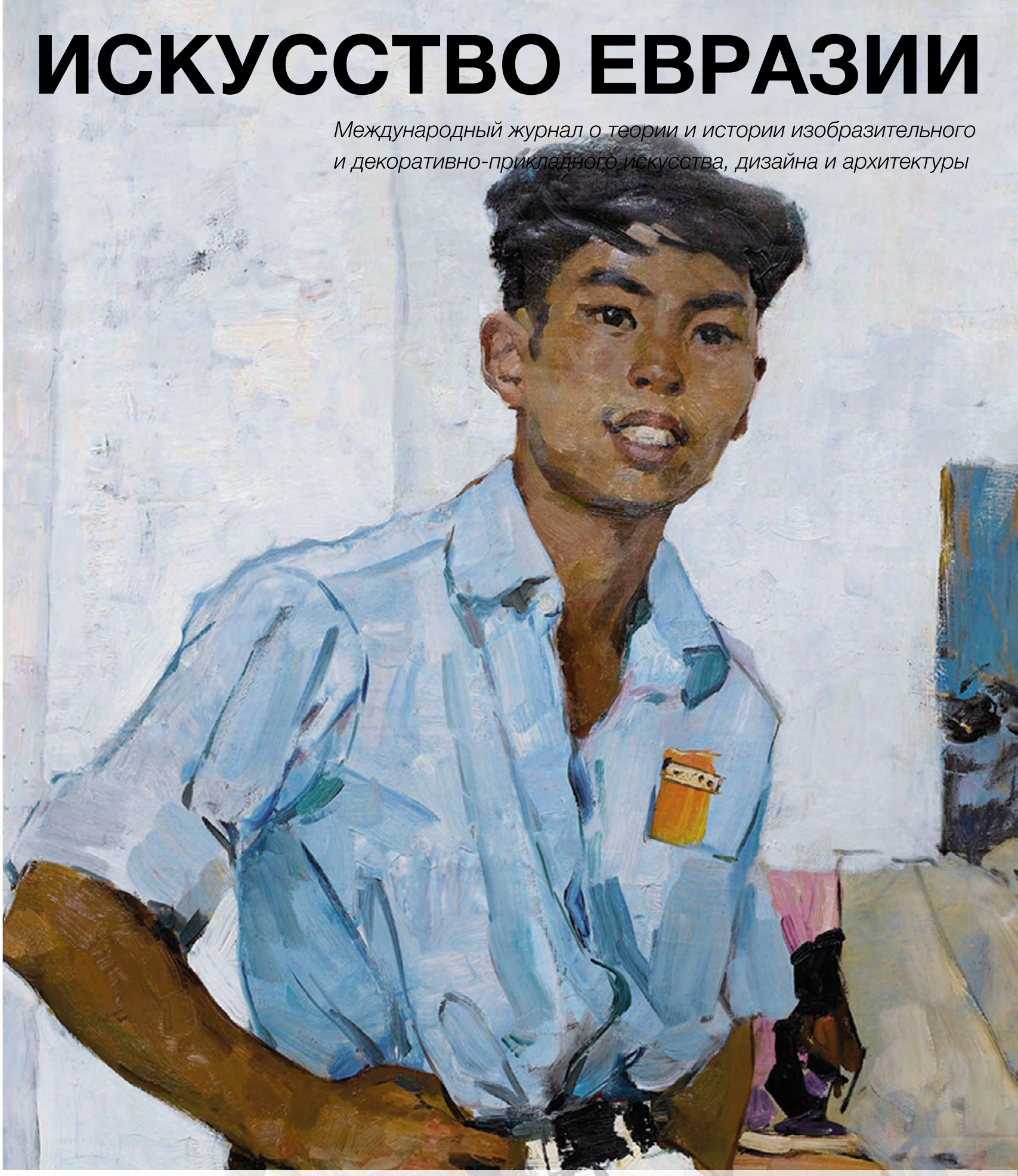
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона

The artistic life of the Russian Far East and the countries of the Asia-Pacific region

№ **4** (23) 20**21**

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

Искусство Евразии

№4 (23) 2021 eISSN 2518-7767

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Церетели Зураб Константинович – председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель председателя, докт. филос. н.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна, академик РАХ
Фу Цзяожэнь, президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств (КНР)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Батырева Светлана Гарриевна, докт. иск.
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. иск.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Геташвили Сергей Михайлович, докт. иск.
Голынец Галина Владимировна, канд. иск.
Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Крист Габриэла, докт. иск. (Австрия)
Левданская Наталья Андреевна, канд. иск.
Мушникова Елена Анатольевна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда, докт., профессор (Индия)
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна, академик РАХ
Стародуб Татьяна Хамзянова, докт. иск.
Тома Людмила Анатольевна, докт. иск. (Республика Молдова)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Федотова Елена Дмитриевна, докт. иск.
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Этингоф Ольга Евгеньевна, докт. иск.

РЕДАКЦИЯ

Шишин Михаил Юрьевич – главный редактор
Макарова Елена Владимировна – выпускающий редактор
Белокурова Софья Михайловна – редактор отдела иностранных авторов
Фотиева Ирина Валерьевна – редактор-стилист, научный перевод текстов
Каменская Карина Алексеевна – художественный редактор
Маркин Владислав Андреевич – дизайн, верстка

Издается с 2015 года.

УЧРЕДИТЕЛИ

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

АДРЕС РЕДАКЦИИ

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т 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 зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Категория информационной продукции: 12+

В оформлении обложки номера:
А.А. Мыльников.
Китайский студент-живописец из города Цоцин. 1956.
Музей А.А. Мыльникова в Шанхае

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научные электронные системы «КиберЛенинка» и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

© Авторы статей, 2021
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2021
Дата публикации: 29 декабря 2021 г.

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

The Art of Eurasia
№4 (23) 2021

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Zurab K. Tsereteli, Editorial Council Chairman, Russian Academy of Arts
Mikhail Y. Shishin, D. Sc. (Philosophy), Deputy Chairman, Russian Academy of Arts
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy)
Tatyana A. Kochemasova, Cand. Sc. (Art History), Russian Academy of Arts
Margarita V. Khabarova, Russian Academy of Arts
Fu Jiaoren, China-Russian Academy of Fine Arts (China)

EDITORIAL BOARD

Svetlana G. Batyreva, D. Sc. (Art Criticism)
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History)
Sergey M. Budkeev, D. Sc. (Art History)
Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art History)
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History)
Elena V. Gribonosova-Grebneva, Cand. Sc. (Art History)
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History)
Gabriela Krist, D. Sc. (Art History), Austria
Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History)
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History)
Om Chand Handa, D. Sc., India
Sergey A. Prokhorov, D. Sc. (Art History)
Elena O. Romanova, Academician, Russian Academy of Arts
Tatiana Kh. Starodub, D. Sc. (Art History)
Lyudmila A. Toma, D. Sc. (Art History), Republic of Moldova
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Mongolia
Alla L. Usanova, D. Sc. (Art History)
Elena D. Fedotova, D. Sc. (Art History)
Elena Y. Hudonogova, Cand. Sc. (Art History)
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History)
Olga E. Etinhof, D. Sc. (Art History)

EDITORS

Editor-in-chief: **Mikhail Shishin (Russia)**
Managing editor: **Elena Makarova (Russia)**
Editor: **Sophia Belokurova (Russia)**
Design and layout: **Karina Kamenskaya (Russia)**
Design and layout: **Vladislav Markin (Russia)**
Editorial staff: **Irina Fotieva (Russia)**

FOUNDERS

Russian Academy of Arts,
Altai state Institute of culture,
Altai state technical University,
Altai regional state art Museum,
S.M. Belokurova,
Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

CONTACTS

46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, 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: theory and history of art, architecture, design.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

Cover illustration:
A.A. Mylnikov.
A Chinese student painter
from the city of Tsoqing. 1956.
A.A. Mylnikov Museum in Shanghai

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, EBSCO Publishing, Google Scholar, WorldCat, DOI (Digital Object Identifier) indexes are assigned to scientific articles; metadata is stored in the DataCite and Crossref repositories in Russian and English. The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December). The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: http://eurasia-art.ru/en.

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 29.12.2021

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access.
The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal “The Art of Eurasia” is required.

Искусство Евразии
№4 (23) 2021 eISSN 2518-7767

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 8

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Сангаджиева Д.В. О трансформации калмыцкого костюма во второй половине XX века – начале XXI века 10
Харитонова А.С., Илауски К.Е. Символика и семантика праздничного костюма обских угров 26

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Бороноева Т.А. Роль музеев в современном художественном процессе Бурятии 32
Чудиновская Т.Г. Рыцарь энергетизма Александр Рычков-Галактионов 42
Яковлева Е.П. О произведениях Н.К. Рериха в Приморской государственной картинной галерее 58

ФОРУМ

Левданская Н.А. Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона 72
Варламова Л.И. История открытия первой выставки из Республики Корея в Приморской государственной картинной галерее 74
Грачёва С.М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников 86
Гутарёва Ю.И. Образ гор Кымган (Кымгансан) в корейском изобразительном искусстве: традиции и современность 102
Даценко А.А. Виталий Ильич Кандыба — первый искусствовед Приморья: материалы к биографии 118
Зотова О.И. Образ Владивостока в произведениях живописи и графики из фондов Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева 126
Неустроева Г.Г. «Вид города Якутска» из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) 148
Панкратьева Н.А. Традиции дальневосточного ювелирного искусства в костюме народов Амура в XIX – начале XX века 158
Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы 170

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Батиевская О.А. К вопросу об атрибуции портрета императора Петра III кисти немецкого художника Георга Христофа (Кристофа) Гроота из фондов Приморской государственной картинной галереи 188
Габышева А.Л. «Китайский настольный экран» из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия): к вопросу определения сюжета 198
Калинина К.Б., Николаев Н.Н., Мичри М.В., Ревельский А.И. Археологические лаковые объекты из могильника Оргойтон 208
Мамина Д.М. Реставрация силуэта «Император Николай I и кадет Бубнов» 218
Румянцева В.А., Шишкова Е.Г., Елихина Ю.И., Уразаева Я.Р., Чугунова К.С. Особенности реставрации буддийских тангка 226
Швец-Шуст В.Ю. Традиционное декоративно-прикладное искусство народов Чукотки и его традиции в современной субкультуре 240
Шишкова Е.Г., Самосюк К.Ф., Дивлеткильдеева А.О., Смоляницкая О.Л., Хаврин С.В., Чугунова К.С., Григорьева И.А., Уразаева Я.Р. Реставрация китайского альбома XVIII века 254

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Левданская Н.А. К проблеме содержания и области применения термина «школа» в современном искусствоведении (на примере Дальневосточного региона) 270

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Парамита 276

EX LIBRIS

Наумов В.Б., Асмолова А.Н. Осмысление и цифровизация наследия советских архитекторов А.В. Махровской, В.Н. Кочедамова и А.Н. Наумова в рамках проекта «Сохраненная культура» 282

Новые альбомы и научные издания 300

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка «Новый русский пейзаж» в рамках Первой биеннале современного искусства в Ярославле 304

«Краткое содержание». Выставка произведений Ольги Булгаковой в Российской академии художеств 306

«Под шум берёз». Выставка произведений Олега Молчанова в Российской академии художеств 308

«Петербург. Роман с городом». Выставка произведений Бориса Мессерера в МВК РАХ 309

«Мой сад, мой цвет». Живопись, графика. Выставка произведений Ирины Лотовой в залах Российской академии художеств 311

Выставочный проект «Шедевры русского искусства из американских коллекций» в МВК РАХ 313

«Первая эскадра». Выставка произведений Бориса Бельского в Российской академии художеств 316

«Портрет времени». Выставка произведений Александра Теслика в Российской академии художеств 318

«Вооруженный зреньем». Выставка произведений Андрея Есионова в Государственном музее архитектуры имени А.В. Щусева 320

«Корабль плывет». Выставка произведений Бориса Бельского в Мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Коненкова» 322

«Уникальная интонация». Выставка произведений Веры Мыльниковой и учеников в МВК РАХ 323

«Радость бытия». Выставка произведений Николая Боровского в Российской академии художеств 325

«Посвящение…» . Выставка произведений Юрия Григоряна в Российской академии художеств 327

«Секунды. Минуты. Часы. Дни». Выставочный проект из музейных фондов Российской академии художеств 329

