тайны гармонии»**. 1999. Автор модели В.М. Зайцев; автор кружева художник С.А. Бондарчук. Московский Дом Моды «Slava Zaitsev», Москва. Шелк, плетеное кружево, цветное стекло. Выставка «Русская традиция», ГРМ. Фото: Н.И. Ковалева

работ можно найти образцы наивного искусства, попытки поиска «современного стиля» и дизайна, плоды педагогических трудов по созданию коллективных ученических работ. Понимание экспертным сообществом и участниками особенностей любительской сферы позволяет объективно оценивать художественные достижения конкурсантов.[8] Однако более пристальное внимание уделяется работам профессиональных художников. Среди профессионалов — победителей в творческих конкурсах — были известные личности: Г.Н. Мамровская — заслуженный художник России, много лет работавшая главным художником вологодской «Снежинки»; И.И. Зубарева — главный художник кружевной фабрики «Северные узоры» в Вологде. Вместе с коллективами кружевниц они создавали композиции на сложные темы, которые были предложены для участия в конкурсе: «Кружево Олимпа» (Олимпийские игры, 2014), «От истоков к современности» (2022), «Человек. Земля. Космос» (2025).

Частная инициатива в разных сферах кружевоплетения

Русские кружевницы начиная с 2000-х годов активно участвовали в общеевропейском процессе сохранения и развития кружева, многие стали членами OIDFA[9] и участницами международных конгрессов этой организации. Нельзя сказать, что это дало мощный импульс творческим достижениям русских кружевниц, но способствовало их саморазвитию и углублению интереса к собственной истории. Особенно хочется отметить балахнинских кружевниц [5]. Известный мастер Г.А. Котова, член Союза художников России, является организатором и руководителем народной мастерской «Балахнинские узоры» с 1992 года, а также членом OIDFA. Наряду с Г.А. Котовой и её ученицами, заметную творческую активность демонстрируют кружевницы старшей возрастной группы, не обладающие базовым художественным образованием, но успешно осваивающие изготовление крупных штучных изделий (скатертей, косынок, шарфов). Они работают для себя, не с целью продажи,—

[8] Сорокина М.А. «Живое кружево» (о фестивале «Vita Lace» в Вологде) // Традиционное прикладное искусство и образование. 2014. № 4 (11). С. 46.

[9] OIDFA — Международная ассоциация игольного и коклюшечного кружева.

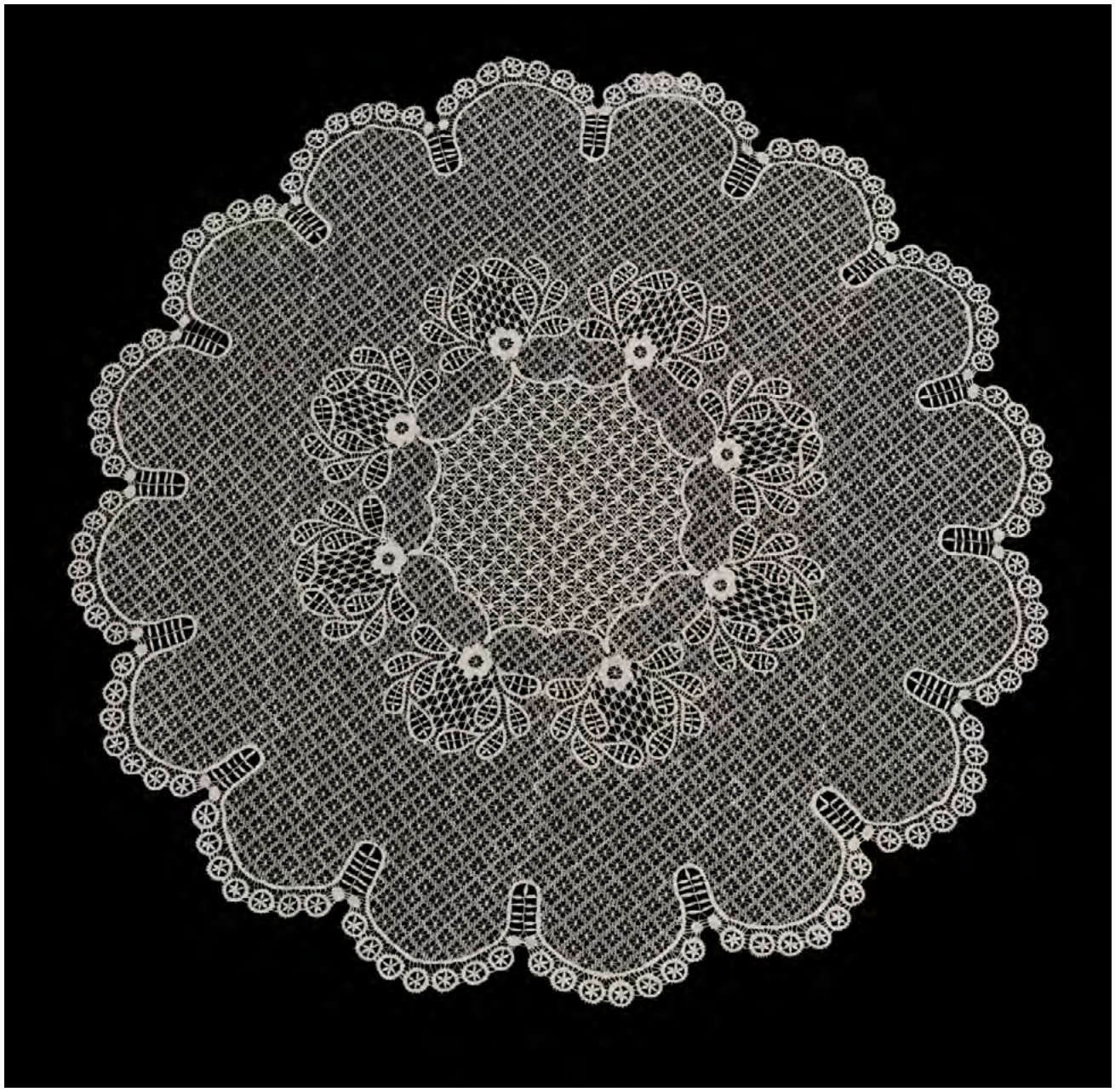
8. **Фестиваль «Vita Lace»**.
2022.
Вологда.
Источник: cultinfo.ru

9. **Фестиваль «Vita Lace»**.
2022.
Вологда.
Источник: cultinfo.ru









10. **Г.В. Муравьёва. Косынка «Воспоминание о лете»**. 2017. Балахна, Нижегородская область. Шелк, многопарное плетение. 171 × 101. Собственность Г.В. Муравьёвой. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)

11. **А.Л. Ерёмина. Скатерть «Кувшинки»**. 2020. Балахна, Нижегородская область Льняные нити, многопарное плетение. Д.: 120. Собственность А.Л. Ерёминой. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)

наоборот, хранят свои работы, участвуют в разных фестивалях, вплоть до европейских, куда ездят самостоятельно, руководствуясь стремлением к саморазвитию. Начиная с 2017 года работы Г.В. Муравьёвой, А.Л. Ерёминой, Т.И. Чечериной экспонировались на трех выставках в Русском музее. Огромная косынка Г.В. Муравьёвой «Воспоминание о лете» (2017), выплетенная из тонкого шелка в сложнейшей технике многопарного кружева к выставке «Народное искусство Нижегородского края», создавалась более года [6, с. 91; 8, с. 212; 9, с. 183] (ил. 10). Уникальные шарфы, косынки-«фишовки», изящные «французские» косынки привлекали внимание на выставке «Платки и шали в России» в 2018 году [8, с. 211–216; 10, с. 196–199]. Скатерть «Кувшинки» А.Л. Ерёминой заняла почетное место в одном из залов выставки «Русская традиция» (2025–2026) [9, с. 183] (ил. 11). Работа этого небольшого отряда из Балахны — яркий сигнал того, что кружево способно развиваться вне крупных предприятий. Пусть этот процесс держится на энтузиазме, он подкреплен глубоким пониманием местных традиций. Творческий взлет промысла в городе, где в советские годы оставалось всего три-четыре пожилые мастерицы, привлекает внимание своей самобытностью. Балахнинское кружево идет собственным путем, не подражая популярным образцам; оно сохраняет уникальную технологию многопарного плетения, которая в прошлом была широко распространена, но сейчас практически везде утрачена. Важным стимулом для возрождения ремесла стал прошедший в 2025 году фестиваль «Балахнинская роза».

В Тульской губернии в прошлом кружево плели в небольших городах Белёве и Одоеве. В 1880 году в Белёве работали две тысячи кружевниц. В наше время в Туле работала только одна — О.А. Скворцова[10]. Художница, окончившая МХПУ имени М.И. Калинина в Москве, член Союза художников РФ, всю жизнь занималась белевским кружевом, создавала творческие работы. Она преподавала художественное кружевоплетение в Тульском областном колледже культуры и искусства, разработала систему мастер-классов по обучению плетению белевского кружева. В целом диапазон работ Скворцовой весьма широк — от классических узоров белевского кружева XIX века до экспериментальной пелерины «Морское дно» [9, с. 189, 221] (ил. 12). Несколько лет назад в Одоеве открылся музей «Кружевная сказка» — совместный проект О.А. Скворцовой и известного мецената С.В. Кузнецова, который владеет четырьмя музеями в Туле и Тульской области и руководит ими. Часть музейной коллекции составляют работы О.А. Скворцовой. В своем творчестве она уделяла немалое внимание сюжетам и образам филимоновских игрушек. Яркие полихромные панно с изображениями оленей, барынь и других фигурок вошли в экспозицию музея «Кружевная сказка», дополняя впечатление от другого музея — музея филимоновской игрушки, находящегося в том же Одоеве.

Появление в Вологде новой кружевной фабрики «Северные узоры» — событие не только регионального масштаба; оно вызвало интерес всего кружевного сообщества[11]. Фабрика создана в 2018 году как частное предприятие. Генеральный директор и владелец фабрики О.Г. Валова — ее организатор и движущая сила. Коллектив «Северных узоров» состоит из мастеров, стаж работы которых в кружевоплетении составляет от 10 до 50 лет, а их опыт складывался в вологодской кружевной фирме «Снежинка». А.Б. Гамина, начальник производства, провела много лет в цехах и ОТК «Снежинки». Главный художник фабрики И.И. Зубарева приобрела творческий опыт в «Снежинке», но ее талант именно в «Северных узорах» воплотился в ярких современных произведениях. Фабрика сотрудничает и с другими художницами вологодского кружева, в частности с Т.Н. Смирновой, много лет работавшей в лаборатории «Снежинки». Овальная скатерть «Царица» Т.Н. Смирновой — часть целой серии кружевных скатертей, в которую входит круглая скатерть «Царевна» меньшего размера; вся серия объединена композиционными приемами, близкими по характеру решетками, мотивами орнамента (ил. 13–14).

Уже в 2022 году фабрика «Северные узоры» успешно участвовала в конкурсной программе фестиваля «Vita Lace», победив в номинации «Профессионалы». Панно «Широкая ярмарка» точно отвечало идее конкурса — «Изменчивое кружево: от истоков к современности», объединяя образы самых известных народных промыслов и традиционных предметов — дымковской игрушки, квасника, матрешки, коня-качалки, хохломского ковша — в композиции, подсказанной узорами павловопосадских платков. Идея композиции принадлежала О.Г. Валовой, рисунок разрабатывала И.И. Зубарева.

Выставка «Выплетая историю кружевом»[12], включающая более 150 кружевных произведений, выполненных на фабрике «Северные узоры» в 2018–2022 годах, показала, что даже в сложных экономических условиях коллектив может добиваться творческих успехов, создавать широкий

[10] Ольга Александровна Скворцова ушла из жизни 18 июля 2026 года на 78-м году жизни.

[11] Валова О.Г. «Северные узоры»: выплетаем историю кружевом // Русский Север. 2023. № 5. С. 6–21; Валова О.Г. Современный русский стиль. Вологодское кружево XXI века // Русский Север. 2026. № 1. С. 4–23.

[12] Выставка «Выплетая историю кружевом». Вологодский музей кружева. 10 марта – 3 сентября 2022 г.



12. **О.А. Скворцова. Пелерина «Морское дно»**. 2000. Тула. Искусственный шелк, металлизированные нити, сцепное плетение. Собственность О.А. Скворцовой. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)

13. **Кружевные изделия**. 2020-е. Вологда, кружевная фабрика «Северные узоры». Выставка «Русская традиция», ГРМ. Фото: Н.И. Ковалева



14. **Т.Н. Смирнова. Скатерть «Царица»**. 2020. Вологда, кружевная фабрика «Северные узоры». Льняные нити, сцепное плетение. 265 × 170. Собственность фабрики. Фото: Евгений Елинер (ГРМ)



ассортимент современной одежды и аксессуаров, интерьерных предметов. «Северные узоры», являясь одним из самых «молодых» предприятий народных промыслов, тем не менее обладают большим опытом работы над современным костюмом [9, с. 195, 220]. Классические строгие и элегантные жакеты и жилеты, молодежные куртки «джинсового» цвета и кроя, шарфы и палантины, воротники и оригинальная отделка отличаются высочайшим качеством выполнения. Таким образом, создание в наше сложное время нового предприятия — событие огромного значения для всего кружевоплетения. Фабрика обеспечивает мастеров всеми ключевыми социальными гарантиями: стабильной зарплатой, соцпакетом, возможностями для профессионального роста и участия в выставках. Владельцы не ждут от производства сиюминутной прибыли. Напротив, они вкладывают значительные средства в развитие промысла и создание художественных изделий, которые формируют эталонный фонд современного искусства. Этот путь меценатства в России всегда был непростым, но именно он обеспечивает реальное движение вперед.

Выводы

Сокращение и даже прекращение деятельности кружевных предприятий, безусловно, не отменило существование самого искусства, но значительно изменило жизнь мастеров и художников, которые ранее трудились на этих предприятиях, изменило формы их профессиональной и, особенно, творческой деятельности. Те предприятия, которые сохранили свои исторические здания и производственные помещения или создают их в настоящее время[13], сохраняют также процесс коллективного творчества, где работа кружевниц более продуктивна, а качество выполнения выше. Фирмы, не имеющие «пространства» для совместной работы и привлекающие надомников, рано или поздно рискуют утратить высокое качество кружевных изделий.

Как показывает изучение современных произведений, пластический язык кружева сохранил все выработанные в XX веке приемы, не утратив богатства фактуры и многообразия мотивов орнамента, а в некоторых художественных центрах — и усилив их арсенал. Количество художников-профессионалов, возможно, и не сокращается, но уменьшаются их возможности выполнения масштабных произведений, которые и должны остаться в вечности как свидетельства художественных достижений искусства нашего времени. Увеличился сегмент образовательных учреждений, клубов, кружков, ДДЮТ и прочего. Часто лишь детские коллективы с преподавателями-энтузиастами являются ниточкой, связывающей почти утраченные местные промыслы с современностью.

Поддержка кружевоплетения на государственном уровне в России проявляется в проведении крупных массовых мероприятий, фестивалей и конкурсов, которые собирают сотни участников. В целом способствуя широкой поддержке мастеров разного уровня, выявляя и поддерживая талантливых авторов, такие фестивали размывают цельную картину традиционных художественных производств, вновь, как это было в середине прошлого века, объединяя самодеятельное народное творчество и профессиональное народное искусство. Проблема профессионализма и любительства в народном искусстве — актуальный вопрос теории. Эта проблема требует особого осмысления, так как народное творчество и народные промыслы — понятия неравнозначные.

Состояние современного кружевоплетения определяется совокупностью разных тенденций — как позитивных, так и противоречивых, требующих дальнейших действий, поддержки со стороны государства, местных властей, художественно-экспертных советов и творческих союзов. Новая волна интереса к кружеву — как в интерьере, так и в современном костюме — возможна благодаря развитию малого бизнеса в сфере кружевного производства и сотрудничества художников кружева с модными домами.

Список источников

1. Сорокина М.А. Современное кружево // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов : сб. ст. / ред.-сост. И.Я. Богуславская. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 278–303.
2. Фалеева В.А. Русское плетеное кружево. Л.: Художник РСФСР, 1983. 324 с., ил.
3. Металл и кружево : каталог выставки произведений мастеров народного искусства РСФСР / авт.-сост. В. Помещиков. М.: [б. и.], 1978. 24 с., ил.
4. Вологодские кружева : альбом-каталог / Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; текст: А.А. Глебова, Ю.В. Евсеева, М.А. Сорокина. Рыбинск: Оффицина, 2011. 144 с., ил.

[13] Кружевная фабрика «Северные узоры» в настоящее время реставрирует два здания в историческом районе Вологды, на Кремлевской площади, где будет работать производственный цех, магазин-салон и другие необходимые предприятию помещения.

5. Карташова М.В., Васильева Л.Ф., Пухова С.В. Балахнинский кружевной промысел. Нижний Новгород: Кварц, 2020. 168 с., ил.
6. Митрофанова Н.Ю. Захожское кружево. Сплетение времен. СПб.; Кириши: МБ АНО «Центр поддержки семьи», 2023. 176 с., ил.
7. Музей кружева : путеводитель / сост.: Ю.В. Евсеева, Е.Е. Гульнева. Вологда: Древности Севера, 2013. 24 с., ил.
8. Платки и шали в России XVIII–XXI веков : материалы и исследования / Русский музей; авт. ст.: Н.И. Ковалева, М.А. Сорокина; ред. Г.И. Ивашевская. СПб.: Palace Editions, Государственный Русский музей, 2019. 296 с., ил.
9. Русская традиция : каталог выставки / Государственный Русский музей; сост.: Н.И. Ковалева, М.А. Сорокина. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2025. 240 с., ил.
10. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея : каталог выставки / Государственный Русский музей; авт. ст.: Н.И. Ковалева, М.А. Сорокина, Ю.А. Шлядинская [и др.]; ред. Г.И. Ивашевская. СПб.: Palace Editions, 2018. 216 с., ил.

References

1. Sorokina, M.A. (1981) ‘Modern lace’, in: Boguslavskaya, I.Ya. (ed.) *Creative problems of modern folk arts and crafts* [Collection of articles]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, pp. 278–303. (In Russ.)
2. Faleeva, V.A. (1983) *Russian pillow lace*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
3. Pomeshchikov, V. (comp.) (1978) *Metal and lace* [Exhibition catalogue of works by masters of folk art of the RSFSR]. Moscow: s. n. (In Russ.)
4. Glebova, A.A., Evseeva, Yu.V. and Sorokina, M.A. (2011) *Vologda lace* [Album-catalogue]. Rybinsk: Officina. (In Russ.)
5. Kartashova, M.V., Vasilieva, L.F. and Pukhova, S.V. (2020) *Balakhna lace craft*. Nizhny Novgorod: Kvarts. (In Russ.)
6. Mitrofanova, N.Yu. (2023) *Zakhozhskoe lace. Intertwining of times*. Saint Petersburg; Kirishi: MB ANO “Family Support Center”. (In Russ.)
7. Evseeva, Yu.V. and Gulneva, E.E. (comps.) (2013) *Lace Museum* [Guidebook]. Vologda: Drevnosti Severa. (In Russ.)
8. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (2019) *Scarves and shawls in Russia of the 18th–21st centuries: materials and research*. Saint Petersburg: Palace Editions, State Russian Museum. (In Russ.)
9. Kovaleva, N.I. and Sorokina, M.A. (comps.) (2025) *Russian tradition* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Russian Museum, Palace Editions. (In Russ.)
10. Kovaleva, N.I., Sorokina, M.A., Shlyadinskaya, Yu.A. et al. (2018) *Scarves and shawls in Russia of the 18th–21st centuries from the collection of the Russian Museum* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)

Информация об авторе

Сорокина Марина Александровна, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей; доцент кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, sorokinama@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 9314-4214.

Information about the author

Marina Aleksandrovna Sorokina, Cand. Sc. (Art History), Head of the Folk Art Department, State Russian Museum; Associate Professor, Department of Russian Art, Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, sorokinama@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 9314-4214.

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

Статья поступила в редакцию 08.06.2026; одобрена после рецензирования 22.06.2026; принята к публикации 24.06.2026.
The article was received by the editorial board on 08 June 2026; approved after reviewing on 22 June 2026; accepted for publication on 24 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 288–299. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 288–299. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.054:7.03(470+571)“191”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.015

Образы народных лубочных картинок в театральных эскизах учащихся Императорского Строгановского училища 1910-х годов



Трощинский Андрей Владимирович

Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация
troshinski28@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению нескольких малоизвестных эскизов театральных занавесов и панно, выполненных учащимися Императорского Строгановского училища в начале XX века для русской сцены. Цель исследования — выявление стилистических и иконографических связей между визуальным языком лубка и ранней сценографией строгановцев. Отмечена такая особенность творчества молодых художников, как их приверженность русскому стилю, выраженная в интерпретации произведений национальной старины: иконописи и народного лубка. Применение формально-стилевого анализа, иконографического и культурно-исторического методов позволило проследить изменение стилистики театральных эскизов строгановцев: от академического интереса к национальной старине к балаганному гротеску и протокубистической стилизации. Определено, что эволюция была обусловлена процессами острой демократизации культуры, распространением авангардных веяний, набиравших силу в предреволюционный период, а также происходившими переменами в технике сцены, усовершенствованием декоративно-постановочной стороны театра. В рамках исследования в научный оборот вводится пласт нового фактологического и изобразительного материала, связанного с деятельностью декоративно-театральной мастерской Императорского Строгановского училища 1910-х годов.
Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, театральные эскизы, русская сценография, театральный занавес, декоративно-театральная мастерская Строгановского училища, русский лубок

Для цитирования: Трощинский А.В. Образы народных лубочных картинок в театральных эскизах учащихся Императорского Строгановского училища 1910-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 288–299. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.015.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1334.

© Трощинский А.В., 2026

Original article

Images of folk paintings in theatrical sketches by students of the Imperial Stroganov School of 1910s

Andrey V. Troschinskiy

Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation
troshinski28@gmail.com

Abstract. This article examines several little-known sketches for theatre curtains and panels created by students of the Imperial Stroganov School in the early 20th century for the Russian stage. The aim of the study is to identify stylistic and iconographic links between the visual language of popular prints and the early scenography of the Stroganov School. A distinctive feature of the young artists' work is their commitment to the Russian style, expressed in their interpretation of national antiquity — namely, iconography and lubok folk prints. The application of formal-stylistic analysis, as well as iconographic and cultural-historical methods, makes it possible to trace the stylistic changes in the Stroganov School's theatrical sketches: from an academic interest in national antiquity to a circus grotesque and proto-Cubist stylisation. It is determined that this evolution was conditioned by processes of acute cultural democratization, the spread of avant-garde trends that gained momentum in the pre-revolutionary period, as well as changes in stage technology and the refinement of theatre set design. As part of the study, a layer of new factual and pictorial material related to the activities of the decorative and theatrical workshop of the Imperial Stroganov School in the 1910s is introduced into scientific circulation.
Keywords: theatrical and decorative art, Russian scenography, theatrical sketches, stage curtains, decorative and theatrical workshop of the Stroganov School, Russian lubok

For citation: Troschinskiy, A.V. (2026) 'Images of folk paintings in theatrical sketches by students of the Imperial Stroganov School of 1910s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 288–299. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.015. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1334. (In Russ.)

Введение

Взаимосвязь русского театрального искусства и лубка — комплексная проблема, которую в своих трудах разрабатывали многие выдающиеся отечественные театроведы, сценографы, историки искусства и филологи. Исследования строились в основном на поиске истоков театральной образности, ярмарочных зрелищ, кукольных театров (вертепа) и сценического авангарда начала XX века.

Основные труды, освещающие исторические вехи театрально-декорационного искусства рубежа XIX–XX веков, принадлежат таким исследователям, как М.Н. Пожарская [1], В.В. Ванслов [2], М.В. Давыдова [3], Ф.Я. Сыркина [4], Е.М. Костина [4; 5], Р.И. Власова [6] и другие. Преимущественно влияние примитивов и лубка рассматривалось как мощный импульс творчества русских футуристов и авангардистов (труды Д.В. Сарабьянова [7] и А.Д. Сарабьянова, А.В. Повелихиной и Е.Ф. Ковтун [8], Г.Ф. Коваленко и других). В их работах комплексно рассмотрено становление новой эстетики, включая обращение к народному примитиву, лубку, вывеске, детскому творчеству; ими прослежено, как лубочный гротеск трансформировался в футуристических и кубистических декорациях.

Крупный американский исследователь Дж.Э. Боулт в своих публикациях, посвященных русскому театрально-декорационному искусству конца XIX – начала XX века, рассматривает народное искусство, русские фольклор, сказку и лубок в качестве мощного источника вдохновения для художников театра, особо подчеркивая, что «подлинные эксперименты и нововведения

в декорациях и костюмах были осуществлены русскими, а не западными художниками» [9, с. 26].

Практически все исследователи отмечают, что большинство выдающихся театральных мастеров того периода были «блестящими любителями» [9, с. 21], которые не получили специального образования театрального декоратора или сценографа, а также и то, что в России рубежа XIX–XX веков декорационной «школы в традиционном смысле слова не было» [3, с. 20].

Между тем попытка организации «школы», в которой готовили художников-декораторов, была предпринята в Москве в 1908 году, когда в Императорском Строгановском училище (ИСУ) была основана декоративно-театральная мастерская, проработавшая вплоть до реорганизации училища после революции. В данном исследовании на основе малоизвестных графических эскизов учащихся Строгановского училища 1910-х годов предлагается проследить развитие ранней сценографии молодых художников-строгановцев, в частности представить и проанализировать художественное решение театральных занавесов, конструкция и оформление которых в тот период претерпевали существенные изменения, что до настоящего времени не находилось в поле пристального внимания исследователей.

Художественные особенности ранней сценографии учащихся Императорского Строгановского училища

В собрании Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова (РГХПУ им. С.Г. Строганова) хранится несколько малоизвестных эскизов театральных занавесов, выполненных учащимися Императорского Строгановского училища в начале XX века для русской сцены. Помимо поисков новых форм и тем, театральные эскизы строгановцев объединяет стремление выражаться образно, посредством аллегорий с их потаенным смыслом, что было свойственно эпохе символизма. Именно символизм порождает «ту мощную антиклассическую тенденцию в художественной культуре, которая оказала существенное влияние на становление искусства XX века» [10, с. 256]. Одновременно главным направлением творчества молодых художников была приверженность русскому стилю, выраженная, прежде всего, в интерпретации ими произведений национальной старины — древнерусских памятников архитектуры, иконописи и народного лубка.

Представленные работы выполнены как учебное задание декоративно-театральной мастерской, которая была открыта и начала работу в стенах Императорского Строгановского училища в 1908–1909 учебном году. Ее организация тесно связана с реформами в области оформления театральных постановок, выдвижением художника на одно из главнейших мест как сорежиссера и художественного постановщика пьесы, а также с огромным интересом к театру и русской музыкальной культуре, который испытывала прогрессивная художественная общественность и учащаяся молодежь в тот период. Ряд преподавателей Строгановского училища 1910-х годов, таких как Ф.Ф. Федоровский, В.Е. Егоров, Н.А. Андреев, К.А. Коровин, Ф.О. Шехтель, В.А. Симов, А.С. Янов, имели непосредственное отношение к ведущим московским театрам, являясь практикующими театральными сценографами.

Серьезный интерес к театральному искусству у строгановцев пробуждается раньше, еще во второй половине 1890-х годов, когда директором училища назначается Н.В. Глоба — выдающийся организатор и руководитель, остро чувствовавший дух времени и необходимость перемен в художественном образовании [11, с. 21–42]. Именно благодаря Н.В. Глобе в стенах Строгановки собирается весь цвет русского искусства. По его приглашению в 1898 году преподавать новую дисциплину «Стилизация цветов» приглашается М.А. Врубель — выдающийся живописец, график и театральный художник; приходит преподавать К.А. Коровин; в 1907 году действительным членом Совета Строгановского училища и одним из учредителей и участников Художественно-промышленного общества при его музее становится Савва Иванович Мамонтов (организатор Русской частной оперы в Москве).

Эскизы театральных занавесов, выполненные учащимися Строгановского училища в 1910-х годах, представляют собой декоративные вышитые или расписные полотна для подъемно-опускных конструкций. Это задание иллюстрирует пристальный интерес к оформлению сцены, связанный с усовершенствованием декоративно-постановочной стороны театра в то время.

Все графические работы строгановцев имеют композицию с акцентированным центром, то есть задуманные полотна занавесов не предназначены для антрактно-раздвижных конструкций, которые чаще использовались в драматических театрах (новатором в их художественном решении стал в 1898 году Московский художественный театр, а самым ярким примером — занавес «Чайка» Ф.О. Шехтеля 1902 года). Скорее всего, данные работы были выполнены для оперных постановок, для которых более характерными были подъемно-опускные конструкции занавесов. Отчеты Строгановского училища свидетельствуют о том, что учебные задания декоративно-театральной мастерской того времени были связаны, преимущественно,



1. **В.П. Киселёв. Эскиз занавеса**. Москва, Императорское Строгановское училище. 1910. Бумага, акварель. 44 × 70. Музей РГХПУ имени С.Г. Строганова, КП 7666

с оформлением русских опер (макеты к ним демонстрировались на Всероссийской выставке в Киеве в 1913 году). Это одноактная опера Н.А. Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный» (сад Черномора, сад Кащеевны), «Жизнь за Царя» М.И. Глинки (Ипатьевский монастырь), «Князь Игорь» А.П. Бородина (Развалины Путивля), «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова (посад царя Берендея), «Сон на Волге» А.С. Аренского (Торговая площадь), «Хованщина» М.П. Мусоргского (Скит) [12, с. 263]. Судя по сохранившимся в собрании музея РГХПУ имени С.Г. Строганова другим эскизам, к учебным заданиям можно отнести разработку костюмов и сценографии к операм «Руслан и Людмила» М.И. Глинки [13, с. 74–75], «Садко», «Сказка о Царе Салтане» и «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова.

Русская культура, как уже отмечалось, переживала в тот период свой небывалый расцвет, а благодаря деятельности таких выдающихся организаторов, как С.П. Дягилев, отечественные музыкальные постановки выходят и добиваются признания на мировых театральных площадках — в 1908 году состоялось первое успешное представление оперы «Борис Годунов» в рамках Русских сезонов в Париже, в 1909 — первый балетный сезон с его главным хореографическим номером — «Половецкими плясками» А.П. Бородина в декорациях Н.К. Рериха, ставшими прологом триумфа русского искусства за рубежом. Всё это не могло не вдохновлять молодых художников.

Наиболее ранний из строгановских эскизов занавесов выполнен в 1910 году Виктором Киселёвым[1], учащимся V класса Императорского

[1] Автор эскиза — Виктор Петрович Киселёв (1895–1984) — стал впоследствии известным художником [15]. В 1912 году он окончил Императорское Строгановское училище, затем продолжил свое образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1913–1917). В 1920-х годах он, будучи убежденным конструктивистом и представителем «производственного искусства», обращается к новой сценографии: в Театре Мейерхольда им были оформлены спектакли «Мистерия-буфф» (совместно с А.М. Лавинским и В.Л. Храковским, 1921) и «Ревизор» (1926). В 1926–1927 годах заведовал монтировочной частью Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. Был членом художественного совета МХАТа Второго (1927–1928). Оформил спектакли: «Последняя жертва» А.Н. Островского в Театре имени М.Н. Ермоловой (1932), «Васса Железнова» М. Горького в Центральном театре Красной Армии (1936) и другие. В 1928–1929 годах состоял членом Общества московских художников, был председателем Московской ассоциации художников-декораторов (1929–1932). Позднее работал в Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР. Произведения Киселёва представлены в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина.



2. **С.В. Виноградов. Эскиз занавеса**.
Москва, Императорское Строгановское училище.
1916.
Бумага, акварель.
53 × 71.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7663

Строгановского училища (КП 7666, ил. 1). Полотно имеет выраженный полукруглый композиционный центр с изображением восседающего на троне царя (великого князя), окруженного коленопреклоненными фигурами бояр слева и справа. За троном — русское воинство на фоне стилизованных теремов. Колорит занавеса холодный, сдержанного серо-голубого цвета. По краям вверх тянутся растительные побеги, увенчивающиеся в верхних углах огромными сказочными солнцами-цветами, решенными также в серо-голубой гамме, но более темного оттенка. Центр занавеса — светлый, он обрисован красными контурными линиями, как и его нижняя нарядная кайма, которую отделяет от основного полотнища стилизованный бордюр бегущих завитков-волн. Нижняя часть — сказочно нарядная, отсылающая нас к русскому рисованному лубку. На ней изображены бодающиеся козы (скоморошьи представления нередко сопровождались выступлениями медведя и козы), цветочная корзинка, птички в фигурных облачках-резервах, схожие с теми, что встречаются на русском рисованном лубке начала XIX века («Древо разума», «Календарь-месяцеслов», Государственный исторический музей) [14, с. 102–107]. Такое обобщенное художественное решение занавеса, имеющее отсылки к народному изобразительному искусству, могло по своему замыслу и тематике сопровождать целый ряд русских опер, как со сказочным сюжетом («Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок»), так и с историческим, с центральной фигурой великого князя или царя-самодержца («Князь Игорь», «Борис Годунов», «Жизнь за царя» и другие).

Композиционно работе Киселёва близок эскиз Сергея Виноградова (тезки Сергея Арсеньевича Виноградова — преподавателя Императорского Строгановского училища), также ученика V класса, выполненный позже, в 1916 году (КП 7663, ил. 2). Изобразительная часть занавеса также сосредоточена ближе к нижнему краю и в качестве каймы занимает примерно одну треть полотна. По своему сюжету его композиция напоминает предыдущий эскиз — с центральной фигурой

царя (великого князя), восседающего на троне. Но общий замысел приобретает более игровой, «потешный» характер — самодержца на троне окружают уже не коленопреклоненные бояре и воинство, а скоморохи-шуты, дурачащиеся, трубящие в дудки и бьющие в бубны или трещотки. Кайму венчают личины солнц с заостренными вытянутыми лучами, вторящими своей формой трубам скоморохов («солнце» и «луна» не редки на рисунках строгановцев и вновь отсылают нас к народной картинке; самой выразительной в их числе является ксилография «Солнце и знаки зодиака» начала XVIII века из коллекции Д.А. Ровинского, копирующая рисунок росписи палаты деревянного дворца царя Алексея Михайловича в Коломенском [16, с. 38; 17, с. 32]). Верхняя, большая часть полотнища сдержанного серого цвета контрастирует с нижней, яркой желто-оранжевой полосой сюжетной каймы. Завеса словно поднимается, приоткрывая зрителю разудалое, смеховое выступление скоморохов перед великим князем или царем. Всё ее основное поле изукрашено травным узорочьем, с огромными фантастическими деревьями-цветами по краям, напоминающими своими «кронами» гигантские хризантемы. В то же время художественное решение верха занавеса имеет много общего с мотивами русской набойки, в изучение и возрождение которой внес большой вклад еще один представитель Строгановской школы — Н.Н. Соболев, автор опубликованной в 1912 году книги «Набойка в России» [18], а также основатель и руководитель набивной мастерской Императорского Строгановского училища.

В эскизах панно или театральных декораций ученицы Зои Зиссер 1910-х годов заметно обращение автора к иконографии русской иконы и рисованного лубка, имевшего тесную связь с иконописью (КП 7656, КП 7657, КП 7370; ил. 3–5). Стилизованное розовое строение «терема», стоящего на островке-горке среди стада пасущихся на цветущем лугу белых овец, или белокаменный архитектурный ансамбль за крепостной стеной с рядом стилизованных елей на переднем плане вполне могли быть декорациями к «Сказанию о невидимом граде Китеже и деве Февронии» или «Сказке о царе Салтане».

Рисунки строгановцев иллюстрируют обращение молодых художников к народной изобразительной традиции, иконописи и, в особенности, лубку, который в тот период приобретает популярность не только благодаря своей оригинальности и художественным достоинствам, но и иносказательности, скрытым смыслам, некогда заключавшихся в этих «летучих листках» и привлекавших внимание многих коллекционировавших их художников. Известно, что на русский лубок опирался И.Я. Билибин при постановке «Золотого петушка» (1909) и в своей редакции сценографии оперы «Руслан и Людмила» (1913); А.Н. Бенуа, оформивший балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» (1911); в работах М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой 1910-х годов, прежде всего для театра, неизменно читается обращение к русской народной живописи, лубочной графике и иконописи (постановки «Полуночное солнце» (1915), «Кикимора» (1916) в декорациях М. Ларионова; «Золотой петушок» (1914) — Н. Гончаровой; «Русские сказки» (1917–1918) — М. Ларионова и Н. Гончаровой для Русских сезонов С.П. Дягилева).

Для московской сценографии стилеобразующей вехой могла стать первая постановка оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в 1909 году в театре Солодовникова, оформленная И.Я. Билибиным. «Совсем по-иному,— пишет М.В. Давыдова,— проявлялись изобразительные приемы в музыке “Золотого петушка” с его мощным симфонизмом аляповато-лубочных красок, с их балаганно-скоморошичьими интонациями в характеристике Додонова царства» [3, с. 15].

Обращение художников-сценографов к русскому традиционному, народному искусству было связано со взлетом пристального интереса к лубку и оживленным его коллекционированием в тот период. Известно, что «большими коллекциями лубка обладали Билибин, Богоявленский, Кульбинин, Ларионов, Морозов, Оршанский, Пошехонцев, Судейкин, Чехонин, Видов, Враский» [16, с. 15], а также Кандинский — и многие из перечисленных имели непосредственное отношение к театральному искусству. Отметим, что и сама музыка А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, И.Ф. Стравинского и других русских композиторов в немалой степени была вдохновлена фольклором и народными песнопениями, непосредственно заимствовала и интерпретировала их.

Что касается лубочной графики, то первым научным изданием справедливо считается книга Д.А. Ровинского «Русские народные картинки», вышедшая в 1881, а затем переизданная в 1900 году, содержащая большое количество воспроизведений русского лубка, собранного автором [19][2]. Книга остается и в наши дни важным источником сведений об этой области народного творчества (и она имелась в библиотеке Императорского Строгановского училища). В 1900-х годах в публицистике, на страницах художественных журналов и газет всё чаще начинают звучать голоса «с теоретическим оправданием архаического и народного искусства» [8, с. 72].

[2] Первое издание — 1881 г.; находилось в библиотеке Императорского Строгановского училища, ныне — в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова.





3. **З.П. Зиссер. Эскиз декоративного панно (театральной декорации?)**.
Москва, Императорское Строгановское училище.
1910-е.
Бумага, акварель, белила.
44 × 35.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7656

4. **З.П. Зиссер. Эскиз декоративного панно (театральной декорации?)**.
Москва, Императорское Строгановское училище.
1910-е.
Бумага, акварель, белила.
44 × 36.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7657

На практике оживлению интереса к лубку, вывеске и народному творчеству активно поспособствовала выставочная и публичная деятельность русских художников-авангардистов, и прежде всего М.Ф. Ларионова, который в 1911 году, в канун открытия Всероссийского съезда художников, выступает с призывом сохранять и охранять русскую старину и ее памятники. Его поддерживает Н.С. Гончарова, требуя запретить вывоз за границу икон, лубков и других памятников национального творчества, так как «значение этих произведений бесконечно велико для будущности русского искусства» [8, с. 72]. «Большое и серьезное искусство не может не быть национальным,— пишет Гончарова.— Лишая себя достояния прошлого, русское искусство подрезает себя под корень» [8, с. 72].

Именно Ларионов в феврале 1913 года организует первую выставку лубков, причем в стенах учебного заведения — в залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, находившегося неподалеку от школы Императорского Строгановского училища. Изданный каталог содержал 551 наименование выставленных образцов народных картинок, включая не только русские, но и восточные и западноевропейские лубки, а также подносы, медное литье и деревянную скульптуру, печатные пряники. Он сопровождался вступительной статьей Ларионова, в которой автор отмечал: «Всё это лубок в широком смысле этого слова, всё это великое искусство» [8, с. 72].

М.Ф. Ларионову вторит С.К. Маковский, который замечает, что русские художники еще до недавнего времени «…почти ничего не знали о том, что в преданиях загадочного прошлого, в очертаниях крестьянской утвари, в затейливых изображениях и орнаментах, которыми испещрены пожелтелые страницы старых церковных книг,— во всём своеобразном колорите народных обычаев, суеверий скрыты неисчерпаемые богатства форм и красок, драгоценные россыпи живописных образов <…> Пусть художник — археолог, но — до минуты творчества. Лишь бы с этой минуты он был поэтом! Тогда же все отступления от внешней правды, все самые неправдоподобные фантазии получат силу и убедительность…» [20, с. 143].