Выставка «Художник-реставратор Адольф Николаевич Овчинников. Страницы жизни. 1931–2021» 331

Искусство Евразии
№4 (23) 2021 eISSN 2518-7767

CONTENTS

Introductory remarks 8

EURASIAN HERITAGE

Sangadzhieva D.V. On the transformation of the Kalmyk costume in the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century 10
Kharitonova A.S., Elowsky X.E. Symbolism and semantics of the Ob Ugrians festive costume 26

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Boronoeva T.A. The role of museums in the modern artistic process of Buryatia 32
Chudinovskaya T.G. The knight of energetism Alexander Rychkov-Galaktionov 42
Yakovleva E.P. On the works of Nicholas K. Roerich in the Primorye State Art Gallery 58

FORUM

Levdanskaya N.A. The Artistic Life of the Far East of Russia and the Countries of the Asia-Pacific Region 72
Varlamova L.I. The history of the opening of the first exhibition from the Republic of Korea in the Primorye State Art Gallery 74
Gracheva S.M. Creative mutual influences of contemporary St. Petersburg and Chinese artists 86
Gutareva Y.I. Image of Kumgang Mountains (Geumgangsan) in Korean fine arts: tradition and modernity 102
Datsenko A.A. Vitaly Ilyich Kandyba is the first art critic of Primorye: materials for biography 118
Zotova O.I. The image of Vladivostok in paintings and graphics from the funds of the Arsenyev Museum of the History of the Far East 126
Neustroeva G.G. The View of Yakutsk Town in art from the collection of the National Art Museum of The Republic of Sakha (Yakutia) 148
Pankratieva N.A. Traditions of Far Eastern jewelry in the costume of the peoples of Amur in the 19th – beginning of 20th centuries 158
Uranchimeg D., Yang Guoqing. The formation of the art of socialistic realism in Mongolia: the main stages, the role of the Russian art school 170

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Batievskaya O.A. On the attribution of the portrait of Emperor Peter III by the German artist Georg Christoph (Christoph) Groot from the funds of the Primorye State Art Gallery 188
Gabysheva A.L. “Chinese table screen” from the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): on the question of determining the plot 198
Kalinina K.B., Nikolayev N.N., Michri M.V., Revelsky A.I. Archaeological lacquer objects from the Orgoyton burial ground 208
Mamina D.M. Restoration of the silhouette “Emperor Nicholas I and the Cadet Bubnov” 218
Rumyantseva V.A., Shishkova E.G., Elikhina Yu.I., Urazaeva Ya.R., Chugunova K.S. Features of the restoration of Buddhist thangka 226
Shvets-Shust V.Yu. Traditional arts and crafts of the peoples of Chukotka and its traditions in the modern subculture 240
Shishkova E.G., Samosyuk K.F., Divletkildeeva A.O., Smolyanitskaya O.L., Khavrin S.V., Chugunova K.S., Grigorieva I.A., Urazaeva Ya.R. Restoration of 18th century Chinese album 254

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Levdanskaya N.A. On the problem of the meaning and scope of the term school in contemporary art history (by the case of the Far Eastern region) 270

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Kuya. Paramita 276

EX LIBRIS

Naumov V.B., Asmolova A.N. Conceptualization and digitalization of the heritage of soviet architects: A.V. Makhrovskaya, V.I. Kochedamov and A.I. Naumov within the Preserved Culture project 282
New albums and scientific publications 300

ACADEMY NEWS

Exhibition «The New Russian Landscape» at the First Biennale of Modern Art in Yaroslavl 304
«Summary». Exhibition of works by Olga Bulgakova at the Russian Academy of Arts 306
«With the sound of birches.» Exhibition of works by Oleg Molchanov at the Russian Academy of Arts 308
“Petersburg. Romance with the city.» Exhibition of works by Boris Messerer in the Russian Academy of Arts 309
«My Garden, My Color.» Painting, graphics. Exhibition of works by Irina Lotova in the Russian Academy of Arts 311
Exhibition project «Masterpieces of Russian Art from American Collections» in the Russian Academy of Arts 313
«The First Squadron.» Exhibition of works by Boris Belsky at the Russian Academy of Arts 316
«Portrait of Time». Exhibition of works by Alexander Teslik at the Russian Academy of Arts 318
«Armed with sight.» Exhibition of works by Andrey Esionov in the Shchusev State Museum of Architecture 320
«The ship is sailing.» Exhibition of works by Boris Belsky at the Museum «Creative Workshop of S. T. Konenkov» 322
«Unique intonation». Exhibition of works by Vera Mylnikova and students at the Russian Academy of Arts 323
«The joy of being.» Exhibition of works by Nikolay Borovskoy at the Russian Academy of Arts 325
«Dedication ...». Exhibition of works by Yuri Grigoryan at the Russian Academy of Arts 327
“Seconds. Minutes. Hours. Days.» Exhibition project from the museum funds of the Russian Academy of Arts 329
Exhibition “Artist-restorer Adolf N. Ovchinnikov. Pages of life. 1931–2021” 331

ОТ РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии». Благодаря нашим постоянным и новым авторам мы, как нам кажется, выполнили свою стратегическую задачу — сделать журнал и интересным, и многообразным.

Новый выпуск открывает рубрика «Евразийское наследие». Постоянные читатели наверняка заметили наше стремление собрать статьи таким образом, чтобы они взаимно дополняли друг друга, с разных сторон раскрывали одну тему. Так, в народном костюме отражаются не только художественная одаренность создателей и эстетические ценности, но и картина мира, что хорошо видно в статьях о традиционном костюме Калмыкии и народов Севера.

Искусство XX–XXI веков хотя и, казалось бы, по времени близко к нам, но и здесь уже накопилось много еще не описанных и малоизученных страниц. В одноименном разделе наши авторы рассказывают о работах выдающегося художника, путешественника и борца за сохранение культуры Н.К. Рериха, в одной из богатейших коллекций в восточных регионах России — Приморской государственной картинной галерее. С художником и автором оригинальной философии искусства Александром Рычковым-Галактионовым можно познакомиться в очерке, развернуто представляющем его взгляды и творчество. Бурятия, по мнению многих искусствоведов, ныне по праву занимает одно из ведущих мест в современном искусстве. О мастерах всех видов искусств и о комплектовании уникальной коллекции рассказывается в третьей статье этого раздела.

У каждого номера нашего журнала есть главная тема. В нынешнем мы представляем итоги крупного научного форума, который состоялся на базе Приморской государственной картинной галереи. Настойчиво и результативно — выставками, конференциями, своими публикациями — сотрудники этой галереи реализует важную задачу объединения художественных сил в Азиатско-Тихоокеанском регионе. И здесь форум «Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона» стал важным этапом. Об этом свидетельствует участие в этом форуме искусствоведов из многих регионов России, а также Монголии, Кореи, Китая и других стран. Был освещен широкий спектр тем: об одном из первых искусствоведов Приморья В.И. Кандыбе, о взаимовлиянии китайского и российского современного искусства, об особенностях стиля социалистического реализма в Монголии.

В рамках форума во Владивостоке состоялись ставшие уже традиционными «Дни Эрмитажа во Владивостоке». В нашем журнале это нашло свое отражение в серии статей в рубрике «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей». Здесь были представлены итоги сложнейших реставрационных работ, проведенных специалистами Эрмитажа, когда буквально из небытия были возрождены уникальные произведения. Читая эти статьи, поражаешься тому мастерству, интуиции, высочайшим знаниям и даже благоговению, с которыми реставраторы подходили к своей работе и без которых невозможно было спасти шедевры прошлого.

В рубрике «Философия и теория искусства» публикуется статья, которую мы рассматриваем в качестве возможного старта серьезной дискуссии о региональном своеобразии форм изобразительного искусства. С одной стороны, казалось бы, во многих регионах под воздействием различных факторов ярко проявились специфические черты в живописи, графике, гораздо реже в скульптуре. С другой стороны, если попытаться в широком охвате сравнить искусство, например, России и Монголии, то при всем том, что многие монгольские художники получили образование в России, они все равно впоследствии смогли соединить полученные навыки и знания с традициями монгольской школы искусства.

В разделе «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» опубликована статья «Парамита». Для исследователей и хранителей коллекций буддийского искусства будут ценны указания колорита и главных атрибутов двенадцати богинь парамит.

В рубрике «Ex Libris» мы представляем новые альбомы и научные издания об изобразительном искусстве. В этом выпуске они посвящены спасению шедевров Эрмитажа в годы войны, воспоминаниям художников Приморья, а также рассказано об уникальном альбоме российских и монгольских художников, приуроченном к 100-летнему юбилею дипломатических отношений двух стран. Также подробно описана работа по объединению, изучению и изданию наследия советских архитекторов А.В. Махровской, В.Н. Кочедамова и А.Н. Наумова в рамках проекта «Сохраненная культура».

В нашей традиционной рубрике «Вестник Академии» представлена широкая палитра выставок членов Российской академии художеств. Здесь открывается стилистическое многообразие современного искусства, позиции художников по отношению к историческому наследию и к современности — на персональных выставках и тематических проектах, рассказывающих о шедеврах русского искусства в США и о коллекции из музейного фонда Российской академии художеств, на выставке отреставрированных работ и копий древних фресок, выполненных А.Н. Овчинниковым, из уникального собрания Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И.Э. Грабаря.

Дорогие читатели, вот уже шестой раз мы вместе с вами встречаем Новый год. Пусть этот номер станет праздничным подарком и для наших авторов, и для всех, кто черпает в искусстве радость от встречи с прекрасным, кто открывает пути в область творчества, кто ищет ответы на тревожные вопросы современности. Искусство, как, может быть, никакая другая сфера жизни и деятельности человечества, помогает нам во всем этом. Н.К. Рерих писал: «Искусство объединит человечество. Искусство едино и нераздельно. Искусство имеет много ветвей, но корень един… Свет искусства озарит бесчисленные сердца новою любовью. Сперва бессознательно придет это чувство, но после оно очистит все человеческое сознание. И сколько молодых сердец ищут что-то истинное и прекрасное. Дайте же им это…».

Михаил Шишин
главный редактор

Dear readers!

Here is the next issue of the “The Art of Eurasia” journal. Thanks to our regular and new authors, we seem to have fulfilled our strategic task — to make the journal both interesting and diverse.

The new issue is opened by the heading “Eurasian Heritage”. Those who are regular readers have probably noticed our desire to collect articles in such a way that they complement each other, reveal one topic from different sides. Thus, folk costume reflects not only the artistic talent of the creators and aesthetic values, but also the picture of the world, which is clearly seen in articles about the traditional costume of Kalmykia and the peoples of the North.

The art of the 20th — 21st centuries, although, it would seem, in time is close to us, but there are many spaces that have not yet been described and have not been studied. In this section, our authors talk about the works of the outstanding artist, traveler and fighter for the preservation of culture Nicholas Roerich, presented in one of the richest collections in the eastern regions of Russia — the Primorye State Art Gallery. You can get acquainted with the artist and author of the original philosophy of art, Alexander Rychkov-Galaktionov, in an essay that presents his views and works in detail. Buryatia, according to many art critics, now rightfully occupies one of the leading places in contemporary art. The third article of this section tells about masters of all kinds of arts and the acquisition of a unique collection.

Each issue of our journal has a main theme. Now we present the results of a major scientific forum, which took place on the basis of the Primorye State Art Gallery. Persistently and effectively — through exhibitions, conferences, their publications — the staff of this gallery realizes the important task of uniting artistic communities in the Asia-Pacific region. And here the forum “The Artistic Life of the Russian Far East and the Countries of the Asia-Pacific Region” became an important stage. This is evidenced by the participation in this forum of art critics from many regions of Russia, as well as Mongolia, Korea, China and other countries. A wide range of topics was covered: about one of the first art critics of Primorye Vitaly Kandyba, about the mutual influence of Chinese and Russian contemporary art, about the peculiarities of the style of socialist realism in Mongolia.

Within the framework of the forum in Vladivostok, the traditional “Days of the Hermitage in Vladivostok” took place. Our journal reflected it in a series of articles in the section “On Storerooms and Expositions of Museums and Art Galleries.” Here were presented the results of the most complex restoration work carried out by the Hermitage restorers, when unique works were literally revived from oblivion. Reading these articles, one is amazed at the skill, intuition, the highest knowledge and even reverence with which the restorers approached their work and without which it was impossible to save the masterpieces of the past.