Следует подчеркнуть, что выставка, организованная М.Ф. Ларионовым, проходила в юбилейный год трехсотлетия Дома Романовых. Празднование сопровождалось театральными постановками (именно тогда за оперой «Жизнь за Царя» М.И. Глинки закрепляется значение официального символа русской монархии), премьерами, выставками, в которых принимало активное участие Императорское Строгановское училище,



5. **З.П. Зиссер. Эскиз декоративного панно (театральной декорации?)**. Москва, Императорское Строгановское училище. 1910-е. Бумага, акварель, белила. 44 × 35. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7370

и где национальный, русский стиль был главенствующим. Задания декоративно-театральной мастерской начала 1910-х годов были приурочены к юбилейным празднованиям, а макеты и эскизы демонстрировались на Всероссийской торгово-промышленной выставке в Киеве, получив как уколы, так и одобрение критики. В то же время именно в 1913 году в рамках «Русских сезонов» в Париже состоялась премьера балета И.Ф. Стравинского «Весна священная» в декорациях Н.К. Рериха — мощное действо, где музыка, танец и сценография слились в единый образ языческой Руси. Балет вызвал за рубежом скандал и провалился, но он стал точкой отсчета новой эпохи в истории музыки, хореографии и театрального искусства в целом.

Без сомнения, смело можно утверждать, что учащиеся Строгановского училища держали руку на пульсе и были непосредственными участниками многих культурных событий, которые происходили как в Москве в тот период, так и за пределами старой столицы. Об этом свидетельствуют стилистические изменения, которые при внимательном рассмотрении можно уловить в графических эскизах строгановцев. Если сравнивать эскизы Киселёва (1910) и Виноградова (1916), то у последнего заметно усиливаются гротескные черты, в нем больше выражен дух ярмарочных, балаганных народных представлений, что было вызвано острой демократизацией культуры того времени, несомненным обращением автора к лубку и фольклору. К 1918 году образ трубадура-скомороха, шута становится еще более стилизованным на титульной странице художественно-литературного студенческого журнала строгановцев «Лель», оформленного Василием Комардёнковым[3], и на его же афише «Былина» (КП 2903, КП 7732; ил. 6, 7) [22, с. 241].

Приплясывающий и трубящий в дудку, одетый в странную высокую шапку (колпак, напоминающий плетеный туесок на голове шута Парамошки с московского лубка 1766 года), «Лель» Комардёнкова имеет мало общего с персонажем «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова, скорее, это лубочный народный «трибун».

Не исключено, что на решение В. Комардёнковым образа трубящего шута-скомороха могли повлиять декорации и костюмы к опере «Снегурочка», разработанные для театра С.И. Зимина его преподавателем в Императорском Строгановском училище Ф.Ф. Федоровским (эскизы 1909 года; премьера состоялась осенью 1910 года). У девок-берендеек, берендейчиков и берендеев Федоровского необычные гротескные высокие шапки-колпаки, похожие на сахарные головы. Художником был найден интересный баланс между традиционной формой русского костюма и утрированно-театральной его стилизацией. На другом эскизе Федоровского 1913 года к опере П.И. Чайковского «Чародейка» с изображением разгулявшихся и пляшущих «русскую» гостей Кумы деревенские музыканты изображены в таких же высоких плетеных колпаках-туесках,

[3] Автор эскизов — Василий Петрович Комардёнков (1897–1973) — живописец, график, художник театра и кино. Учился в Императорском Строгановском художественно-промышленном училище с 1912 по 1917 год. Основные работы в театре: 1918 год — дебютировал как самостоятельный театральный художник в спектакле «Евгений Онегин» П.И. Чайковского в Опере Московского Совета рабочих депутатов; 1922 год — оформление спектакля «Разрушители машин» Э. Толлера в Театре Революции; 1918–1925 годы — работа художником-декоратором в Московском Камерном театре А.Я. Таирова; 1926–1928 годы — оформление спектаклей в Театре революционной сатиры (Теревсате); 1927 год — создание эскизов костюмов и декораций к спектаклю «Сон в летнюю ночь» по пьесе У. Шекспира в Государственном драматическом театре имени И. Франко в Киеве. С 1945 по 1973 год преподавал в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское), был профессором кафедры живописи.

В.П. Комардёнков познакомился с Ф.Ф. Федоровским (выпускником Строгановского училища 1907 года) в 1914 году в пору его работы над «Орестеей» и стал помогать ему в подготовке декораций, как и другим молодым сценографам театра С.И. Зимина — И.А. Малютину, И.С. Федотову, которые тоже в прошлом были выпускниками училища [21, с. 20–33].





6. **В.П. Комардёнков. Титульная страница художественно-литературного сборника «Лель» (фрагмент)**.
Москва, Императорское Строгановское училище. 1918.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 2903

7. **В.П. Комардёнков. Эскиз афиши «Былина»**.
Бумага, акварель, белила. 62,5 × 44.
Москва, Императорское Строгановское училище. 1917–1918.
Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова, КП 7732

как и у лубочного шута Парамошки. «У него (Федоровского.— *Прим. А. Т.*) был свой, необычный, буквально фольклорный склад дарования,— пишет Е.М. Костина,— с декоративным узорочьем и, вместе с тем, тонкой поэтичностью» [5, с. 48]. В то же время исследователь отмечает несомненное превосходство графических эскизов Федоровского над финальной их реализацией в оперной постановке: они «…представляются значительно более интересными, а главное, поэтичными, чем то оформление, в котором шел спектакль на сцене. В этом, быть может, сказалась, с одной стороны, еще недостаточная опытность молодого художника, а с другой — характерные для того времени поиски новой и во что бы то ни стало оригинальной фактуры, умышленная стилизация любых видов искусства под народный примитив» [5, с. 23].

В эскизах Комардёнкова 1917–1918 годов этот «народный примитив» с его плоскостной декоративностью, яркостью цвета и гротесковыми чертами (даже неким «протокубизмом») заявляет о себе со всей определенностью. Интересен и выбор им главного персонажа — скомороха-шута. Подчеркивающие природу народной смеховой традиции, юродства и скоморошничанья, высмеивавшего от лица простого народа пороки власть имущих и сильных мира сего, образы шутов и скоморохов оказались чрезвычайно созвучны революционному духу своего времени. Пользуясь симпатией в среде простого люда в разных странах, в том числе и на Руси, народные трибуны потешали своими дурацкими выходками зрителей на ярмарочных и деревенских праздниках. Сугубо русские персонажи, о которых повествуют отечественные лубочные картинки XVIII–XIX веков,— это Савоська и Парамошка, Ералаш, Фома с Ерёмой. При Петре I в народной гравюре на дереве придворным шутам авторы дают имена Гоноса и красноносого Фарноса, причем последний прижился в русском народном кукольном театре и стал известен под именем Петрушки [16, с. 160].

Образы скомороха-шута, а также Пьеро и Арлекина (перекочевавшие из комедии дель арте, эстетизированные и несколько обрусевшие к началу XX века) становятся универсальными как для отечественного народного театра предреволюционного времени, так и символистского театра

(одну из ключевых ролей здесь сыграл В.Э. Мейерхольд, исполнивший роль Пьеро в поставленной им в 1906 году пьесе «Балаганчик» А.А. Блока в театре В.Ф. Комиссаржевской).

Выводы

Определенная «универсальность» трагикомических образов шутов, паяцев, как и скоморохов, с одной стороны, была органично связана с идеями зрелищности представления для народа, близка его смеховой и изобразительной культуре, а с другой — именно эти образы являлись ключевыми для эпохи символизма начала XX века с их противоречивостью и иносказательностью.

Влияние русского лубка на декорации Серебряного века проявилось в стремлении художников преодолеть каноны академической перспективы и привнести в театр принципы народной картинки: яркий колорит, экспрессию, гротеск и плоскостно-орнаментальную структуру. Этот синтез стал важнейшим этапом формирования новаторской отечественной сценографии. Следует отметить, что принципы лубка были переосмыслены творчески: пространство декораций строилось не по правилам классической прямой перспективы, а уплощалось по образцу народных картинок. Нередко использовался яркий, открытый, локальный цвет без сложных полутонов, что позволяло декорациям «читаться» с больших расстояний. Особое внимание уделялось стилизации и орнаментальности: фокус смещался на узорчатость, упрощенные контуры, мотивы вышивки и аппликации, крестьянского быта и народного лубка.

Строгановцы, находясь на гребне всеобщего увлечения театром, были активно вовлечены в новаторские творческие проекты. Они использовали смелые художественные приемы, утверждая национальную самобытность отечественного искусства. С периодом 1910-х годов связаны многие коренные перемены в технике сцены и усовершенствования декоративно-постановочной стороны театра; происходят изменения в стилистике сценографии, в театре идут процессы демократизации, проявляются авангардные веяния, что находит отражение в работах декоративно-театральной мастерской учащихся Строгановского училища.

Список источников

1. Пожарская М.Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970. 411 с., ил.
2. Ванслов В.В. Театрально-декорационное искусство. 1908–1917 // Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. Живопись. Графика. Скульптура. Театрально-декорационное искусство / под ред. Н.И. Соколовой, В.В. Ванслова. М.: Искусство, 1972. С. 235–260.
3. Давыдова М.В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. 150 с., ил.
4. Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. 246 с., ил.
5. Костина Е.М. Фёдор Фёдорович Федоровский. М.: Советский художник, 1960. 242 с., ил.
6. Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия Петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 188 с., ил.
7. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: АСТ-Пресс, Галарт, 2001. 303 с., ил.
8. Русская живописная вывеска и художники авангарда / авт.-сост. А.В. Повелихина, Е.Ф. Ковтун. Л.: Аврора, 1989. 199 с., ил.
9. Боулт Д.Э. Художники русского театра. 1880–1930. М.: Искусство, 1991. 112 с., ил.
10. Гаврилин К.Н. Проблема архаизма в скульптуре русского символизма // Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века : сб. ст. / отв. ред.: Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. М.: ГИИ, 2013. С. 256–267.
11. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба — выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / отв. ред. Т.Л. Астраханцева. М.: Индрик, 2012. С. 21–42.
12. Императорское Строгановское училище на Всероссийской выставке в Киеве // Известия общества преподавателей графических искусств. 1913. № 7. С. 252–263.
13. Гаврилин К.Н., Трощинский А.В. Сценография оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»: от романтизма к символизму // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. № 3-1. С. 60–80.

14. Иткина Е.И. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. Из собрания Государственного Исторического музея, Москва. М.: Русская книга, 1992. 256 с., ил.
15. Виктор Петрович Киселёв. Живопись. Театрально-декорационное искусство : каталог выставки / авт. вступ. ст. Д.В. Сарабьянов. М.: Советский художник, 1983. 24 с., ил.
16. Дюшартр П.-Л. Русские народные картинки и гравированные книжицы. 1629–1885 / пер. с фр. О.А. Павловой. М.: Центрполиграф, 2006. 414 с., ил.
17. Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. / авт.-сост. Ю.М. Овсянников. М.: Советский художник, 1968. 128 с., ил.
18. Соболев Н.Н. Набойка в России : историко-археологическое исследование. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1912. 112 с., ил.
19. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Собрал и описал Д.А. Ровинский : в 2 т. СПб.: Издание Р. Голике, 1900. Т. 1. 288 стлб., 7 л. цв. ил.; Т. 2. 520 стлб., 8 л. цв. ил.
20. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с., ил.
21. Комардёнков В.П. Дни минувшие. М.: Советский художник, 1972. 136 с., ил.
22. Зиновеева М.М., Трощинская А.В. Искусство Серебряного века в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: Русский Мир, 2021. 448 с., ил.

References

1. Pozharskaya, M.N. (1970) *Russian theatrical and decorative art of the late 19th – early 20th centuries*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Vanslov, V.V. (1972) ‘Theatrical and decorative art. 1908–1917’, in Sokolova, N.I. and Vanslov, V.V. (eds.) *Ways of development of Russian art of the late 19th – early 20th centuries. Painting. Graphic arts. Sculpture. Theatrical and decorative art.* Moscow: Iskusstvo, pp. 235–260. (In Russ.)
3. Davydova, M.V. (1999) *The artist in the theatre of the early 20th century*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
4. Syrkina, F.Ya. and Kostina, E.M. (1978) *Russian theatrical and decorative art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Kostina, E.M. (1960) *Fedor Fedorovich Fedorovsky*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
6. Vlasova, R.I. (1984) *Russian theatrical and decorative art of the early 20th century. From the heritage of Saint Petersburg masters*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
7. Sarabyanov, D.V. (2001) *History of Russian art of the late 19th – early 20th centuries*. Moscow: AST-Press, Galart. (In Russ.)
8. Povelikhina, A.V. and Kovtun, E.F. (comps.) (1989) *Russian pictorial shop signs and avant-garde artists*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
9. Bowlt, J. (1991) *Artists of the Russian theatre, 1880–1930*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Gavrilin, K.N. (2013) ‘The problem of archaism in the sculpture of Russian symbolism’, in Khrenov, N.A. and Svetlov, I.E. (eds.) *Symbolism as an artistic movement. A view from the 21st century* [Collection of articles]. Moscow: State Institute for Art Studies, pp. 256–267. (In Russ.)
11. Astrakhantseva, T.L. (2012) ‘N.V. Globa — an outstanding figure of art and industrial education in Russia and in emigration. Return to the homeland’, in Astrakhantseva, T.L. (ed.) *Academician of the Imperial Academy of Arts N.V. Globa and the Stroganov School*. Moscow: Indrik, pp. 21–42. (In Russ.)
12. Anon. (1913) ‘Imperial Stroganov School at the All-Russian Exhibition in Kiev’, *Proceedings of the Society of Graphic Arts Teachers*, (7), pp. 252–263. (In Russ.)
13. Gavrilin, K.N. and Troshchinskiy, A.V. (2025) ‘Scenography of M. Glinka’s opera “Ruslan and Lyudmila”: from romanticism to symbolism’, *Decorative art and environment. Gerald of the RGHPU*, (3-1), pp. 60–80. (In Russ.)
14. Itkina, E.I. (1992) *Lubok Russian popular prints from the late 18th – early 20th centuries. From the collection of the State Historical Museum, Moscow*. Moscow: Russkaya kniga. (In Russ.)
15. Sarabyanov, D.V. (intro.) (1983) *Viktor Petrovich Kiselev. Painting. Theatrical and decorative art* [Exhibition catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
16. Duchartre, P.-L. (2006) *Russian popular prints and engraved booklets. 1629–1885*. Transl. from French by O.A. Pavlova. Moscow: Tsentrpoligraf. (In Russ.)
17. Ovsiannikov, Yu.M. (comp.) (1968) *Lubok. Russian popular prints of the 17th–18th centuries*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
18. Sobolev, N.N. (1912) *Block printing in Russia: a historical and archaeological study*. Moscow: Tipografiya tovarishchestva I.D. Sytina. (In Russ.)

19. Rovinskiy, D.A. (1900) *Russian popular prints:* in 2 vols. Saint Petersburg: R. Golike Publ. (In Russ.)
20. Makovskiy, S.K. (1999) *Silhouettes of Russian artists*. Moscow: Respublika. (In Russ.)
21. Komardenkov, V.P. (1972) *Days gone by*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
22. Zinoveeva, M.M. and Troshchinskaya, A.V. (2021) *The art of the Silver Age in the collection of the Stroganov Academy Museum*. Moscow: Russkiy Mir. (In Russ.)

Информация об авторе

Трощинский Андрей Владимирович, аспирант, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, troshinski28@gmail.com.

Information about the author

Andrey Vladimirovich Troschinskiy, Post-graduate student, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation, troshinski28@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 12.05.2026; одобрена после рецензирования 20.06.2026; принята к публикации 24.06.2026.
The article was received by the editorial board on 12 May 2026; approved after reviewing on 20 June 2026; accepted for publication on 24 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 300–317. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 300–317. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036:75.04(470.24)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.016

Юрий Ерышев — художник Великого Новгорода: духовность, пейзаж, портрет в свете авангардных и ренессансных традиций



Коган Лев Дмитриевич

Новгородское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Великий Новгород, Российская Федерация
levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-код (Science Index): 2860-5850

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества Юрия Ерышева, идейно-стилистическому анализу его произведений, определению оригинального творческого метода художника в контексте общероссийских и мировых художественных процессов. В искусстве Юрия Ерышева с глубиной и художественной убедительностью воплотилась жизнь Великого Новгорода — его прошлое и настоящее. Выделены четыре ключевые проблемы творчества живописца: художественное воплощение «новгородской духовности» (через гармонию природного и рукотворного, радостную монументальность, сложный ритм); индивидуальная трактовка архитектурно-художественного пейзажа (здание как открытая миру форма, близкая пантеистическому мировосприятию); актуализация традиций авангарда («Бубновый валет») и Возрождения в портрете и натюрморте; своеобразие авторской трактовки портретного жанра. На примере картин «Новгородская София. Полдень», «Лед с Ильменя пошел», «Помолвка», «Юная флейтистка» и других показано, как Ерышев синтезирует локальную новгородскую традицию с общеевропейскими художественными течениями. В статье анализируется этот синтез региональных принципов (новгородской школы) и мирового наследия (авангарда, Ренессанса). Сделан вывод, что искусство живописца выходит за рамки регионального, отражая процессы размывания границ между центром и периферией в современной культуре. Статья является первым научным исследованием деятельности художника.
Ключевые слова: Юрий Ерышев, Великий Новгород, Софийский собор Великого Новгорода, А.С. Пушкин, Михайловское, пейзаж, портрет, авангард, эпоха Возрождения

Благодарности. Автор благодарит художника Юрий Ерышева за иллюстрации, любезно и безвозмездно предоставленные для публикации.

Для цитирования: Коган Л.Д. Юрий Ерышев — художник Великого Новгорода: духовность, пейзаж, портрет в свете авангардных и ренессансных традиций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 300–317. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.016.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1289.

© Коган Л.Д., 2026

Original article

Yuri Eryshev — artist of Veliky Novgorod: spirituality, landscape, and portrait in light of avant-garde and Renaissance traditions

Lev D. Kogan

Novgorod regional branch of the Union of Artists of Russia, Veliky Novgorod, Russian Federation
levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-code (Science Index): 2860-5850

Abstract. This article examines the work of Yuri Eryshev, providing an ideological and stylistic analysis of his art and defining his unique creative method within both Russian and global artistic processes. Eryshev's art embodies the life of Veliky Novgorod — its past and present — with depth and artistic conviction. Four key themes are highlighted: the artistic embodiment of 'Novgorod spirituality' (through the harmony of the natural and man-made, joyful monumentality, and complex rhythm); an individual interpretation of the architectural landscape (the building as a form open to the world, akin to a pantheistic worldview); the actualisation of avant-garde ("The Jack of Diamonds") and Renaissance traditions in portraiture and still life; and a unique approach to the portrait genre. Analysing seminal paintings such as "Novgorod Sophia Cathedral. Midday", "Ice Falling from Ilmen", "The Engagement", and "Young Flutist", the study demonstrates how the artist merges the local Novgorod school with broader pan-European artistic influences. Ultimately, the article concludes that Eryshev's work transcends regional boundaries, reflecting the contemporary blurring of distinctions between the centre and the periphery in culture. This article represents the first scholarly study dedicated to the artist's oeuvre.
Keywords: Yuri Eryshev, Veliky Novgorod, Saint Sophia Cathedral of Veliky Novgorod, A.S. Pushkin, Mikhailovskoye, landscape, portrait, avant-garde, Renaissance

Acknowledgments. The author thanks artist Yuri Yeryshev for her illustrations, which she kindly provided free of charge for publication.

For citation: Kogan, L.D. (2026) 'Yuri Eryshev — artist of Veliky Novgorod: spirituality, landscape, and portrait in light of avant-garde and Renaissance traditions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 300–317. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.016. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1289. (In Russ.)

Введение

Юрия Игоревича Ерышева без преувеличения можно назвать классиком новгородской живописи. Такое право дано его творчеством, в котором незаурядно отразились сущностные качества города — «гений места», воплотился ряд важных и актуальных проблем современного отечественного искусства. Профессионализм Юрия Ерышева, уважение со стороны коллег и учеников высоки. Работы художника широко известны в России, многие из них получили признание и за рубежом [1, с. 24–28]. Укорененность в самом строе жизни Великого Новгорода не противоречит, а только способствует тому, что деятельность живописца, без сомнения, давно перешагнула региональные рамки.

Главные темы творчества Юрия Ерышева — Великий Новгород, А.С. Пушкин, семья автора, искусство и наука, а основные жанры, в которых работает мастер,— пейзаж, портрет и натюрморт.

В основе статьи лежит целостное идейно-стилистическое исследование творческого наследия живописца. В центре внимания находятся ключевые аспекты художественного мира

Ю.И. Ерышева: убедительное образное претворение новгородской духовности, индивидуальная трактовка архитектурно-художественного пейзажа, актуализация традиций мастеров группы «Бубновый валет» и оригинальная интерпретация портретного жанра. Также в работе анализируется то, как этот синтез региональных принципов (новгородской школы) и общеевропейских художественных влияний (авангарда, эпохи Возрождения) воплотился в творчестве художника.

В исследовании использован комплексный искусствоведческий подход, объединяющий несколько взаимодополняющих методов. Формально-стилистический анализ служит основой для выводов о монументальности, динамике и театральности образов. Культурно-исторический (контекстуальный) метод позволяет вписать индивидуальную манеру художника в более широкие художественные процессы. Иконологический анализ применяется при интерпретации символики, способствуя раскрытию смысловой глубины произведений. Тематико-жанровый анализ, структурированный вокруг ключевых направлений творчества (архитектурного пейзажа, портрета и натюрморта), помогает систематизировать материал и проследить эволюцию стиля мастера внутри каждого жанрового блока.

Основные этапы жизненного и творческого пути Ю.И. Ерышева

Юрий Игоревич Ерышев родился в 1950 году на подворье Антониева монастыря в Великом Новгороде. Значительное влияние на становление будущего живописца оказал его дед — известный реставратор Николай Александрович Чернышев, принимавший участие в воссоздании памятника «Тысячелетие России» и большого паникадила Софийского собора. Именно он дал внуку первые уроки рисунка и привил любовь и глубокий интерес к родному городу и его архитектурным памятникам. По настоянию Н.А. Чернышева Ю.И. Ерышев поступил в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной (в настоящее время — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица), где проучился четыре года. Впоследствии он перевелся в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (мастерская Ю.М. Непринцева, специальность «Станковая живопись»), который успешно окончил в 1975 году. Долгое время молодая семья художника жила в монастырской келье, где прежде находилась мастерская его деда[1]. Этот биографический контекст подтверждает глубокую, неразрывную связь судьбы мастера с историческим и культурным пространством древнего города.

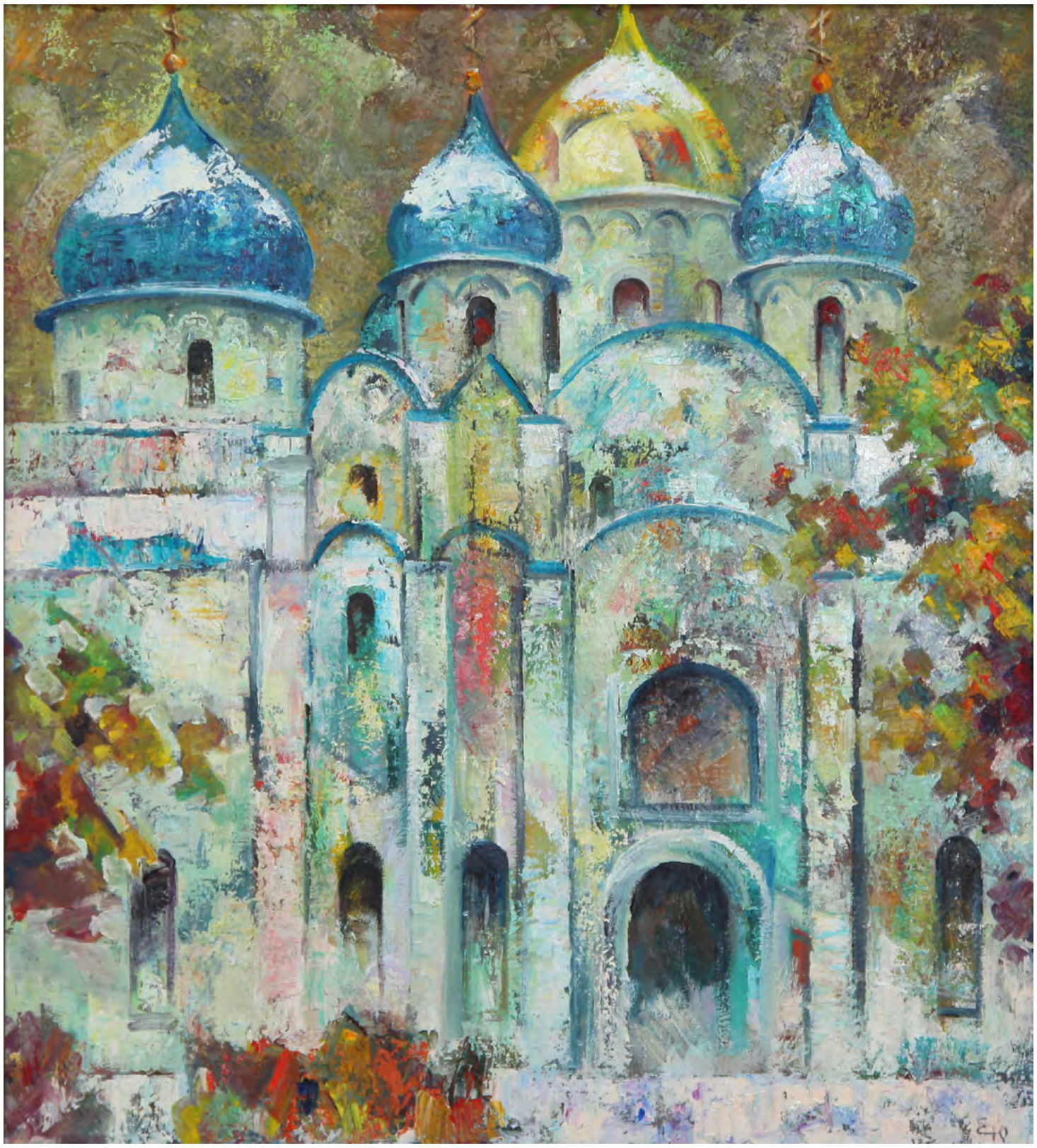
Юрий Ерышев работал в Новгородском художественном фонде, Новгородском музее-заповеднике и Новгородском областном колледже искусств имени С.В. Рахманинова. С 1986 года художник руководил изостудией «На Красной» при Новгородском государственном университете имени Ярослава Мудрого. Немногим ранее, в 1985 году, живописец стал членом Союза художников СССР. Его вклад в культуру получил государственное признание: в 2007 году мастеру было присвоено почетное звание «Заслуженный художник Российской Федерации», также он был неоднократно отмечен ведомственными медалями и дипломами.

Творчеству живописца немало внимания уделяет новгородская пресса. В частности, телевидение и периодические издания Великого Новгорода неоднократно выпускали о Ерышеве тематические материалы[2] [2, с. 23–24, 64–65]. В 2013 году вышел альбом Г. Фрайкопфа «Юрий Ерышев. Певец земли Новгородской» [1], вступительная статья которого раскрывает в основном биографию мастера. Работы художника публикуются в школьных учебниках[3]. В частности, в монографии Г.П. Райкова и Ю.Ю. Черемской «От Руси до России. История

[1] С мольбертом по Пушкинским местам. Живопись и графика новгородских художников // Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское» (Пушкинский Заповедник) [официальный сайт]. 2022. URL: https://www.pushkinland.ru/2018/exh/exh22/exh173.php (дата обращения: 25.02.2025).

[2] Аксёнова А. В Музее художественной культуры Новгородской земли открылась выставка к 70-летию художника Юрия Ерышева // Вести. Великий Новгород. 25.03.2020. URL: https://novgorod-tv.ru/news/50529-v-muzee-khudozhestvennoj-kultury-novgorodskoj-zemli-otkrylas-vystavka-k-70-letiyu-khudozhnika-yuriya-erysheva/ (дата обращения: 25.02.2025); Виткова С. Портрет как кредо // Новгородские ведомости. URL: https://novvedomosti.ru/articles/culture/14344/ (дата обращения: 25.02.2025); С мольбертом по пушкинским местам. Живопись и графика новгородских художников // Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское» (Пушкинский Заповедник). 2022. URL: https://www.pushkinland.ru/2018/exh/exh22/exh173.php (дата обращения: 25.02.2025); Тэммо А. В Новгородском Никольском соборе открылась выставка заслуженного художника России Юрия Ерышева // Вести. Великий Новгород. 20.02.2020. URL: https://vesti53.com/projects/vesti-velikij-novgorod/3022-v-novgorodskom-nikolskom-sobore-otkrylas-vystavka-rabot-zasluzhennogo-khudozhnika-rossii-yuriya-erysheva.html (дата обращения: 25.02.2025); Хмелёва Н. Художник Юрий Ерышев передал музею картины о войне и ее чудовищных последствиях для Новгородской земли // Лента новостей Великого Новгорода. 01.10.2020. URL: https://novgorod-news.net/other/2020/10/01/37564.html (дата обращения: 25.02.2025).

[3] Аксёнова А. Указ. соч.



1. **Ю.И. Ерышев. Новгородская София. Полдень**.
2009.
Холст, масло.
100 × 90.
Государственный музей художественной культуры Новгородской земли.
Изображение предоставлено художником

в изобразительном искусстве» (2025) среди знаковых полотен отечественных мастеров на историческую тему представлена картина Ю.И. Ерышева «Лед с Ильменя пошел» (2005–2008) [3, с. 300–301].

Проблема художественного претворения новгородской духовности: от «человечности» к цвету и ритму

Проблема образного претворения новгородской духовности, вероятно, наиболее ярко раскрылась в картине «Новгородская София. Полдень» (2009). Это самое известное произведение художника, ставшее классической работой современной новгородской живописи. Оно неоднократно экспонировалось на выставках, репродуцировалось в книгах и периодических изданиях. В этом программном для мастера полотне в концентрированной форме запечатлелись типичные и лучшие черты творческой манеры живописца (ил. 1). При внешней цельности и гармоничности

образа, который воспринимается зрителем мгновенно, картина обладает сложной организацией.

Использование близкой точки зрения и низкой линии горизонта позволяет художнику акцентировать монументальность собора. Несмотря на мощь объемов, архитектурный образ исполнен энергичной, стремительной динамики. Такой эффект достигается за счет вытянутых пропорций храма в интерпретации живописца, холодноватого колорита картины, экспрессивного фактурного мазка и богатой красочной нюансировки стен, вбирающих в себя рефлексы неба и природного окружения. В колористическом решении активно взаимодействуют белый, золотой, сине-голубой, охристый, красноватый и черно-коричневый тона, среди которых доминирует белый цвет. Живописная цельность полотна создается не только им, но и взаимопроникновением оттенков, связанным с богатыми цветовыми рефлексами. Блики золота, небесно-голубого, охры, красного и коричневого тонов моделируют форму величественного здания, а сияюще-белые рефлексы, подобно снежным шапкам, венчают купола и прорезают небеса. Именно так в картине находит свое решение одна из важнейших для художника тем — цельность и гармония мира рукотворного и природного.

Собор господствует в художественном пространстве полотна, выступая главным композиционным центром. Более того, здание будто стремится выйти за рамки картинной плоскости. Этот эффект создается за счет крупного масштаба постройки, срезанности краев храма и сияющей многокрасочности его объема. Взгляд зрителя преимущественно прикован к мощи строения и лишь ненадолго обращается к элементам ландшафта — листве и небу. Монументальность традиционно признается важнейшей чертой новгородской живописной школы второй половины XX – начала XXI века, и Ерышев органично наследует эту традицию. При этом сдержанность и аскетичная строгость, определяющие классический новгородский канон, оказываются чужды пейзажисту. Монументальный масштаб в его интерпретации отличается повышенной цветовой насыщенностью и внутренней динамикой. Эта особенность мировосприятия мастера наиболее показательно представлена в таких полотнах, как «Лед с Ильменя пошел» (2005–2008; ил. 2) и «Юрьев монастырь» (2010; ил. 3).

Формат холста «Новгородская София. Полдень» близок к квадрату (100 × 90 см), что визуально поддерживает тектонику самого собора, тяготеющего к мощной и устойчивой кубической форме. Архитектурный объем органично вписан в пейзажную среду: деревья, наряду с небом, окружают Софию. Храм оказывается обрамлен природой не только по периметру, но и с переднего плана, актуализируя тему синкретизма, слиянности природного и рукотворного, человеческого начал. Подобная композиция формирует сложную пространственную геометрию, соединяющую куб (собор) и сферу (листва). В христианской традиции куб признается символом истины, креста и стабильности, тогда как сфера воплощает Вселенную и Божественную силу. За счет этой архитектоники картина обретает высокое символическое звучание: традиционная идея о Софии как духовном центре Великого Новгорода перерастает в концепцию храма как центра мироздания. Неслучайно живой, подвижный холод белокаменных стен, обрамленный теплой колористической гаммой окружения, предстает символом духовной чистоты, лучших помыслов.

Ритмический рисунок по горизонтали слева направо постепенно уплотняется, затем разрежается и вновь уплотняется, задавая ясную динамику. В вертикальных осях этот ритм подчинен спокойному, но мощному и неуклонному движению ввысь. Третий ключевой ритмический регистр выстраивается на круговом движении теплых оттенков многоцветного золота, охватывающих архитектурный объем со всех сторон. В целом ритмика холста стремится к монументальному строю, однако, как нередко бывает у художника, композиционное движение наполнено экспрессивной силой и легким, живым дыханием. Ритмическая организация картины непроста, но ясно структурирована.

Как и в большинстве работ Ю.И. Ерышева, полотно выстроено композиционно точно, даже несколько жестко. Пространственное членение холста отличается предельной ясностью. Вертикальную ось композиционного центра формирует главный купол собора, рядом с которым располагаются две главки поменьше. Густая листва деревьев обрамляет здание с двух сторон.

Композиция полотна при всей своей динамике остается замкнутой. Пространственная структура холста выстраивается за счет двух неглубоких планов: первый план формирует белокаменный фасад собора с прилегающей площадкой, а второй образуют венчающие здание главы. Подобное архитектоническое решение задает четкое деление картинной плоскости по горизонтали.

Цветовая и световая перспективы полотна глубоко акцентированы. Сияние белого здания создает эффект парения монументального сооружения. Локальные мазки белого цвета, охры, зеленоватых и коричневых оттенков в верхней части холста задают внутреннюю динамику небесного пространства. В свою очередь, листва у краев картины создает необходимую дистанцию для восприятия здания зрителем, выполняет функцию своеобразных живописных кулис, меж которых разворачивается волнующее, наполненное

2. **Ю.И. Ерышев.**
Лед с Ильменя пошел.
2005–2008.
Холст, масло.
123 × 153.
Собственность
художника.
Изображение
предоставлено
Ю.И. Ерышевым



3. **Ю.И. Ерышев.**
Юрьев монастырь.
2010.
Холст, масло.
120 × 160.
Собственность
художника.
Изображение
предоставлено
Ю.И. Ерышевым



светом театральное действо. Торжественная приподнятость образа и намеченная внизу белая площадка уподоблены театральной авансцене, где главным действующим лицом выступает само здание. У зрителя возникает ощущение присутствия в первых рядах партера, откуда он наблюдает за этим величественным зрелищем, разворачивающимся словно в сиянии софитов. Многокрасочное окружение храма и экспрессивный ритм цветовых пятен формируют калейдоскопическое движение колорита. Цвет на полотне наделен умеренной пространственной функцией: он выстраивает необходимую дистанцию по отношению к зданию и динамику небес. За счет этого пластического приема даже плоскости стен собора воспринимаются как живая, подвижная материя. Плотная, пастозная фактура письма усиливает монументальную динамику образа, позволяя сделать вывод о том, что композиционная структура произведения обладает выраженным театральным характером.

Примечательно, что, даже изображая храм, живописец неизменно обращается к природному началу, вводя в пространство холста фрагменты ветвей деревьев. Ю.И. Ерышев неоднократно воссоздавал этот архитектурный образ, и практически всегда на таких картинах есть деревья (в частности в одноименном полотне «Новгородская София» 2020 года). Подобный подход обусловлен тем, что новгородская духовность в мировосприятии мастера предстает «органичной», существующей в единстве с природным миром и человеком.

Картина «Новгородская София. Полдень» выступает ключом к пониманию тематического и стилистического своеобразия творчества мастера. Ю.И. Ерышев предстает художником с глубокими почвенными корнями, убежденным в том, что прошлое живет в настоящем и служит залогом успешного будущего. Вместе с тем автору чуждо морализаторство. Его небанально трактуемая реалистическая образность неотделима от поэзии, укрупненно-энергичного ритма, звучного колорита, обязательно наполнена смыслами. Уместны у Ерышева и монументальность, иногда лапидарность визуальных решений, неотделимых от стремления к радостности образа. Ясна композиция. Письмо плотно. В основе живописи художника — свет и особенно цвет. Живописец тяготеет к полнозвучному, экспрессивному колориту, в нем нередко используются чистые тона, однако сложная цветовая гамма работ никогда не приводит к пестроте. В основе этой гармонии — высокое композиционное мастерство, развитый вкус и чувство меры.

Полотно отличается внутренней энергией, особой утонченностью пропорций и изысканностью колористических сочетаний — в особенности богатым полнозвучием золотистой гаммы,— всё это выделяет его в ряду других произведений Ю.И. Ерышева, посвященных Софийскому собору. Подобная рафинированность образа, впрочем, полная чувства меры, и продуманный отбор художественных средств нечасто встречаются даже среди лучших полотен мастера. Эти черты, кроме прочих, и обусловили особое место произведения в творчестве художника и в контексте всего современного новгородского искусства.

Какое содержание вкладывается в понятие «новгородская духовность» применительно к живописи Ю.И. Ерышева? Это не декларация, а набор устойчивых черт. Мягкая человечность высказывания, ориентация на потребности людей, сдержанность языка, стремление к гармонии — характернейшие черты новгородской культурной традиции, берущей исток в древности и продолжающейся в искусстве современном[4]. Повторим, Ерышев не морализирует, а его реалистическая образность неотделима от поэзии, укрупненного ритма, насыщенного колорита.

Проблема индивидуальной трактовки архитектурно-художественного пейзажа: здание, открытое миру

Стилистике большой группы работ, посвященных архитектуре Великого Новгорода, отчасти противостоит другой комплекс произведений мастера, связанный с образом А.С. Пушкина и пространством усадьбы Михайловское. Эти картины написаны в особой, более условной манере. Ведущим стилистическим приемом здесь выступает переплетение крон парковых деревьев, задающее сложный, свободный и одновременно упругий ритм. В центре образности полотен находятся цветовые плоскости. Они то предстают великими, даже монументальными в картине «Дом Осиповых-Вульф» (2022; ил. 4), то дробятся и движутся подобно калейдоскопической мозаике в работах «Горбатый мостик в Михайловском» (2024; ил. 5) и «Звездная ночь в Михайловском» (2020).