The heading “Philosophy and Theory of Art” publishes an article that we consider as a possible start for a serious discussion about the regional originality of forms of fine art. On the one hand, it would seem that in many regions, under the influence of various factors, specific features in painting, graphics, and much less often in sculpture were clearly manifested. On the other hand, if you try to compare the art of, for example, Russia and Mongolia in a wide scope, then despite the fact that many Mongolian artists were educated in Russia, they were still able to subsequently combine the acquired skills and knowledge with the traditions of the Mongolian school of art.

In the section “Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra” the article «Paramita» is presented. For researchers and curators of Buddhist art collections, the indications of the Kalrita and the main attributes of twelve Paramit goddesses will be valuable.

Under the heading “Ex Libris” we present new albums and scientific publications about the fine arts. In this issue, they are dedicated to the salvation of the Hermitage’s masterpieces during the war years, the memories of Primorye artists, and also tells about a unique album of Russian and Mongolian artists, timed to coincide with the 100th anniversary of diplomatic relations between the two countries. Also shown in detail is the work on the unification, study and publication of the heritage of Soviet architects A.V. Makhrovskaya, V.N. Kochedamova and A.N. Naumov within the framework of the “Preserved Culture” project.

Our traditional heading “Academy News” presents a wide palette of exhibitions by members of the Academy. It reveals the stylistic diversity of contemporary art, the position of artists in relation to the historical heritage and to the present — at personal exhibitions and thematic projects telling about the masterpieces of Russian art in the United States, collections from the museum fund of the Russian Academy of Arts, and at the exhibition of restored works and copies of ancient frescoes made by A.N. Ovchinnikov, from the unique collection of the Grabar Art Conservation Center.

Dear readers, this is the sixth time we celebrate the New Year together. Let this issue become a festive gift both for our authors and for everyone who draws from art the joy of meeting beauty, who opens the way to the field of creativity, who is looking for answers to the troubling questions of our time. Art, like no other sphere of human life and activity, helps us in all this. Nicholas Roerich wrote: “Art will unite humanity. Art is one and indivisible. Art has many branches, but the root is one… The light of art will illuminate countless hearts with new love. At first, this feeling will come unconsciously, but after that it will clear all human consciousness. And how many young hearts are looking for something true and beautiful. Give them this…”.

Mikhail Shishin
Chief Editor

Sangadzhieva, Delgr Vladimirovna

Kalmyk Republic Office All-Russian Creative Public Organization "Union of Artists of Russia", Elista, Russian Federation

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

EURASIAN HERITAGE

Сангаджиева Дельгр Владимировна

Калмыцкое республиканское отделение ВТОО «Союз художников России», г. Элиста, Российская Федерация

ON THE TRANSFORMATION OF THE KALMYK COSTUME IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

О ТРАНСФОРМАЦИИ КАЛМЫЦКОГО КОСТЮМА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.001

УДК 745/749(470.47)

Научная статья / Original article

БЛАГОДАРНОСТИ:

Статья подготовлена при поддержке Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (ООО АИС) в рамках стипендиальной программы на 2021 г.

ACKNOWLEDGEMENTS:

The article was prepared with the support of the All-Russian Public Organization “Association of Art Critics” as part of the scholarship program for 2021.

АННОТАЦИЯ

Исследование посвящено изучению специфики бытования калмыцкого костюма во второй половине XX века — начале XXI века в Калмыкии, сравнению элементов кроя и способов декорирования в традиционных образцах народного костюма и в сценических национальных костюмах, а также в художественной стилизации авторских моделей одежды в этническом стиле. Материалом для исследования послужили костюмы из собраний и архивов российских музеев и частных коллекций. Объектом исследования является калмыцкий костюм, его эстетическая и смысловая доминанта как маркер национальной идентичности и ретранслятор традиционных ценностей. Целью исследования является выявление трансформационных процессов в бытовании калмыцкого народного костюма во второй половине XX века — начале XXI века. Впервые зафиксированы изменения технологических особенностей в создании декора и примеры внедрения инокультурных элементов в структуру повседневного и сценического народного костюма, которые несут с собой видоизменение смыслов и функциональности элементов национального костюма. Статья вводит в научный оборот новые данные о народных мастерах, художниках, дизайнерах, работающих в сфере народного костюма, зафиксированы созданные ими образцы национальной одежды и ее вариации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: калмыцкий народный костюм, национальная идентичность, искусство Калмыкии, орнамент зег, этнический стиль.

ABSTRACT

The research is devoted to the study of the specifics of the existence of the Kalmyk costume in the second half of the 20th century — the beginning of the 21st century in Kalmykia, comparing the elements of cut and methods of decoration in traditional samples of folk costume with the design and decor in scenic national costumes and in the artistic stylization of author’s clothing models in ethnic style. The material for the study was the costumes from the collections and archives of Russian museums and private collections. The object of the study is the Kalmyk costume, its aesthetic and semantic dominant, as a marker of national identity and a repeater of traditional values. The aim of the study is to identify transformational processes in the existence of the Kalmyk folk costume in the second half of the 20th century — the beginning of the 21st century, as well as for the first time recorded changes in technological features in the creation of decor and examples of the introduction of foreign cultural elements into the structure of everyday and scenic folk costume, which carry with them a modification of the meanings and functionality of elements of the national costume. The author fixes the process of substitution of traditional crafts in the manufacture of elements of folk costume, in the context of the development of scientific and technological progress, using modern technologies for creating clothing decor, in the author’s collections of ethnic fashion in Kalmykia. The article introduces into scientific circulation data on folk masters, artists, designers working in the field of folk costume, recorded samples of national clothing created by them and its variations.

KEYWORDS: kalmyk folk costume, national identity, art of Kalmykia, ornament zeg, ethnic style.

© Сангаджиева Д.В., 2021

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена интересом к традиционному калмыцкому костюму как важному фактору идентичности этноса. В условиях процесса глобализации и тенденции к утрате художественного наследия малочисленных этносов знание элементов национальной культуры, выявление, описание и исследование процессов трансформации и функционирования этнической одежды способствует сохранению и развитию ценностных ориентиров в декоративно-прикладном искусстве.

Степень научной разработанности темы. Историографию народного костюма калмыков невозможно представить без трудов И.В. Бентковского, А.И. Житецкого, П.Н. Небольсина, в которых зафиксировано бытование народных художественных ремесел, игравших важную роль в изготовлении калмыцкого костюма в прошлых столетиях [11; 16; 18].

Обширный этнографический материал о калмыцком народном костюме Э.П. Бакаевой освещает различные аспекты его бытования, его семантики, фиксирует сходство и различия в облачениях родственных этносов, где исследуется этимология терминов, обозначающих различные элементы и функции одежды калмыков [3; 4].

Искусствоведческие труды С.Г. Батыревой являются фундаментальными в понимании сущности и специфики калмыцкого декоративно-прикладного искусства, в контексте которого народный костюм рассмотрен как феномен в системе художественных ремесел. Глубокий эстетический и семиотический анализ художественной природы традиционного костюма калмыков представлен в диссертации К.П. Батыревой «Этнокультурные доминанты в формировании эстетики калмыцкого народного костюма» и других ее научных трудах [5; 6; 7; 8; 9].

Фактические и этнографические сведения о применении национального орнамента в декоре одежды калмыков содержатся в публикациях Д.В. Сычёва, К.Э. Эрендженова, Г.С. Васькина [15; 20; 21; 26; 27].

На основе изучения представленных исследований можем заключить, что постановка вопроса об определении направлений развития калмыцкого национального костюма во второй половине XX века — начале XXI века и его трансформации в современных научных публикациях обозначена обобщенно и конспективно кратко.

Методологическая базу исследования составил комплексный междисциплинарный подход; сравнительно-исторические и семиотические методы изучения культуры и искусства, методы анализа и обработки полученных данных.

Научная новизна исследования заключается в том, что выявлены доказательства трансформации формы, функции и технологии изготовления калмыцкого национального костюма во второй половине XX — начале XXI века, а также описаны экспонаты музеев и частных коллекций, в которых сохранена технология изготовления вышивки народного орнамента, популярная среди калмыков в конце XX века.

Впервые введены в научный оборот фамилии художников-сценографов, работавших над воссозданием традиционного калмыцкого костюма во второй половине XX века в Калмыкии.

Важно отметить, что уже в 1960–1980-е годы, когда были живы хранители знаний о семантике орнамента, владевшие народными ремеслами, не всегда использовались традиционные материалы и технологии. Таким образом, благодаря техническому прогрессу к началу XXI века всё чаще национальная вышивка выпуклой гладью и бисером замещается технологически оправданными аналогами, а конструктивная основа национальной одежды упрощается.

В исследовании зафиксирована тенденция вытеснения образного языка метафор и символов калмыцкой культуры прямым декларированием собственной идентичности в виде шрифтовых композиций на калмыцком, английском и русском языке, а также на ойрат-калмыцкой письменности *тодо бичиг* («ясное письмо»), которая чаще воспринимается как декоративная узорчатая вязь, как элемент замещения традиционного декора национальной одежды.

В условиях ритма жизни мегаполисов в XXI веке носить будничную и праздничную традиционную национальную одежду исторического фасона не всегда практично. Смена цивилизаций и процессы урбанизации диктуют утилитарный подход к одежде, калмыки всё чаще используют современный европейский крой моделей, но с элементами этнического декора культуры номадов.

Данное исследование актуализирует тему современного положения народного костюма, обладает новизной ракурсов в рассмотрении проблемы развития этнической одежды как важной области дизайна и декоративно-прикладного искусства Калмыкии.

Обсуждение

Для воссоздания полной картины развития калмыцкого костюма требуется изучение истории его бытования, исследование взаимосвязи с одеяниями народов Сибири и Центральной Азии. Структура калмыцкого костюма сконцентрировала в себе типологические сходные черты с одеждой близких этносов западных монголов, бурят, южных алтайцев, однако в результате отрыва от культурного пространства прародины в инокультурной среде сформировалась самостоятельная этническая значимость [3].

Потомки ойратов, пришедшие в XVII веке из Западной Монголии в степи Северного Прикаспия, стали этнической общностью *«калмыки»*. Отличительным маркером внешнего облика самостоятельной калмыцкой народности в отличие от других родственных этносов является красный элемент в декоре головного убора для всех слоев населения [25, с. 100].

Символизирующая солнце красная кисть *улан зала* на шапке калмыка послужила образованию устойчивого выражения в самоназвании этноса — *улан залата хальмгуд* (краснокисточные калмыки), «фиксируя зрелость этнического сознания, органично воплощенного метазнаком головного убора», вобравшего семантику жизненной силы *амин* [6, с. 158]. Этот феномен в истории культуры народа подтверждает принципиальность постановки вопроса о традиционной одежде как важной части самоидентификации этноса.

Согласно искусствоведческим и эстетическим исследованиям, истоки генезиса калмыцкого народного костюма очевидны в «кросскультурном диалоге традиций, принесенных из Центральной Азии, под влиянием декора одежды тюркоязычных кочевников, горских и земледельческих народов юга России» [9, с. 86–95; 5].

Массовое будничное и праздничное использование национального костюма в Калмыкии отмечается до начала 1940-х годов. По сохранившимся архивным фотографиям и графическим листам художника Владимира Фаворского (1886–1964), выполненным с натуры в 1940 году в Элисте, имеется возможность проанализировать цветовое и конструктивное решение народного и сценического костюма. В большинстве моделей художник фиксирует наряды замужних женщин *терлг* (просторное длинное платье с декорированной манишкой), длинные безрукавки *цегдг* (на груди, по боковым полам и по подолу с вышитым орнаментом *зег*), девичьи платья *биис*, а также сдержанное цветовое и стилистическое решение мужских костюмов *бюшмюд*. У всех моделей одежды отмечаются пышные рукава с удлиненными манжетами [23].

По внешнему рисунку изображенные костюмы на героях портретов близки к образцам калмыцкого костюма XIX — начала XX века, представленным в собраниях Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге, Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова в Элисте,— уникальным экспонатам по сохранности, комплектации и по мастерству исполнения.

Как отмечает искусствовед С.Г. Батырева, наиболее характерный и часто используемый в декоре калмыцкого женского костюма — геометрический орнамент *зег* в «сложной тональной разработке цвета» [8, с. 78]. Для раппорта этого узора типично ритмичное чередование П-, Г- и Т-образных различных сюжетных элементов или в виде повторяющихся полукругов со спектральной цветовой раскладкой в композиции, «созвучной динамике ритма кочевого быта народа» [8, с. 97].

В военный и послевоенный период традиционный национальный костюм как фамильную реликвию сумели сохранить только в немногих семьях. В момент депортации калмыков 28 декабря 1943 года разрешалось взять в ссылку только небольшое количество вещей [22, с. 7], поэтому народные костюмы, декорированные разнообразными вариантами вышивки, в большинстве случаев были утрачены.

В местах ссылки с 1944 по 1958 год среди калмычек бытовали уже упрощенные по крою варианты *терлг и киилик* (нижнее платье). Одежда шилась без использования орнаментальной вышивки, как правило, не в традиционных материалах и цветах, принимая во внимание послевоенное состояние дел в текстильной промышленности страны. Вместо орнамента как элемент декора одежды использовали полосы или лоскуты любых других цветных тканей.

Как ассимиляционное заимствование калмычки используют вместо шапки платок-косынку, завязанную узлом сзади. Среди пожилых калмычек наблюдается ношение двух длинных чехлов черного цвета — накосников *шиверлик*, типичных для замужних женщин, но более узких по ширине, чем в предыдущие годы, лишенных декора, не привлекавших к себе излишнего внимания в инокультурной среде, ставших наиболее доступным маркером этнической самоидентификации [19].

В 1960-е годы повседневное ношение фасонов калмыцкого платья встречается только у пожилых калмычек, основное титульное население Калмыцкой АССР тяготеет к одежде современного кроя, доступной на территории СССР.

В 1962 году во время отчетного творческого показа на сцене Колонного зала Дома Союзов, ВДНХ и других площадках Москвы демонстрировалось мастерство профессиональных и самодеятельных артистов из Калмыкии. Для этих гастролей министерством культуры Калмыцкой АССР впервые были заказаны серии сценических костюмов. Авторами эскизов стали заслуженный деятель искусств Дагестанской АССР, художник Николай Лаков и художник по костюмам Инна Ткачева, которые ответственно подошли к работе, интересовались первоисточниками, особенностями кроя и декора. Костюмы шились в мастерских Большого театра, Московского областного драмтеатра и других швейных цехах [2, с. 38–44]. По сохранившимся фото и подробным описаниям, сделанным постановщиком-балетмейстером Г.С. Чудак [25, с. 5–6], можно судить об этих костюмах, что они близки народному

1. **Выступление калмыцких артистов в Колонном зале Дома союзов.**
Москва, 1962.
Фото из коллекции Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

2. **Выступление калмыцких артистов в Колонном зале Дома союзов.**
Москва, 1962.
Фото из коллекции Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

3. **Выступление калмыцких артистов в Колонном зале Дома союзов.**
Москва, 1962.
Фото из коллекции Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

4. **Выступление калмыцких артистов на площадке ВДНХ.**
Москва, 1962.
Фото из коллекции Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

эстетическому представлению о том, как должны выглядеть калмыцкие артисты (рис. 1–4).

В 1960–1970-е годы в Калмыцкой АССР заметным проявлением национальной идентичности становится сценический костюм. Существенный вклад в дело сохранения аутентичного калмыцкого костюма принадлежит сценографу Дмитрию Сычёву (1908–1996), с 1959 года он стал главным художником Калмыцкого государственного театра им. Б. Басангова в Элисте [24]. Созданные им эскизы для постановок пьес Б. Басангова «Кенз байн» (1959), А. Сусеева «В поисках счастья» (1960) вобрали в себя знания лучших традиций народной культуры, были изготовлены на конструктивной основе исторических прототипов, демонстрировали калмыцкому зрителю культурные коды собственной самобытности.

Художник сцены Владимир Ханташов (1932–2001), выпускник ЛГИТМиК и Высших режиссерских курсов при ГИТИСе, создает убедительные по своей достоверности костюмы и сценографию к спектаклям по пьесам Ц. Шагджин «Будамшу» (1965), А. Балакаева «Хар ясн» (1967), Б. Басангова «Бумбин Орн» (1976) [1]. Зрительский успех основан во многом на точном знании художником материальной культуры своего народа. Именно в театре зритель имел возможность видеть примеры подлинного народного костюма, в котором использовались традиционные материалы.

В 1970–1980-е годы зрители в Калмыкии знакомятся с художниками сцены Владимиром Бадмаевым (1947–2021) и Валерием Яшкуловым (1954), выпускниками Школы-студии им. В.И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького, представившими свое сценическое видение народного костюма для театра и для танцевальных коллективов. По эскизам В.Э. Бадмаева в начале 90-х годов шьются девичьи и мужские костюмы для исполнения танца «Молодежный» солистами ансамбля танца и песни «Тюльпан», в которых декор выполнен в технике аппликативного шитья, в контрастной цветовой гамме. Несмотря на то что бытование оранжевого и ярко-красного цвета в девичьем платье бииз не типично среди сохраненных музейных артефактов, в сценическом воплощении подобные костюмы стали символами степных тюльпанов и связывались с названием танцевального коллектива (рис. 5).

Один из подлинных образцов калмыцкого костюма, состоящий из женского платья *терлг*,

5. **Артисты Государственного академического ансамбля песни и танца «Тюльпан» в концертных костюмах.**
Дизайн костюмов: В.Э. Бадмаев. 1990.
Фото: В.Б. Эрдниев

6. **Выступление самодеятельных артистов из Калмыкии.**
Москва, 1962.
Крайняя справа — П.И. Емчегирова.
Фото из коллекции Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова

безрукавки *цегдг* и шапки *торцг*, сохранен в коллекции семьи художницы Пелагеи Емчегировой (1907–1992), сшитый и украшенный растительным орнаментом в технике вышивки гладью золоченой нитью. В нем она выступала в Москве в составе ансамбля самодеятельных исполнителей в 1962 году (рис. 6).

Другой костюм, созданный П.И. Емчегировой в 1985 году, из коллекции Владимиро-Суздальского художественного музея-заповедника представлен платьем замужней женщины *терлг* из шелковой ткани с растительным рисунком и шапкой *тамша*, декорированной бархатными и плюшевыми лоскутными элементами. Костюм дополнен сумочкой-кисетом. В этом комплекте демонстрируется бытовавшая в конце XX века будничная модель женского платья без вышивки, отороченного по подолу и на манжетах цветными тонкими атласными и жаккардовыми тесьмами. Прямоугольная манишка платья выделяется темными оттенками коричневого и бардового цвета, составлена в лоскутной технике шитья из бархатных, велюровых и плюшевых тканей. Симметрично, от боковых швов к манишке, на уровне талии притачаны узкие отрезки ткани в виде «рулика», которые служили фиксаторами для накосников — *шиверлик* (рис. 7, 8).

С конца 1970-х годов и до середины 1990-х годов министерство культуры Калмыцкой АССР и Республики Калмыкия сотрудничает с московским художником по сценическому костюму Жозефиной Буль (1928–2015). По ее эскизам изготавливается коллекция костюмов для артистов Государственного ансамбля танца и песни «Тюльпан» [13].

В моделях для калмыцких артистов отмечается заметное влияние авторского стилистического решения сценического костюма, что впоследствии отразилось на общей картине развития калмыцкого костюма.

Стиль Ж.М. Буль опирается на эстетические принципы костюмов тюркских и северокавказских народов, и подобное компиляционное решение и избыточный декоративизм стали перенимать и тиражировать другие танцевальные и самодеятельные коллективы республики.

Автор оправдывала свое видение дизайна костюма тем, что «убогую, полунищенскую этнографическую одежду нельзя тащить на сцену» [14, с. 62], таким образом, художник утверждала, что артисты обязательно должны восприниматься ярко, ослепительно, роскошно.

Примером массового инокультурного вторжения в пространство калмыцкого костюма стало превращение калмыцкого *лавшг* (верхнего платья, которое носили нараспах) в распашной халат тюркских народностей, с крупным, стилизованным аппликативным декором.

В вещах Буль активно использована машинная вышивка с преимущественно аппликативными элементами. Существующий технологический метод декора экономически оправдан, поэтому стал популярен, учитывая зрительское восприятие артистов на удаленном расстоянии.

С этого периода времени почти не встречаются в женском костюме артисток удлиненные рукава на платьях с манжетами «копытцеобразной» формы. Нередко отмечалось в ее моделях несоответствие в сочетании элементов девичьего и женского костюма. В конструкции шапки *халмаг* у танцовщиц не всегда присутствовало асимметричное деление на две части, которое, по мнению ученых, маркирует различные периоды жизненного цикла женщины, репродуктивную способность, идентифицирует ее в связи с продолжением рода [7, с. 69].

Наиболее заметен процесс трансформации смыслов и значений декора одежды на примере мужского сценического костюма *бюшмюд* для танца «Ишкимдык», где массово используется стилизованный вышитый орнамент *зег* (рис. 9). Как справедливо отмечает К.П. Батырева, геометрический *зег* традиционно наносился на «копытцеобразных» манжетах платья *терлг*, по подолу и по краям безрукавки *цегдг*, выполняя своеобразную роль пограничной области между внутренним и внешним миром женщины,— не только как декоративный элемент, но имел охранную, защитную функцию [6, с. 131–132].

Таким образом, в костюмах авторства Ж.М. Буль этническая особенность кроя и орнаментальное своеобразие калмыцкого костюма были нивелированы. Ранее, еще в XIX веке, И.Ф. Бентковский отмечает, что в калмыцких женских платьях *терлг* не встречается белый, желтый и черный цвет [10], но в 1970–1990-х годах в сценических костюмах для хореографических номеров подобные цвета становятся допустимы. Аналогичного рода стилизация как измененная визуальная модель калмыцкого костюма в восприятии советского и постсоветского общества прочно внедрилась на многие годы.

Иной пример калмыцкого девичьего платья, созданного в конце 1970-х — начале 1980-х годов народной мастерицей Эренджен Васькиной (1903–1994),— экспонат Музея калмыцкой традиционной культуры им. Зая-Пандиты Калмыцкого научного центра РАН в Элисте. Он демонстрирует вариант сохранения национальных традиций в условиях начинающегося общественного процесса утраты базовых знаний о структуре костюма в Калмыкии. Созданный Э.Б. Васькиной наряд состоял из платья *биив*, сшитого из шелковой ткани голубого цвета, бархатной шапочки *торцг* с вышитым чередующимся солярным орнаментом из бисера, стекляруса

7. **Платье-терлг от национального костюма.** Автор — П.И. Емчегирова (1985). Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

8. **Шапка от национального костюма.** Автор — П.И. Емчегирова (1985). Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

9. **Артисты ансамбля «Тюльпан» на гастролях.**
Начало 1980-х.
Автор костюмов: Ж. Буль.
Фото: tulpanelista.ru, ГААПиТ «Тюльпан»

и пайеток, пояса *бюс* с орнаментом и подвесками из бусин и маленькой сумочки *тюнгрцг*, также вышитой бисером (рис. 10, 11).

К началу 1980-х годов относится еще один костюм, созданный Э.Б. Васькиной для девочки 7–8 лет, состоящий из атласного платья *бииз* светло-голубого цвета, с поясом и шапочки *торцг*, хранящийся в частной коллекции. В условиях дефицита шелковых золоченых и люрексных нитей, сутажных лент и шнуров для шитья и рукоделия Э.Б. Васькина создавала вышивку на манишке, на манжетах рукавов платья и на шапочке из подручных материалов. В частности, на шапке роль *улан зала* выполняет красная пуговица с бисерной кисточкой. Вместо традиционной тесьмы-позумента и золоченых нитей мастерица использовала нити из распущенной каймы с бахромой, которая обычно повсеместно в стране использовалась для украшения полотнищ красных знамен. Кайма состояла из нитей синтетического шелка желтого цвета, что при стесненных материальных возможностях являлось имитацией шитья золочеными нитями. Распущенными нитями-волокнами вышивался в технике выпуклая гладь элемент узора *намч терм зег* (решетчатый лист) и *«бамб зег»* (тюльпан), *жирглин зег* (счастье), имевшие более выпуклую основу благодаря шаблону-подстилу из двух слоев картона. Ранее, добиваясь эффекта выпуклости, калмыки использовали фигурный подстил из коровьей кожи, который прикреплялся к ткани. Вышивка гладью дополнялась вышивкой бисером и пайетками [19].