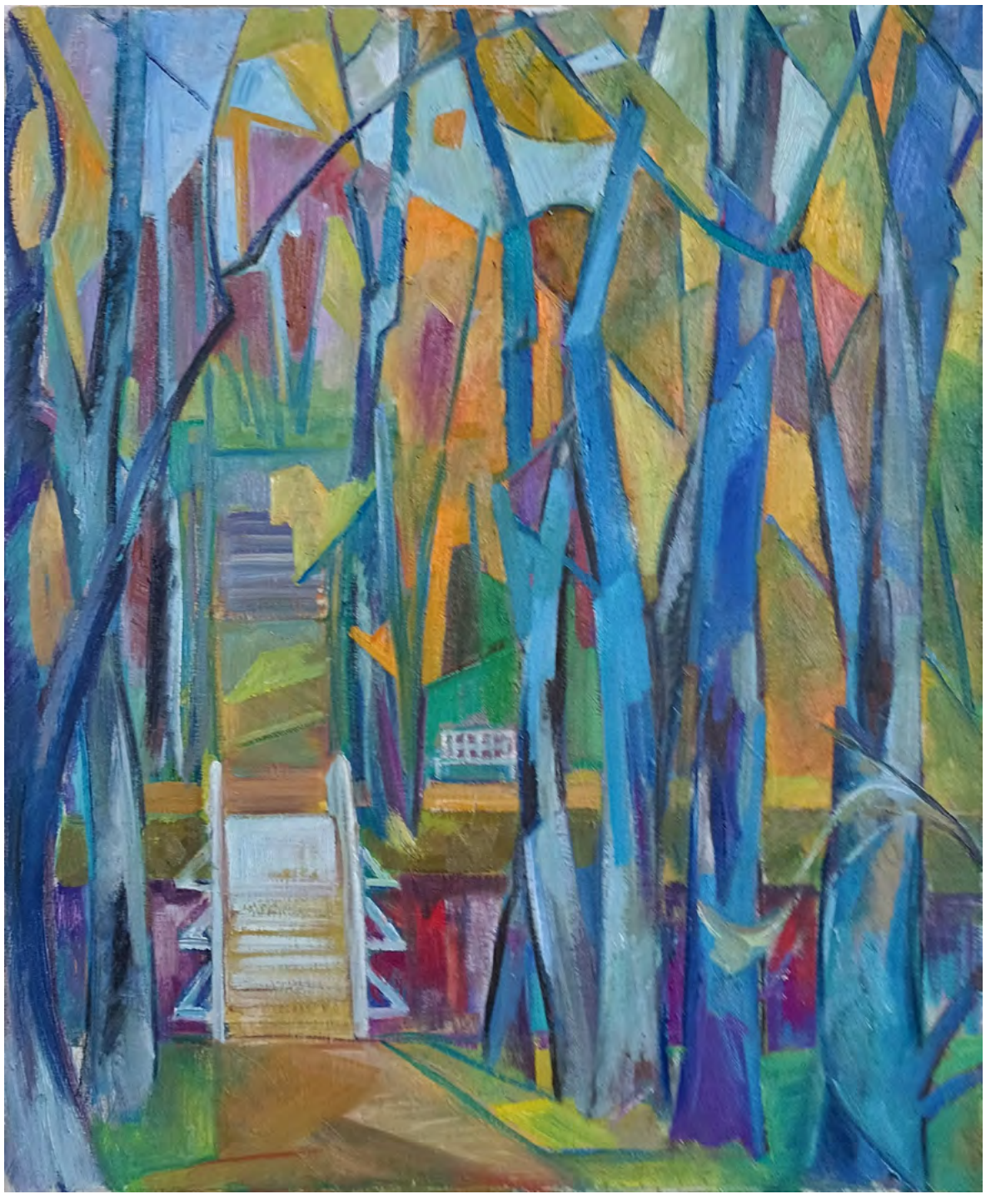
Пейзажи, посвященные Великому Новгороду и Михайловскому, позволяют поставить проблему авторской трактовки архитектурно-художественного пейзажа. Этот подтип жанра объединяет такие варианты пейзажа, как архитектурный и природный[5]. Смысловое ядро образности в подобных работах Ю.И. Ерышева формирует старинная зодческая традиция — как древнерусская, так и эпохи Нового времени. Эти мотивы даются художником относительно сдержанно, созвучно строгому облику древних новгородских строений и лаконичной архитектуре дворянских

[4] О характерных «родовых» чертах новгородского искусства см.: [2, с. 10; 4, с. 8–11].
[5] О различных типах пейзажа см.: [5, с. 51–107].

4. **Ю.И. Ерышев. Дом Осиповых-Вульф**. 2022. Холст, масло. 60 × 90. Собственность художника. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым



5. **Ю.И. Ерышев. Горбатый мостик в Михайловском**. 2022. Холст, масло. 100 × 80. Собственность художника. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым



поместий. Но почти всегда архитектурный образ интерпретируется как часть мира, находящаяся в неразрывном единстве с природным началом. Здание, «открытое миру», находится в центральной части картины, однако оно не доминирует агрессивно, а мягко вписано в окружающий ландшафт, где природное окружение приветливо «обрамляет архитектуру». Особенно выразительно это раскрывается в таких полотнах, как «Новгородская София. Полдень» (2009), «Лед с Ильменя пошел» (2005–2008) и «Рождественский собор» (2010; ил. 6).

«Очеловеченность» пейзажа, это представление о гармонии творений природы и человека созвучно новгородской художественной традиции, а также в какой-то мере пантеизму — философскому учению о единстве Бога и мира, характерному для натурфилософии эпохи Возрождения. В подобных пейзажах художника отчасти запечатлена и ренессансная идея о человеке, продолжающем замысел Бога и завершающем творение мира.

Широта стилевого диапазона и актуализация традиций мастеров группы «Бубновый валет»

Третий проблемный узел исследования сфокусирован на диапазоне стиля художника. Творческий метод мастера отличается широким стилевым диапазоном, органично сочетающим принципы реалистической образности с элементами эстетики модерна и авангарда. С годами язык живописца становился всё более многогранным, а художественные влияния обретали всё более оригинальное и неожиданное проявление. В последние десятилетия Юрий Ерышев работает в разных «манерах», в которых очевидно влияние реализма, искусства итальянского и немецкого Возрождения, кубизма, фовизма, русского символизма, а также объединения «Бубновый валет».

Особую значимость имеет актуализация в творческом методе живописца художественных принципов «бубновалетцев». Для них характерны тяготение к геометризации предметного мира, неотделимой от его конкретности и осязаемой материальности, стремление к укрупнению и обострению ритма, символической образности, сочетающейся с многозвучным полнокровием художественного мироощущения. Разумеется, на генезис стиля самих представителей «Бубнового валета» повлияло самое разное искусство, в первую очередь фовизм и кубизм [6; 7, с. 157–177].

В творчестве Ерышева особенно отчетливо прослеживается влияние художественного языка Аристарха Лентулова. Известно, что этот мастер авангарда также часто изображал русскую культовую архитектуру, наделяя образы энергичными ритмами. Сближает живопись мастеров и ощущение многокрасочной динамичной мозаичности их полотен, музыкальность, взвихренность формы и дробление предметности.

Натюрморты Ерышева близки произведениям этого жанра в творчестве Александра Куприна, но в особенности Ильи Машкова и Петра Кончаловского. Ряд полотен новгородского живописца напрямую отсылает к знаковым работам мастеров «Бубнового валета». Так, натюрморт «Новгородская сдоба» (2019; ил. 7) заставляет вспомнить знаменитые холсты Машкова, посвященные хлебу. Картина «Сирень» (2019) Ерышева «следует» одноименному полотну Кончаловского. Сходство касается мотива, манеры письма и даже ритмического повторения подобных цветовых пятен. Однако вариации Ерышева на темы известных картин привносят свои черты в узнаваемые образцы. Например, холодноватый затененный колорит, нетипичный для машковских холстов, а также отчасти монументальная динамика «Новгородской сдобы» придают этой работе художественную самобытность.

В целом авангардная образность «Бубнового валета» гармонично вплетена в самобытную и ясную художественную систему Юрия Ерышева. Экспрессивная динамика красочной формы, мозаичность письма и колористическое полнозвучие сочетаются в полотнах мастера с противоположной интенцией — стремлением к эпическому, монументально сдержанному высказыванию. В этом заключена оригинальность актуализации принципов мастеров группы «Бубновый валет» в творчестве новгородского живописца.

Своеобразие трактовки портретного жанра: между реализмом и символизмом

Неотъемлемой частью исследования является анализ авторской интерпретации портретного жанра, который в творчестве Ю.И. Ерышева также демонстрирует сложный стилевой синтез. Эти полотна художника создавались под влиянием реалистической традиции, эстетики итальянского и немецкого Ренессанса, а также русского символизма.

К «ретроспективной» линии в творчестве живописца относятся такие «возрожденческие» холсты, как «Голова девушки» (1978; ил. 8), два «Автопортрета» (1979) и «Воспоминание о Лукасе Кранахе» (1980; ил. 9). Модели на них запечатлены в состоянии статики, фиксирующей паузу между действиями. В этих образах воплощается высокое представление о человеческой личности как о гармоничной, творческой натуре, красивой внешне и внутренне. Художник минимизирует бытовой контекст, наделяя лаконичные детали глубоким символическим значением. Подобные искания обнаруживают родство с творческим подходом Дмитрия Жилинского. Как известно, в 1970-е годы

6. **Ю.И. Ерышев. Рождественский собор**.
2010.
Холст, масло.
90 × 110.
Собственность художника.
Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым



7. **Ю.И. Ерышев. Новгородская сдоба**.
2019.
Холст, масло.
81 × 98.
Собственность художника.
Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым





8. **Ю.И. Ерышев. Голова девушки**. 1978. Холст, масло. 50 × 40. Оренбургский музей изобразительных искусств. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым



9. **Ю.И. Ерышев. Воспоминание о Лукасе Кранахе**. 1980. Холст, масло. 120 × 100. Собственность художника. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым



10. **Ю.И. Ерышев. Помолвка**. 2005. Холст, масло. 140 × 120. Собственность художника. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым



11. **Ю.И. Ерышев. Юная флейтистка**. 1987. Холст, масло. 60 × 80. Собственность художника. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым

в советском искусстве «особенно усилился и обострился интерес к традициям мирового искусства» [8, с. 11]. Внимание к мастерам Северного Возрождения было особенно велико. «Ретроспекции» Ю.И. Ерышева демонстрируют этот важный вектор развития отечественного искусства.

Образы персонажей в картине «Помолвка» (2005; ил. 10) имеют реальные прототипы — это бабушка и дедушка художника, запечатленные на архивной фотографии. При этом пространственная среда холста претерпела значительные изменения по сравнению со снимком. Живописец оригинально интерпретирует и сами фигуры: они немного идеализированы, а силуэт мужчины развернут к женщине. Такое пластическое решение обнаруживает смысловую и композиционную связь с иконой Богоматери «Умиление», расположенной в красном углу комнаты. Сдержанное, отчасти подчиненное положение мужчины относительно женщины, а также особый, одновременно человечный и возвышенный характер их взаимоотношений последовательно раскрываются в картине. Благодаря этому несмотря на конкретные бытовые приметы произведение обретает выраженный символический характер.

Существенно, что для творчества мастера характерен реалистический портрет, тяготеющий к символической образности.

«Юная флейтистка» (1987; ил. 11) — удачный пример детского портрета. Художник детально передает конкретные приметы модели: индивидуализированные черты лица в момент игры героини на флейте, тонкие, напряженные пальцы юной исполнительницы. Лицо, в особенности глаза и выразительный взгляд героини — составляют смысловой центр композиции. Девочка будто находится на грани детства и взрослой жизни, быта и мира прекрасного, обыденного и необыкновенного. В картине искусство предстает как реальный и одновременно волшебный способ победить время и пространство, хотя бы ненадолго вырваться из тягостной пучины обыденности.

По-своему примечателен портрет доктора искусствоведения Т.Ю. Царевской (2020; ил. 12), занимающей пост главного хранителя Софийского кафедрального собора Великого Новгорода.



12. **Ю.И. Ерышев. Портрет доктора искусствоведения Т.Ю. Царевской**. 2020. Холст, масло. 120 × 100. Собственность художника. Изображение предоставлено Ю.И. Ерышевым

Это полотно развивает ту же концептуальную линию в портретном творчестве мастера. Структурность композиции холста, подчеркнутая закрытость фигуры, холодновато-изучающий взгляд серо-голубых глаз героини, усиленный общей приглушенной колористической гаммой, контрастируют с монументальным объемом ярко-красного «кресла-трона». Интенсивные цветовые рефлексы, крупный свободный ритм создают второй образный план произведения. Через этот пластический конфликт автор показывает, как сдержанно-рациональное начало человека современной цивилизации таит под собой мощный пласт скрытых стихийных эмоций.

Портреты художника очень разнообразны. В его творчестве широко представлены и произведения более бытового характера. В холстах варьируются как степень глубины трактовки моделей, так и сами портретируемые персонажи, среди которых присутствуют родственники, деятели искусства и науки, священнослужители. Однако для большинства работ чрезвычайно характерна связь как с реальностью, так и с духовным, вневременным началом. При этом градации данных аспектов в каждой композиции индивидуальны.

Итак, стилевое и содержательное начала, степень условности и специфика моделей в портретах Ерышева демонстрируют многообразие. По этой причине такие полотна всегда воспринимаются как новые и самобытные: вместе с узнаванием давно известного они таят в себе неожиданные художественные открытия.

Заключение: региональное или универсальное?

Творчество Ерышева представляет традицию отечественной художественной культуры, которая преломляет, а также сливает воедино в индивидуальном синтезе достижения реалистического, модернистского и авангардного искусства.

В произведениях живописца одновременно проявляются как центробежные, так и центростремительные общественно-художественные тенденции. Фокус его внимания сосредоточен преимущественно на жизни Великого Новгорода, однако художественный язык мастера сформировался под мощным воздействием самых различных течений мирового искусства. Это явление отражает общеизвестный социокультурный процесс: всё более размываются грани между искусством культурных центров и периферии, энергично меняется население крупных городов, за их пределами существенно облегчается доступ к благам культуры, а сами художники на местах становятся более мобильными.

Отдельно нужно обратить внимание, что в современном искусстве, равно как и в культуре Нового времени, древние новгородские святыни крайне редко интерпретируются через призму условного пластического языка. Часто сами мотивы, например, Софийского собора, Кремля и Волхова, располагают живописца к созданию образов не просто содержательно емких, общественно значимых, но и совершенно особых, незаурядных.

В творчестве Ю.И. Ерышева продолжается новгородская традиция искусства человечного как варианта высокой духовности отечественной культуры[6], а также развивается линия регионального архитектурно-художественного пейзажа[7]. Но необходимо сделать важное уточнение: гуманистическая доминанта этой художественной практики подчеркнуто акцентирована, и эти полотна далеки от меланхоличной рефлексии на темы одиночества, древности и вечности. В интерпретации мастера Великий Новгород, православие, образы людей, равно как и всё мировосприятие Ю.И. Ерышева, раскрываются как ясные феномены, несущие в себе свет доброты, красоты и полнокровного ощущения восприятия мира и Человека. К радости бытия зовут эта духовность и это искусство.

Вместе с тем творческая практика Юрия Ерышева не лишена определенных ограничений. В поздних работах пушкинского цикла заметна тенденция к чрезмерной декоративности и условности, что иногда приводит к размыванию характерной для живописца сдержанности местной традиции и ясности композиционного строя. Отдельные портреты, несмотря на точность деталей, остаются несколько статичными и не всегда достигают глубокой психологической характеристики модели. Кроме того, повторяемость излюбленных мотивов создает риск тематической и стилистической замкнутости. Светлое и жизнеутверждающее мироощущение художника, акцентирующее гармонию, доброту и полнокровное восприятие мира, в определенной мере сужает диапазон выражаемых эмоций, оставляя за рамками более сложные и противоречивые аспекты современного бытия. Эти особенности не умаляют художественных достоинств творчества мастера, но ясно обозначают границы его метода и оставляют пространство для дальнейшего развития.

В то же время такая гуманистическая художественная система не остается сугубо «новгородской». Она является частью общероссийского контекста. И в этом — главная причина интереса к творчеству Ю.И. Ерышева за пределами его родного города.

[6] О духовности отечественной живописи см.: [9].
[7] См. об этом, например, в: [10, с. 71].

Список источников

1. Фрайкопф Г. Юрий Ерышев. Певец земли Новгородской : альбом. Санкт-Петербург: ТО Балтийская звезда; Алаборг, 2013. 144 с. (Виртуальные сокровища).
2. Российский Север. Десятая межрегиональная художественная выставка. Великий Новгород : каталог / ред.-сост. Т.В. Володина, вступ. ст. В.[В.] Воропанова. Великий Новгород: [б. и.], 2008. 94 с.
3. Райков Г.П., Черемская Ю.Ю. От Руси до России. История в изобразительном искусстве. СПб.: Аврора, 2025. 304 с.
4. История русского искусства / под общ. ред. И.Э. Грабаря и др. : в 13 т. М.: АН СССР, 1954. Т. 2. 426 с.
5. Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Советский художник, 1986. 304 с.
6. Поспелов Г.Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
7. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2001. 302 с.
8. История искусства народов СССР / под ред. Б.В. Веймарна, Л.С. Зингера и О.И. Сопоцинского : в 9 т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 9. Кн. 1. 442 с.
9. Петрова М.В. Время, схваченное в образе. Духовные основы русской живописи. Сергиев Посад: Издательство Московской духовной академии, 2021. 649 с.
10. Володина Т.В. Особенности диалога с прошлым в творчестве современных художников Великого Новгорода // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. Серия «Гуманитарные науки». 2006. № 38. С. 70–73.

References

1. Freikopf, G. (2013) *Yuri Eryshev. The singer of the Novgorod land* [Album]. Saint Petersburg: Baltiyskaya Zvezda; Alaborg Publ. (In Russ.)
2. Volodina, T.V. (ed.) (2008) *The Russian North. The tenth interregional art exhibition* [Catalogue]. Veliky Novgorod: s. n. (In Russ.)
3. Raykov, G.P. and Cheremskaya, Y.Y. (2025) *From Rus to Russia. History in fine art*. Saint Petersburg: Aurora Publ. (In Russ.)
4. Grabar, I.E. (ed.) (1954) *The history of Russian art: in 13 vols. Vol. 2*. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russ.)
5. Fedorov-Davydov, A.A. (1986) *Russian landscape of the 18th – early 19th centuries*. Moscow: Sovetsky khudozhnik Publ. (In Russ.)
6. Pospelov, G.G. (1990) *“The Jack of Diamonds”: primitive and urban folklore in Moscow painting of the 1910s*. Moscow: Sovetsky khudozhnik Publ. (In Russ.)
7. Sarabyanov, D.V. (2001) *The history of Russian art of the late 19th – early 20th centuries*. Moscow: AST-Press; Galart Publ. (In Russ.)
8. Veymarn, B.V., Zinger, L.S. and Sopotsinsky, O.I. (eds.) (1982) *The history of art of the peoples of the USSR: in 9 vols. Vol. 9, bk. 1.* Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ. (In Russ.)
9. Petrova, M.V. (2021) *Time captured in an image. Spiritual foundations of Russian painting*. Sergiev Posad: Moscow Theological Academy Publ. (In Russ.)
10. Volodina, T.V. (2006) ‘Features of the dialogue with the past in the work of contemporary artists of Veliky Novgorod’, *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki = Bulletin of the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. Series: Humanities,* (38), pp. 70–73. (In Russ.)

Информация об авторе

Коган Лев Дмитриевич, кандидат искусствоведения, заместитель председателя по научно-просветительской работе, Новгородское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Великий Новгород, Российская Федерация, levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-код (Science Index): 2860-5850.

Information about the author

Lev Dmitrievich Kogan, Cand. Sc. (Art History), Deputy Chairman for Research and Education, Novgorod regional branch of the Union of Artists of Russia, Veliky Novgorod, Russian Federation, levkoganspb@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2887-3981, SPIN-code (Science Index): 2860-5850.

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

Статья поступила в редакцию 25.03.2026; одобрена после рецензирования 08.05.2026; принята к публикации 08.06.2026.
The article was received by the editorial board on 25 March 2026; approved after reviewing on 08 May 2026; accepted for publication on 08 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 318–337. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 318–337. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 76.03/.09
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.017

Графика Владимира Мешкова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края



Крылова Виктория Игоревна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
kryllova.v@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-8321-3277, SPIN-код (Science Index): 9256-1460

Аннотация. В статье анализируются произведения народного художника РСФСР Владимира Ильича Мешкова (1919–2012), хранящиеся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (г. Барнаул). Эти работы сибирского графика исследуются впервые; также предпринята первая попытка изучить историю формирования фонда и рассмотреть его как источник понимания эволюции творческого метода художника. Целью работы является оценка значимости собрания в контексте исследования творческого пути мастера. В ходе анализа изучен состав коллекции по технике исполнения, тематике и хронологии; предпринята попытка проследить в произведениях стилистическую эволюцию художника. Кроме того, уточнена датировка ряда произведений. Определено, насколько полно собрание отражает этапы творческого пути В.И. Мешкова, а также его технические и тематические поиски. Методология включает историко-биографический анализ (связь этапов биографии с творческим развитием), формально-стилистический анализ художественных решений (композиции, колорита, образного строя) и сравнительный метод (сопоставление работ разных периодов творчества). В научный оборот впервые введены материалы музейного архива и документы поступления произведений, дающие возможность восстановить хронологию формирования коллекции. Результаты показали, что собрание охватывает ключевые этапы творчества В.И. Мешкова (1950–1980-е годы) и наглядно демонстрирует эволюцию его графического языка: от ранних линогравюр и литографий, выполненных в реалистическом ключе, к работе с обобщенными формами и насыщенными контрастными цветами. Выявлено, что в музейном собрании хранятся произведения, представляющие ведущие темы в творчестве художника, включая северную (Эвенкия, Таймыр) и ленинскую темы, а также серию портретов «Мои современники». Определено, что коллекция графики В.И. Мешкова в Государственном художественном музее Алтайского края служит надежной основой для реконструкции творческого пути автора. Она позволяет проследить развитие его художественного метода и дает полноценное представление о тематико-сюжетной составляющей его творчества.

Ключевые слова: Владимир Мешков, графика, линогравюра, литография, Государственный художественный музей Алтайского края, эволюция творческого метода, музейная коллекция, сибирское искусство XX века

Для цитирования: Крылова В.И. Графика Владимира Мешкова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 318–337. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1336.

© Крылова В.И., 2026

Original article

Graphics by Vladimir Meshkov in the collection of the Altai State Art Museum

Victoria I. Krylova

Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation
kryllova.v@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-8321-3277, SPIN-code (Science Index): 9256-1460

Abstract. The article analyses the collection of works by the graphic artist and People's Artist of the RSFSR Vladimir Ilyich Meshkov (1919–2012), housed in the Altai State Art Museum in Barnaul. This is the first study of the Siberian artist's works within the museum's holdings, as well as the first attempt to examine the history of the collection's formation and consider it a source for understanding the evolution of the artist's creative method. The aim of the study is to assess the significance of the collection in the context of research into the master's artistic career. During the study, the composition of the collection was analysed in terms of technique, subject matter, and chronology, and an attempt was made to trace the stylistic evolution of the artist's work. In addition, the dating of a number of pieces was clarified. The research also determined how fully the collection reflects the stages of V.I. Meshkov's creative development and his technical and thematic explorations. The methodology includes historical-biographical analysis (tracing the links between stages of the artist's biography and his creative development), formal-stylistic analysis of artistic solutions (composition, colour scheme, figurative structure), and the comparative method (juxtaposing works from different periods). For the first time, materials from the museum archive and acquisition documents have been introduced into scholarly circulation, making it possible to reconstruct the chronology of the collection's formation. The results show that the collection covers key stages of V.I. Meshkov's creative path (1950s–1980s) and clearly demonstrates the evolution of his graphic language — from early linocuts and lithographs executed in a realistic vein to works featuring generalised forms and saturated, contrasting colours. It was revealed that the museum collection includes works that represent the leading themes in the artist's oeuvre, including the Northern theme (Evenkia, Taimyr), the Lenin theme, and the portrait series "My Contemporaries". It is concluded that the V.I. Meshkov graphic collection at the Altai State Art Museum provides a reliable basis for reconstructing the artist's creative trajectory. It allows one to trace the development of his artistic method and offers a comprehensive view of the thematic and narrative components of his work.

Keywords: Vladimir Meshkov, graphics, linocut, lithography, Altai State Art Museum, evolution of the creative method, museum collection, 20th-century Siberian art

For citation: Krylova, V.I. (2026) 'Graphics by Vladimir Meshkov in the collection of the Altai State Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 318–337. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.017. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1336. (In Russ.)

Введение

Творческое наследие Владимира Ильича Мешкова (1919–2012), сибирского графика, народного художника РСФСР, представляет значительный исследовательский интерес. Мастер, не получивший профессионального образования, сумел выработать оригинальную, узнаваемую манеру. Его работы отличаются выразительностью формы, что делает наследие графика редким примером успешной художественной практики вне академической школы. Эти произведения также служат важным источником для изучения

социокультурных процессов в Сибири второй половины XX века. В них нашли воплощение этнографические и природные особенности региона, создан убедительный художественный образ, сочетающий искренность с высоким уровнем мастерства.

К творчеству В.И. Мешкова исследователи, искусствоведы и писатели обращались уже с конца 1950-х годов. В 1959 году в Красноярском книжном издательстве вышла брошюра М.М. Баранова «Художник В.И. Мешков» [1]. В 1960–1970-е годы опубликованы альбомы с репродукциями его картин «Эвенкия» (1961) [2], «Таймыр» (1973) [3] со вступительными статьями Н.С. Устиновича и Н. Анисимова; большой материал в журнале «Художник» (1964) за авторством К.Л. Лисовского [4] и текст И.М. Давыденко в книге «Художники Красноярска» (1978) [5]. Благодаря исследовательской деятельности упомянутых ученых в это время имя графика уже включается в контекст развития современного красноярского искусства.

В следующее десятилетие статус В.И. Мешкова как одного из ведущих графиков региона укрепил выход книги Ж.П. Трошева «Северная рапсодия» (1989) [6]. Хотя создатель монографии — прежде всего писатель и журналист, а текст носит публицистический характер, в нем содержатся уникальные биографические сведения и оригинальные высказывания мастера. Это существенно повышает ценность издания сегодня, когда самого художника уже нет в живых.

В 2010-е годы произошел новый виток интереса к наследию В.И. Мешкова. Были опубликованы статьи О.В. Алмаева [7], В.М. Васехи [8], В.Т. Лугового [9], Е.И. Трусовой [10] и Т.Р. Эюбова [11], основанные на материалах научных конференций. В контексте творчества сибирских художников работы этого графика рассмотрели М.В. Москалюк [12] и К.А. Булак [13].

Коллекция графических работ Владимира Мешкова в Государственном художественном музее Алтайского края до настоящего времени не становилась объектом целенаправленного осмысления. Это открывает широкие возможности как для научных изысканий, так и для выставочных проектов галереи.

Формирование коллекции В.И. Мешкова в Государственном художественном музее Алтайского края. Уточнение датировки некоторых работ

Коллекция графики Владимира Мешкова в Государственном художественном музее Алтайского края состоит из 27 листов (24 находятся в основном фонде музея, 3 — в научно-вспомогательном). Большинство из работ (19) выполнены в технике цветной линогравюры, часть (8) — литографии. Самое раннее произведение собрания — «Поздний гость» 1954 года, ряд поздних оттисков («Карское море», «Белая ночь на Енисее», «Олени копытят», «Порт Дудинка») созданы автором в 1980 году. Четыре листа не датированы.

Формирование коллекции проходило в два этапа. Значительная часть произведений поступила в 1982 году. В тот период было закуплено 18 работ, принято в дар от автора еще 4.[1] Это поступление связано с именем Нины Прокопьевны Гончарик, сотрудника музея, у которой были сформированы тесные творческие контакты с художниками страны, в том числе и с В.И. Мешковым[2].

По итогам этого и других больших пополнений фондов в Государственном художественном музее Алтайского края в этот период была организована выставка «Новые поступления»[3], на которой также экспонировались работы Л. Бакста, В. Фаворского, Е. Кибрика, Г. Верейского. Она вызвала широкий резонанс в СМИ и большой интерес у публики, судя по сохранившимся вырезкам из газет и книги отзывов.

Следующий виток расширения коллекции графики В.И. Мешкова произошел в 2021 году, когда в музей поступило 545 эстампов из Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО». Тогда собрание пополнилось еще двумя листами: линогравюрой «В охотничьей бригаде» (1957) и литографией «Василий Николаевич Увачан, доктор исторических наук».

Большинство из представленных работ датированы автором (подписи и надписи на лицевой и оборотной стороне листов). На сегодняшний день требуют уточнения датировки четыре произведения: «На берегу Карского моря» (Г-2307), «Охотник из Байкита (Эвенкия)» (Г-2299), «В.Н. Увачан, заслуженный деятель науки РСФСР, доктор исторических наук, профессор» (Г-2297) и «П.А. Ященко-Мезина» (Г-2298).

Вероятно, наиболее ранней из них является цветная линогравюра «На берегу Карского моря»

[1] Государственный художественный музей Алтайского края. Акт ПХ (ОФ) № 6 от 16.02.1982. Хранится в отделе учета и хранения фондов музея.

[2] Архив КГБУ «Государственный художественный музей Алтайского края. Фонд Н. П. Гончарик (Фонд IX). Оп. 1. Д. 8. Переписки по комплектованию. 1981–1983 гг.

[3] Архив КГБУ «Государственный художественный музей Алтайского края. Фонд II (Экспозиционно-выставочная работа). Раздел I. Д. 24.



1. **В.И. Мешков. На берегу Карского моря**. Б. д. Бумага, цветная линогравюра. И.: 42 × 74,5. Л.: 57 × 86,5. Государственный художественный музей Алтайского края, КП-4173, Г-2307

(ил. 1). Сведения о времени ее создания обнаруживаются на репродукциях произведения, например, на открытках, выходивших несколькими тиражами в 1960–1962 годах в издательстве «Советский художник». На некоторых экземплярах, например на тех, что хранятся в фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Ковровского историко-мемориального музея и Химкинской картинной галереи имени С.Н. Горшина (номера в Государственном каталоге: 36643452; 31085816; 33491595), на обратной стороне приводятся данные о времени создания и о принадлежности графического цикла: «На берегу Карского моря. Из серии “В Советской Эвенкии и Таймыре”. 1958–1959 гг.». Такая же датировка и отнесение к этому же циклу зафиксированы в каталоге художественной выставки «Советская Россия», которая проходила в Москве в 1960 году [14, с. 179]. В 1966 году [15] открытка с этим произведением вышла в комплекте «Северные зори», а также в качестве репродукции в составе альбома «Таймыр» в 1974 году [3], где дата создания в рамках серии уточнена — 1959 год. Таким образом, с достаточной степенью достоверности можно утверждать, что линогравюра была выполнена в 1959 году в составе серии «В Советской Эвенкии и Таймыре», над которой художник работал в 1958–1959 годах.

Очевидная стилистическая общность недатированных литографий «Охотник из Байкита (Эвенкия)», «В.Н. Увачан, заслуженный деятель науки РСФСР, доктор исторических наук, профессор» и «П.А. Ященко-Мезина» позволяет отнести их к одной графической серии. Подтверждение этому тезису можно найти в каталоге юбилейной выставки В.И. Мешкова 1980 года. Данные этого издания также дают основания констатировать, что работы созданы до 1980 года [16, с. 13]. Хотя есть некоторые расхождения в названиях листов, представленных в музее и каталоге, например, гравюра «В.Н. Увачан, заслуженный деятель науки РСФСР, доктор исторических наук, профессор» значится как «Доктор исторических наук В.Н. Увачан», а литография «П.А. Ященко-Мезина» — как «Воспоминания о Владимире Ильиче, портрет П.Я. Мезиной», сомнений в том, что это оттиски с одной работы, нет.

Более точная датировка этих произведений возможна при анализе сведений портала «Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации». Оба оттиска автолитографии «Портрет ботаника и краеведа А.Л. Яворского» из собрания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова (ГК 3833934, 3833935) датированы 1977 годом, так же как и «Портрет археолога А.Н. Липского» (ГК 3833930, 3833932).

Литографский лист «Охотник из Байкита» хранится в Историко-этнографическом музее-заповеднике «Шушенское», где датирован 1977 годом (ГК 9280184). Этим же годом датируется портрет В.Н. Увачана в Красноярском художественном музее имени В.И. Сурикова (ГК 3833938), Историко-этнографическом музее-заповеднике «Шушенское» (ГК 9391472) и второй оттиск гравюры из Государственного художественного музея Алтайского края (ГК 33587885). Хотя на портале имеется ряд листов с иными сведениями, большинство произведений датированы именно 1977 годом, что позволяет предположить, что вся серия «Мои современники» была создана в 1977 году, в том числе и работы из коллекции Государственного художественного музея Алтайского края.

Репрезентативность собрания: тематическое разнообразие и ключевые мотивы в контексте творчества В.И. Мешкова

В одной из статей, посвященных творчеству В.И. Мешкова, искусствовед М.В. Москалюк отметила: «Главная тема его многочисленных оттисков — Север. Суровые берега Подкаменной Тунгуски, ледяное дыхание тундры, сверкание северного сияния и величественные в лунном свете снега, оленьи стада и мужественные простые люди, аргиши (оленьи упряжки) и неизменная примета Севера самолет “Аннушка”, садившийся даже на льдины. Вот, пожалуй, и весь круг мотивов, на которых художник строит искренние, бесхитростные, но наполненные важным смыслом работы» [12, с. 159]. Важно подчеркнуть, что в собрании алтайского музея представлены почти все названные исследователем мотивы. «Суровые берега Подкаменной Тунгуски» можно увидеть на гравюре «Чум на Подкаменной» (1979), «сверкание северного сияния» — на листах «Поздний гость» (1954) и «Дикари» (1976), «величественные в лунном свете снега» — на оттиске «Кочечумо. Лиственничный яр» (1956), «оленьи стада» и «аргиши» в линогравюрах «Ночь на Угрюм-реке» (1976), «Родина оленей. Таймыр» (1979) и «Олени копытят» (1980), а образцы «мужественных простых людей» изображены на линогравюре «В охотничьей бригаде» (1957) и литографии «Охотник из Байкита».

Начало северной темы в творчестве В.И. Мешкова, которую многие исследователи его наследия отмечают как ключевую, было положено в 1939 году, когда двадцатилетний Владимир был направлен на должность художника в окружную газету «Эвенкийская новая жизнь». Ставший впоследствии «одним из первых энтузиастов развития в Красноярске линогравюры» [5, с. 135], молодой график уже тогда «погрузил на пароход “Мария Ульянова” целую телегу линолеума и поплыл в Туруханск, затем из Туруханска на катере добрался до Туры, окружного центра Эвенкии» [17, с. 22]. Три года он проработал в редакции газеты, где роль рисунка была особенно велика. Вместе с тем мастер занимался и станковой графикой, работая с натуры, создавая портретные изображения представителей эвенкийского народа и пейзажи северных территорий. Сам он так писал о главной теме творчества: «Многолетняя работа в местной газете научила меня смотреть на жизнь глазами моих земляков-северян. Если мои работы в какой-то мере пробудят в зрителе интерес к Таймыру и Эвенкии, помогут понять душу моего народа, я буду самым счастливым человеком» [2].

Поддерживать и дальше северную тему в творчестве мастера помогали многочисленные поездки, совершенные уже после ухода из газеты. М.Ф. Величко отмечал: «В сущности, нет в крае уголка, где бы ни побывал художник. Вертолет и моторный катер, олени и собаки, лодка и плот. Море Лаптевых и Карское море, устье Хатанги и мыс Челюскина, озеро Лама и становище Кресты, Тура, Туруханск, Быстранга и Эссей» [16, с. 6]. Такое погружение в среду позволило В.И. Мешкову создать обширный пласт графических произведений, запечатлевших быт, традиции, освоение и природу регионов Енисейского Севера, Эвенкии и Таймыра. Именно листы этой тематики обеспечили графику широкое признание и были представлены на крупных всесоюзных выставках, а также на международных экспозициях в Берлине, Бухаресте, Будапеште, Гвинее, на Кубе и во Франции.

24 из 27 гравюр коллекции Государственного художественного музея Алтайского края отражают северные мотивы. В творчестве мастера заметна устойчивая тенденция к синтезу пейзажного и сюжетно-повествовательного начал. На фоне природных панорам почти всегда разворачиваются сцены: быт охотника-эвенка, движение аргиша в заснеженной тундре, бег оленьих стад. Однако эти листы не сводятся к анималистическому жанру или бытовой композиции, так как пейзаж здесь не выполняет функцию пассивного фона, а активно взаимодействует с сюжетом, формируя целостную образную систему. Как отмечают исследователи, работы Владимира Мешкова избегают прямолинейной жанровости: даже при наличии определенной сюжетной линии график намеренно оставляет элемент недосказанности. Это придает композициям романтическое звучание и обобщенность, выводя их за рамки бытовых этнографических зарисовок. К числу подобных произведений, обладающих повествовательной основой, относятся «В охотничьей бригаде» (1957) или «Байки Нганасан» (1973), где бытовой мотив дополняется выразительным пейзажным фоном. Значительная часть пейзажных гравюр раскрывает тему дикой

фауны Севера: на них представлены дикие северные олени («Дикари», «Ночь на Угрюм-реке», «Олени копытят» и другие), белые медведи («У моря Лаптевых», «Карское море»), а также птицы («Танец журавлей»), обитающие в тех регионах. Примечательно, что в музейном собрании отсутствуют «чистые» виды природы, то есть работы, полностью лишенные каких-либо признаков чьего-либо присутствия. Редки такие образы и в обширном графическом наследии художника, который стремился не только в цвете, но и в сюжетах передать насыщенную жизнь севера Сибири.

Творческое осмысление красноярского Севера в работах В.И. Мешкова реализуется через два взаимосвязанных тематических направления, соотнесенных с конкретными территориями: Эвенкией и Таймыром. Данное разделение имеет не только географическую, но и художественную основу, что подтверждается изданными при жизни мастера двумя тематическими альбомами репродукций: «Эвенкия» (1961) и «Таймыр» (1973).

К эвенкийскому циклу с достаточной степенью достоверности могут быть отнесены произведения, в которых график прямо указал пространственную привязку к Эвенкии. Такая атрибуция опирается на авторские обозначения (подписи, надписи на оттисках), а также на публикацию работ в альбоме репродукций «Эвенкия». Это листы: «Поздний гость», «Кочечумо. Лиственничный яр. Эвенкия», «В эвенкийской тайге», «В охотничьей бригаде», «Дорога на Ессей», «Ночь на Угрюм-реке. Эвенкия», «Чум на Подкаменной», «В Туре. Эвенкия», «Выстрел (Эвенкия)», «Олени копытят», а также портреты «Охотник из Байкита» и «Василий Николаевич Увачан, доктор исторических наук».

Одной из центральных работ эвенкийского цикла можно назвать гравюру «Поздний гость» (ил. 2), созданную в середине 1950-х годов. Она часто упоминается в текстах о художнике, в которых исследователи почти единодушно отмечают поэтичность, метафоричность образа, созданного В.И. Мешковым. «Глубоким искренним чувством проникнута картина повседневной, овеянной романтикой жизни Севера»,— писала И.М. Давыденко [5, с. 138]. «Разве это не рассказ или небольшая поэма?»,— вопрошал К.Л. Лисовский [17, с. 23–24]. «Путника ждут. Об этом говорит свет в окне. И сполохи северного сияния высвечивают темно-сиреневое небо, ложатся на снег ослепительными всплесками, звучат в тиши долгой ночи, которая на сегодня для путника окончена»,— вдохновенно писал Ж.П. Трошев [6, с. 61–62].

Необходимо подчеркнуть также художественную выразительность и смысловую насыщенность гравюры. Сила выразительности созданного художником образа передана главным образом через особенности ее композиции, соединяющей почти в равных по величине пространствах картины две составляющие авторского нарратива: северное сияние в верхней части и бытовую сцену — в нижней. Между ними находится смысловой центр работы, который сосредоточен на образе света в окне. Тем самым гравюра репрезентирует ключевые аспекты творческого метода В.И. Мешкова, в истоках художественной образности которого лежит одновременно и отражение сложности жизни в экстремальных условиях, и восхищение красотой северной природы. Большинство образов Владимира Мешкова строятся именно на этом смысловом и пространственном контрасте.

В коллекции алтайского музея эвенкийский цикл представлен рядом сюжетных мотивов. Одним из них является устройство жизни, особенности ежедневного быта коренного населения Эвенкии. На гравюре «Чум на Подкаменной» (1979) изображено характерное переносное жилище охотников-оленеводов. В композиции также присутствуют элементы, повторяющиеся и в других работах мастера: силуэт эвенка в традиционной зимней одежде, лайка, а также олени, которые «копытят», то есть копытами добывают ягель из-под снега. Сцена разворачивается на фоне панорамы заснеженной реки Подкаменной Тунгуски, изображенной в пространстве ночного северного неба.

Есть в музейном собрании и произведения, отражающие тему освоения и развития советской Эвенкии. На листе «В Туре» (1979) художник представляет жизнеутверждающий образ, отражающий динамичную и насыщенную жизнь административного центра. Композиционное решение строится на ярком контрасте: массивный вертолет Ми-6 как символ технического прогресса соседствует с нартами, запряженными оленями,— символом традиционного уклада жизни коренных народов Севера. Этот художественный прием сопоставления элементов традиционной культуры и достижений советской техники неоднократно использовался В.И. Мешковым.

Еще одна сторона современной Эвенкии, интересующая художника, связана с развитием охотничьего промысла и утратой вековых традиций. На его листе «Выстрел» 1979 года (ил. 3) изображен смертельно раненный дикий олень, вздыбленный в предсмертном крике. Контраст почти черной фигуры оленя и светлой, данной в розово-небесной гамме природы еще больше усиливает драматический эффект образа. Художника очень волновала тема нерационального истребления ресурсов. В одном из интервью он высказался о появлении замысла данной гравюры: «Как охотился обычно житель Севера? Убьет оленя, а если ему встретятся потом еще олени, их не тронет. Пока достаточно ему одной туши, он использует



2. **В.И. Мешков. Поздний гость**.
1954.
Бумага, цветная линогравюра.
И.: 39,7 × 29,4.
Л.: 53,4 × 39,5.
Государственный художественный музей Алтайского края,
КП-4094, Г-2241



3. **В.И. Мешков. Выстрел (Эвенкия)**. 1979. Бумага, цветная линогравюра. И.: 27,8 × 43,6. Л.: 47,2 × 62. Государственный художественный музей Алтайского края, КП-4089, Г-2236

и шкуру, и мясо. А другие животные пусть гуляют, пусть будет удача у тех охотников, что придут после него… В одной из своих поездок по тундре я встретил несколько десятков убитых диких оленей, брошенных, разумеется. Хотелось бы мне знать, о чем думал этот “охотник”, которому нужны были только оленьи языки и камус? Да и думал ли он о чем-нибудь? Потом родилась гравюра “Выстрел”. Художник не может не ставить перед собой, помимо чисто художественных задач, нравственные, этические, воспитательные…» [6, с. 111].