Если для работы над декором платья был необходим шнур для вышивки в технике *зег*, то использовались любые подручные нитки, мастерица их скручивала самостоятельно, процесс назывался *эрчм* (в переводе с калмыцкого языка — «скручивание ниток и веревок»). Нити складывались в несколько раз, затем определялась середина отрезка, которая крепилась посередине, затем поочередно пучки нитей закручивалось в жгуты в одном и том же направлении, например «к себе».

10. **Калмыцкое девичье платье.** Автор — Э.Б. Васькина. Конец 1970-х – начало 1980-х. Музей калмыцкой традиционной культуры им. Зая-Пандиты Калмыцкого научного центра РАН, Элиста. Фото: Д.В. Сангаджиева

11. **Калмыцкое девичье платье и шапка.** Автор — Э.Б. Васькина. Конец 1970-х – начало 1980-х. Музей калмыцкой традиционной культуры им. Зая-Пандиты Калмыцкого научного центра РАН, Элиста. Фото: Д.В. Сангаджиева

Следующей операцией было скручивание вместе двух жгутов с нитями в направлении «от себя» [19]. Именно таким способом симметрично декорирована манишка и манжеты на рукавах детского платья (рис. 12, 13).

Исследуя этот наряд, мы наблюдаем, как преобразовался традиционный старинный калмыцкий способ вышивки и декорирования ткани, которым владела Серен-гелюль, молодая жена зайсанга Большедербетовского улуса, и который был описан И.Ф. Бентковским во второй половине XIX века [11, с. 167].

В этих двух платьях, выполненных в начале 1980-х годов, наблюдается использование отличительной детали кроя калмыцкого платья *бииз* — это небольшая прямоугольная вставка под рукавом вместо сквозного отверстия, о которой пишет Э.П. Бакаева [3, с. 87]. Этой детали в крое женских рукавов в конце XX века и в последующие годы уже не встречается в девичьем платье, как и длинного разреза в рукаве от подмышки до запястья *кермч*, традиционного еще на рубеже веков и в начале века [8, с. 67], так как крой одежды становится унифицированным, приближаясь к стандартам европейского отрезного по талии платья.

В 1990-е годы в Калмыкии отмечается широкий спектр всевозможных примеров в создании народного костюма. Многочисленные модели для сценических выступлений и повседневного ношения, выполненные в конце XX века и в начале XXI века мастерами ателье «СтильА» (рук. А.Э. Букаева), ателье «Силуэт» (рук. Л.Б. Богаева), а также Зинаидой Четыревой, Верой Джалкиной и другими, отличались необычными композиционными решениями, имели свой авторский взгляд на тему народного костюма. В этих работах преобладает машинная вышивка, шаблонная «термическая аппликация», а также декорирование орнаментальной тесьмой фабричного производства.

Костюм в этническом стиле в начале XXI века в Калмыкии. Осмыслением народных традиций кроя и декора ойрат-калмыцкого костюма отмечено творчество профессионального дизайнера одежды Кермен Батыревой, выпускницы Института дизайна

12. **Девичье платье биз.**
Автор — Э.Б. Васькина (1980).
Шелк, манишка — бархат, вышивка — бисер, пайетки, шелковая нить.
Частная коллекция.
Фото: Д.В. Сангаджиева

13. **Девичья шапка торцг.**
Автор — Э.Б. Васькина (1980).
Бархат, шелк, вышивка, бисер, пайетки, шелковая нить.
Частная коллекция.
Фото: Д.В. Сангаджиева

и моды Московского государственного университета сервиса, лауреата и участника международных конкурсов профессиональных дизайнеров в России и за рубежом, в ее дипломной коллекции «Воспоминание о Джунгарии» (2000). Кермен Батырева работала дизайнером в экспериментальном цехе швейной фабрики «САР» (2002) в Элисте, где занималась введением музейных традиционных паттернов калмыцкой вышивки в промышленное производство на основании зарисовок альбома-каталога Д. Сычёва. Впервые ею был осуществлен отказ от зооморфного орнамента, нехарактерного для калмыцкой вышивки, введен паттерн с геометрическим элементом *улзий* «узел счастья», традиционным в декоративно-прикладном искусстве монголоязычных народов. Ею также созданы эскизы сценических национальных костюмов для творческих коллективов Республики Калмыкия в преддверии празднования 400-летия вхождения в состав России. В них художник восстанавливает во многом забытую традицию народного костюма на сцене, возвращая ему главную функцию визуальной идентификации народа.

Видоизменения в национальной одежде, кроме технологических преобразований в крое и декоре, связаны с запросом покупательской аудитории о соответствии тенденциям моды. Рентабельность коллекций одежды связывается с трапециевидным кроем, со свободным облеганием фигуры, с возможностью носить платье без акцента на талии, в отличие от традиционного отрезного платья *биз*. Длина у многих моделей короче, чем в старинных образцах. Подобные преобразования наблюдаются в коллекциях дизайнера Оксаны Немгировой под маркой «RDNI» [28, с. 20–22]. Заслуживающий внимания пример замещения традиционного метода ручной вышивки со старинным узором на современном платье представлен в ее коллекции одежды в 2020 году (рис. 14, 15). Дизайнер использует в декоре повседневного платья жаккардовую ленту с растительным орнаментом, где прототипом рисунка стал раппорт калмыцкого растительного узора *бамб зег* (тюльпан), вышитого выпуклой гладью, запечатленного ранее художником Д.В. Сычёвым в книге о калмыцком прикладном искусстве [21, с. 55–59].

Среди созданных вещей начала XXI века примечательны качественные образцы реконструкции традиционного рукоделия в моделях женских головных уборов *халмаг, камчатк и торцг* в исполнении мастеров ручной вышивки Натальи Лиджановой, Валентины Басанговой, Баирты Чурюмовой в технике лицевого шитья стежком *хатхмр*, где сочетаются знаковые символы степной эстетики — орнаменты *бамб зег* (тюльпан), *бучр зег* (ветка, побег), *намч терм зег* (решётчатый лист).

В 2019 году Наталья Лиджанова и Валентина Басангова создали реконструкцию экспоната конца XIX века из коллекции Астраханского государственного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника — женского *цегдг*, длинного жилета без рукавов с широкой проймой, отрезного

14. **Платье в национальном стиле.** Дизайн: О. Немгирова. 2020. Фото: Н. Карацева, модель: Б. Янзыкова

15. **Платье в национальном стиле.** Дизайн: О. Немгирова. 2020. Фото: Н. Карацева

по талии. Пышный подол его заложен широкими складками, треугольный вырез спереди сходится на талии и застегивается на пуговицу. По всему подолу, по полочкам и по пройме расположен вышитый орнамент *зег* [17].

Кроме этого вышивальщицами была выполнена реконструкция платья *терлг* из коллекции Российского этнографического музея (Санкт-Петербург). Реконструированные образцы женской и мужской одежды авторства этих мастериц вошли в коллекцию народного костюма Музея калмыцкой традиционной культуры им. Зая-Пандиты Калмыцкого научного центра РАН в Элисте.

Заметным высказыванием на тему национального костюма запомнились зрителям варианты современной одежды с этническими мотивами «Театра моды и пластики» под руководством Татьяны Миловановой (2015, 2017, 2020), Дины Самтоновой и Заяны Помпаевой для марки «Dolan» (2015), Баирты Тостаевой для марки «Иньглян» (2018). Они были представлены на выставках и неделях моды в России и за рубежом [29, с. 22–25]. Основным элементом декора платьев в этих коллекциях становится устойчивый паттерн, связанный с орнаментом *зег и мяядрин зег* (рис. 16).

Данара Чурбанова, основатель мастерской «Сай», участница международного фестиваля монголоязычных народов во Внутренней Монголии (Китай) в 2019 году, выпускница Санкт-Петербургского государственного университета дизайна и технологий, в своих адаптированных к повседневности моделях транслирует знание культурного кода своего народа, но пересматривает его в контексте современной стилизованной композиции. Она одна из первых в республике стала работать с технологиями цифровой печати по текстилю.

Как вариант изложения позиции дизайнера по поводу волнующей темы всё чаще в декоре повседневной молодежной одежды в технике шелкография применяется метод шрифтовой композиции в виде вертикальной каллиграфии ойрат-калмыцкой письменности *тодо бичиг* (ясное письмо). Множество визуальных примеров использования высказываний на родном языке представлено в коллекции моделей торговой марки «Amarhan» дизайнера Веры Мордеевой [12, с. 33–35]. В своей работе В. Мордеева актуализирует тему исчезновения из обыденной жизни разговорного калмыцкого языка и как следствие — проблему угасания национальной самобытности (рис. 17).

Если в прошлые столетия калмыкам было доступно визуальное определение каждого субэтноса по локальным особенностям деталей костюма и аксессуаров [15, с. 138], то в эпоху

16. **Коллекция моделей «Иньглян».** Дизайн: Б. Тостаева. Фото: газета «Баирта», 2019, № 2

постмодернизма современниками проще воспринимается на повседневной одежде шрифтовая плакатная репрезентация слов *kalmychka, хальмг куукн* («калмычка») или *хальмг залу* («калмык»). Именно подобные модели декора одежды имеют у дизайнеров коммерческий успех. В современных реалиях новому поколению калмыков легче доходчиво выразить свою самобытность демонстративно, ярким образом, чем языком метафор и символов.

Результаты

Во второй половине XX века — начале XXI века наблюдается три основных направления развития калмыцкого костюма: 1) калмыцкий сценический и театральный костюм; 2) реконструкция известных существующих образцов материальной культуры калмыков с использованием старинных методов рукоделия и декорирования; 3) авторские художественные стилизованные модели в этническом стиле с применением современных технологий.

Трудоемкость ручного труда в техническом исполнении вышивки зег и бисером, лицевого золотного шитья с выпуклыми силуэтными элементами орнамента послужила причиной замещения старинных методов декора одежды на: 1) массовые промышленные варианты шаблонных орнаментальных элементов «термической аппликации»; 2) украшение жаккардовой лентой, воспроизводящей калмыцкий орнамент; 3) технологию цифровой печати по текстилю, воспроизводящей различные народные орнаменты в технике шелкография и ручной термопрессовой печати; 4) шрифтовые композиции на калмыцком, английском, русском языках.

17. **Платье из коллекции «Yin Yang».**
Дизайн: В. Мордеева.
Фото: А. Антонова,
модель: Ш. Хактаева.
Газета «Баирта»,
2020, № 3

Практическая значимость

В ходе данного исследования в г. Элисте было проведено устное и электронное анкетирование среди дизайнеров, производителей и продавцов одежды в этническом стиле, в котором приняло 46 человек.

На вопрос о наличии у опрошенных художественного, дизайнерского, технологического или конструкторского образования ответили положительно 48% респондентов.

Результатом опроса о национальности покупателей и заказчиков этнически ориентированной одежды стал ответ, что 91% потребителей подобного рода одежды — представители калмыцкой национальности, что иллюстрирует существующую потребность в проявлении собственной идентичности при помощи одежды в этническом стиле. Ценность народного костюма, участвующего в процессе трансляции традиционных ценностей в обществе, не ослабевает.

Наряду со сглаживанием отличий в культурах, унификацией и стандартизацией во всех областях, глобализация также вызывает и обратную реакцию, а именно всплеск этнического самосознания, повышенное внимание к духовным основам своего народа, рост проявлений индивидуализма и критику общества потребления.

Большинство, 52% опрошенных респондентов на вопрос о цели приобретения этнической одежды отмечают, что эти предметы являются подарком для родственников и друзей, калмыкам, проживающим за пределами республики, либо в качестве сувенира для гостей из других регионов.

Сфера применения народного костюма в XXI веке связывается с процессами возрождения буддийского религиозного учения среди мирян. Всё чаще в религиозно-ритуальных практиках прихожане участвуют в калмыцких костюмах.

В повседневном обиходе использование декорированной стилизованным орнаментом одежды с национальным кроем поддерживается работодателями в образовательных учреждениях среди педагогических работников, а также как элемент униформы в сфере культуры и туризма, как корпоративный дресс-код в сфере услуг. Начиная с постперестроечного времени и в начале XXI века в Калмыкии всё чаще на свадебных церемониях молодожены демонстрируют окружающим стилизованный калмыцкий костюм.

Дизайнерами и ремесленниками замечен интерес современников к одному элементу народного костюма, часто покупатели довольствуются отдельным предметом одежды. Нередко это женский или мужской головной убор с обязательным маркером этнической идентичности — декором красного цвета в верхней части шапки, с кисточкой-помпоном *улан зала*.

Литература

1. Адучиев Ц.М. Владимир Ханташов // Художники Калмыкии. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1979. С. 15.
2. Бадмаев А.У. Возрожденная культура. Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. 187 с.
3. Бакаева Э.П. Одежда в культуре калмыков: традиции и символика. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2008. 189 с.
4. Бакаева Э.П. Одежда и украшения // Калмыки / отв. ред.: Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская. М.: Наука, 2010. С. 149–183.
5. Батырева К.П. Калмыцкий народный костюм в свете этнической идентичности // Культура, искусство, художественное образование: региональные особенности, традиции, новации. Сборник статей. Дагестанский государственный педагогический университет. Махачкала: Алеф, 2014. С. 48–52.
6. Батырева К.П. Этнокультурные доминанты в формировании эстетики калмыцкого народного костюма: диссертация ... кандидата философ. наук: 09.00.04. М: РГУТИС, 2008. 207 с.
7. Батырева К.П. Калмыцкий костюм в призме образно-знаковой системы буддизма // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 66–79. DOI: https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.006
8. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX в. Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. 160 с.
9. Батырева С.Г., Гантулга Д. Цвет и пространство в традиционной культуре ойратов Монголии и калмыков России // Secreta Artis. 2021. № 4 (2). С. 86–95. https://doi.org/10.51236/2618-7140-2021-4-2-86-95
10. Бентковский И.В. Женщина-калмычка Большедербетского улуса в физиологическом, религиозном и социальном отношениях // Сборник статистических сведений о Ставропольской губернии. Ставрополь, 1869. Выпуск 2. С. 141–167.
11. Бентковский И.В. Одежда калмыков Большедербетского улуса // Сборник статистических сведений о Ставропольской губернии. Ставрополь, 1869. Выпуск 2. С. 123–139.
12. Болдырева А.В. Найти свой стиль // Баирта. 2020. № 3. Элиста: «РИА Калмыкия». С. 33–35.
13. Буль Ж.М. Калмыцкий костюм и сцена. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1993. 73 с.
14. Буль Ж.М. Эпос «Джангр» и калмыцкий сценический костюм. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1997. 80 с.
15. Васькин Г.С. Виды калмыцкого орнамента и их описание // Калмыцкий народный орнамент // сост. Д.Б. Дорджиева. Элиста: Калм. кн. изд-тво, ИД «Герел», 2010. С. 33–178.
16. Житецкий И.А. Очерки быта астраханских калмыков: Этногр. наблюдения 1884–1886 гг. Москва: тип. М.Г. Волчанинова, 1893. 75 с.
17. Калмыцкие мастера реконструировали цегдг из фондов музея заповедника [Астраханская область. РФ] URL: https://economy.astrobl.ru/news/110550 (дата обращения 07.12.2021).
18. Небольсин П.И. Очерки быта калмыков Хошоутовского улуса. Санкт-Петербург: тип. К. Крайя, 1852. 383 с.
19. ПМА 1992. Полевые материалы. Информант Васькина Эренжен Бадминовна (1903–1994), Элиста. Место рождения: Ростовская обл., станица Эркетиновская. Пенсионерка, 89 лет. Записи 16.07.1992. тетрадь 1., 4 с.
20. Сычёв Д.В. Из истории калмыцкого костюма. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1973. 167 с.
21. Сычёв Д. В. Хальмг улсин эрдм = Калмыцкое народное искусство. Альбом. Элиста: Министерство культуры Калмыцкой АССР, 1971. 111 с.
22. Убушаев В.Б. Осуществление операции «Улусы» в Калмыкии // Ссылка калмыков: как это было. Книга памяти ссылки калмыцкого народа, Т. 1 / сост: П.Д. Бакаев, Н.Ф. Бугай, Л.С. Бурчинова и др. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1993. 264 с.
23. Фаворский В.А. Как я работал на «Джангаром» // Мир эпоса. Составитель Церенов В.З. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. С. 58–67.
24. Червонная С.М. Дмитрий Сычёв // Художники Калмыкии. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1979. С. 22–24.
25. Чудак Г.С. Калмыцкие танцы. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1966. 75 с.
26. Эрдниев У.Э., Максимов К.Н. Калмыки // Историко-этнографические очерки. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2007. С. 281.
27. Эренджено К.Э. Золотой родник: о калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте / авториз. пер. с калм. А. Аквилева. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1985. 127 с.
28 Эренженова Л.В. Калмыцкий стиль Оксаны Немгировой // Баирта. 2020. № 10. Элиста: «РИА Калмыкия». С. 20–22.
29. Эренженова Л.В. Степная бизнес-леди // Баирта. 2019. № 2. Элиста: «РИА Калмыкия». С. 33–35.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Сангаджиева Дельгр Владимировна — заслуженный художник Республики Калмыкия, Калмыцкое республиканское отделение ВТОО «Союз художников России», г. Элиста, Российская Федерация. Почетный работник общего образования РФ, maildelgr@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Sangadzhieva, Delgr Vladimirovna — Honored Artist of the Republic of Kalmykia, Kalmyk Republic Office All-Russian Creative Public Organization “Union of Artists of Russia”, Elista, Russian Federation, maildelgr@yandex.ru*

Поступила в редакцию / Submitted 07.12.2021. Поступила после рецензирования / Revised 15.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 16.12.2021.

References

1. Aduchiev Ts.M. Vladimir Khantashov [Vladimir Khantashov]. *Khudozhniki Kalmykii* [Artists of Kalmykia]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1979. 15 p. (In Russian).
2. Badmaev A. U. *Vozrozhdennaya kul'tura* [Revived culture]. Elista, Dzhangar Publ., 2006, 187 p. (In Russian).
3. Bakaeva E.P. *Odezhda v kul'ture kalmykov: traditsii i simvolika* [Clothing in the culture of the Kalmyks: traditions and symbols]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2008. 189 p. (In Russian).
4. Bakaeva E.P. Odezhda i ukrasheniya [Clothing and jewelry]. Bakaeva E.P., Zhukovskaya N.L. (eds.). *Kalmyki* [Kalmyks]. Moscow, Nauka Publ., 2010. 568 p. (In Russian).
5. Batyreva K.P. Kalmytskii narodnyi kostyum v svete ehtnicheskoi identichnosti [Kalmyk folk costume in the light of ethnic identity] *Kul'tura, iskusstvo, khudozhestvennoe obrazovanie: regional'nye osobennosti, traditsii, novatsii. Sbornik statei* [Culture, art, art education: regional peculiarities, traditions, innovations. Collection of articles]. Makhachkala, Alef Publ., 2014, pp. 48–52. (In Russian).
6. Batyreva K.P. *Ehtnokul'turnye dominanty v formirovanii ehstetiki kalmytskogo narodnogo kostyuma.* [Ethnocultural dominants in the formation of the aesthetics of Kalmyk folk costume. Cand. of philos. sci. diss.]. Moscow, S. n., 2004. 27 p. (In Russian).
7. Batyreva K.P. *Kalmytskii kostyum v prizme obrazno-znakovoi sistemy buddizma* [Kalmyk costume in the prism of the figurative-symbolic system of Buddhism]. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2019, no. 4 (15). pp. 66–79. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.006. (In Russian).
8. Batyreva S.G. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX vekov* [Folk decorative and applied art of the Kalmyks of the 19th – early 20th centuries]. Elista, Dzhangar Publ., 2006. 160 p.. (In Russian).
9. Batyreva S.G., Gantulga D. Tsvet i prostranstvo v traditsionnoi kul'ture oiratov Mongolii i kalmykov Rossii [Color and space in the traditional culture of the oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia]. *Secreta Artis*, 2021, no. 4 (2), pp. 86–95. (In Russian). DOI: https://doi.org/10.51236/2618-7140-2021-4-2-86-95. Available at: https://www.secreta-artis.ru/jour/article/view/191 (accessed 06.12.21). (In Russian).
10. Bentkovskiy I.V. Zhenshchina-kalmychka Bol'shederbetskogo ulusa v fiziologicheskom, religioznom i sotsial'nom otnosheniyakh [Kalmyk woman of the Bolshederbet ulus in physiological, religious and social relations]. *Sbornik statisticheskikh svedenii o Stavropol'skoi gubernii* [Collection of statistical information about the Stavropol province]. Stavropol, 1869 Issue 2, pp. 141–167. (In Russian).
11. Bentkovskiy I.V. Odezhda kalmykov Bol'shederbetskogo ulusa [Clothes of Kalmyks of Bolshederbetsky ulus]. *Sbornik statisticheskikh svedenii o Stavropol'skoi gubernii* [Collection of statistical information about the Stavropol province]. Stavropol, 1869. Issue 2, pp. 123–139. (In Russian).
12. Boldyreva A.V. Naiti svoi stil' [Find your style]. *Bairta*, 2020, no. 3, pp. 33–35. (In Russian).
13. Bul Zh.M. *Kalmytskii kostyum i stsena* [Kalmyk costume and stage]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1993. 73 p. (In Russian).
14. Bul Zh.M. *Ehpos "Dzhangr" i kalmytskii stsenicheskii kostyum* [Epic "Dzhangr" and Kalmyk stage costume]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1997. 80 p. (In Russian).
15. Vaskin G.S. Vidy kalmytskogo ornamenta i ikh opisanie [Types of Kalmyk ornament and their description]. Dordzhieva D.B. (ed.). *Kalmytskii narodnyi ornament* [Kalmyk folk ornament]. Elista, Gerel Publ., 2010, pp. 33–178. (In Russian).
16. Zhitetskii I.A. *Ocherki byta astrakhanskikh kalmykov: Ehtnogr. nablyudeniya 1884–1886 gg.* [Essays on the life of the Astrakhan Kalmyks: Ethnographic observations of 1884–1886]. Moscow, tip. of M.G. Volchaninov, 1893. 75 p. (In Russian).
17. Kalmytskie mastera rekonstruirovali tsegdg iz fondov muzeya zapovednika [Kalmyk craftsmen reconstructed the tsegdg from the funds of the museum reserve]. *Astrakhanskaya oblast'.RF*. Available at: https://economy.astrobl.ru/news/110550 (accessed 07.12.2021). (In Russian).
18. Nebol'sin P.I. *Ocherki byta kalmykov Khoshoutovskogo ulusa* [Essays on the life of the Kalmyks of the Khoshutovsky ulus]. St. Petersburg, tip. of K. Kraiya, 1852. 383 p. (In Russian).
19. *PMA 1992. Polevye materialy. Vas'kina Eh.B. informant, Elista, pensionerka, 89 let* [PMA 1992. Field materials. Informant Vaskina Erenzen Badminovna]. Notes 16.07.1992. notebook 1., 4 p. (In Russian).
20. Sychev D.V. *Iz istorii kalmytskogo kostyuma* [From the history of the Kalmyk costume]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1973. 167 p. (In Russian).
21. Sychev D. V. *Khal'mg ulsin ehrdm = Kalmytskoe narodnoe iskusstvo. Albom* [Kalmyk folk art. Album]. Elista, Ministerstvo kul'tury Kalmytskoi ASSR Publ., 1971. 111 p. (In Russian).
22. Ubushaev V.B. Osushchestvlenie operatsii «Ulusy» v Kalmykii [Implementation of operation „Uluses" in Kalmykia]. Bakaev P.D., Bugai N.F., Burchinova L.S. (eds.). *Ssylka kalmykov: kak ehto bylo. Kniga pamyati ssylki kalmytskogo naroda* [Deportation of Kalmyks: how it was. The Book of memory of the exile of the Kalmyk people]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1993. Vol. 1. 264 p. (In Russian).
23. Favorskiy V.A. Kak ya rabotal na "Dzhangarom" [How I worked on "Dzhangar"]. Tserenov V.Z. (ed.). *Mir ehposa* [The World of the Epic]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1991, pp. 58–67. (In Russian).
24. Chervonnaya S.M. Dmitrii Sychev [Dmitry Sychev]. *Khudozhniki Kalmykii* [Artists of Kalmykia]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1979, pp. 22–24. (In Russian).
25 Chudak G.S. *Kalmytskie tantsy* [Kalmyk dances]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1966. 75 p. (In Russian).
26. Ehrdniev U.E., Maksimov K.N. *Kalmyki. Istoriko-ehtnograficheskie ocherki* [Kalmyks. Historical and ethnographic essays]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2007. P. 281. (In Russian).
27. Ehrendzhenov K.Eh. *Zolotoi rodnik: O kalm. nar. tvorchestve, remeslakh i byte* [Golden spring: About Kalmyk folk art, crafts and everyday life]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1985. 127 p. (In Russian).
28. Ehrendzhenova L.V. Kalmytskii stil' Oksany Nemgirovoi [Kalmyk style by Oksana Nemgirova]. *Bairta*, 2020, no. 10, pp. 20–22. (In Russian).
29. Ehrendzhenova L.V. Stepnaya biznes-ledi [Steppe business lady]. *Bairta*, 2019, no. 2, pp. 33–35. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Сангаджиева Д.В. О трансформации калмыцкого костюма во второй половине XX века – начале XXI века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 10–25. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.001. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/805

Sangadzhieva D.V. On the transformation of the Kalmyk costume in the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 10–25. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.001. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/805 (In Russian).