Одной из тем в творчестве В.И. Мешкова выступает человек Севера. Художник осмысляет личность не изолированно, а как органичную часть сурового северного ландшафта, традиционного быта и жизненного уклада Эвенкии. Ярким примером такого подхода служит литография «Охотник из Байкита» (ил. 4). Композиционно фигура охотника предстает не изолированно, а в пространстве природной среды: на заднем плане изображен северный лес, занимающий почти половину плоскости листа. Этот художественный прием подчеркивает неразрывную связь человека с окружающей средой, где лес является не просто фоном, а естественной средой обитания, определяющей образ жизни охотника.

«Словно боясь, что он исчерпает свою эвенкийскую тему, боясь повториться, стать однообразным, В. Мешков в последние годы обращается к другим мотивам. Всё чаще и чаще в его творчество врывается тема сегодняшнего, социалистического Таймыра» [17, с. 25]. Тема освоения Таймыра находит отражение в гравюрах «Северный порт» (1961), «Дорога на Талнах» (1972) и «Порт Дудинка» (1980), хранящихся в фондах музея. В этих произведениях восхищение художника техническими гигантами (кранами, кораблями, машинами) соединяется с особенным видением яркой, звучной природы полуострова. Сочетая желтый и зеленый, розовый и голубой цвета в оттиске «Порт Дудинка» (ил. 5), В.И. Мешков создает по-настоящему «жаркий» образ места. Гравюра во многом декоративна, художник выстраивает композицию плоскими локальными пятнами и линиями. В то же время в ней присутствует и перспектива: первый план с летящими над водой птицами сменяется



4. **В.И. Мешков. Охотник из Байкита. Эвенкия**.
Б. д.
Бумага, цветная автолитография.
И.: 61,5 × 50,4.
Л.: 93,7 × 66.
Государственный художественный музей Алтайского края,
КП-4158, Г-2299



5. **В.И. Мешков. Порт Дудинка**.
1980.
Бумага, цветная линогравюра.
И.: 28,3 × 44,4.
Л.: 42,2 × 53,9.
Государственный художественный музей Алтайского края,
КП-4171, Г-2305

вереницей судов и лодок, за ними устремляются в небо стрелы портовых кранов, за которыми проглядывают огоньки окон многоэтажек, подобно тому как замерзшая река и морозные горы виднелись за лесом в гравюре «Кочечумо. Лиственничный яр».

Параллельно с развитием индустрии Сибирского Севера В.И. Мешков обращается к образам дикой природы Таймыра. В гравюрах «Дикари» или «Родина оленей» (1979) запечатлены стада копытных в естественной среде обитания: на пустынных и болотистых просторах полуострова. Мастер прибегает к художественному обобщению, придавая сценам символическое звучание: образы оленей выступают не только как элементы фауны, но и как символы северного края, его первозданной красоты и суровой гармонии. Нетронутая величественная природа раскрывается Мешковым в гравюрах «Танец журавлей» (1977), «У моря Лаптевых» (1979), «Карское море» (1980).

Как и в случае с Эвенкией, таймырский цикл Владимира Мешкова включает и образы, вдохновленные жизнью коренного населения региона. На литографии «Балки нганасан» (ил. 6) изображен именно такой сюжет, в чем-то созвучный тому, что воплощен в работе «Чум на Подкаменной». В фокусе внимания художника находится традиционное жилище, но другого северного народа — нганасан. Образ здесь также строится на сочетании быта и поэтичного ночного заснеженного пейзажа, соединение которых способствует передаче миропонимания северян, живущих в гармонии с суровой природой.

Синтез природных и индустриальных мотивов наиболее ярко воплощен в линогравюре «На берегу Карского моря». Композиционное решение строится на динамичном сопоставлении яркого пятна вертолета как символа освоения Крайнего Севера и вихря несущихся птичьих стай как образа живой стихии. Но Владимир Мешков не выстраивает драматического конфликта между этими



6. **В.И. Мешков. Балки нганасан**.
1973.
Бумага, литография цветная.
И.: 37,5 × 47.
Л.: 64,5 × 93,4.
Государственный художественный музей Алтайского края,
КП-4174, Г-2308

началами: в его работах индустриальные мотивы органично вписываются в первозданную красоту северной природы.

Таким образом, в фондах Художественного музея Алтайского края широко и разнообразно представлена северная тематика в творчестве В.И. Мешкова, охватывающая как Эвенкию, так и Таймыр. Это и традиционный уклад коренных народов, и индустриальное освоение территорий, и дикая, нетронутая человеком природа региона.

«Особое место в творчестве художника занимает ленинская тема. Он часто приезжал в Шушенское, выезжал на экскурсию по ленинским местам, в Саяны, в Каменный город»,— писал В.Т. Луговой [9, с. 93]. Изображение ленинских мест в Красноярском крае действительно является второй после севера Сибири темой в творчестве В.И. Мешкова. О начале работы над ней пишет И.М. Давыденко: «Решив осуществить свою давнишнюю мечту, Мешков решил поехать в Шушенское. Он задумал создать серию линогравюр, посвященных историческим ленинским местам. Это была к тому же и его первая проба в сложной технике цветной линогравюры» [5, с. 137–138]. Т.Р. Эюбов и А.Г. Соколова также отмечают, что «первыми цветными линогравюрами художника стала серия листов 1948 года, посвященная ленинским местам села Шушенского» [11, с. 356].

В конце 1960-х годов В.И. Мешков вновь обращается к ленинской теме. В это время им созданы линогравюры «Речка Шушь» (ил. 7), «Шушенская осень» из собрания ГХМАК, а также другие листы серии, для которых характерны мягкие, спокойные оттенки и тонкие, изящные линии. Выбор такого графического языка, вероятно, был обусловлен стремлением художника передать трепетный

7. **В.И. Мешков. Река Шушь**.
1967.
Бумага, цветная линогравюра.
И.: 59,2 × 41,6.
Л.: 73,6 × 52,2.
Государственный художественный музей Алтайского края,
КП-4096, Г-2243



образ природы окрестностей Шушенского — спокойную гладь рек и озер, размеренный ритм покачивающихся деревьев.

Ленинской теме посвящен один из портретов В.И. Мешкова авторской серии «Мои современники» — «П.А. Ященко-Мезина» (ил. 8). Определить портретируемую помогает надпись на оборотной стороне произведения, сделанная автором: «Прасковья Алексеевна Ященко-Мезина, дочь Петровой в Шушенском, два года помогала по дому Н.К. Крупской и В.И. Ленину». В каталоге к юбилейной выставке работа фигурирует под названием «Воспоминания о Владимире Ильиче, портрет П.Я. Мезиной» [16, с. 13] — оно больше соответствует содержанию произведения. В центре композиции не только сама женщина, но и портрет В.И. Ленина, расположенный прямо у нее над головой. О сакральном значении портрета для героини говорит то, что он обрамлен вышитым полотенцем, подобно иконе в крестьянском доме. Трепетное отношение Прасковьи Алексеевны к В.И. Ленину и Н.К. Крупской раскрывается в ее воспоминаниях, опубликованных в книге Г. Ушакова «Ленин в Шушенском», например, таких: «Год и десять месяцев я у них жила. За 4 рубля в месяц. Уважительные были господа, хорошие, лучше некуда» [18, с. 55–59].

Репрезентативность собрания: хронологическое и стилистическое разнообразие в контексте творчества В.И. Мешкова

Как уже было отмечено выше, в фондах Государственного художественного музея Алтайского края хранятся произведения, созданные в 1950-е, 1960-е, 1970-е и 1980-е годы, хотя их распределение по десятилетиям неравномерно.

Период 1950-х годов представлен линогравюрами «Поздний гость» (1954), «Кочечумо. Лиственничный яр» (1956), «В эвенкийской тайге» (1957), «В охотничьей бригаде» (1957) и «На берегу Карского моря» (вероятно, 1959). Для этих работ характерна панорамная композиция с четким разделением на два плана. Передний план содержит динамичные сцены, иллюстрирующие повседневную жизнь Севера: движение оленей, кормление собак после охоты, перемещение аргиша. Эти элементы акцентируют внимание на человеческой деятельности и быте коренных народов, выступая в роли сюжетно-смыслового центра композиции. Дальний план представляет собой обобщенный образ масштабного северного ландшафта — при этом не пустынного, а раскрывающегося через непосредственное взаимодействие с человеком как неделимое бытийное пространство региона.

На данном этапе творческого пути В.И. Мешков демонстрирует стремление к достоверности в передаче изображения, что может быть обусловлено отсутствием художественного образования и профессиональной неуверенностью. В произведениях почти нет характерных для зрелого периода выразительных обобщений форм и цветовых пятен, декоративности и красочности. Колористическая гамма отличается сдержанностью, однако уже прослеживаются индивидуальные предпочтения художника в использовании контрастных сочетаний: желтого и фиолетового, синего и розового, коричневого и красного. Звучные цветовые контрасты впоследствии станут важной чертой его индивидуального стиля.

Работой, наиболее отчетливо демонстрирующей творческий метод мастера этого периода, является линогравюра «Кочечумо. Лиственничный яр» (ил. 9), выполненная в середине 1950-х годов. Горизонтальная композиция представляет панорамный вид на зимний горный пейзаж. На первом плане изображена динамичная сцена: аргиш постепенно выезжает из снежного яра. Композиционное решение подчеркивает тесную взаимосвязь человека и природы — действие не воспринимается как нечто исключительное, а органично вписывается в окружающий ландшафт. Гармония образа достигается за счет единства колористического и графического решения: красновато-коричневые и белые тона в изображении оленей созвучны цветовой гамме окружающего пейзажа, стволам высоких лиственниц и заснеженным долинам. В произведении прослеживается интерес автора к передаче насыщенного колорита Севера. График внимательно прорисовывает разнонаправленные ветки деревьев, штрихами дана шерсть оленей. Такая тщательность в работе с линией и штрихом, внимание к деталям свидетельствуют о его стремлении к реалистической передаче пространства.

Таким образом, произведения Владимира Мешкова 1950-х годов отражают начальный этап творческого развития художника, который можно назвать стилистически сдержанным и более близким принципам реализма. Тем не менее в них гармонично сочетаются документальная точность в изображении, панорамный принцип композиции и сдержанные проявления эффектной колористической манеры, предвосхищающие стилистические решения зрелого периода.

В музейной коллекции творчество художника 1960-х годов представлено ограниченно. В собрании имеются две линогравюры на ленинскую тему: «Река Шушь» (1967) и «Шушенская осень» (1968). В этих произведениях В.И. Мешков, сохраняя сдержанную колористическую гамму, изменяет композиционные решения, что, вероятно, обусловлено спецификой природы окрестностей села Шушенское, обладающей более камерным характером. Е.И. Трусова в своем исследовании

8. **В.И. Мешков. П.А. Ященко-Мезина**.
Б. д.
Бумага, цветная автолитография.
И.: 65,5 × 50,5.
Л.: 93,8 × 62.
Государственный художественный музей Алтайского края, КП-4157, Г-2298, ГК 52320893





отмечает влияние кинематографических приемов на произведения данного периода. Согласно ее анализу, для работ характерны «кадровость композиции, крупные планы, фрагментарность» [10, с. 343]. Это особенно заметно именно в пейзажах ленинских мест. Исследователь также указывает на трансформацию подхода к разработке северной тематики в этот период: по ее словам, «образ решается еще более обобщенно, почти плакатно» (на примере работы «Рождение солнца»). В целом в музейной коллекции произведения 1960-х годов представлены преимущественно ранними работами начала десятилетия («Дорога на Ессей», 1960; «Северный порт», 1961), которые не отражают отмеченных искусствоведом стилистических изменений. Это ограничивает возможность проследить эволюцию художественного метода автора в рамках указанного периода на материале музейного собрания.

Следующее десятилетие в творчестве художника представлено десятью произведениями, наглядно демонстрирующими эволюцию его художественного языка, которая особенно отчетливо прослеживается в работах середины и конца 1970-х годов. Сохраняя композиционные принципы, характерные для графики 1950-х годов, автор несколько меняет художественную манеру: от тщательной проработки деталей (мелких пятен, штрихов и линий) он переходит к оперированию крупными графическими формами. В произведениях этого периода появляются смелые, энергичные формы («Дикари», 1976; «Выстрел», 1979), акцентируются активные, доминирующие линии («Родина оленей», 1979) и используются крупные цветовые пятна («Ночь на Угрюм-реке», 1976; «Чум на Подкаменной», 1979). Толчком к такой смелой работе с цветом, интерес к которой был и раньше, явилась поездка художника на Кубу в 1965 году.

В этот период в творчестве мастера намечается переход к созданию более декоративных художественных образов. Это отчетливо прослеживается при сопоставлении линогравюр «Кочечумо. Лиственничный яр» 1956 года и «Дикари» (ил. 10) 1976 года. В «Дикарях» изображение оленей решено принципиально иначе: каждый из них представлен единым цветовым пятном — силуэтом без детализации (проработки морд, фактуры шерсти), хотя в обеих работах животные расположены в полный рост вдали. При этом силуэты животных в позднем произведении выглядят более выразительно, их контуры очерчены смелее и ярче, что усиливает пластическую экспрессию. Важную роль начинает играть ритм линий и пятен. Окружающий пейзаж также трактован более условно и обобщенно: он построен на сочетании крупных цветовых горизонтальных полей. Реальность остается узнаваемой, но подвергается художественной переработке, при которой конкретные детали

9. **В.И. Мешков. Кочечумо. Лиственничный яр. Эвенкия**.
1956.
Бумага, цветная линогравюра.
И.: 22,8 × 66,9.
Л.: 39,2 × 81,1.
Государственный художественный музей Алтайского края, КП-4098, Г-2245



10. **В.И. Мешков. Дикари. Таймыр**. 1976. Бумага, цветная линогравюра. И.: 28 × 38,8. Л.: 40,5 × 50,5. Государственный художественный музей Алтайского края, КП-4090, Г-2237

уступают место пластическим и колористическим массам. Подобный подход в работе с формой свидетельствует о развитии творческого метода художника и росте его мастерства. В.И. Мешков демонстрирует способность передавать лаконичный художественный образ минимальными изобразительными средствами, делая акцент на силуэтной выразительности, контрасте цветовых масс, ритмической организации композиции, обобщении природных форм ради усиления эмоционального воздействия.

В 1970-е годы существенные изменения происходят и в колористическом решении произведений Владимира Мешкова. Мастер не только усиливает выразительность контрастов, но и переходит к более ярким, открытым цветам, которые уже не воспроизводят реальность северной природы, а приобретают самостоятельную эстетическую ценность. Так, в линогравюре «Танец журавлей» (1977) болота решены в ярком желтом цвете, а в пейзаже «В Туре» (1979) небо и снег изображены в огненно-оранжевой гамме. В отношении гравюр этого периода справедливы следующие слова К.А. Булак: «Также много у него работ, где используется всего два или три локальных цвета, что в значительной степени обусловлено спецификой избранной графической техники» [13, с. 50]. Произведения 1970-х годов фиксируют важный этап творческой эволюции художника: от детализированной, натуралистически ориентированной манеры он переходит к обобщенной, экспрессивной стилистике с доминированием крупных графических форм и интенсивного, эмоционально насыщенного колорита.

Одной из самых звучных по цвету работ музейной коллекции является гравюра «Карское море» (1980, ил. 11). Главным композиционным и колористическим элементом произведения выступает изображение неба и солнечного диска, занимающих почти половину листа. Художник использует насыщенные красный и желто-оранжевый цвета, которые становятся доминантой художественного



11. **В.И. Мешков. Карское море**. 1980. Бумага, цветная линогравюра. И.: 28,5 × 43. Л.: 42,5 × 54,5. Государственный художественный музей Алтайского края, КП-4084, Г-2231

образа и задают эмоциональную тональность всей композиции. Смысловой и цветовой контраст к яркому небу и его чуть менее насыщенному оранжево-алому отражению в морской воде создают массивные стены голубых льдин. Такое противопоставление теплых и холодных тонов усиливает декоративность образа, придает ему экспрессивное звучание. Движение плывущей семьи белых медведей на первом плане вносит динамический элемент и наполняет произведение сюжетным содержанием, что характерно для творчества Владимира Мешкова в целом.

В 1970-е годы художник много работал не только в линогравюре, но и в литографии. В музее представлена цветная гравюра «Дорога на Талнах» (1972), монохромная «Балки Нганасан» (1973), а также три листа из серии «Мои современники» (1977): «Василий Николаевич Увачан, доктор исторических наук», «П.А. Ященко-Мезина», «Охотник из Байкита». Из пяти представленных в каталоге автолитографий серии [16, с. 13] в Художественном музее хранятся три, что может также демонстрировать полноту и разнообразие музейного собрания.

В то же время музейные работы В.И. Мешкова ограничиваются 1980 годом, что связано с передачей большей части коллекции в 1982 году. Несмотря на это, в собрании ясно прослеживается эволюция творческого метода художника — его работа с композицией, колоритом, графической манерой.

Выводы

Проведенный анализ коллекции графики Владимира Ильича Мешкова (1919–2012), представленной в Государственном художественном музее Алтайского края, позволяет сделать комплексные выводы о творческой эволюции художника, научной ценности собрания и его значении для изучения сибирского искусства второй половины XX века.

Коллекция из 27 листов обладает высокой репрезентативностью: она охватывает четыре десятилетия творчества (1950–1980-е), включает работы в двух основных техниках (цветной линогравюре, литографии) и отражает ключевые тематические циклы. Важным результатом исследования стала систематизация и атрибуция

произведений: уточнены датировки ряда работ, в том числе через сопоставление с данными Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации и архивными материалами.

Коллекция отчетливо отражает эволюцию творчества мастера. В 1950-е годы он тяготеет к панорамным композициям и документальной точности. Колорит сдержан, но уже проявляются индивидуальные цветовые решения (контрасты желтого и фиолетового, синего и розового). В 1960-е годы наблюдается влияние кинематографических приемов: «кадровость», крупные планы, фрагментарность (особенно в ленинском цикле). Северные мотивы трактуются более обобщенно, почти плакатно, что отражает поиск новых выразительных средств. 1970-е годы знаменуют переход к экспрессивной стилистике: доминируют крупные графические формы, интенсивный колорит, смелые цветовые сочетания (голубые и зеленые льдины, желтые болота, огненно-оранжевое небо и снег). Нарастает декоративное звучание образов, форма становится лаконичнее, а цвет — насыщеннее. К 1980 году в творчестве художника крепнет тенденция к обобщению и декоративности, мастер демонстрирует зрелость стиля.

Творчество Владимира Мешкова сосредоточено вокруг двух центральных тем. Первой и главной является северная, реализующаяся в двух направлениях — Эвенкия и Таймыр. Мастер создает три сюжетных типа произведений этой тематики: традиционный уклад коренных народов, индустриализация севера Сибири, дикая природа. Все эти сюжеты развиваются с доминированием образа природы, который выступает не просто фоном, а ключевым элементом образно-смысловой системы. Интересует художника и сопоставление традиционного и нового, где они существуют в органичном единстве: например, оленьи упряжки соседствуют с вертолетами. Северной теме посвящено большинство произведений из собрания музея. Вторая значимая линия в творчестве Владимира Ильича — ленинские места и люди, связанные со ссылкой Ленина в село Шушенское. Для произведений этого тематического направления характерны камерность, мягкость линий и пастельные тона. Три работы ленинской тематики представлены в музее.

Коллекция В.И. Мешкова в Государственном художественном музее Алтайского края является целостной. Несмотря на некоторые лакуны (произведения до 1954 и после 1980 года), она отражает основные этапы творческой эволюции художника. Некоторые из представленных работ стоят в первом ряду его наследия, они были репродуцированы в серии открыток «Северные зори», альбомах «Эвенкия» и «Таймыр». Ряд гравюр из собрания музея печатался в каталогах, иллюстрировал научные и научно-популярные статьи, журналы. Совокупность этих факторов, а также хронологическое, техническое и тематическое разнообразие собрания позволяют судить о его значимости в качестве материала для исследования и демонстрации творчества В.И. Мешкова.

Список источников

1. Баранов М.М. Художник В.И. Мешков. Красноярск: Книжное издательство, 1959. 31 с.
2. Мешков В.И. Эвенкия : Гравюры В.И. Мешкова : 10 репродукций / [вступ. статья Н.С. Устинович]. Ленинград: Художник РСФСР, 1961. 7 с.
3. Мешков В.И. Таймыр : 13 репродукций с линогравюр В.И. Мешкова / вступ. статья Н. Анисимова. Ленинград: Художник РСФСР, 1973. 6 с.
4. Лисовский К. Певец соболиного края: В. Мешков // Художник. 1964. № 12. С. 22–25.
5. Давыденко И.М. Художники Красноярска. Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1978. 182 с.
6. Трошев Ж.П. Северная рапсодия. Красноярск: Книжное Издательство, 1989. 135 с.
7. Адмаев О.В. Отражение социальных процессов в художественном творчестве В.И. Мешкова // Педагогические и социологические аспекты образования : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / редкол.: Л.А. Абрамова и др. Чебоксары: ИД «Среда», 2018. С. 308–312.
8. Васёха В.М., Костогрыз О.Д. Цветная линогравюра В.И. Мешкова // Молодость. Интеллект. Инициатива : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. Е.Я. Аршанский. Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2022. С. 517–519.
9. Луговой В.Т. Художник и дипломат: В.И. Мешков // Третьи Рехловские чтения : сб. мат-лов Межрег. науч.-практ. конф. / отв. за вып., ред. В.И. Терентьева. Шушенское: КГБУК Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское», 2013. С. 93–96.
10. Трусова Е.И. Лирика Севера в линогравюрах красноярского художника-графика В.И. Мешкова // Искусство глазами молодых : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / ред. Н.В. Перепич. Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2022. С. 343–347.

11. Эюбов Т.Р., Соколова А.Г. Певец севера — Владимир Мешков // PR и реклама: традиции и инновации. Связи с общественностью: эко-коммуникации : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред. А.В. Михайлов, Т.В. Тарасенко. Красноярск: Сибирский государственный университет науки и технологий имени академика М.Ф. Решетнёва, 2025. С. 353–357.
12. Всё, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра: альбом / авт.-сост. М.В. Москалюк. Красноярск: Поликор, 2010. 288 с.
13. Булак К.А. Формирование и развитие северной темы в творчестве художников Красноярского края // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 33-2. С. 45–52.
14. Республиканская художественная выставка «Советская Россия» : живопись, скульптура, графика, плакат, монументально-декоративное, театрально-декорационное искусство : каталог / сост.: А.Х. Гимадеева и др. М.: Советский художник, 1960. 264 с.
15. Северные зори : Эстампы В.И. Мешкова / авт. текста В. Мешков; ред. И. Кислякова. М.: Советский художник, 1966. 15 откр.
16. Владимир Ильич Мешков, заслуженный художник РСФСР и Чувашской АССР. Юбилейная выставка, Гравюра, рисунок, акварель, живопись : каталог / вступ. статья М.Ф. Величко. Красноярск: Красноярский рабочий, 1980. 41 с.
17. Лисовский К. Певец соболиного края: В. Мешков // Художник. 1964. № 12. С. 22–25.
18. Ушаков Г.Г. Ленин в Шушенском: очерки. Изд. 2-е, доп. и испр. Шушенское: Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское», 2015. 80 с.

References

1. Baranov, M.M. (1959) *Artist V.I. Meshkov*. Krasnoyarsk: Knizhnoe izdatelstvo. (In Russ.)
2. Meshkov, V.I. (1961) *Evenkia: engravings by V.I. Meshkov: 10 reproductions*. Introductory article by N.S. Ustinovich. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
3. Meshkov, V.I. (1973) *Taimyr: 13 reproductions of linocuts by V.I. Meshkov*. Introductory article by N. Anisimova. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
4. Lisovsky, K. (1964) 'Singer of the sable land: V. Meshkov', *Khudozhnik = Artist*, (12), pp. 22–25. (In Russ.)
5. Davydenko, I.M. (1978) *Artists of Krasnoyarsk*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskoe knizhnoe izdatelstvo. (In Russ.)
6. Troshev, Zh.P. (1989) *Northern rhapsody*. Krasnoyarsk: Knizhnoe Izdatelstvo. (In Russ.)
7. Admaev, O.V. (2018) 'Reflection of social processes in the artistic creation of V.I. Meshkov', in Abramova, L.A. et al. (eds.) *Pedagogical and sociological aspects of education* [Conference proceedings]. Cheboksary: Sreda Publ., pp. 308–312. (In Russ.)
8. Vasiekha, V.M. and Kostogryz, O.D. (2022) 'Colour linocut of V.I. Meshkov', in Arshansky, E.Ya. (ed.) *Youth. Intellect. Initiative* [Conference proceedings]. Vitebsk: Vitebsk State University named after P.M. Masherov, pp. 517–519. (In Russ.)
9. Lugovoy, V.T. (2013) 'Artist and diplomat: V.I. Meshkov', in Terentyeva, V.I. (ed.) *Third Rekhlov Readings* [Conference proceedings]. Shushenskoe: Shushenskoye Historical and Ethnographic Museum-Reserve, pp. 93–96. (In Russ.)
10. Trusova, E.I. (2022) 'Lyrics of the North in the linocuts of the Krasnoyarsk graphic artist V.I. Meshkov', in Perepich, N.V. (ed.) *Art through the eyes of the young* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, pp. 343–347. (In Russ.)
11. Eyubov, T.R. and Sokolova, A.G. (2025) 'Singer of the North – Vladimir Meshkov', in Mikhaylov, A.V. and Tarasenko, T.V. (eds.) *PR and advertising: traditions and innovations. Public relations: eco-communications* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Siberian State University of Science and Technology named after Academician M.F. Reshetnev, pp. 353–357. (In Russ.)
12. Moskaliuk, M.V. (comp.) (2010) *All that is in the heart. Artists of the Krasnoyarsk region yesterday, today, tomorrow* [Album]. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
13. Bulak, K.A. (2014) 'Shaping and development of the northern theme in Krasnoyarsk regional artists' creations', *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii = In the World of Science and Art: Issues of Philology, Art Criticism and Cultural Studies*, (33-2), pp. 45–52. (In Russ.)
14. Gimadeeva, A.Kh. et al. (eds.) (1960) *Republican art exhibition Soviet Russia: painting, sculpture, graphics, poster, monumental-decorative, theatrical-decorative art* [Catalogue]. Moscow: Sovetsky khudozhnik. (In Russ.)

15. Meshkov, V.I. (1966) *Northern dawns: prints by V.I. Meshkov*. Ed. by I. Kislyakova. Moscow: Sovetsky khudozhnik. (In Russ.)
16. Velichko, M.F. (1980) *Vladimir Ilyich Meshkov, Honoured Artist of the RSFSR and Chuvash ASSR. Jubilee exhibition, Engraving, drawing, watercolour, painting* [Catalogue]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsky rabochy. (In Russ.)
17. Lisovsky, K. (1964) 'Singer of the sable land: V. Meshkov', *Khudozhnik = Artist*, (12), pp. 22–25. (In Russ.)
18. Ushakov, G.G. (2015) *Lenin in Shushenskoe: essays*. Shushenskoe: Shushenskoye Historical and Ethnographic Museum-Reserve. (In Russ.)

Информация об авторе

Крылова Виктория Игоревна, старший научный сотрудник сектора «Отечественное искусство XX–XXI веков» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, kryllova.v@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-8321-3277, SPIN-код (Science Index): 9256-1460.

Information about the author

Victoria Igorevna Krylova, Senior Researcher, Sector "Domestic Art of the 20th–21st Centuries", Research Department, Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation, kryllova.v@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-8321-3277, SPIN-code (Science Index): 9256-1460.

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

Статья поступила в редакцию 15.05.2026; одобрена после рецензирования 08.06.2026; принята к публикации 09.06.2026.

The article was received by the editorial board on 15 May 2026; approved after reviewing on 08 June 2026; accepted for publication on 09 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 338–371. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 338–371. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.03(571.1/.5)“19”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.018

Искусство Сибири второй половины XX века: векторы развития



Чирков Владимир Фёдорович

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация
chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816

Аннотация. Статья посвящена проблеме периодизации и определению содержательного наполнения изобразительного искусства (живописи и графики) Сибири второй половины XX века в динамике его развития. Особое внимание уделяется периоду после кратковременного расцвета советского «сурового стиля», когда интересы местных авторов сместились к поиску уникальных региональных и этнографических истоков. На основе системно-исторического подхода, формально-стилистического и иконологического анализа произведений живописи и графики в работе выявляются региональная специфика и механизмы формирования сибирских художественных практик в их связи с общероссийским контекстом, раскрывается многообразие ключевых творческих направлений региона. В результате представлен обзор истоков и динамики сибирского искусства во второй половине XX века через призму четырех взаимодополняющих векторов развития, включающих в себя лирико-эпический пейзаж, живописно-декоративный вектор, «сибирскую неоархаику» и, наконец, вектор диалога академической традиции и авангарда (формально-концептуальный синтез). Сделан вывод, что сибирское искусство в рассматриваемый период представляет собой сложный полистилистический процесс, успешно преодолевший эклектику и достигший цельности формы. Обоснованы самобытность и экстерриториальный характер регионального искусства, фиксирующего ментальную связь человека с ландшафтом и мифопоэтической картиной мира, а также его статус как неотъемлемой и обогащающей части общероссийского и мирового художественного наследия.

Ключевые слова: искусство Сибири, факторы развития, мифопоэтика, культурный код, локальная идентичность, периодизация, вторая половина XX века

Для цитирования: Чирков В.Ф. Искусство Сибири второй половины XX века: векторы развития // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 338–371. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.018. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1337.

© Чирков В.Ф., 2026

Original article

Art of Siberia in the second half of the 20th century: vectors of development

Vladimir F. Chirkov

Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816

Abstract. The article addresses the problem of periodisation and defines the conceptual content of the fine arts (painting and graphic arts) in Siberia during the second half of the 20th century within the dynamics of its development. Particular attention is paid to the period following the brief flourish of the Soviet 'Severe Style', when the interests of local artists shifted towards searching for unique regional and ethnographic origins. Based on a systemic-historical approach, alongside formal-stylistic and iconological analyses of paintings and graphic works, the study identifies the regional specificity and mechanisms underlying the formation of Siberian artistic practices in their connection with the pan-Russian context, revealing the diversity of the region's key creative movements. Consequently, an overview of the origins and dynamics of Siberian art in the second half of the 20th century is presented through the prism of four complementary vectors of development, including the lyric and epic landscape, the painterly-decorative vector, 'Siberian neo-archaism' and, finally, the vector of dialogue between the academic tradition and the avant-garde. It is concluded that Siberian art in the period under review represents a complex polystylistic process that successfully overcame eclecticism and achieved integrity of form. The study substantiates the originality and extraterritorial nature of regional art, which captures the mental bond between man, the landscape, and the mythopoetic picture of the world, while also establishing its status as an integral and enriching part of both Russian and global artistic heritage.
Keywords: art of Siberia, development factors, mythopoetics, cultural code, local identity, periodisation, the second half of the 20th century

For citation: Chirkov, V.F. (2026) 'Art of Siberia in the second half of the 20th century: vectors of development', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 338–371. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1337. (In Russ.)

Контекст развития сибирского искусства второй половины XX века

Стремительное, неизбежно неровное по сути, временным и территориальным признакам развитие изобразительного искусства Сибири на рубеже XX–XXI веков заставляет более пристально вглядеться в истоки и причины, его породившие. На первый план выходит фактор «у времени в плену» (Вс. Вишневский), и он возвращает нас в 1950–1960-е годы — десятилетие «сурового стиля». А.А. Каменский отмечал главное, *общее в содержании* «сурового стиля» для столичных и провинциальных авторов: «…изменившееся чувство жизни… *прямое и искреннее общение с окружающей их жизнью…*»; далее автор называл *художественные характеристики:* «…в пластике, в близких традициях и в направлении стилевых поисков», они касались «использования *опыта советского искусства 20–30-х годов»* столичными авторами [1, с. 189, 190]. Именно здесь проявляются *различия сибирского искусства со столичным.* Если для столичных мастеров, как мы видим, было характерно обращение к опыту 1920–1930-х годов, то в Сибири в это короткое десятилетие



1. **А.В. Казанский. Рыбаки Байкала**. 1964–1967. Холст, масло. 132 × 242. Национальный музей Республики Бурятия

(и в разных ее регионах) разворачивался крайне важный по историческим меркам процесс: ранее существовавшие общенациональные и региональные художественные опыты и смелые, новаторские эксперименты формировали собственно сибирский путь/опыт развития. Именно здесь, в обращении к историческим опытам художников столицы и Сибири, мы наблюдаем своеобразную профессиональную и художественную ситуацию. Она видится в *четырех художественных дискурсах,* подчеркнем, порой изолированных, чаще дополняющих друг друга и заставляющих помнить об «эффекте сновидения». Эти четыре художественные практики для удобства будем называть векторами развития.

Необходимо несколько слов сказать о «суровом стиле», он не обошел стороной Сибирь. Правда, как это часто бывает в культурах с ярко выраженной дуальной оппозицией «центр — провинция», «суровостильная» эстетика в Сибири проявилась в «ослабленной», а точнее, отличавшейся по смыслу и поэтике версии. Тем не менее большеформатных холстов и графических листов с фронтально изображенными персонажами (вослед за «Строителями Братска» (1960–1961) Виктора Попкова) было немало. По времени лучшие из работ у сибиряков появились не в начале 1960-х, как это было в Москве и Ленинграде, а в середине — второй половине десятилетия (за несколькими исключениями). Приведем ряд примеров из 1960-х годов, на фоне и в контексте которых мы сможем описать названные нами векторы развития.

Выпускник Суриковского института (1961) А.В. Казанский[1] создает программное монументальное полотно «Рыбаки Байкала» (1967, ил. 1), отвечающее эстетике «сурового стиля». Этим же десятилетием датируются знаковые для сибирской графики, новаторские по стилистике и высококлассные по исполнению линогравюры: «Здесь будет Хантайская ГЭС» Н.С. Сальникова (Красноярск, 1964, ил. 2), «Морзянка» А.А. Чермошенцева (Омск, 1967) и «Табунщики» И.И. Ортонулова (Горно-Алтайск, 1968, ил. 3).

В конце 1960-х годов в творчестве сибиряков «суровый стиль» заметно трансформируется в сторону тонального смягчения, открывая путь лирическому, личностному проживанию образов. Убедительный пример — ранние работы новосибирского художника А.Н. Никольского. Его масштабный тематический холст «Сибирский лес» (1964, ил. 4), как и композиция в романтической тональности «Юность» (1967), формально сохраняют принадлежность к «суровому» направлению. И всё же внимательный взгляд отмечает в этих

[1] Александр Владимирович Казанский (14.04.1935, Улан-Удэ – 27.10.2011, Улан-Удэ) — живописец, монументалист, выпускник Иркутского художественного училища (1950–1955), Московского государственного художественного института имени В.И. Сурикова (1955–1961); народный художник РСФСР (1981), академик Российской академии художеств (1995), профессор Красноярского государственного художественного института (1990–1998).

2. **Н.С. Сальников. Здесь будет Хантайская ГЭС**.
1964.
Бумага, цветная линогравюра.
45,5 × 54,6; 60,5 × 75,4.
Нижнетагильский музей изобразительных искусств



3. **И.И. Ортонулов. Табунщики**.
1968.
Линогравюра.
61,7 × 86,2.
Государственный художественный музей Алтайского края





4. **А.Н. Никольский. Сибирский лес**. 1964. Холст, масло. 84,5 × 180,5. Новосибирский государственный художественный музей

произведениях не столько «столичный» аскетизм, сколько склонность к живописности. По мнению новосибирского искусствоведа А.Д. Клушина, А.Н. Никольский «умел “схватывать” натуру и передавать состояние природы» [2, с. 12].

В этот же ряд выстраиваются произведения алтайского художника Г.Ф. Борунова: «Мои земляки» (1964), «Земля родная» (1967, ил. 5) и другие. Важно отметить, как органичное сочетание композиционного и живописного начал в пространстве пейзажа обретает свойства *лирико-психологического портретирования персонажей в природной среде*. Именно эта черта сибирской живописи делает ее заметно отличимой в истории отечественного искусства и заслуживает особого акцента. Термин «портретирование» в данном контексте указывает на важную особенность искусства Сибири: иконологически слитное воспроизведение человека и среды, воплощающее образ их нравственного родства[2].

Отсюда же произрастает еще одна черта искусства Сибири второй половины XX века. Сохраняя интерес к типическому, свойственному «суровому стилю», сибирские мастера чаще склонялись не к абстрактному плакатному герою, а к конкретному человеку с его индивидуальной исторической и современной судьбой. Именно в этот короткий отрезок времени крупнейший омский живописец Н.М. Брюханов создает знаковые для эпохи произведения: портреты «Ветеран войны» (1965, ил. 6) и «Художник» (1969), а также тематические картины, включая полотно «Рудник» (1972). Композиционный и живописный строй этих работ выдвигает на первый план интеллектуальный поиск и трепет сердца самого автора, озабоченного нравственным выбором. Этот выбор без преувеличения спрессовал в себе два фундаментальных вопроса: «Откуда есть пошла русская земля» (исторический лейтмотив картины «Славянский марш», 1967, ил. 7) и «Что делать?» (выраженный в полотне «В.И. Ленин. 1918-й», 1969) [3].

Приведенный ряд примеров наглядно очерчивает контекст, в котором развивалось сибирское искусство второй половины XX столетия. Далее попытаемся описать намеченные выше *«векторы развития»*, опираясь преимущественно на жанр пейзажа в различных его модификациях, образная ткань которого активно вбирает в себя как признаки других жанров, так и разнородные стилистические предпочтения, прежде всего в «неоархаических» проявлениях.

Лирико-эпический пейзаж

Итак, первый вектор развития связан с *традиционным жанром пейзажа* в его *эпической и лирической образности*, решению которой подчинены средства *светотональной живописи*. Главной особенностью эволюции этого направления в середине – второй половине XX века стало то, что развитие жанра происходило в длительной исторической перспективе, охватывающей период с конца XIX столетия и на протяжении всего XX века.

Первое, что обнаруживает этот процесс,— глубокая *связь между пространством реальным и художественным,* отвечающая *традиции русского реалистического искусства*. Именно данное

[2] Важнейшее качество сибирского искусства, на чем остановимся подробнее далее в этой статье.



5. **Г.Ф. Борунов. Земля родная**. 1967. Холст, масло. 200 × 190. Государственный художественный музей Алтайского края

свойство характеризует русский пейзаж как тип, который И.И. Левитан определял как «пейзаж настроения». Это классическое определение важно еще и потому, что в таком типе композиций *осмысление и эмоциональное проживание* натуры реализуются с помощью лессировок в технике светотональной живописи. Для Сибири эта технология не была новаторством, она имела собственную богатую историю, восходящую к середине XIX – началу XX века. Об этом убедительно говорят сибирские этюды В.И. Сурикова, созданные во время его поездок на родину в Красноярск: например, «Минусинская степь» (1873, ил. 8), «Плашкоут на Енисее» (1909) и др. Развитие пейзажного жанра непрерывно продолжалось и в первые десятилетия XX столетия, обретая



6. **Н.М. Брюханов. Ветеран войны**. 1965. Холст, масло. Холст, масло. 141,2 × 95,7. Городской музей «Искусство Омска»



7. **Н.М. Брюханов. Славянский марш (Прощание славянки)**. 1967. Холст, масло. 130 × 310. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



8. **В.И. Суриков. Минусинская степь**. 1873. Бумага, акварель. 13 × 31. Государственная Третьяковская галерея

новые живописные качества на осваиваемых территориях. Примерами могут служить созданный в Томске «Портрет Г.Н. Потанина на берегу реки Катуни» С.М. Прохорова (1911) и иркутская работа П.И. Кашкарова «Ангара весной» (1916).

На этих рубежных этапах в истории лирического и эпического сибирского пейзажа происходит важнейшее, сопоставимое с открытием событие: жанр получает мощное продолжение в творчестве художников — *коренных сибиряков*. В их искусстве отчетливо проступают две ключевые характеристики. Первая — содержательная, *мировоззренческая* — определяет уникальное мироощущение авторов, *ментально связанных с коренными этносами*. Художники опираются на традиционные представления о мире, в котором человек осознает себя неотделимой частью природы. Выдающийся мастер Г.И. Чорос-Гуркин, обладавший к тому же ярким литературным даром, поэтически выразительно описывал свои истоки: «…природа ликовала… Божья песнь, как волосяная струна, прозвучала тогда и наполнила тебя музыкой природы: грохотом водопадов и шумом бурных рек…» [Цит. по: 4, с. 6].