Kharitonova, Alla Sergeevna

Center for Arts and Crafts,
Khanty-Mansiysk, Russian Federation

Elowsky, Xenia Evgenievna

Center for Arts and Crafts,
Khanty-Mansiysk, Russian Federation

Харитонова Алла Сергеевна

Центр художественных промыслов и ремесел,
г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация

Илауски Ксения Евгеньевна

Центр художественных промыслов и ремесел,
г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация

SYMBOLISM AND SEMANTICS OF THE OB UGRIANS FESTIVE COSTUME

СИМВОЛИКА И СЕМАНТИКА ПРАЗДНИЧНОГО КОСТЮМА ОБСКИХ УГРОВ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.002

УДК 7.031.2

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию символики и семантики праздничного костюма обских угров (народности ханты и манси). Использованы описательный и компаративный методы. Отмечается, что цветовой «словарь» данных народностей максимально конкретен и основан на непосредственном восприятии, поэтому «образы» цветов реалистичны и мифологичны одновременно. Соответственно, каждый цвет несет особую смысловую нагрузку, что детально рассмотрено на примере коллекции вышитой праздничной одежды остяков (ханты) «Узоры Конды». Показано, что костюм можно воспринимать как текст, прочитав который можно понять смысл его цветовой, орнаментальной, архитектурной текстуры. Резюмировано, что праздничный костюм обских угров — не только самобытное явление художественной традиции Западной Сибири, но и итог многовековой коммуникации между соседними народами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: традиционная культура, ханты, манси, обские угры, цветовая символика, праздничный костюм.

ABSTRACT

The article is devoted to the study of the symbolism and semantics of the festive costume of the Ob Ugrians (the Khanty and Mansi peoples). Descriptive and comparative methods were used. It is noted that the color «vocabulary» of these ethnic groups is as specific as possible and based on direct perception, therefore, the «images» of colors are realistic and mythological at the same time. Accordingly, each color carries a special semantic load, which is examined in detail on the example of the collection of embroidered festive clothes of the Ostyaks (Khanty) «Kondy Patterns». It is shown that the costume can be perceived as a text, after reading which one can understand the meaning of its color, ornamental, architectural texture. It is summarized that the festive costume of the Ob Ugrians is not only an original phenomenon in the artistic tradition of Western Siberia, but also the result of centuries-old communication between neighboring peoples.

KEYWORDS: traditional culture, Khanty, Mansi, Ob Ugrians, color symbols, festive costume.

© Харитонова А.С., Илауски К.Е., 2021

«Всё “мироздание” можно рассматривать как замкнутую космическую композицию». В.В. Кандинский из «Точка и линия на плоскости», 1926

Введение

Цвет — неотъемлемая часть любого образа народной культуры. У каждого народа свои предпочитаемые цвета и своя цветовая гармония, отраженная в языке и быте. При этом она глубоко символична, и эта символика передается из поколения в поколение, служа не только и даже не столько декоративным целям, сколько социокультурным, отражая традиционное мировоззрение и, в свою очередь, закрепляя его базовые смыслы и ценности у каждого нового поколения. Кроме цвета, символизм присущ практически всем декоративным деталям артефактов бытовой культуры, в особенности народного костюма. В данной статье мы рассмотрим его применительно к костюму обских угров (общее название двух близкородственных народов: ханты — «остяки» и манси — «вогулы»[1], которые входят в угорскую группу уральской языковой семьи и живут в бассейне реки Оби), что и является *целью* исследования. В качестве основных *методов* были использованы компаративный и описательный методы.

Символика цвета у обских угров

Известно, что у русских и других славянских народов излюбленные цветовые сочетания в вышивке и одежде — красный, белый, синий; а у остяков и вогулов (хантов и манси) — белый, красный, коричневый, синий. Что касается слов, обозначающих цвет и его оттенки, то, например, в русском языке таких слов насчитывается более двух тысяч. Но если в русском языке, наряду с такими «наглядными» цветами, как брусничный, васильковый, вишневый, гвоздичный, дымчатый, есть и обобщенные — зеленый, красный и т. д. [1, с. 131–140], то в языке обских угров цвет всё еще возникает как буквальное описание красочных сочетаний и форм реальности. Так, в диалекте казымских хантов желтый — *хойəм лыпəт хурасəп* — цвет опавших листьев; в диалекте приуральских синий — *этəр хăры хŏрпи* — буквально «как ясное небо». А, например, белый на шурышкарском диалекте тех же хантов звучит как *хойəм лыпəт хŏрпи*, то есть «как тронутые морозом листья». Для обозначения цвета глаз в хантыйском языке используют устойчивые словосочетания, такие как *моλəв сэмҧəн* — «глаза как ягоды арктоуса» (темные глаза, приуральский диалект) или *хойми пŭтыйєҧəн (сємҧəн)* — «котелки с золой» (казымский диалект) — о черных глазах [3, с. 751]. Цветовой «словарь» остяков и вогулов менее абстрактен, так как за ним стоит «исходное» восприятие, еще не абстрагирующее, но создающее системы ассоциаций, описывающих человека через мир и мир через человека. Поэтому «образы» цветов реалистичны (практичны) и мифологичны одновременно.

То же восприятие, соединяющее в себе практику сакрального и повседневного, отражено и в праздничном народном костюме в целом, и вышитом костюме остяков в частности (у вогулов вышивка не описывалась исследователями как присутствующая в праздничном костюме). Цвет, как и орнамент, выполняет в нем роль текста и оберега, рассказывает о человеке. Важно всё — и материал, и крой, и зональное расположение узора, и цветовая гамма.

Коллекция «Узоры Конды»

Рассмотрим на этой основе коллекцию вышитой праздничной одежды остяков (ханты) «Узоры Конды», которая представляет собой реконструкцию, выполненную сотрудниками Центра художественных промыслов и ремесел и его филиала — Школы-мастерской (г. Урай). Коллекция создавалась в течение двадцати лет, в ходе изучения вышитых изделий из фондов музеев Тобольска, Санкт-Петербурга, Хельсинки (Финляндия), а также архивных материалов. Куратор проекта — О.Д. Бубновене.

Были воссозданы не только вышитые костюмы остяков XVII — конца XIX века, но и весь праздничный комплекс, в который входили платки, косынки, украшения из бисера: головные ленты, налобные повязки, нагрудные украшения, пояса. Воссозданы они были сотрудниками Центра ремесел вместе с традициями крапивного ткачества, так как исторически вышивали в регионе в основном на крапивном полотне и редко — на покупном льне.

Конда — приток Иртыша, река обманчиво спокойная, петляющая и теряющаяся в узорочье таежных берегов. Остяки и вогулы — люди речные, жившие и живущие по берегам рек. Река, ее краски, ее настроения — всё это определяет ритм праздничного костюма, звенящего бисерными подвесками/пронизками, украшенного металлическими отливками, расшитого стилизованными орнаментами, среди которых самый любимый — птица. В мифологии остяков, вогулов мир сотворен при помощи птицы — гагары. И образ птицы — один из самых почитаемых. Остяки и вогулы верили, что птица, обитающая в небе, причастна к божеству.

Расшитые «птичьими узорами», выполненными шерстяными нитями (основные цвета — синий, красный, черный/коричневый), платки и туникообразные рубахи и халаты передавали сакральный аспект мироощущения. Они словно одевали человека узорами неба и земли в их чистом, первообразном звучании. Птицы изображались и фигуративно, и абстрактно — через символику полета,

1. **Коллекция Центра ремесел «Узоры Конды», праздничная одежда обских угров.**
Фото: Центр художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск

2. **Коллекция Центра ремесел «Узоры Конды», праздничная одежда обских угров.**
Фото: Центр художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск

как зигзаги или кривые линии. Аналогичные изображения птиц можно встретить в орнаментальных украшениях керамических сосудов эпохи неолита. Как предполагают ученые, птица пришла в вышивку остяков из Ирана вместе с проходившими здесь иранскими всадниками. И если последние впоследствии нашли свое отражение в образе Мир-Суснэ-Хума (за Небом Наблюдающего Человека, Небесного Всадника), то птица в обережной «архитектуре» праздничного женского костюма занимала место представителя небесного, верхнего мира и одновременно присутствовала во всех трех мирах, будучи способной передвигаться между ними, в отличие от человека (если он, конечно, не являлся шаманом) [2, с. 152].

Если вышитый костюмный комплекс локальных групп остяков (ханты) состоит из украшений головы, нагрудных украшений, одежды и обуви: налобная повязка, вышитая косынка, рубаха, халат, вязаные чулки, чирки, то более лаконичный костюм вогулов (манси) взял некоторые элементы у русского населения — фартук и тканый пояс. В модельный ряд коллекции «Узоры Конды» входят комплексы и с верхнеплечевой одеждой Средних веков. Эти суконные кафтаны коренных жителей выполнены по изобразительным и музейным источникам; здесь использовались для украшения оловянные отливки/нашивки. В сочетании с плетеными бисерными полосками их нашивали на воротники, обшлага рукавов, подол, правую полу.

Если воспринимать мироздание в духе В. Кандинского как «замкнутую композицию», а именно так воспринимает его народная художественная традиция, то любой фрагмент обряда, мифа, узора последней отражает в себе, как голограмма, логику и образ всего космического целого, являясь не просто деталью, а проводником в глубину содержания.

На вышитых деталях женских и мужских рубах, платках остяков встречается множество вариантов изображения птиц — схематические и сложные. В орнаментах остяцкой вышивки крестообразное изображение дерева с парными птицами, заключенного в квадрат, поставленного на угол, обозначает «углубление сердца», «вместилище души», что связано с образным понятием жизненной силы рода, вместилищем жизненной силы. Некоторые исследователи поясняют, что изображение креста надо понимать как «четыре стороны света» или «четыре области земли».

Мотивов с птицами очень много. Из них составлены линейные бордюры, розетки, ромбические, решетчатые и ступенчатые сетки и другие вышитые композиции.

Некоторые изображения птиц состоят из треугольной головы и сплошного туловища, прямого длинного хвоста с мысовидным окончанием и прямой ноги. Или, например,— треугольная голова, шея, треугольное тело, две крючкообразные ноги, два крыла в момент взмаха, «двойной хвост». Встречаются совсем стилизованные варианты, причем, как уже сказано выше, аналогичные образы птиц можно встретить на неолитических керамических сосудах. И конечно, птичьи мотивы представлены на платках — небесной части костюма.

На основе полевого материала, привезенного из Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа, сотрудницей Центра ремесел (филиал, г. Урай) Викторией Шашковой были восстановлены, в частности, два платка. Оба находились на священных местах. Середина каждого вышита,

края обшиты полосками из ситца. На одном вышивка представляет собой розетку в виде ромба, орнаментированную узором «деревья», в центре которых вышит крест. Деревья выполнены нитями темно-красного цвета, крест — нитями синего цвета в технике *ханда-ханчь*. По краю сторон ромба идут полосы орнамента в технике *керем-ханчь*[2], состоящие из узора «головки» (ромб, стоящий на треугольнике). Данный узор символизировал образ небесных божеств.

Середина другого платка представляет собой вышитый бордюр, состоящий из многих розеток в технике *ханда-ханчь*. Розетка состоит из узора, предположительно «воронье гнездо», вышитого нитями красного цвета, вокруг него нитями синего цвета — узор «головки». Бордюр закрывают полосы, состоящие из тех же «головок», но в технике *керем-ханчь*. Семантика узора несет в себе информацию защиты и поклонения небесным божествам.