Вторая характеристика связана с профессиональным становлением первых, повторим, по этническому происхождению местных художников (прежде всего на Алтае и в Бурятии). В поразительно короткие по историческим меркам сроки их творчество сформировалось в русле русской реалистической школы с ее строгой системой рисунка и живописи. В этой связи следует выделить алтайского мастера Г.И. Чорос-Гуркина (картины «Озеро горных духов», 1910, ил. 9; «Уланком. Юрта», 1920) и бурятских художников А.Е. Хангалова («Двое в степи», 1927) и Ц.С. Сампилова

(«Арканщик», 1934, ил. 10). Развитие пейзажного жанра в творчестве авторов коренных национальностей напрямую отвечало бытийным, укорененным в традиции представлениям сибирских этносов о вселенной. Проявленная в их работах мифопоэтическая модель мироздания спустя десятилетия найдет свое глубокое воплощение в феномене «сибирской неоархаики» середины — второй половины XX века[3]. Стоит отметить, что историография данного вопроса [5; 6 и др.] активно пополняется новейшими исследованиями. Так, в одной из современных диссертаций сформулировано принципиальное для понимания сибирского менталитета заключение: «Каждый житель Сибири мыслит себя “дитем природы” и в своей жизни следует этому понятию» [7]. Данный тезис находит подтверждение и в трудах представителей академической школы. В частности, исследователь творчества Г.С. Райшева профессор Г.В. Голынец отмечает: «…художник *обратился к Природе*, чтобы самостоятельно понять изначальные *истоки формообразования* <…> связанные с переходами от плоскости к объему и от объема к плоскости» [Цит. по: 8, с. 5].

Прослеживая хронологию развития сибирского искусства, мы приходим к пониманию пейзажа как сквозного жанра, эволюция которого шла непрерывно с конца XIX века, на протяжении всего XX столетия и вплоть до наших дней. В этот период пленэрная живопись в полной мере и глубоко индивидуально проявилась в творчестве большинства сибирских мастеров. Среди знаковых примеров — пастель А.Н. Либерова «Полдень. На реке Таре» (1967, ил. 11), полотна А.Ф. Рубцова «Ветреный день на Ангаре» (1988) и Б.Я. Ряузова «Енисей в низовьях» (1992, ил. 12).

Таким образом, лирический, эпический «сибирский пейзаж»[4] в его реалистической традиции — это не просто фигура речи, а самостоятельное жанровое явление с ярко выраженными характеристиками, отличающими его от искусства других регионов России (например, среднерусского или уральского). Тематическое и образно-пластическое наполнение понятия «сибирский пейзаж» обретает глубокое гуманитарное измерение, отражающее гармоничное сосуществование человека и природной среды. Исследование этого феномена открывает широкие перспективы как для искусствоведения, так и для современных междисциплинарных гуманитарных наук[5].

Живописно-декоративный вектор

Второй вектор сибирского искусства, также заявивший о себе в 1960-е годы, характеризуется заметным расширением жанровых границ. Его ключевая художественная особенность заключается в том, что пейзаж, жанровая картина, портрет и свободная композиция, сохраняя натурную основу, строят образное пространство на *принципах колористической живописи, декоративные истоки которой* укоренены в традиционном мировосприятии народов Сибири — алтайцев, бурят, хакасов, тувинцев, русских и других. Именно на данном концептуальном свойстве строится анализ исследуемого направления. Подобный путь позволяет художнику максимально мобилизовать индивидуальное начало и раскрыть природный дар. Рассматривая этот *живописно-декоративный вектор* как содержащий свойства художественного направления, мы сталкиваемся с методологической сложностью: погружение в его пластическое пространство требует разграничения двух способов формального решения, различающихся по времени своего происхождения и бытования. В первом случае истоки восходят к произведениям 1910–1920-х годов — картине алтайского мастера Н.И. Чевалкова «Ожидание переправы на Телецком озере» (1926, ил. 13) и полотну бурятского художника И.Г. Дадуева «Буха нойон баабай» (1927, ил. 14). В рамках данного направления разворачивается сложная метаморфоза, требующая исключительно взвешенного анализа. Ее суть заключается в формировании универсального живописного языка, *выходящего за рамки строгой географической или этнографической привязки и стирающего локальные границы.* Этот процесс находит отражение в творчестве разных мастеров: Н.Д. Грицюка в Новосибирске («Дымковская фантазия», 1970), А.Г. Поздеева в Красноярске («Тигр. Автопортрет», 1989, ил. 15), В.В. Кукуйцева в Омске («Краски осени», 1978, ил. 16), М.Ф. Горбатенко в Томске («Последний луч», 1970) и многих других.

Рассматриваемых мастеров едва ли справедливо относить к категории «формалистов»: в основе их творческого метода лежит классический принцип работы натурного этюда. Лишь на последующих этапах обобщения художественный строй их произведений вбирает формальные стилистические элементы различного происхождения.

Данное обстоятельство подводит к принципиальному выводу, имеющему важное методологическое значение: сибирского художника недостаточно изучать только по его работам, его надо знать, непременно (или желательно!) побывать там, где и «над чем мучается художник» — к такой формулировке пришел Г.С. Райшев в своем творчестве (что наглядно демонстрирует его картина «Древняя

[3] Третий вектор в нашем исследовании.

[4] Исследования «сибирского пейзажа» мы находим в трудах многих авторов: [9; 10; 11; 12; 13; 14].

[5] Типология пейзажа Сибири относится к сверхактуальным темам, она получает развитие в выставочных проектах, в научном искусствознании и философии культуры.

9. **Г.И. Гуркин. Озеро горных духов**.
1910.
Холст, масло.
95 × 127.
Государственный художественный музей Алтайского края



10. **Ц.С. Сампилов. Арканщик**.
1934.
Холст, масло.
104 × 159.
Национальный музей Республики Бурятия





11. **А.Н. Либеров. Полдень (На реке Таре)**. 1967. Холст, пастель. 100 × 82. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

12. **Б.Я. Ряузов. Енисей в низовьях**.
1992.
Холст, масло.
59,5 × 97.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова



13. **Н.И. Чевалков. Ожидание переправы на Телецком озере**.
1926.
Холст, масло.
58,8 × 80,5.
Новосибирский государственный художественный музей





14. **И.Г. Дадуев. Буха нойон баабай**. 1927. Холст, масло. 75 × 120. Национальный музей Республики Бурятия

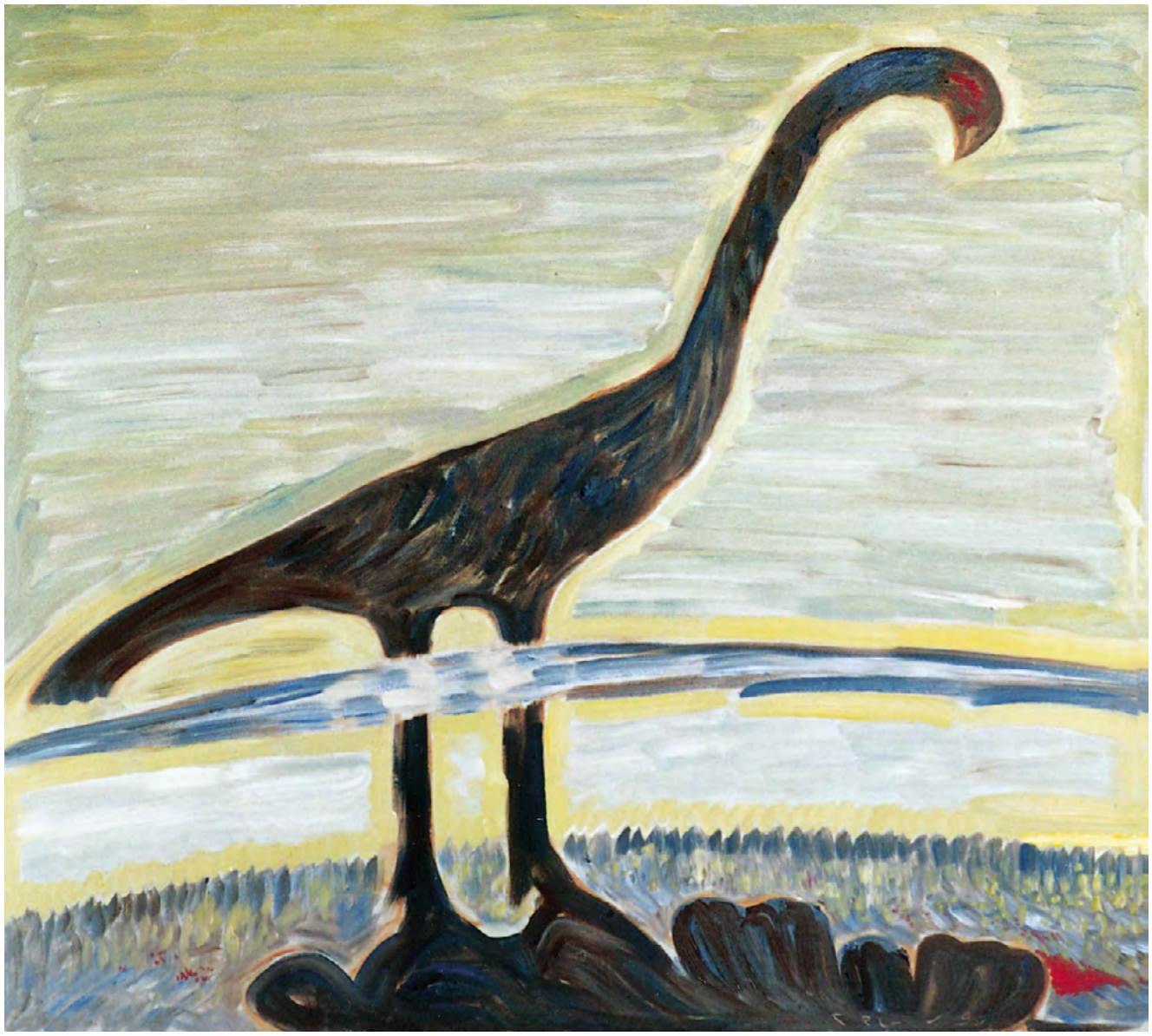
15. **А.Г. Поздеев. Тигр. Автопортрет. Декоративное панно**. 1989. Холст, масло. 200 × 300. Фонд А.Г. Поздеева, Красноярск

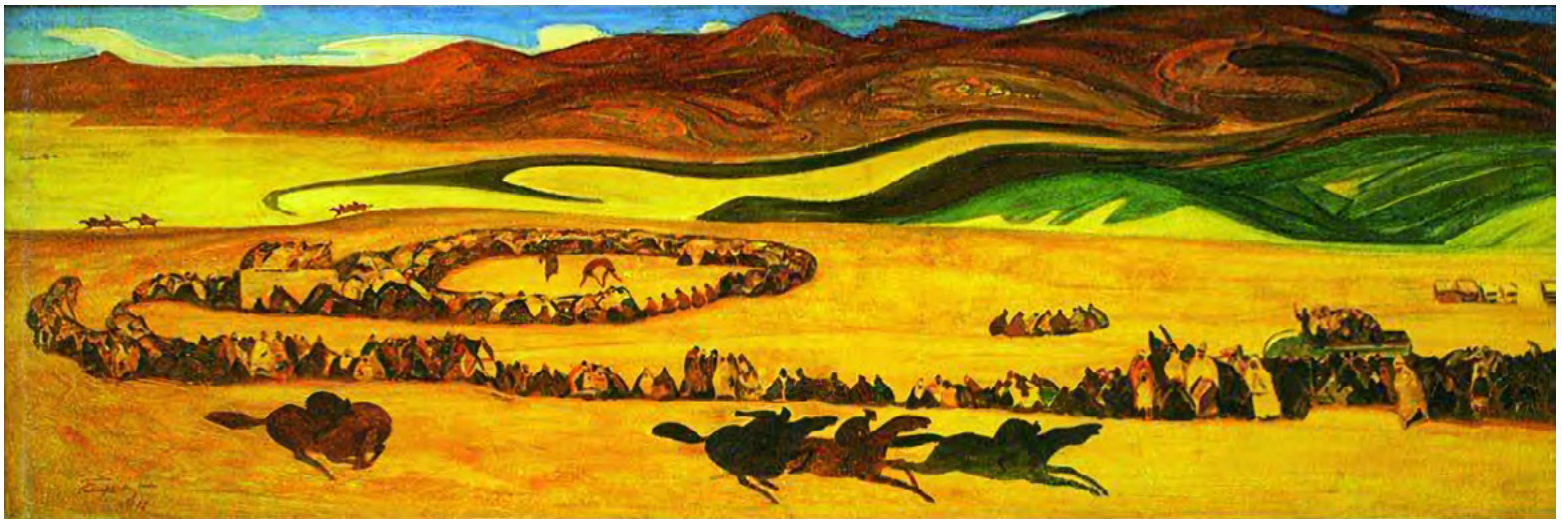


16. **В.В. Кукуйцев. Краски осени**.
1978.
Картон, масло.
50 × 70.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



17. **Г.С. Райшев. Древняя птица. Из серии «Древняя Югра»**.
1999.
Холст, масло.
91,5 × 111,5.
Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева





18. **Г.И. Баженов. Сурхарбан**.
1967.
Холст, масло.
80 × 250.
Национальный музей Республики Бурятия

птица» из серии «Древняя Югра», 1999, ил. 17). Таким образом, концепция личного сопричастия и сосуществования в художественном пространстве Сибири в равной степени распространяется как на представителей реалистической традиции, так и на авторов, тяготеющих к поиску новых формальных решений[6].

Формальный анализ произведений расширяет представления об истоках пластического языка исследуемого направления. Еще один источник декоративности обнаруживается в традициях *национального прикладного искусства* — алтайского или тувинского ковра, бурятской буддийской танки и других памятников художественной культуры народов азиатской Сибири. Взаимодействие этих традиций наглядно демонстрируют «Сурхарбан» бурятского живописца Г.И. Баженова (1967, ил. 18), «Осень в горах» барнаульского мастера Ф.С. Торхова (1967, ил. 19) и полотно тувинского художника В.А. Ховалыга «Детство моего отца» (1979, ил. 20). Мы оказываемся перед фактом уникального явления в истории искусства: пластика работ органично соединяет в себе ментальные коды этнической памяти автора и его профессиональную выучку, полученную в традициях академической реалистической школы. Это тот случай в истории культуры, когда художественные системы разного происхождения, взаимодействуя, полностью преодолевают эклектику и достигают цельности формы. Подобный вывод подтверждается наследием многих мастеров, среди которых творчество красноярского живописца Ю.И. Худоногова видится знаковым.

Творчество Юрия Худоногова, сформировавшееся в 1960–1970-е годы, убедительно и артистично вошло в историю искусства Сибири. Среди знаковых работ автора выделяются панорамное полотно «Свидетели старины» (1965) и автопортрет «Художник» (1966, ил. 21). Их образы, как отмечают красноярские исследователи, «обладают синтетической нераздельностью» [15, с. 77]. Анализируя наследие мастера, ученые приходят к закономерному выводу: «Время художник не выбирает, он живет *внутри заданного не им пространства»* [16, с. 4] (курсив мой.— *Прим. В. Ч.). «Заданное пространство»* в данном контексте соотносится с понятием «кормящего ландшафта» Л.Н. Гумилёва, который метафорически питает творчество. Здесь обнаруживается счастливая для истории искусства закономерность: непрерывное развитие традиций сибирского пейзажа с начала и на протяжении всей первой половины XX века. Этот процесс опирался, с одной стороны, на редкую точность колористического наблюдения натуры, проявившуюся в этюдах М.И. Дубинского («Домик на реке Ушаковке», 1925, ил. 22) и В.И. Уфимцева («Пейзажный этюд», 1920-е). С другой стороны, он развивался в работах, восходящих к сложным *формальным решениям* при сохранении *этюдной основы* — как в произведениях Е.Л. Коровай («Мостик в лесу», 1916, ил. 23), В.М. Мизерова («Купола и листья», 1920-е) и других[7].

Значение творчества Ю.И. Худоногова в этом контексте заключается в том, что он сумел увидеть в сибирском ландшафте нечто большее, чем колорит местности (представляющий самостоятельную художественную ценность). Он визуально выразил то духовное, пантеистическое начало, которое в мировосприятии коренных этносов сопряжено с пониманием природы как живого, наделенного

[6] Этот метод личного наблюдения-участия может получить отражение в будущих публикациях о Н.И. Рыбакове, Г.П. Кичигине, Д.Р. Муратове и др.

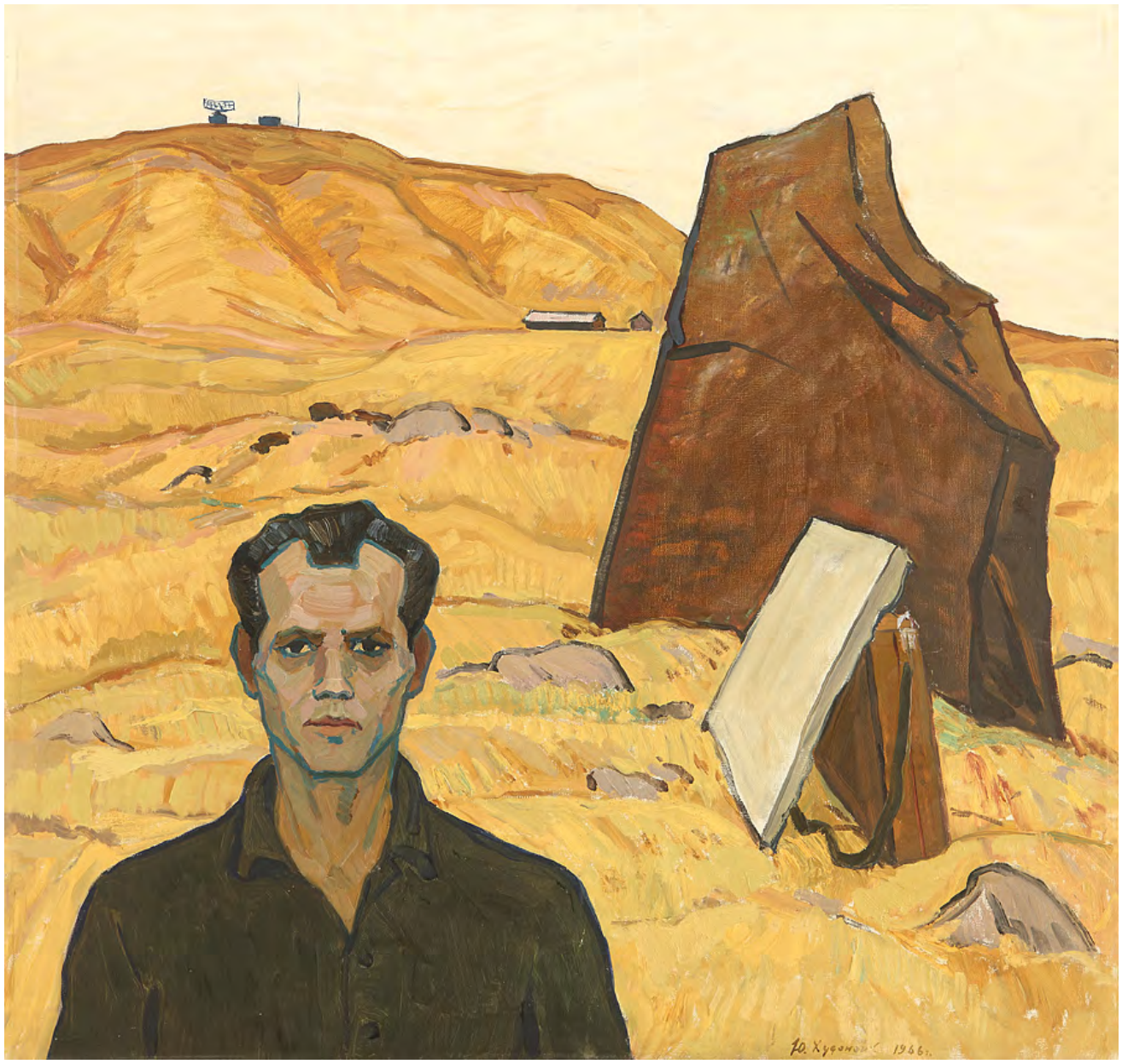
[7] Искусство Сибири описываемого периода представляет «слоеный пирог» тем и стилистик, а потому неизбежен повтор имен на протяжении всего исследования.

19. **Ф.С. Торхов. Осень в горах**.
1967.
ДВП, масло.
80 × 100.
Государственный художественный музей Алтайского края



20. **В.А. Ховалыг. Детство моего отца**.
1979.
Холст, масло.
150 × 160.
Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республики Тыва



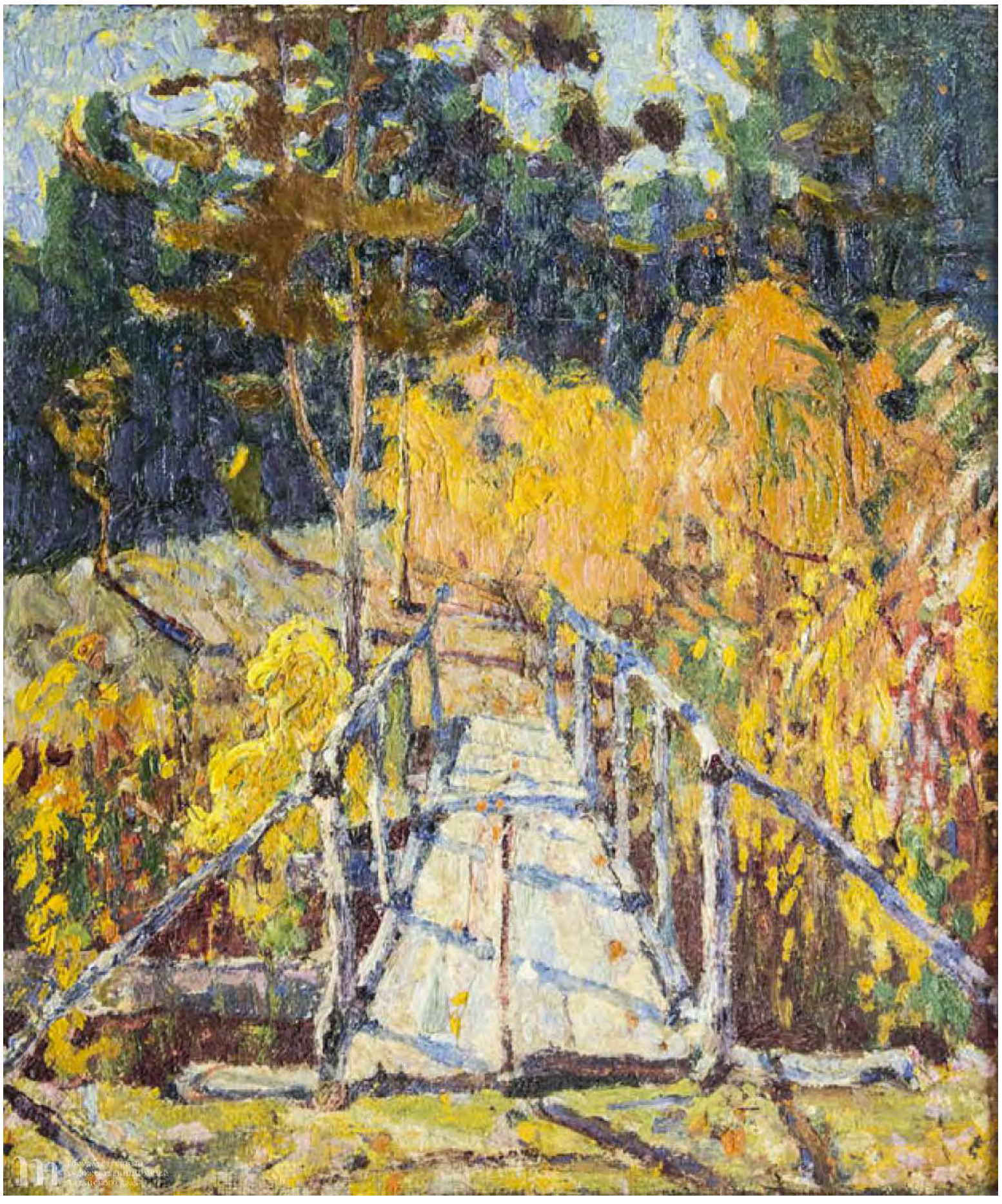


21. **Ю.И. Худоногов. Художник**.
1966.
Холст, масло.
117 × 122,5.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова



22. **М.И. Дубинский. Домик на реке Ушаковке. Этюд**.
1925.
Холст, масло.
22 × 31.
Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачёва

23. **Е.Л. Коровай. Мостик в лесу. Барнаул**.
1916.
Холст, масло.
58 × 49,5.
Государственный художественный музей Алтайского края







24. **С.К. Просвиркина. Портрет женщины в национальном свадебном костюме (костюм свахи)**.
1917.
Бумага, акварель, тушь.
Новосибирский государственный краеведческий музей

25. **Г.И. Гуркин. Алтаец с косичкой**.
1910-е.
Бумага, карандаш.
15 × 12.
Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина

душой существа.[8] Этот художественный интуитивизм находит прямое подтверждение в современных этнографических исследованиях. Так, исследователь сибирской мифологии М.Б. Абсалямов об одном из многочисленных культов (горы) пишет: «В этом культе можно видеть философскую мысль древнего человека о сближении *двух извечных начал* — Неба и Земли — на *определенной реально освоенной территории, определенной общности людей, осознавших себя культурно и социально* (родом, племенем)» [17, с. 30] (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*). Заключение ученого носит обобщающий характер, а потому, ставя искусство в междисциплинарный контекст, мы видим крайне важный вывод для истории, для эволюции художественного сознания региона: искусство способно трансформировать миф в художественный текст, который, в свою очередь, переходит в эстетическое качество. Еще одним убедительным примером служит этнографический акварельный набросок, созданный С.К. Просвиркиной,— «Портрет женщины в национальном свадебном костюме (костюм свахи)» (1917, ил. 24). Эта акварель ценна не только очевидными художественными достоинствами, но и свидетельством художника о людях, носителях местной культуры. «Мне важен не только орнамент, но и наблюдение над самыми творцами его, над их внутренним миром»,— писала С.К. Просвиркина[9].

«Сибирская неоархаика»

Описания первого и второго векторов развития сибирского искусства подводят к пониманию «*сибирской неоархаики*» — третьего вектора, который сформировался в последние четыре десятилетия XX столетия и приобрел свойства уникального художественного явления. Для толкования этой темы необходимо кратко обратиться к ее предыстории, что позволит точнее определить суть вопроса. Интерес к Сибири и ее духовному наследию, получившему отражение в археологических, этнографических и фольклорных памятниках, имеет давние корни — со времен С.У. Ремезова в начале XVIII века. В XIX столетии этот интерес, опиравшийся на патриотические устремления сибиряков Г.Н. Потанина и Н.М. Ядринцева, нашел горячий отклик у сторонников областничества в региональной художественной среде второй половины XIX – начала XX века. Наряду с уже упомянутыми произведениями Н.И. Чевалкова и И.Г. Дадуева ценное историко-этнографическое значение имеют рисунок Г.И. Чорос-Гуркина «Алтаец с косичкой»

[8] Прошедшая в сентябре 2025 года в Красноярском художественном музее выставка Ю.И. Худоногова «Моя Земля» подтвердила его органическое погружение в «художественную память» местной культуры.

[9] Цит по.: Октябрьская И.В. Коллекция рисунков (хакасских орнаментов) С.К. Просвиркиной 1910–1917 гг. // Хакасияның тархыны : [сообщество]; ВКонтакте. 2020. 20 авг. URL: https://vk.ru/wall-150865824_2892 (дата обращения: 16.04.2026).



26. **А.Э. Мако. Гора Белуха**. 1900. Холст, масло. 62 × 112. Томский областной художественный музей

(1910-е, ил. 25), зарисовки П.М. Кошарова «Типы Дико-каменных и Большой Орды киргизов» из альбома «Виды природы в Тянь-Шане» (1857), редкий по колористической красоте и пластической убедительности пейзаж А.Э. Мако «Гора Белуха» (1900, ил. 26) и др.

В предыстории «сибирской неоархаики» ключевое значение имеют первые два десятилетия XX века, когда происходило зарождение направления и создавались знаковые произведения, вдохновленные масштабными археологическими открытиями, которые в научном дискурсе получили определение «сибирский» или «скифо-сибирский стиль». Примечательно, что центром формирования нового художественного языка стал не Томск, не Омск, не Красноярск и не Горно-Алтайск, где к началу столетия уже был накоплен значительный массив произведений этнографической тематики. Центром этого процесса оказался Иркутск. Решающую роль здесь сыграл личностный фактор, не столь частый в Сибири и потому особо ценимый. Речь идет об Иване Лавровиче Копылове и о том художественном опыте, который уже был накоплен в городе к 1910 году, времени основания школы Копылова[10] [18].

Школа И.Л. Копылова аккумулировала силы, уже существовавшие в Иркутске. Однако история искусства знает и других мастеров, которым также был присущ глубокий интерес к истории и быту сибирских этносов. Одним из таких иркутских подвижников 1920-х годов стал Н.А. Андреев[11], целенаправленно погружавшийся в традиционную культуру коренных народов. Результатом творческих экспедиций художника на Крайний Север стал ряд живописных работ («На Крайнем Севере», 1922; «Собаки Севера», 1935), среди которых композиция «Пуговичник (Такмосит)» (1925, ил. 27) занимает особое место благодаря рисунку, живописным достоинствам, чистоте стиля. Знаток иркутского искусства Т.Г. Драница раскрывает глубинный смысл и формальное решение этого холста: «Мы никогда не узнаем, о чем думал и что чувствовал такмосит… Образ сосредоточенного и печального аборигена, может быть, главное, но не единственная часть метафорически уплотненного рассказа Н. Андреева о неразрывном единстве бесконечно больших (космос) и малых (человек) величин» [19, с. 26]. Композиция Н.А. Андреева, судя по ее пластическому и семантическому наполнению, как будто бы

[10] Художественной школе И.Л. Копылова (1910) предшествовала Рисовальная школа (1900) под руководством Н.И. Верхотурова и М.А. Рутченко-Короткоручко.

[11] Н.А. Андреев (1889–1938) — участник экспедиции к Северному Ледовитому океану, ездил по р. Лене (1920), обследовал памятники старины (1921). Организатор творческой артели художников «Гагат».



27. **Н.А. Андреев. Пуговичник (Такмосит)**. 1925. Холст, масло. 93 × 93. Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачёва

дала эвристический толчок в движении искусства архаики — не по внешней, этнографической поверхности, но по внутренней, метафизической сути бытия человека, искусства и искусства о человеке. Спустя десятилетия другой выдающийся иркутянин, писатель В.Г. Распутин, в своих литературных и публицистических произведениях также настойчиво проводил мысль о нерасторжимом единстве «земного и небесного», о «всецелой собранности, неизменности и полноте бытия и жизни»[12]. Философская характеристика «полноты бытия», сформулированная писателем, зеркально точно отражается в изобразительном искусстве, развивавшемся по обоим берегам Байкала.

Возобновление интереса к семантике и стилистике древней этнической Сибири получило продолжение, минуя десятилетия соцреализма, в пору «сурового стиля», в 1960-е годы. Первопроходцами в этот период оказались, вновь подчеркнем, коренные сибиряки: омский художник, уроженец

[12] Шастина Т.П. Вечность и современность в очерке Валентина Распутина «Горный Алтай» / // Валентин Распутин. Правда памяти : мат-лы Всерос. конф. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2018. С. 131–139.

Алтая Н.Я. Третьяков («Праздник на Джайлау. Эскиз», вторая половина 1950-х годов; «Белые лошади», 1973) и красноярец В.Ф. Капелько («Овцы на водопое под г. Оглахта», 1980), немалую часть своей наполненной творчеством жизни проведший на севере Сибири и в Хакасии, и другие.

В отдельные, пожалуй, условные абзацы просятся две темы: «сибирская неоархаика» как художественное направление и выставочный проект и бурятское искусство, сохранившее «генетическую память» своего этноса. «Сибирская неоархаика» на первых порах не имела своего наименования, оно рождалось от выставки к выставке под названием «След»[13]. Художники-«следовцы» и кураторы этого объединения (это были близкие по мироощущению и интуитивным предпочтениям люди) изначально установили для себя высокую планку художественных критериев и, стоит признаться, интеллектуальных предпочтений, которые выдают метафизические основания в интересующем нас художественном направлении. Столь высокая интеллектуальная нагрузка произведений потребовала от авторов очень хорошей образовательной и общекультурной подготовки. Это было заметно уже в первых творческих опытах, в которых откровенно читались «поликультурные смешения». Истоки образов — например, композиций, инсталляций — уходят в архаические времена и часто вписаны в современные природное и городское пространства (С.Е. Ануфриев совместно с А.С. Ильичёвым, «Большая сибирская композиция», 1991, Парк скульптур Хелены, Монтана, США, ил. 28; В.В. Сысоев, «Сибирская праматерь», 2009, ил. 29; Д.М. Меньшиков совместно с С.М. Меньшиковым, объект «Хроноверсия», 2004, ил. 30–31). Пространственные композиции не боятся быть интеллектуальными и требуют от зрителя готовности размышлять. То же и в живописи, где важна глубина подтекста, что иллюстрируют полиптих «Палеовесна» А.В. Суслова (2009, ил. 32), диптих «Лабаз» С.П. Лазарева (2002–2003, ил. 33) и «Путешествие во Вселенной» Е.Д. Дорохова (2011, ил. 34). К поликультурному пространству сибирского искусства примыкают и опыты бурятских художников, чьи поиски традиционно укоренены в традициях героического эпоса и прикладного искусства. Прежде всего речь идет о творчестве А.О. Цыбиковой, где «неоархаика» впервые воплотилась в монументально-декоративной форме — фреске «На земле Гэсэра» в фойе Бурятского театра драмы (1982). Она же успешно развивала это направление в прикладном творчестве (триптих «Земля. Воздух. Вода», завершен в 2016 году по эскизам художницы) и живописи («Голос раковины», 1986, ил. 35). В новейшей истории признание специалистов завоевал Бальжинима Доржиев, чья живописная «Долина ирисов» (2010, ил. 36) стала подлинным символом неомифологии в современном искусстве Бурятии.

Важно помнить: картина современной мифологии в Сибири практически не знает территориальных пауз. Мы видим ее и в станковой живописи А.И. Беляева («Серебряный человек» — правая часть триптиха «Барабинская степь», 2012, Новосибирск), и в камерном творчестве художника из Тывы Ю.Д. Деева («Игра на свирели», 1997, ил. 37). На другом полюсе бескрайней Сибири, на Тюменском севере, в Ханты-Мансийске, как мы уже отмечали, ярко заявляет о себе синтетическое — на слиянии живописи, графики и монументального искусства — творчество Г.С. Райшева.

Завершая обзор, нельзя упустить крайне важный аспект — музеефикацию произведений в русле «сибирской неоархаики». Постепенно и последовательно работы современных авторов становятся предметом профессионального интереса региональных музеев. Примером служит завидный опыт музейщиков Барнаула, благодаря которым фонды Государственного художественного музея Алтайского края пополнили холсты Л.Н. Пастушковой («Автопортрет», 1978; «Знак Ф», 2012, ил. 38), В.М. Квасова («Весна пришла», 1992) и других мастеров. Погружаясь в мир «сибирской неоархаики», зритель неизбежно отмечает ее поэтический характер, прослеживающийся не только в пластике, но и в названиях картин (например, работы В.Ф. Капелько «Я приехал на белом коне», 1970). Важно помнить, что И.Л. Копылов в начале века в Иркутске и В.Ф. Рублёв в 1960-е годы в Барнауле вместе со своими современниками посеяли зерна, которые начали всходить богатым урожаем в творчестве следующего поколения молодых художников в разных концах Сибири: А.А. Бобкина (Новокузнецк, «Большая лодка», 1988), С.В. Дыкова (Горно-Алтайск, «Предок рода Иркит», 2016, ил. 39) и др.

Важнейшая черта сибирской неоархаики заключается в том, что ее становление и развитие не было привязано к какому-то одному центру, фигуре лидера или конкретной художественной школе. Данное явление не ограничено рамками отдельного вида искусства, жанра или короткого временного отрезка. Напротив, оно развивается многожанрово и в длительной временной перспективе — со второй половины 1960-х годов и по сей

[13] Инициаторами и авторами художественного проекта «След» стали художники А.В. Суслов и С.П. Лазарев. Первая выставка «След» состоялась в Новокузнецке (2000), вторая — в Красноярске (2004). Третий этап проекта («След III») в 2006–2007 годах стал передвижным и охватил Новосибирск, Новокузнецк, Томск, Омск, Красноярск и Ханты-Мансийск [20].





28 29
30 31

28. **С.Е. Ануфриев, А.С. Ильичёв. Большая сибирская композиция**.
1991.
Глина, ангобы, дерево.
В.: 250.
Парк скульптур Хелены (Монтана, США)

29. **В.В. Сысоев. Сибирская праматерь**.
2009.
Дерево, резьба.
В.: 120.
Собственность художника

30. **Д.М. Меньшиков, С.М. Меньшиков. Арт-объект «Хроноверсия»**.
2004.
Дерево, металл, стекло.
171 × 65.
Собственность художников





31. **Д.М. Меньшиков, С.М. Меньшиков. Арт-объект «Хроноверсия». Фрагмент**.
2004.
Дерево, металл, стекло.
171 × 65.
Собственность художников

32. **А.В. Суслов.**
Палеовесна.
Полиптих.
2009.
Бумага, акварель, акрил.
112 × 128.
Новокузнецкий
художественный музей

33. **С.П. Лазарев.**
Лабаз.
Диптих.
2002–2003.
Холст, масло, акрил.
Две части, размер
каждой: 185 × 110.
Музей кулайской
культуры, филиал
Томского областного
краеведческого музея
имени М.Б. Шатилова







34. **Е.Д. Дорохов. Путешествие во вселенной**. 2011. Холст, масло. 100 × 160. Музей кулайской культуры, филиал Томского областного краеведческого музея имени М.Б. Шатилова



35. **А.О. Цыбикова. Голос раковины**. 1986. Холст, масло. 110 × 120. Собственность семьи художницы

36. **Б.Д. Доржиев.**
Долина ирисов.
2010.
Холст, масло.
110 × 140.
Собственность художника

37. **Ю.Д. Деев.**
Игра на свирели.
1997.
Холст, масло.
Частная коллекция







38. **Л.Н. Пастушкова. Знак Ф**.
2001.
Холст, масло.
80 × 100.
Государственный художественный музей Алтайского края



39. **С.В. Дыков. Предок рода Иркит**.
2016.
Холст, масло.
100 × 100.
Собственность художника



40. **Н.И. Рыбаков. Оранжевый луч**. 2007. Холст, масло. 100 × 120. Тайбэй, Музей современного искусства

день[14]. Перечень художников включает мастеров разного творческого масштаба, тем не менее их наследие свидетельствует о том, что «сибирская неоархаика» уже приобрела статус устойчивого культурного явления, имеющего свойства художественного направления экстерриториального характера в своей распространенности и длительного во временном измерении. Предпринята попытка обосновать его единую стилевую специфику (ряд стилистических признаков), обозначенную как «метаисторический экспрессионизм» [21; 22; 23; 24; 25].

Диалог академической традиции и авангарда

Четвертый вектор сибирского искусства разворачивается на стыке исторических художественных традиций и авангарда XX столетия. Это искусство идет не столько от «натуры» (первый и второй векторы) или полиэтнического социума и его культурных архетипов (третий вектор), сколько от «школы» — от авторитетов и наработанных ими канонов, в рамки которых художник «вписывает» свое индивидуальное восприятие мира. Эту диалектическую связь общего и единичного точно описал В.В. Кандинский в 1911 году: «…чисто

[14] Художники, работающие в тематике и стилистике сибирской неоархаики: Н.И. Рыбаков, В.В. Сысоев, В.А. Пилипчук, С.Е. Ануфриев в Красноярске, С.П. Лазарев в Томске, Л.Н. Пастушкова и Е.Е. Скурихин в Барнауле, С.В. Дыков, А.В. Гурьянов, В.Г. Тебеков в Горно-Алтайске, Е.Д. Дорохов, Б.К. Миронов, Т.Н. Дашкова, Т.У. Колточихина в Омске, Г.С. Райшев, В.Г. Бугаев в Ханты-Мансийске, Д.М. Меньшиков в Новосибирске, А.В. Суслов в Новокузнецке, А.О. Цыбикова, А.С. Дугарова в Улан-Удэ, Д.Б. Намдаков, сначала в Улан-Удэ и Иркутске, затем в Москве, В.Г. Смагин в Иркутске, А.Л. Ултургашев, Г.С. Краснов в Абакане, В.А. Елизаров в Кызыле и др.



41. **В.Г. Смагин. У истока**.
2007.
Холст, масло.
139 × 148.
Частное собрание
Э. Кравченко, Иркутск



42. **Е.В. Боброва. Черная земля**.
2016.
Холст, масло.
145 × 150.
Собственность
художницы

и *вечно художественное является объективным* элементом, который становится понятным *с помощью субъективного»* [26, с. 82] (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*).

В Сибири мы найдем ряд примеров трансформации объективного в субъективное и наоборот, когда личное, авторское мироощущение находит воплощение в изображении объективного, не зависящего от художника: в форме скалы, цветении бутона, естественном свечении или движении воздушных масс. В эти же золотые для региона десятилетия (1980–2000-е) развернулся талант красноярского художника Н.И. Рыбакова, для которого Енисейская Сибирь, Хакасия и Алтай стали творческой «мастерской». Это наглядно иллюстрируют его работы «Оранжевый луч» (2007, ил. 40), «Земное-небесное I» (2007), «Непредвиденное состояние» (2010).

Обращаясь к творчеству других сибирских авторов, в основном поколения и стилистических предпочтений Н.И. Рыбакова, круга, условно отнесенного нами к четвертому вектору развития, можно со значительной долей уверенности считать: сочетание академической традиции и новаций авангардного происхождения — крайне трудный путь для мастера с ярко выраженной субъективностью. Здесь важно помнить предостережение В.В. Кандинского о том, что творец порой стоит перед соблазном «*искусства для искусства*», но такое «стояние» есть не что иное, как *«сеяние в пустоту сил художника»* [27].

В условном, как и в реалистическом искусстве, помимо чисто профессиональных, формальных задач, остается вечной проблема общественного служения. На этом пересечении индивидуального и социального мы находим примеры, которые вобрали в себя признаки всех четырех векторов. Речь идет о жанровой или тематической картине, существующей на пересечении всех жанров. В новейшей истории таких примеров немного, но они есть. Рискнем ограничиться двумя авторами: художник из Иркутска В.Г. Смагин и омский живописец Елена Боброва. Виталий Георгиевич, выпускник Иркутского художественного училища (1965) и ЛВХПУ (1971), прошел серьезную академическую школу. Накопив богатый опыт в советском искусстве, в зрелый период творчества он пришел, как нам кажется, к важной истине: образование дано художнику для того, чтобы суметь понять и найти профессиональный способ актуализации современной истории, максимально приближаясь к ее истоку и к той реальности, которая тебя окружает ежедневно. Благодаря этому В.Г. Смагин создал композиции (именно композиции как живописный вид), в которых архаическое («У очага», «У истока», обе — 2007, ил. 41) сосуществует в метафизическом пространстве с природными стихиями («Свет», 2010). На фоне таких полотен с их ценностным кодом вневременного особенно остро читаются холсты остропсихологического плана, решенные подчеркнуто формальными средствами в пространстве пейзажа. В свое время экспрессия трех цветов — красного, черного, разбеленного зеленого — в композиции «Черная земля» (2016, ил. 42) Е.В. Бобровой вызвала у зрителя чувства, близкие к трагическому переживанию образа реального мира, в котором живет современный человек[15].

Заключение

Выделенные четыре вектора развития сибирского искусства второй половины XX века могут служить методологической основой. Дальнейшие исследования в рамках данного подхода должны привести к пониманию искусства Сибири как составной части отечественного искусства, но с непременными региональными отличиями, суть которых заключается в обогащении представлений о многонациональном искусстве России. Мы приходим к оптимистическому выводу о том, что в Сибири недостатка стилистик нет и не было: их истоки в истории, оживление формальных экспериментов наметилось в 1920-е годы, продолжилось в 1960-е и предопределило поиски и творческие опыты современных мастеров далеко наперед. Все побывали и крепко обосновались в Сибири: реалисты, художники академических традиций, абстракционисты, конструктивисты, фотореалисты, минималисты, а теперь и художники актуального искусства. Это в очередной раз подтверждает, что искусство Сибири является неотъемлемой составляющей российского, а в своих высших достижениях — и мирового художественного наследия.

Как видим, развитие искусства Сибири XX века подводит исследователя к изучению других вопросов, один из которых связан с художественно-педагогическими практиками в регионе, до сих пор не получившими освещения в науке. Именно этот вопрос станет одной из тем дальнейших исследований и публикаций автора.

[15] История искусства обязывает человека постоянно «сверять часы» с искусством прошлого, его исследовательскими практиками. В одном из современных исследований творчества В.В. Кандинского читаем: «…Искусство имеет корни в своей духовной эпохе, оно является не только “отзвуком и зеркалом” последней, а обладает пробуждающей, пророческой силой” и оказывает сильнейшее направляющее воздействие на духовную жизнь своего времени» [28, с. 212].

Список источников
1. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 335 с., ил.
2. Никольский Анатолий. Живопись, графика : альбом / авт. текста А.Д. Клушин. Новосибирск: [б. и.], 2012. 159 с., ил.
3. Чирков В.Ф. «Прощание славянки» Н.М. Брюханова: к истории создания, бытования, изучения картины // Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 182–199. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.012.
4. Чорос-Гуркин Г.И. Каталог выставки / сост. Р.М. Еркинова; вст. ст. А.С. Суразакова. Горно-Алтайск: Ак Чечек, 1994. 56 с., ил.
5. Сибирский миф. Голоса территорий. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство художников Сибири XX–XXI веков : альбом-каталог / сост.: Л. Богомолова, Ф. Буреева, Н. Фёдорова, С. Черноок; ред.: Л. Чуйко, В. Горяев. Омск: Полиграф, 2008. 160 с., ил.
6. Сибирская неоархаика : альбом / сост. О.М. Галыгина; вст. ст. В.Ф. Чиркова. Новокузнецк: [б. и.], 2013. 158 с., ил.
7. Филончик О.А. Образ природы в традиционной культуре коренных народов Сибири (на материалах Приенисейского края) : дис. … канд. культурологии / [Место защиты: Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств]. Улан-Удэ, 2015. 189 с., ил.
8. Райшев Г.С. Отчего мучается художник: вопросы творчества / авт. предисл. Г.В. Голынец. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. 40 с., ил.
9. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л.: Художник РСФСР, 1974. 144 с., ил.
10. Снитко Л.И. Первые художники Алтая. Л.: Художник РСФСР, 1983. 154 с., ил.
11. Соктоева И.И. Изобразительное и прикладное искусство Бурятии. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1988. 177 с.
12. Шавшина И.П. Сибирский пейзаж в русском искусстве XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 23 с.
13. Ломанова Т.М. Искусство Красноярска. XX век : монография. Красноярск: КГПУ, 2013. 354 с., ил.
14. Чирков В.Ф. Сибирский пейзаж: от топа к типу // XI Сибирские искусствоведческие чтения : сб. материалов / ред.-сост. В.Ф. Чирков. Красноярск: Поликор, 2018. С. 73–77.
15. Всё, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра / авт.-сост. М.В. Москалюк. Красноярск: Поликор, 2010. 287 с., ил.
16. Юрий Худоногов. Живопись : альбом / авт. ст. Е.Ю. Худоногова, Н.В. Покровская, А.А. Абисова. Красноярск: Платина, 2000. 128 с., ил.
17. Абсалямов М.Б. Мифы древней Сибири. Красноярск: КрасГАУ, 2004. 304 с., ил.
18. Художественная школа Иркутска: к 100-летию Иркутского художественного училища / сост. И.Г. Федчина, В.С. Федчин. Иркутск: ООО «Артиздат», 2010. 236 с., ил.
19. Драница Т.Г. Избранное. Статьи, критические заметки, концепты / сост. Н.С. Сысоева, Ю.Н. Башинова. Иркутск: ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2018. 183 с., ил.
20. Чирков В.Ф. Сибирская неоархаика как направление в современном искусстве России // Сибирская неоархаика : альбом / сост. О.М. Галыгина. Новосибирск: Мангазея, 2013. С. 8–9.
21. Шишин М.Ю. Основные черты стиля «метаисторический экспрессионизм» и его проявление в искусстве современных художников Сибири и Монголии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 11 (85). С. 208–212.
22. Шишин М.Ю. Черты метаисторического экспрессионизма и его проявление в искусстве художницы Ларисы Пастушковой // Мир Большого Алтая. 2015. Т. 1. № 3. С. 283–290.
23. Шишин М.Ю. Метаисторический экспрессионизм: к вопросу о новом стилистическом явлении в сибирском и монгольском искусстве // Три века под знаком новизны. Отечественное искусство 1700–2000-е : сб. ст. / ред.: Е.В. Грибоносова-Гребнева, М.Ю. Шишин. Барнаул: Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, 2017. С. 213–218.
24. Иккерт Т.В. Творчество Сергея Дыкова в контексте формирующегося стиля метаисторического экспрессионизма // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / редкол. : М.Ю. Шишин, Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 185–189.
25. Белокурова С.М. Стиль «метаисторический экспрессионизм» на примере работ Н.И. Рыбакова // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. 2023. № 1 (35). С. 7–16. https://doi.org/10.32340/2949-2912-2023-1-7-16.
26. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. 560 с., ил.

27. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. [Нью-Йорк]: Международное литературное содружество, 1967. 159 с., ил.
28. Рюмина М.Т. «Духовный поворот» в абстрактном искусстве В.В. Кандинского // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. Вып. 11 (784). С. 255–267.

References

1. Kamensky, A.A. (1989) *Romantic montage*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (In Russ.)
2. Nikolsky, A. (2012) *Painting, graphics* [Album]. Novosibirsk: s. n. (In Russ.)
3. Chirkov, V.F. (2024) '"Farewell of Slavianka" by N.M. Bryukhanov: on the history of the creation, existence, and study of the painting', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 182–199. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.012. (In Russ.)
4. Choros-Gurkin, G.I. (1994) *Exhibition catalogue*. Comp. by R.M. Erkinova. Gorno-Altaysk: Ak Chechek. (In Russ.)
5. Bogomolova, L., Bureeva, F., Fedorova, N. and Chernook, S. (comps.) (2008) *Siberian myth. Voices of territories. Painting, graphics, sculpture, decorative and applied art of Siberian artists of the 20th–21st centuries* [Album-catalogue]. Omsk: Poligraf. (In Russ.)
6. Galygina, O.M. (comp.) (2013) *Siberian neo-archaism* [Album]. Novokuznetsk: s. n. (In Russ.)
7. Filonchik, O.A. (2015) *The image of nature in the traditional culture of the indigenous peoples of Siberia (based on materials from the Yenisei region)*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Ulan-Ude. (In Russ.)
8. Rayshev, G.S. (1998) *Why the artist suffers: questions of creativity*. Ekaterinburg: Ural University Press. (In Russ.)
9. Muratov, P.D. (1974) *Artistic life of Siberia in the 1920s*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
10. Snitko, L.I. (1983) *The first artists of Altai*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
11. Soktoeva, I.I. (1988) *Fine and applied art of Buryatia*. Ulan-Ude: Buryat Book Publishing House. (In Russ.)
12. Shavshina, I.P. (2009) *Siberian landscape in Russian art of the 19th–20th centuries*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
13. Lomanova, T.M. (2013) *Art of Krasnoyarsk. 20th century*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University. (In Russ.)
14. Chirkov, V.F. (2018) 'Siberian landscape: from topos to type', in Chirkov, V.F. (ed.) *11th Siberian art history readings*. Krasnoyarsk: Polikor, pp. 73–77. (In Russ.)
15. Moskalyuk, M.V. (comp.) (2010) *Everything that is in the heart. Artists of the Krasnoyarsk region yesterday, today, tomorrow*. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
16. Khudonogova, E.Yu., Pokrovskaya, N.V. and Abisova, A.A. (2000) *Yury Khudonogov. Painting* [Album]. Krasnoyarsk: Platina. (In Russ.)
17. Absalyamov, M.B. (2004) *Myths of ancient Siberia*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Agrarian University. (In Russ.)
18. Fedchina, I.G. and Fedchin, V.S. (comps.) (2010) *Artistic school of Irkutsk: to the 100th anniversary of the Irkutsk Art College*. Irkutsk: Artizdat. (In Russ.)
19. Dranitsa, T.G. (2018) *Selected works. Articles, critical notes, concepts*. Irkutsk: Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev. (In Russ.)
20. Chirkov, V.F. (2013) '*Siberian neo-archaism* as a direction in contemporary art of Russia', in Galygina, O.M. (comp.) Siberian neo-archaism [Album]. Novosibirsk: Mangazeya, pp. 8–9. (In Russ.)
21. Shishin, M.Yu. (2017) 'The main features of the style "metahistorical expressionism" and its manifestation in the art of the contemporary artists of Siberia and Mongolia', *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, (11), pp. 208–212. (In Russ.)
22. Shishin, M.Yu. (2015) 'Features of metahistorical expressionism and its manifestation in the art of the artist Larisa Pastushkova', *Mir Bolshogo Altaya = The World of Great Altai*, 1(3), pp. 283–290. (In Russ.)
23. Shishin, M.Yu. (2017) 'Metahistorical expressionism: on the issue of a new stylistic phenomenon in Siberian and Mongolian art', in Gribonosova-Grebneva, E.V. and Shishin, M.Yu. (eds.) *Three centuries under the sign of novelty. Russian art of the 1700s–2000s*. Barnaul: Altai State Technical University, pp. 213–218. (In Russ.)

24. Ikkert, T.V. (2021) ‘The work of Sergei Dykov in the context of the emerging style of metahistorical expressionism’, in Shishin, M.Yu., Tsaryova, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *The creative personality of the master and their role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: IP Solovyov D.A., pp. 185–189. (In Russ.)
25. Belokurova, S.M. (2023) ‘The style of “metahistorical expressionism” by the example of works of N.I. Rybakov’, *Aktualnye voprosy kultury, iskusstva, obrazovaniya = Current Issues of Culture, Art, Education*, (1), pp. 7–16. doi:10.32340/2949-2912-2023-1-7-16. (In Russ.)
26. Kandinsky, V.V. (2001) *Point and line to plane*. Saint Petersburg: Azbuka. (In Russ.)
27. Kandinsky, V.V. (1967) *Concerning the spiritual in art*. New York: Inter-Language Literary Associates. (In Russ.)
28. Ryumina, M.T. (2017) ‘The “spiritual turn” in abstract art of V.V. Kandinsky’, *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*, (11), pp. 255–267. (In Russ.)

Информация об авторе

Чирков Владимир Фёдорович, член-корреспондент Российской академии художеств, кандидат философских наук, доцент, главный специалист (искусствовед), Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; член комиссии по искусствоведению и художественной критике ВТОО «Союз художников России», член Ассоциации искусствоведов (АИС), chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816.

Information about the author

Vladimir Fedorovich Chirkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Chief Specialist, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; member of the Commission on art criticism of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS), chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816.

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

Статья поступила в редакцию 23.05.2026; одобрена после рецензирования 17.06.2026; принята к публикации 18.06.2026.
The article was received by the editorial board on 23 May 2026; approved after reviewing on 17 June 2026; accepted for publication on 18 June 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 372–387. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 372–387. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.049.6
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.019

Натюрморт «Цветы на столе» Л.Н. Пастушковой: опыт композиционно-семантического анализа



Шишин Михаил Юрьевич

Российская академия художеств, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока, Красноярск, Российская Федерация
nis@rahusdv.ru, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, ResearcherID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-код (Science Index): 2604-1090

Аннотация. Статья посвящена исследованию натюрморта «Цветы на столе» (2026) современной алтайской художницы Л.Н. Пастушковой. Обоснован тезис о том, что жанр натюрморта способен выходить за рамки салонной эстетики, становясь носителем глубокого философского и символического содержания. В работе применяется комплексный подход, сочетающий композиционный, семиотический, герменевтический и историко-генетический методы анализа. На основе детального разбора композиционно-семантического строя полотна, а также серии сохранившихся подготовительных карандашных набросков и пастельных этюдов раскрывается постепенная эволюция авторского замысла. Исследование выявляет скрытые символические и антивоенные смыслы произведения, обусловленные его форматом, пространственно-композиционным и колористическим решением. Предлагается оригинальная интертекстуальная интерпретация картины через призму известной антивоенной баллады. Научная новизна исследования заключается в детальном искусствоведческом разборе новой работы Л.Н. Пастушковой и введении ее в научный оборот.

Ключевые слова: Лариса Пастушкова, современное изобразительное искусство, искусство Сибири, искусство Алтая, натюрморт, философия и семантика натюрморта

Для цитирования: Шишин М.Ю. Натюрморт «Цветы на столе» Л.Н. Пастушковой: опыт композиционно-семантического анализа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 372–387. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.019. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1338.

© Шишин М.Ю., 2026

Original article

Still life “Flowers on the Table” by L.N. Pastushkova: an experiment in compositional and semantic analysis

Mikhail Yu. Shishin

Russian Academy of Arts, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East, Krasnoyarsk, Russian Federation
nis@rahusdv.ru, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, ResearcherID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-code (Science Index): 2604-1090

Abstract. The article explores the still life painting “Flowers on the Table” (2026) by the contemporary Altai artist L.N. Pastushkova. It substantiates the thesis that the still life genre is capable of transcending salon aesthetics to become a vehicle for profound philosophical and symbolic meaning. The study employs an integrated approach, combining compositional, semiotic, hermeneutic, and historical-genetic methods of analysis. Based on a detailed examination of the painting’s compositional and semantic structure, as well as a series of surviving preparatory pencil sketches and pastel studies, the text reveals the gradual evolution of the artist’s creative intent. The research uncovers hidden symbolic and anti-war meanings within the work, which are shaped by its format, spatial-compositional organisation, and colour scheme. An original intertextual interpretation of the painting is proposed through the prism of a well-known anti-war ballad. The scientific novelty of the study lies in its detailed art-historical analysis of Pastushkova’s recent work and its introduction into academic discourse.
Keywords: Larisa Pastushkova, modern fine art, Siberian art, Altai art, still life, philosophy and semantics of still life

For citation: Shishin, M.Yu. (2026) ‘Still life “Flowers on the Table” by L.N. Pastushkova: an experiment in compositional and semantic analysis’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 372–387. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.019. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1338. (In Russ.)

…Материя конечна. Но не вещь.
И. Бродский. Посвящается стулу, 1987

Введение

Статью предваряет финальная строка стихотворения Иосифа Бродского — произведения, способного расширить границы художественного восприятия мастеров, работающих в жанре философского натюрморта. Конечно, натюрморт не обязательно должен быть философским. Существует огромное число ученических работ, да и сам путь в искусство у большинства художников начинается именно с этого жанра. Более того, в наследии зрелых мастеров немало как интерьерных картин, так и прекрасных натюрмортов без особых философских претензий, созданных исключительно из восхищения эстетикой вещей, цветочных композиций и т.д. Такие полотна традиционно востребованы публикой — современный человек остро нуждается в эстетических переживаниях, однако окружающая действительность в условиях тотальной коммерциализации дает для них всё меньше поводов. Другим источником вдохновения могла бы стать природа, но не у всех есть возможность постоянно с ней общаться. Поэтому выставки с красивыми композициями, выполненными с большим мастерством, привлекают зрителей. Но в этом общем потоке натюрмортов отчетливо выделяются произведения, несущие в себе нечто большее, чем просто выразительное изображение предметного мира.

Это введение потребовалось, чтобы объяснить выбор темы статьи — анализ натюрморта известной алтайской художницы Ларисы Николаевны Пастушковой «Цветы на столе» (2026). Произведение было представлено в Барнауле на краевой

выставке в 2026 году и не затерялось среди десятков живописных полотен, скульптур и графических листов, а стало магнитом, притягивающим внимание зрителей. Но поскольку глубокий философский смысл картины вряд ли открылся многим, возникла мысль о создании этой публикации. *Целью* исследования стало выявление скрытых символических, философских и антивоенных смыслов в произведении Л.Н. Пастушковой через призму его композиционно-семантического строя и эволюции замысла. Для этого потребовалось доказать переход натюрморта из чисто эстетического объекта в статус символико-философского высказывания. Подобная задача, в свою очередь, заставила применить *комплексный подход*, сочетающий композиционный, семиотический и герменевтический анализы, а также историко-генетический метод (при изучении подготовительных эскизов и набросков). *Научная новизна* заключается во введении в искусствоведческий оборот и детальном разборе новой работы Л.Н. Пастушковой (2026), а также в предложенной интертекстуальной интерпретации картины через призму антивоенной баллады и казачьей колыбельной из романа М.А. Шолохова «Тихий Дон».

Натюрморт, прежде всего, следует рассматривать в общем ряду работ Л.Н. Пастушковой. Художница относится к числу мастеров, достаточно хорошо известных как искусствоведам, так и зрителям. Она всегда старается участвовать с новыми полотнами в групповых и тематических экспозициях, на ее счету немало и персональных выставок. Отдельные картины и целые коллекции хранятся в музеях России и далеко за ее пределами, например, в Индии и Панаме. Лариса Пастушкова путешествовала по этим и десятку других государств, и дальние странствия побудили ее к созданию обширных серий, о чем подробнее можно узнать в статьях и альбомах, посвященных художнице [1; 2; 3 и др.]. Кроме того, автора статьи связывает с ней долгая дружба, что позволило внимательно следить за творческим путем Л.Н. Пастушковой и отчасти помогло почувствовать особый подтекст в новом натюрморте, который генетически связан с ее другими, ранними произведениями.

Вернемся к строчке И. Бродского. Любая вещь — в данном случае стул, о котором пишет поэт,— действительно покажется нам бесконечной, если мы включим в поле интуитивного постижения предмета всё его долгое бытие. Представим его историю, все прикосновения к нему, все мысли, которые возникали у человека, когда-то сидевшего на этом стуле… Известно, что для чайной церемонии в Японии специально использовались архаизированные предметы подчеркнуто грубой формы, сохраняющие следы рук гончара. Участник ритуала должен был почувствовать бесконечное число касаний к чашке с трещинками и включиться в череду других людей, некогда державших этот примитивный сосуд. Такое мироощущение и делает взгляд — в том числе взгляд художника — философичным. Подобная глубина натюрморта как жанра в искусстве имеет уже серьезное научное обоснование; здесь даже сложилась крепкая традиция с обширным списком источников [4; 5; 6 и др.]; фундаментальным же можно считать труд Б.Р. Виппера «Проблема и развитие натюрморта», который увидел свет в Казани в 1922 году. Прекрасным мудрым языком, точными наблюдениями исследователь здесь, как и в других своих книгах, раскрывает не просто историю возникновения жанра, но именно помогает понять его философию. Так, например, он пишет: «Натюрморт, то есть изображение предмета, есть один из двух главных обликов художественной формы, другой облик которой мы называем изображением пространства. Предмет и пространство — два рычага изобразительного искусства. Изучая один, мы неизбежно приводим в движение другой. Вот почему проблема пространства занимает такое широкое место в настоящем исследовании» [7, с. 24]. Итак, понятия предмета и пространства станут теми ключевыми ориентирами, вокруг которых и будет разворачиваться наш анализ.

Кроме того, ценными являются многие мысли об этом жанре одного из выдающихся семиотиков — Ю.М. Лотмана. Выделим лишь два момента. Во-первых, то, что в натюрморте вещь обладает собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя [8, с. 500]. А во-вторых, то, что всё без исключения в предметном ряду иерархически связано, но в то же время автономно и исполнено особой роли.

Философичность натюрморта специалисты давно подметили в работах П. Сезанна и К.С. Петрова-Водкина, да и современных художников, например В.П. Теплова [9]. Прекрасным примером является шедевр Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина — картина А. Матисса «Раковина на черном мраморе» (1940) [10]. Это был год, когда немолодой, перенесший болезнь мастер буквально чудом вырывается из Парижа в Бордо. Французскую столицу уже бомбят фашистские самолеты, живописцу придется жить на юге, в своей мастерской в Ницце, и одной из первых работ как раз и станет упомянутое полотно. Анри Матисс писал его удивительно долго — тридцать сеансов, при всём том, что натюрморт очень прост по составу: стол, кофейник, изящная фарфоровая чашечка, кувшин для молока, три яблока и большая, неожиданно и необъяснимо возникшая белая раковина из тропических морей. Ее зловещие отростки-щупальца

располза́ются по столу и превращают мраморную столешницу в черную магму, которая поглощает всё вокруг. На наших глазах исчезают плоды, да и не только они — рушится привычный уклад, приходит мрак войны, в котором нет места для домашнего уюта, обжитого пространства с запахами кофе с молоком и ароматом яблок. Земной мир поглощается тьмой и ужасами военного времени.

Композиционно-семантический анализ натюрморта «Цветы на столе»

Как известно, художник способен высказать в произведении гораздо больше, чем задумывает первоначально. Картина наполняется его переживаниями и порой открывается зрителю с неожиданной для автора стороны. Всё это применимо к выбранному натюрморту Л.Н. Пастушковой. Но прежде чем мы обратимся к нему, стоит хотя бы кратко сказать о подобных работах в творчестве художницы и композиционно-семантическом анализе как таковом.

Прежде всего встает вопрос о фундаментальном основании художественного произведения — о композиции. Важно проанализировать, как именно выстраивается композиция в работах художников, особенно современных, и какие факторы определяют ее выразительность и соответствие замыслу. Исследователи и посетители выставок часто отмечают качественные различия в построении полотен, что связано с целым рядом объективных причин. Одной из них являются изменения в системе профильного образования, из-за которых молодые художники начинают самостоятельный творческий путь на разных этапах своего профессионального созревания. В результате понимание идейно-образного и композиционно-пластического единства произведения формируется уже в процессе личной практики. В то время как часть живописцев выбирает путь имитации и повторяет банальные композиционные схемы, другие авторы обладают врожденным пространственным видением, большинство же достигает необходимого мастерства в процессе самообразования.

Натюрморт Л. Пастушковой «Цветы на столе» (2026, ил. 1), безусловно, одна из ее творческих удач, и это полотно смело можно включить в единый ряд с другими подобными работами, обладающими очевидной философской семантикой. Например, «Щит» (2003), а еще ярче — «Старый сундук» (2007). В последнем, собственно, сам заглавный предмет практически отсутствует, он лишь намечен, но зато передана магма пространства-времени с бесчисленными следами вещественности, прежних, хранимых здесь вещей, мыслей людей об этих ценностях, прикосновений чьих-то рук — то есть великий космос бытия.

Перед нами натюрморт с очень простым названием, повторенным, наверное, тысячекратно в истории искусства. Прост и аскетичен набор предметов в нем: часть стола и стоящий на нем горшок с распустившимися цветами. Все предметы прочитываются сразу же, они даны узнаваемо и точно. Но вот тут и возникает странный эффект: по полотну нельзя скользнуть взглядом и перейти к другой картине. Возникает особое намагничивающее действие, оно задерживает взор и заметно выделяет эту работу не только среди других произведений на выставке, но и среди крупных композиций самой художницы, представленных в экспозиции рядом. Натюрморт не отпускает от себя, и, более того, чем дольше подле него стоишь и смотришь, тем сильнее кажется, что его простота контрастирует с чем-то большим, что предчувствуется в самой картине.

Кажется, что в сознании возникает какая-то знакомая, простая и печальная мелодия. Всплыли в памяти другие работы Л. Пастушковой с характерными названиями «Я русская» (серия начата в 2013 г. и продолжается ныне), «Знаки времени» (серия начата в 2022 году), родившиеся как отклик на трагические события на Украине в 2022 году. В них позиция художницы подавалась совершенно открыто, можно сказать, даже декларативно. Есть живописцы, которым удается замкнуться в своей мастерской, в собственном искусстве. Л. Пастушкова принадлежит иному, открытому типу творческой личности: для нее всё в мире представляет интерес, она жадно ловит каждую новость, переживает и сопереживает людям, оказавшимся в беде. И когда эта лента прошлых работ выстроилась в ряд, вспомнилась песня. Приведем ее полностью (в одном из вариантов):

Где цветы, дай мне ответ,
Где они остались?
Где цветы, дай мне ответ,
Где они растут?
Где цветы, дай мне ответ —
Девушки сорвали, и вот их нет.

А девушки где, дай ответ,
Где они остались?
Девушки где, дай ответ,
Где они живут?
Девушки где, дай ответ —
Вышли замуж, и вот их нет.
А где мужья их, дай ответ,
Где они остались?

Где мужья их, дай ответ,
Где теперь живут?
Где мужья их, дай ответ —
Ушли в солдаты, и вот их нет.



1. **Л.Н. Пастушкова. Цветы на столе**. 2026. Холст, акрил. 80 × 80. Собственность художницы

А где солдаты, дай мне ответ,
Где они остались?
Где солдаты, дай мне ответ,
Ведь их так ждут!
Где солдаты, дай мне ответ —
Легли в могилы, и вот их нет.

Где могилы, дай мне ответ,
Где они остались?
Где могилы, дай мне ответ,
Где слёзы льют?
Где могилы, дай мне ответ —
Цветами стали, и вот их нет.

Где цветы, дай мне ответ,
Где они остались?
Где цветы, дай мне ответ,
Где теперь растут?
Где цветы, дай мне ответ —
Девушки сорвали, и вот их нет.[1]

[1] Мегаполис. Где цветы? // Megapolis : [альбом] / «Мегаполис», М. Макарова; автор текста П. Сигер; перевод О. Нестерова. М.: Снегири-Музыка, 1999. 1 звуковой диск (CD).

У этой песни замечательная история. В 1961 году Пит Сигер, популярный американский бард, в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» встретил казачью колыбельную[2]. Она вдохновила музыканта на создание теперь уже всемирно известной антивоенной баллады, которую на разных языках исполняют многие популярные певцы мира. Натюрморт Л.Н. Пастушковой, разумеется, не иллюстрация к данному поэтическому тексту, но своеобразно ведет к нему. Картина и, к счастью, сохранившиеся наброски и эскизы наглядно свидетельствуют об этом.

Начнем с пространства и предметов, их иерархии, о чем писали Б.Р. Виппер и Ю.М. Лотман. Формат натюрморта — строгий квадрат, который, как известно, обладает свойством всё в художественном поле «стягивать» к середине. Данная форма имеет еще два очень важных качества: во-первых, способность предельно жестко концентрировать внимание зрителя на том, что оказалось в центре. Отсюда возникший в натюрморте эффект «намагниченности цветов», когда зрителю хочется неотрывно смотреть на них. Второе свойство центра — «замораживать» всё, что в нем оказалось. Размещение любого объекта на пересечении диагоналей и осей симметрии, тем более в квадратном формате, с одной стороны, придает цветам предельно важное значение (нечто, что имеет безусловную ценность и особый смысл), с другой стороны, они как бы «остановлены»: должны (подчеркнем это состояние) находиться здесь раз и навсегда. Из мобильного объекта реальности они обрели черты монумента, памятника.

Однако теперь должен вступить в действие принцип иерархической подчиненности. Всё в натюрморте должно обрести свое значение и исполнять свою особую партию. И вот тут наступает конфликт между спокойным, уравновешенным пространством квадрата и отдельными предметами, вдруг обретшими собственный голос и зазвучавшими очень активно.

Здесь стоит отметить одну очень важную особенность картины. Если сопоставить все натюрморты философско-метафизического содержания у Л. Пастушковой, то легко обнаруживается их общая черта — художница стремится творчески подойти к объектам окружающей действительности (например, к тому же сундуку) и активно трансформирует их очертания. Предметы утрачивают прежний облик, наступает полный, серьезный разрыв с обыденностью, и они становятся объектами иной онтологической реальности.

В «Цветах на столе», напротив, всё легко узнается — горшок, часть стола, какое-то пространство, словом, живой фрагмент окружающей нас жизни. Но, вглядываясь в полотно, мы ловим себя на мысли, что изображенное, по сути, выглядит как знак, символ. Предметы знакомы, но они написаны особым образом. Источник света просто отсутствует. Раз нет света, стало быть, нет и теней. И хорошо видно, судя по этюдам, что это задумывалось изначально. Подобный прием буквально вырывает предметы из обыденной реальности, и вся композиция превращается в знак. Иными словами, перед нами не стол и цветы, а символы этих предметов. И поэтому вся композиция обретает знаково-символический характер.

Рассматривая композицию дальше, можно заметить, что обычное членение пространства картины на планы отсутствует. Здесь существует лишь передний план, и всё в работе с большой энергией заполняет именно его. Отсутствует и точка зрения — точка схода всего в художественном пространстве. Композиция при этом обретает статус прямого обращения к зрителю — обращения сокровенного, о чем-то очень важном.

Иерархия предметов в натюрморте задается с помощью цвета. На вершине — белые цветы, в основном распустившиеся и обвисшие под весом больших лепестков, напоминающие своим фосфоресцирующим цветом розетки осветительных ракет. Дальше идут крупные листья, в реальности темно-зеленые, но в картине почти черные, и, наконец, один из главных «героев» — стол, который показан достаточно неожиданно.

Подготовительные этюды позволяют заметить, как формировалась художественная идея (ил. 2–7). Сохранились пастельные цветовые, достаточно подробно разработанные композиционные решения. Первое, что объединяет этюды с завершенным полотном,— это формат. Квадрат в нем задается на первых этапах и сохраняется до итогового варианта. Однако в идейно-эмоциональном плане существует этюд, которому присуща, прямо скажем, мажорная тема (ил. 4). Формат этой работы квадратный, стол имеет легкий теплый красный цвет. Линия условно разграничивает два окружающих пространства, одно из них по колориту — прозрачно-голубое. Четко фиксируется и точка зрения зрителя — сверху вниз, прямо на цветочный горшок, причем листья растения даны легкими прозрачными штрихами зеленого тона. Замысел получился повествовательным, и по характеру его можно назвать весенним.

[2] В первой части романа М.А. Шолохова «Тихий Дон», в сцене, где Григорий Мелехов засыпает под пение Дарьи, звучит старинная казачья колыбельная: «Колода-дуда, иде ж ты была? — Коней стерегла. — Чего выстерегла? — Коня с седлом, с золотым махром… — А иде ж твой конь? — За воротами стоит. — А иде ж ворота? — Вода унесла. — А иде ж гуси? — В камыш ушли. — А иде ж камыш? — Девки выжали. — А иде ж девки? — Девки замуж ушли. — А иде ж казаки? — На войну пошли…» — см. в: Шолохов М.А. Тихий Дон : роман : в 2 т. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2003. Т. 1. С. 24.



2. **Л.Н. Пастушкова. Эскиз к натюрморту «Цветы на столе»**. 2026. Бумага, карандаш. 20,5 × 14,7. Собственность художницы

3. **Л.Н. Пастушкова. Эскиз к натюрморту «Цветы на столе»**.
2026.
Бумага, карандаш.
20,5 × 14,7.
Собственность художницы





4. **Л.Н. Пастушкова. Эскиз к натюрморту «Цветы на столе»**. 2026. Бумага, пастель. 18,4 × 18,4; 29,5 × 21. Собственность художницы

5. **Л.Н. Пастушкова. Эскиз к натюрморту «Цветы на столе»**. 2026. Бумага, пастель. 20,7 × 20,2; 29,5 × 21. Собственность художницы





6. **Л.Н. Пастушкова. Эскиз к натюрморту «Цветы на столе»**. 2026. Бумага, пастель. 18,2 × 18,2; 29,5 × 21. Собственность художницы

7. **Л.Н. Пастушкова. Эскиз к натюрморту «Цветы на столе»**.
2026.
Бумага, пастель.
18,4 × 18,4; 29,5 × 21.
Собственность художницы



Иной эмоциональный строй присущ другому этюду (ил. 7), который ближе всего к итоговому варианту. Формат квадратный, точка зрения найдена очень точно, она полностью совпадает с завершенным натюрмортом: цветы находятся в фокусе внимания, они буквально пригвождены к центру полотна. Фрагмент стола в этюде красный, еще не алый многоугольник врезается в темно-серую массу непонятно чего. Между ними еще идет борьба, и исход неочевиден; растения еще полны энергии и сил, а листья написаны ярко-зелеными. Но в итоговом варианте темное пятно сменится давящей серой массой (свинцовой плитой), листья станут черными, а цветы будут угасать фосфоресцирующими розетками (ил. 6–7).

Оттенки стола имеют особое значение в итоговом натюрморте: его цвет не просто красный, а тревожно-алый. Известно, что в любом сочетании подобные тона мы воспринимаем в первую очередь. В сознании возникает конфликт: то в цепочке зрительных впечатлений доминируют белые цветы, то наш взор захватывает и властно держит пятно стола — ярко-алое, неправильной формы (оттого еще более тревожное). Этот элемент будто вырван случайно. Дальше начинается его «партия», и она в композиции значительна. Стол показан под крутым наклоном, плоскость нарочито, подчеркнуто острым углом рвется к верхнему срезу картины, но не достигает его. Как будто утратив энергию взлета, она аморфной массой начинает сползать вниз, увлекая за собой и растения. Возникает драматическое напряжение: цветы, находясь в центре, закреплены, казалось бы, навсегда, но в силу неведомых причин они должны покинуть спокойную середину холста и вслед за столом могут исчезнуть, уйти туда, куда движется плоскость. Ее увлекающая сила велика, и скольжение это неизбежно. То есть на наших глазах разворачивается некое разрушительное действие; мы присутствуем при начале драмы — ассоциация с балладой, на наш взгляд, вполне уместна.

При обсуждении семантики художественного произведения часто возникает мнение, что некоторые смысловые детали появились в нем случайно; иногда и сам автор не может объяснить, какое именно значение заложено в его работе. Но есть вполне объективные свидетельства того, как именно в творческом процессе формируются смысловые слои полотна, как кристаллизовались идея и композиция. Здесь, как и всегда, натюрморт начинался с беглых карандашных набросков (ил. 2–3). Поставленные в ряд, они показывают, как художницу вначале просто увлекли тропические растения, которые неожиданно выбросили яркие белые соцветия. В первых рисунках они полны силы, упрямо рвутся вверх. Ряд этих набросков завершается уже распустившимися бутонами, достигшими и даже преодолевшими пик своей красоты, но далее, еще сопротивляясь угасанию, они смиренно поникают, превращаясь в белые знаки цветов, на глазах (что согласуется с общим замыслом) утрачивая свою жизненность.

Конечно, здесь мы не претендуем на единственно возможную интерпретацию натюрморта Л.Н. Пастушковой «Цветы на столе». У искусствоведов могут возникнуть другие идеи, которые вскроют иные семантические слои произведения. Главная мысль состоит в том, что многие работы, даже в этом жанре, несут в себе скрытые, поистине философские подтексты и что стоит искать такие планы, а не ограничиваться поверхностным, чисто эстетическим восприятием и суждением. Такой углубленный взгляд раскроет и перед специалистами, и перед зрителями новые, глубокие уровни художественной реальности. Замечательному художнику и теоретику изобразительного искусства Н.Н. Волкову, на наш взгляд, принадлежит очень важный вывод: «Понимание смысла картины всегда богаче ее толкования» [11, с. 32].

Выводы

Подведем итоги наших рассуждений. Как было замечено уже давно в истории культуры и искусствознании, в периоды тяжелых испытаний, социальных напряжений и конфликтов в искусстве появляются чаще обычного работы, несущие философские обобщения и мысли художника. Такие полотна отличаются от тех, где прямо рассказывается о событиях современности, поскольку они представляют собой глубокое осмысление всего происходящего. Поэтому стоит внимательнее присматриваться к творчеству художников: есть все основания полагать, что подобного рода произведения появились или появятся в наследии других мастеров. Главное при этом — помнить слова Н.Н. Волкова, приведенные выше. Повторим ключевую аксиому нашего исследования: художник высказывается в произведении значительно шире, и его творение может нести многие смыслы.

Творческий процесс сложен, и импульсы к созданию того или иного полотна могут возникать совершенно спонтанно. При поиске, а затем семантическом анализе важно учитывать отношение автора к событиям и его предыдущий опыт. В нашем случае в творчестве Л.Н. Пастушковой задолго до появления натюрморта «Цветы на столе» четко проявилось стремление к философско-метафизическому осмыслению и созданию полотен подобного содержания.

При анализе таких работ продуктивнее отталкиваться от внутренней логики самого произведения, а не от априорных установок исследователя. В искусствоведческой практике встречаются случаи, когда искажаются или неверно трактуются

предметы и события, если того требуют убеждения автора статьи, что может приводить к субъективной трактовке. Надежным ориентиром в данном случае выступает само созданное произведение, в котором художнику удалось воплотить открывшийся ему образ и найти законченное композиционно-пластическое решение. Возникшая символическая реальность обладает многослойной семантикой, и лучшим аргументом в ее раскрытии может быть предшествующий опыт живописца, закрепленный в подготовительных рисунках и этюдах.

Композиционно-семантический анализ произведения, на первый взгляд кажущегося простым по сюжету и пластическому решению, как в натюрморте Л.Н. Пастушковой «Цветы на столе»,— захватывающая работа. Она приносит множество ярких, сильных переживаний и идей. Главная из них заключается в том, что это не конечный результат: непременно могут возникнуть другие интерпретации и откроются новые слои семантической реальности. Нет простых полотен, есть только поверхностное скольжение по ним взглядом. Выбор за искусствоведом и зрителем, как вести себя перед произведением, кажущимся очень простым.

Список источников

1. Чирков В.Ф., Галыгина О.М. Мифологическое наполнение произведений «сибирской неоархаики»: к вопросу об изучении художественного направления // Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 210–239. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.013.
2. Шишин М.Ю. Метаисторический экспрессионизм в искусстве алтайской художницы Ларисы Пастушковой // Идеи и идеалы. 2015. Т. 2. № 3 (25). С. 111–119.
3. Школина Е.В. Духовные скрепы. Графический цикл художницы Ларисы Пастушковой, посвященный Греции // Искусство Евразии. 2019. № 1 (12). С. 197–210. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.016.
4. Усачёва С.В. Жанр вне жанра. Натюрморт в русской живописи второй половины XIX века // Academia. 2020. № 1. С. 33–40.
5. Черниева З.Л. Натюрморт: проблема предмета и вещи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 194–197.
6. Русских Ж.Л. История развития и становления натюрморта как вида изобразительного искусства // Концепт. 2015. № 18. С. 111–115.
7. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 384 с.
8. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 494–500.
9. Белокурова С.М. Соотношение художественной формы и образа в натюрмортах графика В.П. Теплова // Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 134–151. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.011.
10. Георгиевская Е.Б. Натюрморт «Раковина на черном мраморе» Анри. Матисса // Этюды о картинах : сб. ст. / под общ. ред. И.Е. Даниловой. М.: Искусство, 1986. С. 221–234.
11. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с., ил.

References

1. Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. (2025) ‘Mythological content of works of Siberian neoarchaic: on the study of this artistic direction’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 210–239. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.013. (In Russ.)
2. Shishin, M.Y. (2015) ‘Metahistorical expressionism in the art of Altai artist Larisa Pastushkova’, *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2(3), pp. 111–119. (In Russ.)
3. Shkolina, E.V. (2019) ‘Spiritual braces. Graphic series by artist Larisa Pastushkova devoted to Greece’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 197–210. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.016. (In Russ.)
4. Usacheva, S.V. (2020) ‘Genre out of genre. Still life painting in Russian art of the second half of the 19th century’, *Academia*, (1), pp. 33–40. (In Russ.)

5. Chernieva, Z.L. (2017) ‘Still life: the problem of the object and the thing’, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul’turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki = Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, (12-4), pp. 194–197. (In Russ.)
6. Russkikh, Z.L. (2015) ‘Development and formation of still life as a form of fine arts’, *Koncept*, (18), pp. 111–115. (In Russ.)
7. Vipper, B.R. (2005) *The problem and development of still life*. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika. (In Russ.)
8. Lotman, Y.M. (2005) ‘Still life from the perspective of semiotics’, in Lotman, Y.M. *On art*. Saint Petersburg: Iskusstvo, pp. 494–500. (In Russ.)
9. Belokurova, S.M. (2023) ‘The correlation between the artistic form and the image in still lifes of the graphic artist Valentin Teplov’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 134–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.011.
10. Georgievskaya, E.B. (1986) ‘Henri Matisse’s still life “Shell on Black Marble”’, in Danilova, I.E. (ed.) *Essays on paintings*. Moscow: Iskusstvo, pp. 221–234. (In Russ.)
11. Volkov, N.N. (1977) *Composition in painting*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, академик, председатель, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Китайско-Российской академии изобразительного искусства, Ассоциации искусствоведов (АИС), nis@rahusdv.ru, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-код (Science Index): 2604-1090.

Information about the author

Mikhail Yurievich Shishin, Full Doctor of Philosophy, Academician, Chairman, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Chinese-Russian Academy of Fine Arts, the Art Critics and Art Historians Association (AIS), nis@rahusdv.ru, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-code (Science Index): 2604-1090.

М.Ю. Шишин входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
M.Yu. Shishin is a member of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 24.08.2026; одобрена после рецензирования 09.09.2026; принята к публикации 10.09.2026.

The article was received by the editorial board on 24 August 2026; approved after reviewing on 09 September 2026; accepted for publication on 10 September 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 388–417. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 388–417. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.049.6:7.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.020

Репрезентация зрителя в натюрморте: от барочной скрытой символики XVII века к феноменологии восприятия у Клода Моне



Левочка Ольга Викторовна

Москва, Российская Федерация
levochka.olga@gmail.com, https://orcid.org/0009-0004-7498-9314, SPIN-код (Science Index): 9996-3018

Аннотация. С опорой на анализ Нормана Брайсона в статье рассматривается оппозиция между перегруженным культурными кодами, символами и смыслами натюрмортом барокко XVII века и натюрмортом импрессионизма, который обращается непосредственно к зрительному восприятию, фиксируя мгновенное впечатление от света, цвета и формы, а не к культурной памяти. Однако подобное противопоставление оставляет в тени ключевой вопрос: каким образом в этих традициях конструируется сам зритель и где именно локализуется символическое — в изображенном предмете или в акте восприятия?

Через призму философии восприятия Мориса Мерло-Понти, для которого зрение — телесный способ ощущения мира, а не пассивная расшифровка информационного потока, формы видения (*Sehform*) Генриха Вёльфлина, где стиль определяется тем, как эпоха организует пространство, свет и линию, и исследования зрителя у Дэвида Фридберга, где воздействие искусства происходит напрямую, минуя разум и обращаясь к телу и чувствам, голландский натюрморт и натюрморты Клода Моне анализируются как две принципиально разные модели репрезентации зрительского опыта. Тем самым выдвигается гипотеза о коренном переломе в «истории ответа»: от скрытой символики, зашифрованной в предмете, к способности взгляда рождать смысл, где свет, цвет и мазок — не иллюстрация готового содержания, а место, где рождается сам символ.

Статья демонстрирует смещение исследовательского фокуса от описания мотивов и стилей к анализу конструирования позиции зрителя. Предложенное теоретическое соединение расширяет инструментарий анализа натюрморта и применимо к исследованию более поздних форм визуальности, включая модернизм и современное искусство.

Ключевые слова: репрезентация зрителя, голландский натюрморт, vanitas, скрытая символика, Клод Моне, импрессионизм, феноменология восприятия, герменевтика изображения, теория взгляда, визуальные исследования, история искусства, рецептивная эстетика

Для цитирования: Левочка О.В. Репрезентация зрителя в натюрморте: от барочной скрытой символики XVII века к феноменологии восприятия у Клода Моне // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 388–417. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.020.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1339.

© Левочка О.В., 2026

Original article

Representation of the viewer in still life: from Baroque hidden symbolism of the seventeenth century to the phenomenology of perception in Claude Monet's work

Olga V. Levochka

Moscow, Russian Federation
levochka.olga@gmail.com, https://orcid.org/0009-0004-7498-9314, SPIN-code (Science Index): 9996-3018

Abstract. Drawing on Norman Bryson's analysis, this article examines the opposition between the seventeenth-century Baroque still life — overloaded with cultural codes, symbols, and meanings — and Impressionist still life, which addresses visual perception directly, capturing the fleeting impression of light, colour, and form rather than appealing to cultural memory. However, such a contrast obscures a key question: how is the viewer constituted within these traditions, and where exactly is the symbolic located — in the depicted object or in the act of perception itself?

Relying on Maurice Merleau-Ponty's philosophy of perception, in which vision is understood as a bodily mode of engaging with the world rather than a passive decoding of information; on Heinrich Wölfflin's concept of Sehform, where style is determined by how an epoch organises space, light, and line; and on David Freedberg's account of the viewer, in which the impact of art occurs directly, bypassing reason and addressing the body and the senses, this article considers Dutch still life and the still lifes of Claude Monet as two fundamentally different models of representing the viewer's experience. It thus advances the hypothesis of a radical shift in the "history of response": from hidden symbolism encoded in the object to the capacity of vision itself to generate meaning, where light, colour, and brushstroke are not illustrations of a pre-existing content but the very site of the emergence of the symbol.

The article demonstrates a shift in scholarly focus from the description of motifs and styles to the analysis of the construction of the viewer's position. The proposed theoretical synthesis expands the analytical toolkit for still life and is applicable to the study of later forms of visuality, including modernism and contemporary art.

Keywords: spectatorial representation, Dutch still life, vanitas, hidden symbolism, Claude Monet, Impressionism, phenomenology of perception, image hermeneutics, gaze theory, visual studies, art history, reception aesthetics

For citation: Levochka, O.V. (2026) 'Representation of the viewer in still life: from Baroque hidden symbolism of the seventeenth century to the phenomenology of perception in Claude Monet's work', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 388–417. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.020.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1339. (In Russ.)

Земля рождает плоды ради животных. Животные существуют ради людей: лошадь — чтобы на ней ездить; вол — для пахоты; собака — для охоты и охраны. Человек же рожден для высшей цели: созерцать мир, размышлять о нем и действовать в соответствии с этим пониманием.

Марк Туллий Цицерон, «О природе богов» (De Natura Deorum), II, 14 (37)

Введение. Между символом и светом: рождение зрителя

«Всё меняется, даже камень» (фр. *«Tout change, même la pierre»*),— написал Клод Моне в 1892–1894 годах в письме другу Жоржу Клемансо из съемной комнаты напротив фасада готического Руанского собора. Эта фраза стала квинтэссенцией импрессионистической философии: даже самый монументальный, «вечный» объект не существует отдельно от света и времени, которые его постоянно пересоздают.

Незадолго до этого, в Париже Второй империи 1857 года, в сходном поиске «неуловимой истины реальности», отвергая простое копирование натуры, Шарль Бодлер опубликовал первое издание «Цветов зла» со строками стихотворения «Соответствия» (фр. *Correspondances*, перевод Ильи Сермана, 1967):

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.[1]

Этот текст становится манифестом символизма [1] и задает модель восприятия, в которой видимый мир понимается как шифр, требующий толкования (в традиции герменевтики — искусства понимания скрытых смыслов, от греч. «переводчик богов»): природа — это «лес символов», где звуки, запахи, формы и цвета тайно соответствуют друг другу, образуя единую мистическую систему. В этом поле напряжения между бодлеровской идеей «леса символов», скрывающего за собой иную реальность, и импрессионистской установкой Моне, для которого реальность растворена в изменчивых модусах света и воздуха, меняется статус зрителя. Для символиста он остается интерпретатором шифра, толкующим скрытые соответствия; для Моне — это уже соучастник визуального события, в котором «объективная реальность» как она есть уступает место индивидуальному акту восприятия, а истина смещается в область чувственного опыта взгляда.

На этом фоне современное искусствознание переживает заметный методологический сдвиг: от классической иконографии, трактующей изображение как носитель заранее заданного кода, к теориям восприятия, феноменологии и когнитивной эстетике, где центральным становится не столько «что означает объект», сколько «как он является зрителю».

Генрих Вёльфлин в «Основных понятиях истории искусств» описал переход от «линейного» видения Ренессанса к «живописному» модусу барокко, где форма теряет свою замкнутость и тактильность, контур растворяется в свете, а граница между объектом и средой становится проницаемой — предвосхищая тем самым импрессионистскую онтологию видимого [2, с. 39–44].

В середине XX века Мерло-Понти радикализует этот поворот к восприятию, отказываясь понимать картину как носитель заранее заданного значения и описывая живописный опыт как взаимопроникновение видящего и видимого. Зритель для него — не внешний наблюдатель, а «видящее тело», включенное в «плоть мира», в ту же самую чувственную ткань, что и изображенные вещи [3, с. 128–136]. В знаменитом эссе «Око и дух» он подчеркивает, что живопись «дает видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым, она делает так, что нам уже не нужно “мышечного чувства”, чтобы обладать объемностью мира», а художник не копирует объект, но отвечает на его обращение к чувствам, позволяя миру «самому явиться» в краске и свете [4, с. 18–19].

Позднее Норман Брайсон показывает, что натюрморт нельзя свести к набору устойчивых символов: в этом жанре важны и повседневные вещи на столе, и культурные смыслы, которые к ним привязаны, и сам живописный способ их видения [5, p. 51–79].

А Дэвид Фридберг в «Силе образов» идет еще дальше, показывая, что изображение действует на зрителя не через интеллектуальное декодирование, а через аффективный, почти физиологический отклик: взгляд не просто «считывает» смысл, но вступает с образом в отношение желания, страха, влечения или отталкивания [6, с. 250–282, 317–372].

Такое смещение акцента, которое в философии описывают как феноменологический сдвиг, имеет принципиальные последствия для искусствознания: смысл изображения больше не мыслится как скрытый в предметах код, который зритель должен расшифровать, а понимается как модус их явленности восприятию — способ, которым вещи даны телесному взгляду в свете, цвете и фактуре. Именно эта оптика позволяет по-новому поставить вопрос о репрезентации зрителя в натюрморте: от барочного *vanitas*[2] XVII века, где зритель — адресат устойчивого символического кода, до позднего Моне, где зритель становится соучастником зрительного события, в котором складывается сама видимость мотива. При этом связь между барочным натюрмортом *vanitas*

[1] Бодлер Ш. Соответствия // Цветы зла / пер. с фр. И. Сермана. М.: Художественная литература, 1967. С. 45.

[2] От лат. *vanitas vanitatum et omnia vanitas* — «суета сует, всё суета», начало книги Экклезиаста в латинском переводе Библии, известном как Вульгата (*Vulgata*), созданном Иеронимом Стридонским. В искусствознании *vanitas* обозначает жанр барочного аллегорического натюрморта (преимущественно в Нидерландах XVII века), в котором подчеркиваются бренность жизни, тщетность земных удовольствий и неизбежность смерти.



1. **Виллем Клас Хеда. Ванитас**.
1628.
Дерево, масло.
45,5 × 69,5.
Музей Бредиуса, Гаага.
Изображение из открытых источников

и импрессионистским натюрмортом Моне — как в перспективе репрезентации зрителя, так и на уровне чувственно переживаемой материи изображения одних и тех же предметов — остается сегодня разработанной лишь фрагментарно.

Цель статьи — проследить эту трансформацию репрезентации и показать, как переход от скрытой символики к феноменологии восприятия меняет устройство зрительской позиции и статус видимого; новизна предлагаемого подхода состоит в том, что эта смена оптики рассматривается через сопоставление голландского натюрморта XVII века и натюрмортов Клода Моне в свете теоретических моделей Мерло-Понти, Вёльфлина, Брайсона и Фридберга.

Чтобы очертить поле восприятия, построим условную перцептивную карту сравнения натюрморта Моне и голландских мастеров XVII века — Яна Вонка, Хармена ван Стенвейка, Виллема Класа Хеды, Питера Класа, Клары Петерс, Виллема Кальфа, Виллема ван Алста — по оси материальности и кинетичности восприятия. Так как сравнение идет на уровне структуры визуального опыта, а не жанровой типологии, то мы будем также обращаться к пейзажам Моне для расширения пространства видимого. Натюрморт фиксирует предмет, вырванный из естественной среды,— вещь, которой человеческая рука придала новую цель и смысл. В этом контексте, по заключению Бориса Виппера, живопись XIX века вообще натюрмортна [7, с. 26–70]. Карта призвана продемонстрировать, что при сходстве изображаемого предметного набора (посуды, стекла, фруктов, цветов) художник создает для зрителя разное пространство восприятия.

Мир, который не нуждался в нас (пока не пришел Моне)

В барочном натюрморте типа *vanitas* символический смысл еще жестко зашит в вещь: череп означает смерть, погасшая свеча — конец жизни, перевернутый бокал — истощение удовольствий, часы — неумолимость времени. В условиях протестантской культуры, отказывавшейся от живописи в храмовом пространстве, именно светское искусство приобретает подчеркнуто воспитательную функцию. В духе кальвинистской этики от изображения ожидалось не просто подражание видимому, но наличие нравственного послания; за каждой вещью должен был стоять урок для зрителя. Поэтому предметный мир голландского натюрморта XVII века — столовая посуда, пища, ткани, инструменты досуга — последовательно нагружается символическими коннотациями,

которые современная аудитория художников умела распознавать. В то же время, как подчеркивает С. Алперс, для голландской живописи первоочередной остается не назидательная история, а особая визуальная культура: «мир для голландцев был важнее зрителя»; «глаз был центральным средством саморепрезентации, а визуальный опыт — главным способом самоосознания» [8, с. 19–29].

В знаменитом «Натюрморте ванитас» Виллема Класа Хеды (ил. 1) зритель сталкивается с набором таких устойчивых эмблем: хрупкое стекло, опрокинутый кубок, потемневший металл, нож,— которые формируют систему предупреждений, иконографически прочитываемую почти как текст. Для Брайсона это не просто живописный хаос, а знак «домохозяйства, теряющего моральную хватку», создающий конфликт между тем, кто создает эти дорогие предметы, и небрежностью тех, кто потребляет и наслаждается. Брайсон помещает Хеду в среднюю зону спектра натюрморта — между гармонией и катастрофой, в жанре «завтрака» [5, p. 100–109]. Блики на стекле и металле «видят» свет так же, как наш глаз: в перевернутом бокале отражается окно, картина как бы показывает, как сам мир смотрит на себя,— классический для Мерло-Понти мотив «глаза природы» [3, с. 336–341, 409–413]. Картина включает в себя условия своего собственного возникновения. Когда зритель смотрит на этот натюрморт Хеды, мир также «смотрит» на зрителя через отражения, блики, тени [4, с. 22–23]. У Хеды блик уже «видит» свет, у Моне этот режим станет доминирующим — восприятие опережает символизацию. Предметы ясны и узнаваемы, их функция и объем не вызывают сомнений — это полюс абсолютной ясности. И хотя Брайсон отмечает, что Хеда отрицает время создания и телесность художника (поверхность идеально гладкая, следы кисти невидимы, что создает иллюзию «божественной», вневременной точки зрения, обращаясь лишь к культурной памяти), картина всё же фиксирует момент «после жеста», когда действие уже прекратилось, но пространство еще хранит его отпечаток [9, с. 152–155]. В терминах Мерло-Понти это не иллюстрация идеи времени, а переживаемая граница между *уже-прошедшим* и *еще-настоящим*, в которой видимое несет на себе след исчезнувшего телесного присутствия [3, с. 519–547].

Хеда акцентирует «буржуазную» культуру потребления — курение табака как повседневный, но морально подозрительный досуг. Это делает картину особенно созвучной кальвинистской морали: всё, что приносит телесное удовольствие и статус, быстро исчезает [10, ch. 11].

Барочный натюрморт можно понимать как сеть связей между предметами, которые вместе создают «эффект сборки» — нравственный и философский взгляд на мир, сложенный из вещей быта и предметов роскоши. Ванитас рождается не из одного символа, а из особого соседства вещей. Такая трактовка *vanitas*-натюрморта как целостной конфигурации вещей созвучна вёльфлиновской характеристике барокко, где единое живописное целое доминирует над множественностью частей [2, с. 184–209]. В этом отношении жанр оказывается близок к тому, что позднее назовут ассамбляжем[3].

В жанре *vanitas* трофейные птицы занимают привилегированное место: они остаются частью повседневного быта, но одновременно превращаются в коллекционные объекты и носители сложной символики бренности и хрупкости жизни. В натюрмортах Яна Вонка (ил. 2) и Хармена ван Стенвейка (ил. 3) повисшие и уложенные птицы организуют целое «поле плоти» в смысле Мерло-Понти: мягкие, уже остывшие тела с их редкой окраской и тщательно выписанным пером предъявляют зрителю материальный остаток былой жизненности. Одновременно в эпоху бурного развития естествознания эти туши становятся объектами классификации и изучения — по ним можно «считать» вид, размер, окраску,— так что живопись соединяет кухонную сцену, кабинет редкостей и барочную медитацию о смерти. Молодой Моне демонстрирует, что владеет серьезной тематикой, пробуя себя в этом престижном поджанре натюрморта в академической системе, восходящей к традиции Труайона[4], Шардена[5] и барочных изображений охотничьих трофеев.

В контексте освоения академического натюрморта Клод Моне в 1861 году обращается к мотиву трофейных птиц, используя его как средство исследования формы, фактуры и света. Ранний «Натюрморт с фазаном» (ил. 4) с его тщательно выписанной тушкой фазана, бокалом вина и корзиной внешне наследует этому барочному репертуару: мертвая дичь, бокал, темный фон и нестабильная композиция легко читаются в регистре *vanitas*.

Здесь Моне максимально концентрирует внимание на одном теле, превращая его в своего рода

[3] Ассамбляж (фр. *assemblage* — «сборка», «монтаж») — техника визуального искусства, при которой композиция строится из готовых предметов и их фрагментов; термин введен Ж. Дюбюффе в 1950-е годы.

[4] Констан Труайон (фр. *Constant Troyon*; 1810–1865) — французский художник, представитель барбизонской школы живописи. В основе его зрелого стиля — нидерландская живопись XVII века. Писал сцены с животными, уделяя особое внимание эффектам освещения, динамично меняющимся в зависимости от состояния неба.

[5] Жан-Батист Симеон Шарден (фр. *Jean-Baptiste-Siméon Chardin*; 1699–1779) — французский живописец. Продолжил традиции голландских и фламандских мастеров XVII века, но придал им новое звучание — изящество и естественность, сочетающиеся с реализмом.



2. **Ян Вонк. Натюрморт с мертвыми птицами**. Середина XVII в. Дерево, масло. 57,5 × 48,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. № ГЭ-3216. Источник: hermitagemuseum.org

феноменологический объект: фокус не на типе птицы, а на том, как свет скользит по перьям, где теплые зелено-рыжие переливы буквально вытесняют сюжет. Такое «сокращение» сюжета сближает полотно с мерло-понтийской идеей живописи как способа дать увидеть, «как вещь видима», а не «что она означает». Здесь сильнее всего работает барочная пара глубины и светотеневой



3. **Хармен ван Стенвейк. Натюрморт с мертвыми птицами и фруктами**.
1650.
Дерево, масло.
77,5 × 102.
Музей Фэрфакс-хаус, Йорк, Великобритания.
Изображение из открытых источников

живописности: фон почти полностью поглощен тенью, пространство строится не линейной перспективой, а градациями света, и форма птицы определяется скорее бликами, чем контуром. Композиция остается закрытой, но ясность относительна: многие предметы лишь угадываются, а не «объясняются», что отдаляет картину от классического голландского натюрморта Хеды.

В Музее изящных искусств в Руане указывают, что эту картину следует рассматривать в контексте работы «Охотничий трофей» (ил. 5), датированной 1862 годом, и влияния художника-анималиста Констана Труайона, которым Моне открыто восхищался, посещая Салон 1859 года. Молодой художник раскрывает свой зарождающийся талант в роскошной трактовке оперения фазана. Техника свободная и энергичная; местами быстрые мазки позволяют холсту просвечивать, создавая впечатление пухлости зоба птицы и шелковистости ее перьев. Композиция построена по диагонали (ружье — пороховница — птицы — собака), что явно тяготеет к барочной глубине и открытой форме, но линейная отчетливость контуров и крупные, тяжелые массы делают ее еще достаточно «классической». Единство достигается прежде всего общей охристо-коричневой гаммой и одним направлением света, тогда как множественность проявляется в тщательной индивидуализации каждой туши и каждого аксессуара[6].

В более поздних экспериментах с птицей, таких как «Натюрморт с фазанами и ржанками» (ил. 6) и «Натюрморт с фазаном» (ил. 7), Моне радикально высветляет палитру, разрушает барочную глубину пространства, выдвигает тушку птицы и ткань на передний план, превращая их в поле взаимодействия света и цветовых пятен. В этих натюрмортах почти исчезает рассказ об охоте как событии: остается чистое «лежание тел на столе»,

[6] Still life with pheasant // Musée des Beaux-Arts: Réunion des musées métropolitains Rouen Normandie: [официальный сайт]. URL: https://mbarouen.fr/en/oeuvres/still-life-with-pheasant (дата обращения: 13.04.2026).



4. **Клод Моне. Натюрморт с фазаном**. 1861. Холст, масло. 76 × 62,5. Музей изящных искусств, Руан. Изображение из открытых источников



5. **Клод Моне. Охотничий трофей**.
1862.
Холст, масло.
104 × 75.
Музей д'Орсе, Париж.
Источник: musee-orsay.fr

6. **Клод Моне. Натюрморт с фазанами и ржанками**.
1879.
Холст, масло.
65 × 81.
Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис.
Изображение из открытых источников



7. **Клод Моне. Фазан**.
1869.
Холст, масло.
38 × 80.
Частное собрание.
Изображение из открытых источников





8. **Клод Моне. Натюрморт с бутылкой, графином, хлебом и вином**.
Около 1862–1863.
Холст, масло.
39,7 × 59,9.
Национальная галерея искусства, Вашингтон.
Собрание г-на и г-жи Пол Меллон.
Изображение из открытых источников

где перья, кожа и мягкая тяжесть туш прописаны через дробный, вибрирующий мазок. Здесь особенно ясно мерло-понтийское видение через осязание: зритель воспринимает птиц не как эмблемы добычи, а как плоть, в которой еще сохраняется остаточное тепло и тяжесть, хотя жизнь уже покинула их. Повторяя мотив с небольшими сдвигами (расположение тушек, источник света, фон), Моне решает типично импрессионистскую задачу: как меняется впечатление от одних и тех же предметов при иной освещенности и цветовой гамме. Линейное еще ощутимо в ясности контуров, но за счет обобщенных теней и размытых переходов света композиция заметно движется к живописному полюсу и к более относительной ясности (детали головы и хвоста уже не столь микроскопически «объяснены»).

На основе динамики изменений структуры мазка Моне в изображении птиц прослеживается перенос смысла в само переживание взгляда — в игру света, цвета и мазка, которые становятся знаками времени, памяти и осознания хрупкости жизни. В переходе от символической системы к живому восприятию меняется образ зрителя: из внешнего читателя он превращается в участника события взгляда, без которого картина остается лишь возможностью смысла. Моне не уничтожает символику, а переносит ее из объекта в субъекта, в своего зрителя, тем самым выстраивая ключевой сдвиг от голландцев Золотого века.

В натюрмортах Моне 1860-х годов механизм телесного отклика во многом автономизируется: телесная реакция больше не «подчинена» готовому коду, а становится самодостаточным полем опыта, в котором, по логике Фридберга, и заключается сила образа, а бренность и время переживаются как внутренняя вибрация световой и вещественной ситуации [6, с. 285–289, 311–320]. Так, в «Натюрморте с бутылкой, графином, хлебом и вином» (ил. 8) 1862–1863 годов Клода Моне зритель сталкивается с почти физически ощущаемой сценой только что завершенной трапезы: куски масла на тарелке, надрезанный батон, пустой стеклянный бокал, тяжелая зеленая бутылка, прозрачный графин, янтарный ликер в кубике стекла.

Свет скользит по белой скатерти так, что ткань кажется почти осязаемой; отражения в стекле и тонкая розовая каемка в бокале делают жидкость «живой», вызывая жажду и тактильное желание взять предмет в руки. С точки зрения Фридберга, тут задействован именно тот механизм, который он описывает как «прогрессивное

9. **Питер Клас. Натюрморт с окороком и горчичницей**.
1635.
Дерево, масло.
38 × 54.
Собрание Давида, Копенгаген.
Источник: davidmus.dk



10. **Клод Моне. Натюрморт: кусок мяса**.
Около 1864.
Холст, масло.
24 × 33.
Музей д'Орсе, Париж.
Источник: musee-orsay.fr





11. **Клод Моне. Ля Гренуйер (Лягушатник)**. 1869. Холст, масло. 74,6 × 99,7. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Изображение из открытых источников

воссоздание материального объекта как живого»: мы невольно представляем себе вкус хлеба, температуру вина, гладкость стекла, то есть тело реагирует так, как если бы перед ним был не образ, а реальная сервировка [6, с. 192–194]. При этом композиционная «неустойчивость» — нож, направляющий взгляд вглубь, крошки, сбившаяся на скатерти ткань, размытая граница между столом и стеной — лишает сцену чисто витринной функции и вовлекает зрителя внутрь как потенциального участника только что случившегося действия. В результате натюрморт перестает быть просто демонстрацией мастерства или нейтральным фиксированием вещей: он работает как эмоциональный и телесный триггер, заставляющий зрителя на мгновение «забыть», что перед ним лишь изображение, и пережить хлеб и вино как почти реально присутствующие объекты — именно такую временную «потерю дистанции» Фридберг считает ключом к силе образа.

Аналогично в сопоставлении произведений «Натюрморт с ветчиной и горчицей» Питера Класа (ил. 9) и «Натюрморт: кусок мяса» Клода Моне (ил. 10) становится очевидным переход от модели, где у Класа значение привязано к самой вещи и поддерживается устойчивым иконографическим и бытовым кодом, к модели у Моне, где смысл уже разворачивается в мерло-понтиевском акте восприятия, возникая из телесного опыта взгляда, сталкивающегося с «плотью» живописной материи.

У Питера Класа окорок, оловянный кувшин, нож и ломти хлеба выстроены в предельно устойчивую, почти вёльфлиновски «классическую» схему: ясный контур, жесткий горизонт стола, локальные формы, пространство твердо и стабильно. Свет скользит по корке ветчины и металлу сосуда, демонстрируя материальное качество вещей, но именно как аргумент в пользу стабильного порядка мира; зритель здесь предполагается владельцем иконографического и бытового кода, считывающим сцену как одновременно демонстрацию достатка и напоминание о конечности трапезы и жизни. В духе Фридберга эта картина эксплуатирует телесный отклик — аппетит, желание

дотронуться до блестящего ножа или жирной корки,— но направляет его в русло морализирующего созерцания, где эмоциональная реакция служит усилением традиционного *vanitas*-послания [6, с. 311–313, 319–320]. Тот же мотив у Клода Моне радикально переосмыслен: массив мяса почти растворяет предметную «иконографию», превращаясь в сплошное поле красных и охристых мазков, тогда как сосуд и чеснок на периферии лишь закрепляют минимальный сюжет. Здесь уже работает мерло-понтиевская «плоть мира»: зритель ощущает не столько «окорок как знак достатка», сколько саму материальность краски, ее густоту, вязкость, ритм нанесения, то есть встречается не с вещью, а с пересечением видящего и видимого. Вёльфлиновский вектор смещается: композиция фрагментарна, доминируют масса и пятно, а не контур; мир вещей более не тверд, он как бы вибрирует в свете. В логике Фридберга именно эта амбивалентность — между сырым мясом как телом и краской как живописной материей — и вызывает сильнейший аффективный отклик, выводя зрителя из роли спокойного читателя кода в позицию телесного соучастника перцептивного события [6, с. 317–320].

Зарождение импрессионистской техники

Лето–осень 1869 года Моне проводит в Буживале на Сене, где пишет вместе с Ренуаром знаменитый «Лягушатник» (ил. 11) — одну из картин серии двух художников с изображением кафе на понтоне — и экспериментирует с передачей света и движения воды на открытом воздухе.

В том же году уже в студии рождается «Натюрморт с цветами и фруктами» (ил. 12), но источником впечатлений служат именно пленэрные опыты; это был повод «перенести» в интерьер ту работу со светом и цветом, которую художник только что проделывал на Сене. Он исследует, как свет «оживляет» поверхности цветов, фруктов и ткани, как оттенки меняются под действием отражений и соседних цветов. В.А. Расторгуев[7] отдельно акцентирует то, «как на разных участках изображения положены мазки: широко и плоско — на скатерти, отрывисто и эскизно — на яблоках, коротко и густо — на лепестках цветов» [11, с. 432–433]. Здесь важно не «что» изображено, а «как свет проходит через вещь». Эти поиски 1869 года прямо описывают как фундамент будущей импрессионистской техники: нестабильный свет, подвижный цвет, отказ от жесткого контура. То есть смысл заключается не в символике натюрморта, а в перевороте самого способа видеть. Здесь в букете скрыты эксперименты с тем, как живопись может показать свет и цвет как процесс, а не как застывшую форму.

Натюрморты Моне конца 1860-х годов становятся полем эксперимента, на основе которого затем вырастет его зрелый импрессионизм. Художник буквально берет жанр и превращает его в лабораторию новой живописи.

В натюрморте Клары Петерс с цветами и фруктами (ил. 13) мир предстает как собранный перед нами каталог вещей: каждый предмет очерчен, устойчив, поддается расчетливому взгляду, который последовательно «пересчитывает» фактуры и символические акценты. Если воспользоваться оптикой Мерло-Понти, здесь доминирует установка на объект: видимое организовано как витрина, где значения уже даны, а зритель занимает внешнюю по отношению к изображенному позицию. В «Натюрморте с цветами и фруктами» Клода Моне изображение перестает быть набором завершенных вещей и превращается в поток видимости: предметы распадаются на мерцающие мазки, форма рождается из движения цвета и света, а не из твердого контура.

Здесь осуществляется тот сдвиг, когда живопись уже не только фиксирует готовый мир, а открывает сам процесс его явления, так что зритель оказывается не перед сервированным столом, а внутри поля зрения, где видимое и видящий взаимно порождают друг друга. Тот же набор предметов у Моне воспринимается как парадная легкость и блеск, как пронизанные светом фактуры; зритель становится соучастником картины изнутри ее пространства.

Как описывает революцию восприятия Гомбрих[8], историк искусства должен учиться у физика тому, что «правда» картины всегда относительна и зависит от выбранной системы описания; импрессионисты, вводя в изображение свет, фактически осваивают новую знаковую систему, расширяющую горизонт видимого. Их живопись показывает, что прежние технические ограничения можно преодолеть: художник способен заставить предметы мерцать, и именно эта «поэзия света» становится новым источником выразительности, который раньше казался недостижимым [12, с. 74–75].

Живописец, уточняет Гомбрих, должен так организовать изображение, чтобы перед зрителем «ожила» убедительная видимая сцена, даже если ни один отдельный цветовой оттенок буквально

[7] В.А. Расторгуев, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

[8] Эрнст Ганс Йозеф Гомбрих (*Ernst Hans Josef Gombrich*, 1909–2001) — британский историк и теоретик искусства австрийского происхождения. С 2011 года Общество истории искусств Венского университета вручает Премию сэра Эрнста Гомбриха молодым выпускникам в области истории искусства.



12. **Клод Моне. Натюрморт с цветами и фруктами**.
1869.
Холст, масло.
100,3 × 81,3.
Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес.
Изображение из открытых источников

13. **Клара Петерс. Натюрморт с фруктами и цветами**.
Около 1612–1613.
Медь, масло.
64 × 89.
Эшмоловский музей, Оксфорд.
Изображение из открытых источников



14. **Клод Моне. Галеты**.
1882.
Холст, масло.
65 × 81.
Частное собрание (из коллекции Л.Н. Делекторской).
Изображение из открытых источников





15. **Питер Клас. Натюрморт с пирогом с фаршем и корзиной винограда**.
1625.
Дерево, масло.
42,5 × 74.
Музей изящных искусств, Хьюстон.
Изображение из открытых источников



16. **Виллем Клас Хеда. Завтрак с ежевичным пирогом**.
1631.
Дуб, масло.
54 × 82.
Галерея старых мастеров, Государственные художественные собрания Дрездена.
Изображение из открытых источников

не совпадает с тем, что мы называем «реальностью» [12, с. 77]. Так, в «Галетах» (ил. 14), где на столе лежат только что испеченная выпечка на плетеных блюдах из соломы или тростника, караф с манящим напитком и нож, Моне еще более отчетливо отходит от традиционной иконографической модели натюрморта *vanitas*: мотив лишен каких-либо претензий на нравоучительное толкование, а функционирует как повод для исследования того, как цветовые пятна — охры выпечки, красные акценты, фактура досок стола — вступают в отношения взаимного влияния. Здесь особенно ощутим мерло-понтиевский мотив «обратимости» видящего и видимого: предметы как бы выходят навстречу взгляду, предлагая тактильную данность — пахучую сдобу теста, фактурность подносов, объем кувшина,— которую зритель «дочувствует» глазами как манящее застолье, для начала которого осталось протянуть руку к ножу, хотя ни один предмет в картине не фотографичен, но чувства осязаемы [3, с. 336–341, 409–413].

На этом фоне тональные монохромные натюрморты художников голландского города Харлема, такие как «Натюрморт с мясным пирогом и корзиной винограда» Питера Класа (ил. 15) и «Завтрак с ежевичным пирогом» Виллема Класа Хеды (ил. 16), в терминах Вёльфлина строятся по «линейному» типу: повседневные вещи отчетливо очерчены, их объемы и фактуры вылеплены тактильным взглядом, композиция устойчиво уравновешена вокруг стола как твердой опоры; у Моне в «Галетах» форма распадается в «живописную» вибрацию — контуры смягчены, предметы и фигуры вписаны в общий поток света и цвета, а пространство связывает всё в единый зрительный ритм. Через оптику Брайсона каждая деталь — от пирога до опрокинутого бокала — читабельна как элемент культурного кода достатка и сдержанного наслаждения. У Моне мотив «галет» отрывается от логики инвентаря и символической расчетливости: важен не статус предметов, а само живописное событие, в котором они растворяются в жесте кисти и становятся поводом для опыта зрения здесь и сейчас. С точки зрения Фридберга, голландские натюрморты выстраивают отношение зрителя через контролируемую дистанцию: зритель прежде всего распознает социальные и моральные значения застолья, тогда как у Моне изображение действует прежде всего аффективно — оно буквально втягивает в теплую, немного хаотичную атмосферу сцены [6, с. 167–172].

Питер Клас изображает стол в паузе трапезы: надломленный пирог, осколки орехов, куски хлеба — это не «вечная» еда, а уже тронутая; мотив использованности маркирует процесс, а не статичную вещь, и отсылает к невосполнимости таких благ, как жизнь и удовольствия. Двойственность винограда: с одной стороны — изобилие и богатство стола, с другой — традиционные коннотации вина как напитка веселья, но влекущего опьянение и забвение. Диагонально положенный нож, кончик которого указывает на пирог,— прием, о котором прямо пишет исследователь Национальной галереи искусств (Вашингтон)[9]: он и композиционный указатель, и намек на опасность и хрупкость, на то, что пир уже близок к завершению. Мир вещей одновременно соблазнителен и преходящ, а богатый стол — всего лишь тонкая пленка между «повседневным удовольствием и неминуемым концом; зритель должен понимать этот моральный намек, а не оценивать картину, как чистую запись бытовой сцены»[10].

Хеда изображает разбитый бокал — прямой *vanitas*-символ: разбитое стекло как напоминание о скоротечности наслаждений и о «сломленности» человеческой судьбы. Карманные часы — остановленное мгновение, в котором мы видим картину, «мимолетное удовольствие, подтверждающее, как материальный мир подвластен ходу времени» [13, с. 99–101]. Для Нормана Брайсона это уже упомянутый знак «домохозяйства, теряющего моральную хватку», «*still life of disorder*: хаос вещей, оставленных как попало, что визуализирует напряжение между удовольствием и его осуждением» [5, p. 100–109]. Богатое застолье легко превращается в сцену распада; удовольствие уже почти закончено, а следом неизбежно придут тлен и смерть. Картина одновременно восхищается материальной красотой стола и критикует буржуазную роскошь, адресуя зрителю нравоучение через встроенные смыслы. Свет и фактура служат этому коду: блеск стекла, металла, среза пирога подчеркивает соблазнительность материального — но лишь для того, чтобы сделать нравоучительный переворот, за которым «всё это исчезнет».

Зрительный опыт роскоши повседневности

Если «завтраки» Хеды и Класа артикулируют идеал устойчивого домашнего мира горожанина, то у Виллема Кальфа натюрморт превращается уже в парадный инвентарь глобализированной роскоши [9, с. 156–159]. Его *pronkstilleven*[11]

[9] Dutch paintings of the seventeenth century: still life with peacock pie, 1627 // National Gallery of Art: [официальный сайт]. Washington, D.C., 2013–2026. URL: https://www.nga.gov/research/publications/online-editions/dutch-paintings-seventeenth-century-still-life-peacock-pie (дата обращения: 06.04.2026).

[10] Kantrowitz J. Pieter Claesz: master of Haarlem still life // Art history news: [блог]. 2012. URL: https://arthistorynewsreport.blogspot.com/2012/11/pieter-claesz-master-of-haarlem-still.html (дата обращения: 06.04.2026).

[11] *Pronkstilleven* — это голландский термин для «парадного», «роскошного» натюрморта: больших, нарочито пышных композиций с дорогими предметами, экзотическими фруктами, цветами, серебром, стеклом и др., которые демонстрируют богатство и статус владельца.



17. **Виллем Кальф. Натюрморт с кубком-наутилусом и китайской чашей**. 1662. Холст, масло. 79,4 × 67,3. Национальный музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Источник: museothyssen.org

18. **Клод Моне. Завтрак. Декоративное панно**.
Около 1873.
Холст, масло.
160 × 201.
Музей д'Орсе, Париж.
Источник: musee-orsay.fr



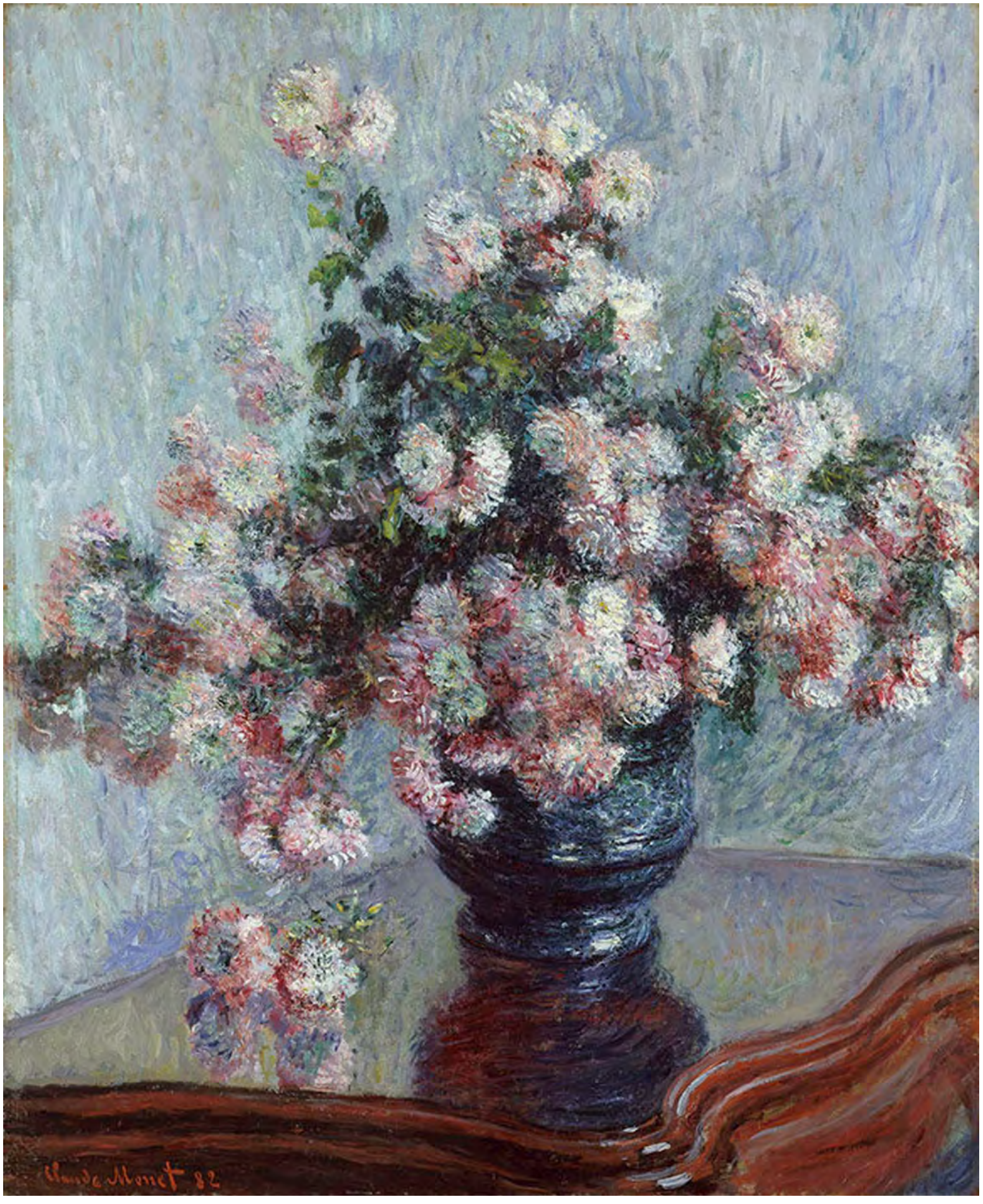
с кубками-наутилусами, китайским фарфором и экзотическими фруктами не только продолжают *vanitas*-традицию, но и демонстративно материализуют новую меркантилистскую вселенную XVII века — пространство морских маршрутов, колоний и капитала, в котором стол выступает витриной мировой торговли и эмблемой статуса заказчика. Кальф демонстрирует глобализированное богатство Республики через гипертрофированную тактильность и оптическую роскошь, соревнуясь с мастерами фарфора, серебра и стекла, ставя их изделия рядом с лимонами и другими дарами природы: зритель буквально «ощупывает» взглядом блеск металла, гладкость раковины, тяжесть стекла. Алперс отмечает, что Кальф практикуется и в искусстве, и в искусности имитации. Лимоны Кальфа — это «предметы для испытующего взгляда» [8, с. 84, 168, 180, 203–210].

У Моне же предметы быта и роскоши (убранство, скатерть, вино, столовый фарфор, фрукты) не маркируют статус, а становятся полем световой игры, где роскошь смещается из сферы владения в сферу перцепции — богатство заключается скорее в способности «видеть» и «чувствовать» мир, чем в обладании редкими вещами. Тем не менее очевидно, как схожи по наполненности произведения Моне и Кальфа, представляющие собой богатство разных стихий. У Кальфа в «Натюрморте с кубком-наутилусом и китайской чашей» (ил. 17) роскошь буквально материализована в вещах: богатство осязаемого ансамбля металла, даров природы и тканей рассчитано на телесное, исполненное наслаждения созерцание. У Моне в работе «Завтрак. Декоративное панно» (ил. 18) крупный формат превращает семейную трапезу в перцептивное событие света под садовой листвой, смещая смысл роскоши из обладания редкими вещами в богатство самого опыта видения, ощущения роскоши покоя. Хозяйка оставленного зонтика сейчас вернется, и богатое чаепитие за беседой продолжится, словно и не прерывалось.



19. **Клод Моне. Букет подсолнухов**. 1881. Холст, масло. 101 × 81,3. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Изображение из открытых источников

20. **Клод Моне. Хризантемы**.
1882.
Холст, масло.
92,1 × 65,4.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк.
Изображение из открытых источников





21. **Виллем ван Алст. Цветочный натюрморт с часами**.
1663.
Холст, масло.
62,5 × 49.
Маурицхёйс, Гаага.
Изображение из открытых источников

Во флористических натюрмортах Моне 1880-х годов «Букет подсолнухов» 1881 года (ил. 19), «Хризантемы» 1882 года (ил. 20), в сериях букетов в вазе — чувственность цвета и фактуры достигает такой концентрации, что цветы переживаются как живые существа: каждый лепесток дрожит от световой вибрации, золотистые лепестки подсолнухов борются с тенью, хризантемы утопают в своем отражении. Сам художник буквально «оживает» вместе с ними и превращает впоследствии свой сад в Живерни в непрерывное полотно, меняющее оттенки в зависимости от сезона и времени дня [14, с. 56, 177–192]. Моне фиксирует то мгновение, когда цветок вторгается в наше поле зрения, до того как наш разум классифицирует его как цветок.

Голландские барочные мастера цветочного *vanitas*-натюрморта, напротив, конструируют невозможные букеты из цветов разных сезонов, создавая миниатюрные кунсткамеры роскоши, где жизненный цикл от бутона до гербария и от пышности к увяданию прочитывается как моральная диаграмма бренности, отдавая должное художественному мастерству автора. В «Хризантемах» Моне тяжелые, почти ощутимые шапки цветов рассыпаются в быстрых мазках, превращая букет в вибрирующее облако света — живописную оду природе. Символическое у Моне возникает из того, как свет растворяет предметность, как цвет делает вещи хрупкими, нестабильными, как вещественное превращается в чистое явление. У Виллема ван Алста в «Цветочном натюрморте с часами» (ил. 21) строгая, замкнутая диагональная композиция с ясными формами в то же время воспринимается как плотное чувственное поле, где материальность цветов, металла и стекла связана с разными ритмами времени вокруг часов. В духе Брайсона эта подчеркнутая внимательность к «простым» вещам превращает натюрморт в сцену *vanitas*, где часы тянут взгляд вниз, букет удерживает его в центре, а блеск металла и синяя лента по диагонали возвращают обратно — и так незаметно, но настойчиво направляют зрителя сильнее, чем это позволяет обычная иерархия жанров [5, p. 108].

У Моне в натюрмортах после 1870-х годов фактура мазка и разнообразная «пластика» хода кисти создают очень сильный тактильный режим восприятия: мы почти телесно ощущаем густоту красочного слоя, мягкость ткани, свежесть фрукта, хотя контур и деталь распущены. Но по сравнению с голландцами XVII века у него заметно слабее иллюзионистическая «вещественность» в смысле фетишизированной текстуры конкретного материала — нет той демонстративной точности, на которой держится классическая барочная материальность.

Обратим внимание на жанр декоративных панно с цветами и фруктами для шести двустворчатых дверей большого салона квартиры Дюран-Рюэля[12]. В период с 1882 по 1885 год Моне было написано 36 полотен (легкие холсты на тонких рамах с розами, маками, азалиями, сливами, грушами и т.д., закрепленные на дверных створках с возможностью демонтажа). С точки зрения зрительского опыта это не музейный фронтальный просмотр с дистанции, а повседневное скольжение взгляда по поверхностям интерьера — при входе, при движении, в отражениях зеркал, на свету и в полумраке. То есть базовая установка восприятия здесь феноменологически интерьерная: зритель не «подходит к натюрморту», а живет внутри оркестровки цветовых пятен, которые заменяют нейтральные плоскости дверей. Цветы и фрукты панно часто не «лежат на столе», а всплывают как плотные пятна на нейтральном фоне, и предметность ослаблена в пользу орнаментальной ритмики пятен и линий (ил. 22). Глубина не строится как целостная сцена, а возникает локально — например, через наслоения лепестков, листьев, контраст теплого и холодного, светлого и темного; глаз не «проваливается» в пространство, а гуляет по поверхности, как по ковру или ширме, вызывая ассоциации с временами года [14, с. 192]. В 1892 году критик Жорж Лекомт описал убранство салона в книге «L'art impressionniste», назвав этот ансамбль уникальным примером «тотальной декорации» в духе импрессионизма[13].

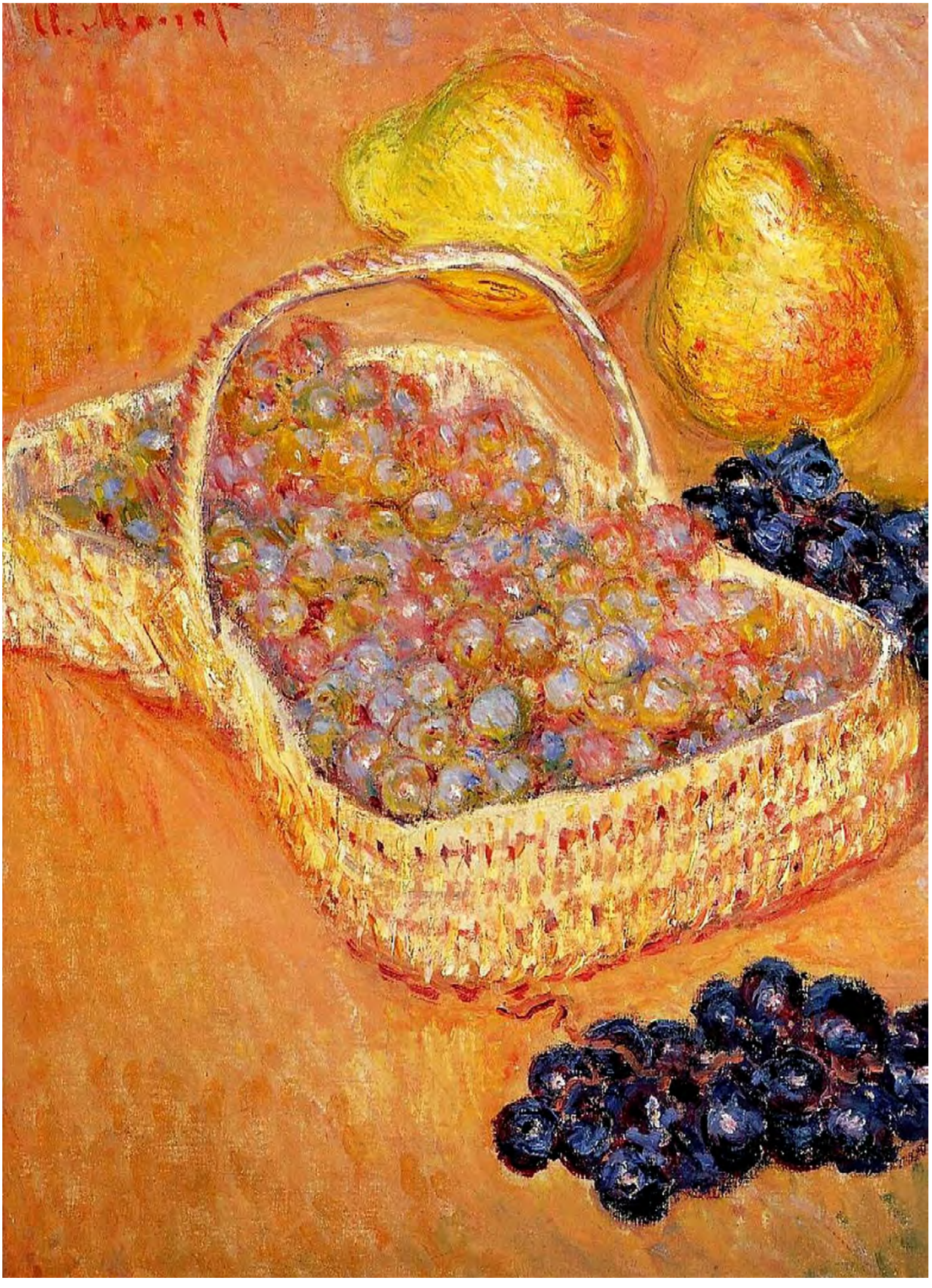
От Моне к Сезанну: когда импрессионизму стало тесно

В письме к Эмилю Бернару в 1904 году Сезанн пишет: «Позвольте еще раз повторить то, что я уже говорил вам: трактуйте природу посредством цилиндра, сферы, конуса, всё заключая в перспективу так, чтобы каждая сторона предмета, каждая плоскость была направлена к одной центральной точке»[14]. Тем самым Сезанн в натюрмортах продолжает линию импрессионистов в демонстрации опыта видения, но радикализирует ее: вместо растворения формы он исследует перцептивное построение пространства, отказываясь от единой

[12] Поль Дюран-Рюэль (1831–1922) — французский арт-дилер, которого называют «человеком, спасшим импрессионизм». Он не просто продавал картины, а создал современную модель арт-рынка, основанную на долгосрочной поддержке художников и международном продвижении.

[13] Lecomte G. L'art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel. Paris: Chamerot et Renouard, 1892 // Internet Archive: [сайт]. URL: https://archive.org/details/lartimpressionni00lecouoft (дата обращения: 09.04.2026).

[14] Cézanne P. The Letters of Paul Cézanne / ed. and trans. A. Danchev. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2013, p. 301 (letter to Émile Bernard, Aix-en-Provence, 15 April 1904).



22. **Клод Моне. Корзина с виноградом, айвой и грушами**. 1883. Холст, масло. 51,2 × 38. Частное собрание. Изображение из открытых источников



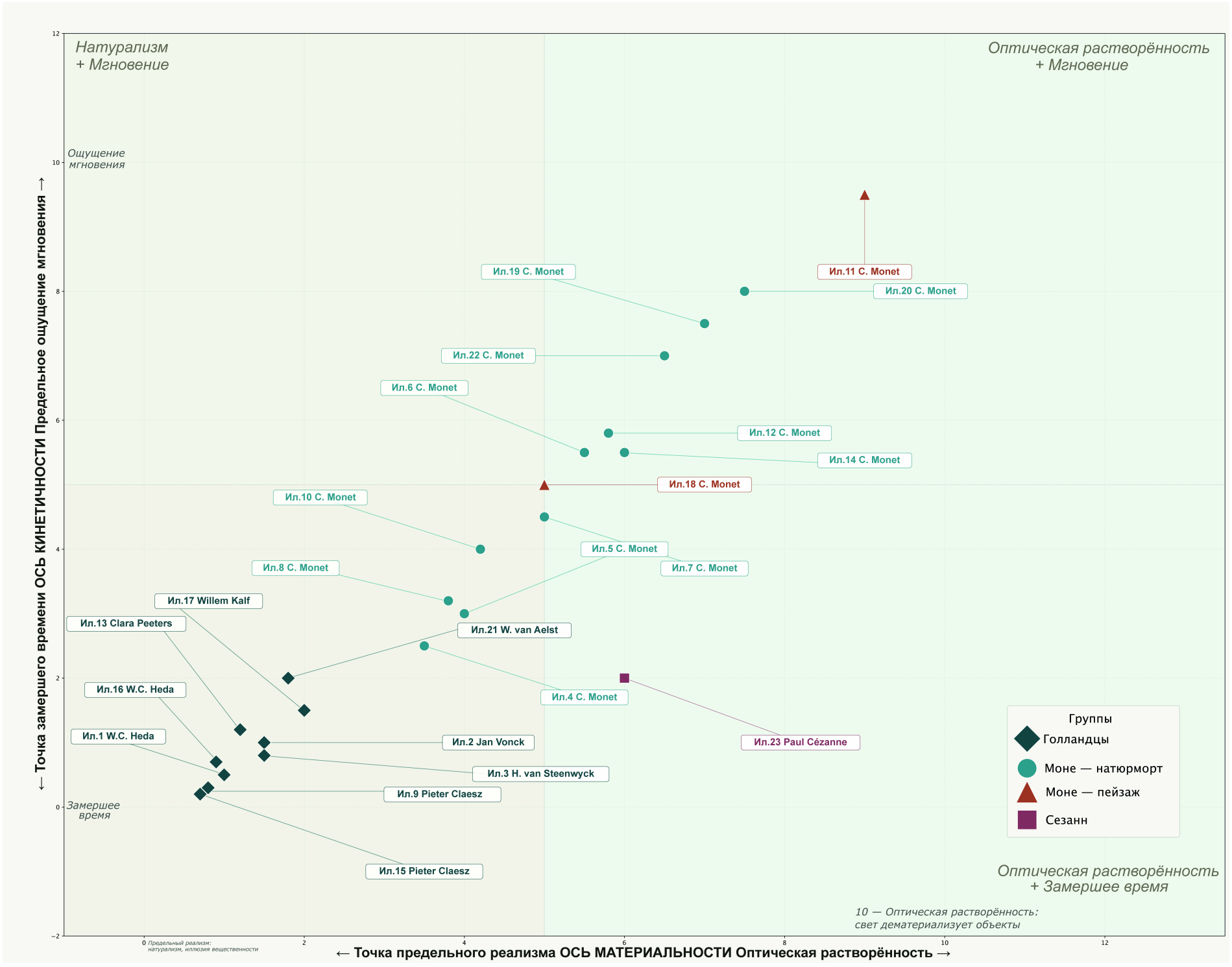
23. **Поль Сезанн. Натюрморт с черепом**. Около 1895–1900. Холст, масло. 54,4 × 65,4. Фонд Барнса, Филадельфия. Источник: societe-cezanne.fr

линейной перспективы и тем самым смещая акцент с повествования о вещах к анализу самого акта восприятия, придавая импрессионистскому видению конструктивную, объемную строгость. В работе «Натюрморт с черепом» (ил. 23) Сезанн изображает контраст знакомых *vanitas*-символов живого и мертвого, следуя длинной европейской традиции, где череп соседствует с фруктами и тканями.

Тем не менее череп становится архитектурным объектом, пластической задачей изображения, оставаясь знаком рефлексии о времени уже зрелого Сезанна. Ломаная плоскость картины, множественность точек зрения и материальность мазка превращают натюрморт в медитацию о том, как мир является зрению перед любым смыслом: череп у Сезанна — это не символ смерти «вообще», а граница, где видимое встречается со своим собственным пределом и становится вопросом о том, что значит видеть. «“Природа пребывает внутри нас”,— говорит Сезанн. Качество, освещение, цвет, глубина — всё это существует там, перед нами только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им» [4, с. 15–16].

Выводы

Итак, на основе анализа рассмотренных в статье произведений представляется возможным очертить поле восприятия, построив условную перцептивную карту их сравнения. Карта выстроена по двум осям: горизонтальная — ось материальности (от «предельного реализма — натурализма, оптической вещественности» к «оптической растворенности», где свет дематериализует объекты); вертикальная — ось кинетичности (от «замершего времени» к «ощущению мгновения»). Это позволяет зафиксировать не иконографический состав, а качество присутствия вещи в поле



зрения — то, как она «ведет себя» во времени и пространстве восприятия (ил. 24).

Произведения голландских мастеров устойчиво занимают левую нижнюю зону карты — область предельной материальности и замершего времени. Они обладают осязаемой плотностью и оптической вещественностью — вещь утверждает себя во всей полноте материального присутствия именно затем, чтобы засвидетельствовать неизбежность исчезновения. Работы Моне расположены значительно правее и выше — в срединной и верхней частях карты, в зоне нарастающей оптической растворенности и ощущения мгновения. Точки образуют восходящую траекторию: ранние натюрморты еще тяготеют к материальности, тогда как работы 1880-х годов уходят далеко вправо и вверх. Это означает, что по мере развития живописного метода Моне предмет всё менее сопротивляется свету — он перестает быть замкнутым телесным объектом и становится событием освещенности.

Время у Сезанна не замерло в нарративном смысле *vanitas*, но и не течет, как у Моне; оно как будто аннулировано структурной логикой построения. Сезанн тем самым открывает третью позицию: не застывшая вещественность голландцев

24. **Условная перцептивная карта сравнения натюрморта Моне и голландских мастеров XVII века**.
Автор: О.В. Левочка

и не растворенное мгновение Моне, а структура, выведенная за пределы временного режима.

Перцептивная карта демонстрирует, что при очевидном сходстве предметного набора — посуда, стекло, фрукты, цветы, битая дичь — художники создают для зрителя качественно разное пространство восприятия. Голландский натюрморт XVII века удерживает вещь в состоянии максимальной оптической плотности и остановленного времени — зритель помещается перед предметом как перед свидетельством. Натюрморт Моне, напротив, постепенно освобождает предмет от его материальной закрытости: вещь становится носителем светового мгновения, а зритель оказывается внутри длящегося перцептивного акта, а не перед завершенным объектом. Это различие не сводится к технике или стилю — оно структурно: речь идет о двух разных модусах видимого, двух режимах присутствия вещи в поле зрения и, соответственно, двух типах телесного и временного опыта, которые живопись предлагает своему зрителю.

Тем самым результаты работы уточняют место натюрморта в истории визуальной культуры, связывая исследования иконографии и символики барокко с феноменологией восприятия и открывая возможность по-новому прочитать траекторию от «старых мастеров» к импрессионизму. Для истории искусства это означает смещение фокуса с описания мотивов и стилей к анализу конструирования позиции зрителя в живописи, а также интеграцию феноменологического подхода в традиционно иконологическую проблематику натюрморта. Такое теоретическое соединение расширяет инструментарий исследования жанра и может быть использовано при изучении более поздних форм визуальности, в том числе модернизма и современного искусства. Предложенный подход также углубляет понятие репрезентации в диалоге с Лео Стайнбергом — от простого присутствия зрителя к анализу его позиционирования внутри поля картины. Несмотря на то что работа не преследовала цель охватить всех признанных представителей «Золотого века» голландского натюрморта, ее значимость определяется тем, что она раскрывает новое поле для видения и анализа искусства.

Список источников

1. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3–5. (Перепеч.: Иванов Вяч. По звездам. СПб.: Оры, 1909. С. 132–198).
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского. М.: Издательство В. Шевчук, 2026. 288 с.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр.; под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 606 с.
4. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
5. Bryson N. Looking at the overlooked: four essays on still life painting. London: Reaktion Books, 1990. 192 p.
6. Фридберг Д. Сила образа: восприятие искусства в Средние века и раннее Новое время / пер. с англ. Е. Николаевой, П. Соколова, С. Михелёвой; под ред. М. Елифёровой. М.: АСТ, 2025. 512 с. (История и наука Рунета: Страдающее Средневековье).
7. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
8. Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке / пер. с англ. И. Доронченкова, А. Форсиловой. М.: V–A–C Press, 2022. 438 с.
9. Королёва А.Ю. Нидерландская живопись. Босх, Брейгель, Рубенс, Вермеер и другие знаменитые мастера. М.: Просвещение-Союз: Просвещение, 2025. 208 с., ил. (Сокровища живописи).
10. Schama S. The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age. New York: Knopf, 1987. 698 p.
11. Расторгуев В. Лос-Анджелес. Музей Гетти. М.: СЛОВО/SLOVO, 2022. 480 с. (Великие музеи мира).
12. Гомбрих Э.Г. Искусство и иллюзия: исследование психологии изображения. М.: Искусство – XXI век, 2023. 456 с.
13. Ars vivendi. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века : каталог выставки / авт. текстов: В.А. Садков [и др.]. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. 420 с., ил.
14. Ходж С. Моне: жизнь и творчество в 500 иллюстрациях / пер. с англ. Т. Новиковой. М.: Эксмо, 2025. 256 с., ил. (Портрет художника).

References
1. Ivanov, V. (1909) 'Two elements in contemporary symbolism', in Ivanov, V. *By the stars.* Saint Petersburg: Ory, pp. 132–198. (In Russ.)
2. Wölfflin, H. (2026) *Principles of art history: the problem of the development of style in later art.* Translated from the German by A.A. Frankovsky. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russ.)
3. Merleau-Ponty, M. (1999) *Phenomenology of perception.* Translated from the French, ed. by I.S. Vdovina and S.L. Fokin. Saint Petersburg: Yuventa, Nauka. (In Russ.)
4. Merleau-Ponty, M. (1992) *Eye and mind.* Translated from the French, with a foreword and comm. by A.V. Gustyr. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Bryson, N. (1990) *Looking at the overlooked: four essays on still life painting.* London: Reaktion Books.
6. Freedberg, D. (2025) *The power of images: studies in the history and theory of response.* Translated from the English by E. Nikolaeva, P. Sokolov and S. Mikheleva; ed. by M. Eliferova. Moscow: AST. (In Russ.)
7. Vipper, B.R. (2005) *The problem and development of still life.* Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russ.)
8. Alpers, S. (2022) *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century.* Translated from the English by I. Doronchenkov and A. Forsilova. Moscow: V–A–C Press. (In Russ.)
9. Koroleva, A.Y. (2025) *Netherlandish painting. Bosch, Bruegel, Rubens, Vermeer and other famous masters.* Moscow: Prosveshchenie-Soyuz: Prosveshchenie. (In Russ.)
10. Schama, S. (1987) *The embarrassment of riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age.* New York: Knopf.
11. Rastorguev, V. (2022) *Los Angeles. The Getty Museum.* Moscow: SLOVO Publ. (In Russ.)
12. Gombrich, E.H. (2023) *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation.* Moscow: Iskusstvo – XXI vek. (In Russ.)
13. State Hermitage Museum (2024) *Ars vivendi. Frans Snyders and Flemish still life of the 17th century* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Museum Publ. (In Russ.)
14. Hodge, S. (2025) *Monet: his life and works in 500 images.* Translated from the English by T. Novikova. Moscow: Eksmo. (In Russ.)

Информация об авторе
Левочка Ольга Викторовна, независимый исследователь, Москва, Российская Федерация, levochka.olga@gmail.com, https://orcid.org/0009-0004-7498-9314, SPIN-код (Science Index): 9996-3018.

Information about the author
Olga Viktorovna Levochka, independent researcher, Moscow, Russian Federation, levochka.olga@gmail.com, https://orcid.org/0009-0004-7498-9314, SPIN-code (Science Index): 9996-3018.

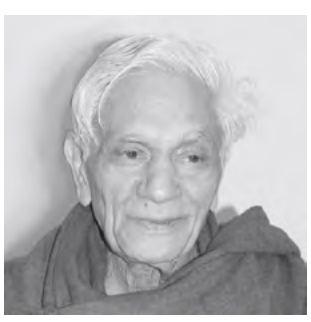
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 20.04.2026; одобрена после рецензирования 15.05.2026; принята к публикации 15.05.2026.
The article was received by the editorial board on 20 April 2026; approved after reviewing on 15 May 2026; accepted for publication on 15 May 2026.

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 418–423. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 418–423. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.021
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Падмантака



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, Нью-Дели, Индия



Аннотация. Статья посвящена обзору иконографии Падмантаки — божества, являющегося одним из «десяти гневных царей» и защищающего границы священного пространства, — в различных художественных и религиозных контекстах. Описаны варианты иконографии этого персонажа, бытовавшие в индо-гималайском и центральноазиатском регионах: от ранних образов XV века в неварском монастырском комплексе Чусья баха в Катманду до ксилографических изображений в монгольском Ганджуре начала XVIII века, а также в мандалах, зафиксированных в санскритском трактате «Нишпаннайогавали». Эти памятники демонстрируют разнообразие региональных художественных традиций Непала, Тибета и Монголии. В обзоре кратко освещаются ключевые особенности девяти иконографических форм божества (имеющих от двух до восьми рук), число его ликов, распределение священных атрибутов в правых и левых руках, а также ритуальные позы и символика удерживаемых предметов. Статья основана на обширном историческом и иконографическом материале, включающем классические тексты буддийской традиции, ксилографические сборники, описания буддийских мандал, а также современные исследования по восточной иконографии и буддийскому искусству. Представленные сведения могут быть использованы для точной атрибуции и интерпретации изображений Падмантаки, а также для изучения эволюции образов гневных божеств в искусстве северного буддизма. Научный перевод и комментарии к статье Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнены С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Падмантака, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Падмантака // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 418–423. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.021.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1340.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2026

Short communications article

Padmāntaka

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. The article offers an overview of the iconography of Padmāntaka — a deity who is one of the 'Ten Wrathful Kings' protecting the boundaries of sacred space — across various artistic and religious contexts. It describes the iconographic variants of this figure prevalent in the Indo-Himalayan and Central Asian regions, ranging from early fifteenth-century images in the Newar monastic complex of Chuṣya Bāhā in Kathmandu to xylographic illustrations in the Mongolian Kanjur from the early eighteenth century, as well as in the maṇḍalas documented in the Sanskrit treatise Niṣpannayogāvalī. These sources demonstrate the diversity of regional artistic traditions spanning Nepal, Tibet, and Mongolia. The article briefly highlights the key features of the deity's nine iconographic forms (bearing from two to eight arms), the number of his faces, the distribution of sacred attributes in his right and left hands, as well as his ritual postures and the symbolism of the objects held. The study is based on extensive historical and iconographic material, including classical Buddhist texts, block-print collections, descriptions of Buddhist maṇḍalas, and contemporary research on Eastern iconography and Buddhist art. The data presented can be utilised for the precise attribution and interpretation of images of Padmantaka, as well as for studying the evolution of wrathful deities in the art of Northern Buddhism. The scholarly translation and commentary on Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography were prepared by S.M. Belokurova.

Keywords: Lokesh Chandra, Padmantaka, Buddhist canon, symbolism, iconography, Dictionary of Buddhist Iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2026) 'Padmāntaka', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 418–423. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.021. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1340. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 9, с. 2500–2503.

Падмантака — божество, имеющее девять форм. Он является одним из «десяти гневных царей», или гневных божеств, защищающих границы священного пространства (ракшачакра). В зависимости от иконографии его формы делятся по количеству рук, где первая группа предметов традиционно удерживается в правых руках, а вторая — в левых.

Двурукие формы:

1. В первой форме божество держит лотос, а также аркан в мудре тарджани (жесте угрозы).

2. Во второй форме его атрибутами являются лотос и драгоценность.

Четырехрукие формы:

3. Третья форма характеризуется тем, что в правых руках находятся ваджра в мудре тарджани и красный лотос, а в левых — ритуальный посох (кхатванга) и чаша из черепа (капала).

4. В четвертой форме правые руки держат меч и лотос, в то время как левые — колокольчик и сосуд.

Шестирукие формы:

5. Пятая форма: правыми руками божество держит красный лотос и меч, а также охватывает спутницу; левыми руками оно продолжает охватывать спутницу, удерживая при этом драгоценность и чакру.

6. Шестая форма: в правых руках — красный лотос, меч и пест; в левых — колокольчик, топор и аркан.





1. **Резное изображение Падмантаки в двурукой форме**.
XV в.
Неварский монастырский комплекс Чусья баха Гунакарамахавихара

2. **Четырехрукий Падмантака**

7. Седьмая форма: правые руки сжимают цепь, лотос и меч, а левые — колокольчик, топор и аркан.

8. Восьмая форма: правые руки заняты ваджрным посохом, трупом[1] и стрелой; левые руки удерживают лук и аркан в мудре тарджани, при этом одна рука прижата к груди.

Восьмирукие формы:

9. В правых руках божество держит стрелу, меч и ваджру, а в левых — лук в жесте тарджани, аркан и колокольчик. Центральным атрибутом этой формы выступает ваджрная цепь.

1. В «Косма-самхите» (*Kosma Saṁhitā*) он зовется Ваджрошнишей и находится в четвертом секторе западной четверти пятого круга мандалы Махавайрочаны. У него один лик и две руки: в правой руке — лотос (падма), в левой — аркан в мудре тарджани (жесте угрозы).

2. Деревянное резное изображение Падмантаки, относящееся к XV веку, можно увидеть в неварском[2] монастырском комплексе Чусья баха Гунакарамахавихара в Катманду. Он изображен с выпученными глазами, оскаленными зубами, ожерельем из черепов и змеиным шнуром в качестве священной нити. В правой руке — лотос, в левой — драгоценность [1, p. 46] (ил. 1).

3. Ваджрошниша, также известный как Падмантака, в мандале Ваджрахумкары Трайлокьявиджаи, как указано в трактате «Нишпаннайогавали» [2, m. 11, d. 4], изображен в западной части. Он красного цвета, имеет три лика (красный, белый, зеленый) и четыре руки. В правых руках он держит ваджру в жесте угрозы (тарджани) и красный лотос, в левых — кхатвангу и череп (капалу), обнимая при этом свою супругу (*paścimāyāṁ vajroṣṇīṣo rakto rakta-sita-harita-vaktro rakta-padma-pāṇiḥ*).

4. Падмантака (монг. Падм-а-дака) в монгольском Ганджуре [3, no. 372] изображен стоящим в позе пратьялидха, на нем змеиный шнур, а четыре руки держат меч и лотос (правые) и колокол и сосуд (левые) (ил. 2).

[1] В гневном тантрическом контексте божества могут держать труп (шава) как символ победы над эго и неведением. — *Прим. перев.*

[2] Неварский буддизм — уникальная форма буддизма, основанная на традиции Ваджраяны, которая сохранилась исключительно среди народности неваров в Непале. — *Прим. перев.*



3. **Падмантака в монгольском Ганджуре** [3, no. 183]



4. **Падмантака в монгольском Ганджуре** [3, no. 199]

5. Падмантака (тиб. *Padma.mthar.byed*) — один из десяти гневных божеств (кродха), расположенный на западе защитного круга (ракшачакры) мандалы Манджуваджры из 25 божеств [линии Гухьясамаджи] [2, m. 1, d. 18]. Он красного цвета, имеет три лика (красный, синий и белый) и шесть рук. В правых руках он держит красный лотос и меч, а в левых — драгоценность и чакру. Кроме того, правой и левой рукой Падмантака обнимает супругу (*paścimāyāṁ padmāntako raktaḥ rakta-nīla-sit-āsyo raktapadm-āsi-maṇi-cakra-ḍhārī*).

Падмантака в монгольском Ганджуре [3, no. 183] изображается с тремя свирепыми ликами, каждый из которых имеет три глаза (ил. 3). В его пылающих волосах змеи, он стоит в позе пратьялидха[3] и держит в шести руках различные атрибуты. В его правых руках — лотос, меч и резак-картика; в левых — драгоценность, чакра, капала (череп) (этой же рукой Падмантака обнимает спутницу).

6. Падмантака находится в защитном круге (ракшачакра) мандалы Пиндикрамы Акшобхьи [2, m. 2, d. 24]. Он красного цвета, имеет три лика (красный, черный, белый) и шесть рук. В правых руках божество держит красный лотос, меч и пест; в левых — колокольчик, топор и аркан; нижними же руками Падмантака обнимает свою супругу Бхрикути (*padmāntako rakto rakta-kṛṣṇa-sitāsyo raktapadma-khaḍga-muśala-ghaṇṭā-paraśu-pāśa-dharaḥ*).

В монгольском Ганджуре (1717–1720) [3, no. 199], в отличие от вышеописанной иконографической версии, вторая левая рука Падмантаки сложена в тарджани-мудре (жесте угрозы) и не держит топор (ил. 4).

7. Падмантака в защитном круге (ракшачакра) мандалы Ваджрасаттвы из 37 божеств согласно Сампута-тантре Ваджрасаттвы [2, m. 3] изображен с одним ликом и шестью руками. В правых руках он держит цепь, лотос, меч, а в левых — колокольчик, топор, аркан (*pradmāntako nigaḍa-padma-khaḍgaṁ ca, ghaṇṭā-paraśu-pāśaṁ ca*).

В монгольском Ганджуре (1771–1720) [3, no. 368] эта иконография выглядит иначе: верхняя правая рука изображена в мудре тарджани, цепи нет (ил. 5).

8. Вариант с Хаягривой на месте Падмантаки изображен у западных ворот мандалы Манджуваджры Вайрочаны из 43 божеств [2, m. 20, d. 36]. Он красного цвета, с тремя ликами (красным, синим и белым) и шестью руками. Правые руки держат ваджрный посох, труп и стрелу, левые же —

[3] Разновидность боевой стойки. — *Прим. перев.*







5 | *6* | *7*

5. **Падмантака в монгольском Ганджуре** [3, no. 368]

6. **Падмантака**

7. **Падмантака** [4, no. 112]

аркан в мудре тарджани (верхняя), средняя прижата к груди супруги, а нижняя удерживает лук (*paścime hayagrīvo raktaḥ rakta-nīla-sita-mūla-savya-vāma-mukhaḥ, ṣaḍbhujaḥ savyair vajra-daṇḍaṁ kuṇapaṁ bāṇaṁ ca, vāmais tarjanī-pāśaṁ kucaṁ cāpaṁ ca bibharti*).

9. Падмантака (тиб. Padma.mthar.byed) изображен у западных ворот третьего круга мандалы Дхармадхату-Вагишвары Манджугхоши [2, m. 21, d. 96]. Он красного цвета и имеет четыре лика: тот, что обращен прямо,— красный и страстный; справа — черный и свирепый; желтый и смеющийся смотрит назад; а слева — белый и умиротворенный. У него восемь рук. В правых руках он держит стрелу, меч и ваджру, а в левых — лук в тарджани-мудре, аркан и колокольчик; еще две руки удерживают ваджрную цепь (*paścime padmāntako raktaś catur-vaktraḥ śṛṅgāra-raudra-hāsya-śānta-rasānvitāni mūla-savya-pṛṣṭha-vāma-mukhāni/atha caitāni rakta-kṛṣṇa-pīta-sitāni/ aṣṭa-bhujo ’sau, savyair vajra-khaḍga-bāṇān, vāmair ghaṇṭā-tarjanīpāśa-cāpānvitaḥ*). Падмантака относится к семейству Акшобхьи и изображается в позе лалитакшепа[4] (ил. 6–7).

Список источников
1. Kooij K.R. van. The iconography of the Buddhist wood-carvings in a Newar Monastery in Kathmandu (Chuṣya-Bāhā) // Journal of the Nepal Research Centre. 1977. Vol. 1 (Humanities). P. 39–82.
2. Abhayakaragupta. Niṣpannayogāvalī of Mahāpaṇḍita Abhayakaragupta / ed. by Benoytosh Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949. XXII, 223 p. (Gaekwad’s Oriental Series; no. 109).
3. Chandra L. Buddhist iconography. New Delhi: International Academy of Indian Culture; Aditya Prakashan, 1991. 879 p. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 342).
4. Nagano Y., Tachikawa M. The deities of the Dharmadhātu Maṇḍala : [Special issue]. Osaka: National Museum of Ethnology, 1989. 236 p., ill. (Bulletin of the National Museum of Ethnology; Special issue no. 7).

References
1. Kooij, K.R. van (1977) ‘The iconography of the Buddhist wood-carvings in a Newar Monastery in Kathmandu (Chuṣya-Bāhā)’, *Journal of the Nepal Research Centre*, 1 (Humanities), pp. 39–82.
2. Abhayakaragupta (1949) *Niṣpannayogāvalī of Mahāpaṇḍita Abhayakaragupta*. Edited by B. Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute. (Gaekwad’s Oriental Series, no. 109).
3. Chandra, L. (1991) *Buddhist iconography*. New Delhi: International Academy of Indian Culture; Aditya Prakashan. (Śata-piṭaka Series: Indo-Asian Literatures; vol. 342).
4. Nagano, Y. and Tachikawa, M. (1989) *The deities of the Dharmadhātu Maṇḍala* [Special issue]. Osaka: National Museum of Ethnology. (Bulletin of the National Museum of Ethnology; Special issue no. 7).

[4] Поза лалитакшепа — иконографическая танцевальная поза, выражающая грацию в движении: одна нога согнута, а вторая слегка приподнята или опущена в танце. — *Прим. перев.*

Информация об авторах

Чандра Локеш, профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; экс-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, Нью-Дели, Индия.

Переводчик: Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-код (Science Index): 3961-8277.

Information about the authors

Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

Translator: Sophia Mikhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-code (Science Index): 3961-8277.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 03.09.2026; принята к публикации 15.09.2026.
The article was received by the editorial board on 03 September 2026; accepted for publication on 15 September 2026.

Искусство Евразии
№ 3 (42) 2026
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2026
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2026