Два других платка из коллекции Центра народных художественных ремесел и промыслов г. Ханты-Мансийск выполнены по книге Т. Вахтер [4]. Это платок с ручной вышивкой в технике *ханда-ханчь* и тот же платок, исполненный в технике машинной вышивки шелковыми нитями.

В центре платка — состоящая из множества розеток, заключенная в квадрат вышивка. В каждой розетке — узор «ветка старого дерева». В центре дерева — узор «крест». Полотно вышито нитями красного и синего цвета с небольшим добавлением желтого (узор «маленький крест»), края платка обшиты полосами красного и синего цвета в лоскутной технике.

Красный цвет, выбранный для изображения деревьев, может читаться как символ Дерева Жизни, одного из постоянных символических образов у многих народов. Красный — это цвет и молодого солнца — восходящего, и старого — заходящего, это цвет крови и красоты, всего, что связано с посюсторонним миром. Синий же крест — это и символ того же дерева, но небесного, и четыре направления света, и то, в чем обитает, растет (как в структуре) дерево жизни с его птицами и цветами. Все вместе — образ единства космической композиции, стройный мир, в котором человек и природа существуют в гармоничном и обогащающем взаимодействии.

Заключение и выводы

Коллекция «Узоры Конды» подтверждает символичность сферы быта традиционных культур, где, с одной стороны, четко разделялись «верх» и «низ», сакральное и земное, но, с другой стороны, эти сферы взаимопроникали. Особую роль здесь играла символика цвета, которая в традиции хантов и манси сопрягалась с другими символами, в первую очередь символом птицы.

Данная коллекция демонстрирует праздничный костюм остяков (ханты) и вогулов (манси) не только как самобытное явление художественной традиции Западной Сибири, но и как итог многовековой коммуникации между соседними народами, один из «трансляторов» кодов российской традиционной культуры. Многоцветье и многообразность последней — щедрый вклад в мировую культуру, источник вдохновения отечественных и зарубежных современных дизайнеров и художников.

Примечания

1. Остяки и вогулы — несколько устаревшие, но и сегодня используемые названия данных народностей.

2. У остяков было известно пять видов (приемов) вышивки: *керем-ханчь* (от хант.— *кередем* «перевернуть, повернуть») — шьется мелкими параллельными стежками, вплотную соприкасающимися друг с другом; *руть-ханчь* (хант.) — вышитый двухсторонний контур, состоящий из мелких квадратов, соприкасающихся углами по диагонали; *ханда-ханчь* (хант.) — мелкими стежками вышивается контур рисунка, который затем заполняется более крупными стежками; *севем-ханчь* (хант.) — «вышивка крестом», *ектем-ханчь* (хант.) — рисунок выполняется крупными параллельными стежками. Остяки (ханты) одним словом *ханчь* — «метка, узор, пестрое» — одинаково обозначали как способ шитья, так и узор. Близко к нему вогульское (мансийское) *ханса* «узор» (*хансау* «пестрый»). Все виды (приемы) вышивки относятся к счетной вышивке. Такая вышивка выполняется по счету нитей основного полотна и тесно связана со структурой ткани, так как могла выполняться только на тканях с регулярным переплетением. Они были удобны тем, что не требовали от мастериц никаких дополнительных приспособлений, зато давали простор для фантазии и творчества.

Литература

1. Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С.С. Каталог названий цвета в русском языке. М.: КомКнига, 2005. 216 с.
2. Мифологическое время: альбом-каталог / сост.: Е. Перевалова, С. Лёзова. М.: Эпифания, 2003. 215 с.
3. Шиянова А. А. Обозначение цвета в диалектах хантыйского языка: структура и семантика лексических единиц // Вестник угроведения. 2019. Т. 9. № 4. С. 747–755.
4. Vahter T. Obinugrilaisten kansojen koristekuosit: ornamentik der Ob-Ugrien. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1953. 216+200 p.

References

1. Vasilevich A.P., Kuznetsova S.N., Mishchenko S.S. *Katalog nazvaniy tsveta v russkom yazyke* [Catalog of color names in Russian]. Moscow, KomKniga Publ., 2005. 216 p. (In Russian).
2. Perevalova E., Lyozova S. (ed.). *Mifologicheskoye vremya* [Mythological time: album-catalog]. Moscow, Epiphania Publ., 2003. 215 p. (In Russian).
3. Shiyanova A.A. Oboznacheniye tsveta v dialektakh khantyyskogo yazyka: struktura i semantika leksicheskikh yedinits [Color designation in dialects of the Khanty language: structure and semantics of lexical units]. *Vestnik ugrovedeniya — Bulletin of Ugrovology*, 2019, vol. 9, No. 4, pp. 747–755. (In Russian).
4. Vahter T. Obinugrilaisten kansojen koristekuosit: ornamentik der Ob-Ugrien. Helsinki, Suomalais-Ugrilainen Seura, 1953. 216+200 p. (In Finnish and German).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ: *Харитонова Алла Сергеевна — культуролог, специалист по жанрам творчества экспозиционно-выставочного отдела, Центр художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация, alladi@inbox.ru*

Илауски Ксения Евгеньевна — заместитель директора, Центр художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск, Российская Федерация, centr-remesel@mail.ru

ABOUT AUTHORS: *Kharitonova, Alla Sergeevna — the Specialist in creative genres of the exposition and exhibition department, the Center for Arts and Crafts, Khanty-Mansiysk, Russian Federation, alladi@inbox.ru*

Elowsky, Xenia Evgenievna — Deputy Director, the Center for Arts and Crafts, Khanty-Mansiysk, Russian Federation, centr-remesel@mail.ru

Поступила в редакцию / Submitted 24.11.2021. Поступила после рецензирования / Revised 08.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 09.12.2021.

Для цитирования | For citation:

Харитонова А.С., Илауски К.Е. Символика и семантика праздничного костюма обских угров // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 26–31. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.002. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/803

Kharitonova A.S., Elowsky X.E. Symbolism and semantics of the Ob Ugrians festive costume. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 26–31. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.002. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/803 (In Russian).

Boronoeva, Tatyana Anatolyevna

National Museum of the Republic of Buryatia,
Ulan-Ude, Russian Federation

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Бороноева Татьяна Анатольевна

Национальный музей Республики Бурятия,
г. Улан-Удэ, Российская Федерация

THE ROLE OF MUSEUMS IN THE MODERN ARTISTIC PROCESS OF BURYATIA

РОЛЬ МУЗЕЕВ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ БУРЯТИИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.003

УДК 7.036(571.54)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Автор рассматривает роль государственных музеев и центров современного искусства в развитии изобразительного искусства Бурятии. В частности, показано, как решаются проблемы, порожденные географической удаленностью республики от культурных столиц России и сложившимся в русле академизма стереотипом «национального своеобразия». В настоящее время в Республике Бурятия достаточно заметны признаки активного развития современного искусства, поддерживаются молодые таланты. При этом автор отмечает, что ведущую роль в сохранении, продвижении произведений изобразительного искусства и художников играют именно государственные музеи. Именно там работы художников становятся музейными предметами — культурными ценностями, имеющими значение для истории и культуры государства и обладающими особыми признаками, которые делают необходимыми для общества их сохранение, изучение и публичное представление.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Национальный музей Республики Бурятия, современное искусство, арт-проект, центр развития современного искусства, молодые художники.

ABSTRACT

The author examines the role of state museums and centers of contemporary art in the development of the fine arts of Buryatia. In this development process, it is important to solve the problems generated by the geographic remoteness of the republic from the cultural capitals of Russia and the stereotype of “national identity” that has developed in line with academism. At present, signs of active development of contemporary art are quite noticeable in the republic, young talents are supported. At the same time, the author notes that it is the state museums that play the leading role in the preservation and promotion of works of fine art and artists. It is in museums that the works of artists become museum objects — cultural values that are significant for the history and culture of the state and possess special characteristics that make it necessary for society to preserve, study and publicize them.

KEYWORDS: National Museum of the Republic of Buryatia, contemporary art, modern art, art project, Center for the Development of Contemporary Art, young artists.

© Бороноева Т.А., 2021

Республика Бурятия по праву считается одним из уникальных культурных регионов со своей национальной художественной традицией, основы которой складывались под влиянием труда и быта кочевой жизни скотоводов. Буряты веками обрабатывали шкуры животных, выделывали кожу и замшу, из конского волоса ткали ковры, шили одежду из привозных тканей — сукна, шелка, парчи, бархата. Широкое распространение имела художественная обработка металлов, дерева, кости; их ювелирное искусство отличалось техническими и художественными достоинствами. С проникновением буддизма из соседней Монголии и Тибета в конце XVII века в Бурятии стали развиваться искусства живописи и скульптуры, уцелевшие образцы которых после антирелигиозной кампании стали музейными предметами.

Сегодня в Бурятии не только бережно хранится и регулярно представляется в музейных стендах богатейшее историко-культурное наследие, но и активно развивается современное искусство, поддерживаются молодые таланты. Важную роль в этом играют культурные институции — музеи, галереи, художественные центры и т.д. Именно они становятся площадкой для диалога между искусством и зрителем [1].

При всём разнообразии такого рода площадок Художественный центр им. Ц.С. Сампилова Национального музея Республики Бурятия играет особую роль. Просторные выставочные площади, условия хранения экспонатов, отвечающие современным требованиям, профессионализм его сотрудников привлекают в свои стены как массового зрителя, так и самих художников. При этом руководство музея отдает себе отчет в том, какое значение для развития изобразительного искусства имеет работа по поддержке молодых художников, поэтому постоянно инициирует их выдвижение на региональные конкурсы, приглашение к участию в музейных проектах, форумах, организацию персональных выставок [2].

На протяжении многих лет музей тесно сотрудничает с Союзом художников Бурятии, в котором состоят 84 члена, включая секцию молодых художников. Музей проводит как топовые персональные выставки таких современных художников, как Д. Намдаков, З. Доржиев, Ж. Баясхаланов и другие, так и яркие совместные проекты регионального, межрегионального и международного уровня. Например, в 2014 г. благодаря федеральной целевой программе «Культура России (2012–2018)» и поддержке Министерства культуры Республики Бурятия был реализован международный арт-форум «Байкальская палитра». В рамках арт-форума впервые была создана уникальная площадка для творчества художников из России и зарубежных стран, способствующая развитию межнационального диалога и сближению культур [3].

Говоря о значении Национального музея Республики Бурятии, сотрудничества с Союзом художников республики, работы с молодежью, необходимо упомянуть о проблемах, препятствующих полноценному развитию современного художественного творчества. Географическая отдаленность Бурятии от культурных столиц России, не говоря уже о столицах западных стран, и соответствующих процессов, влияний так или иначе обусловливает консервативные устои, инерцию в творческой среде. Это особенно заметно среди старшего поколения художников. Но такая оторванность неизбежно отражается и на молодых художниках, на их слабом представлении об актуальном искусстве, а также на их ограниченных возможностях принимать участие в выставках за пределами республики. Те немногие из них, кому всё же удалось получить образование в творческих вузах Москвы или Санкт-Петербурга, предпочитают остаться там и развивать свои способности в ставшем для них привычном окружении профессионалов от искусства.

Другая значимая проблема носит ментальный характер. За долгие годы полного господства академизма в сознании и творчестве художников сложился стереотип «национального своеобразия» — творческая ниша, неподвластная времени, влияниям современности. И этот стереотип несмотря ни на что продолжает влиять на современных художников, ограничивая их поиски нового. Поэтому с определенного момента для музея и творческих объединений в выставочной работе стал важен поиск новых форматов и тематик.

Так, в русле таких поисков в 2017 г. музеем и художниками Бурятии была организована выставка экспериментального современного искусства Бурятии под названием «Сулдэ-I» (по определению Г. Галдановой «сулдэ (hулдэ)» — это «жизненная сила»). Для города Улан-Удэ — это был первый опыт подобных мероприятий. Его необычность заключалась в попытке обратиться к авангардному направлению с возможностью свободного размышления художников на разные актуальные темы. В проекте приняли участие 30 мастеров разных поколений. Куратором проекта выступила заслуженный художник Республики Бурятия Александра Дугарова. Выставка отличалась тем, что участниками были не только члены Союза художников, но и фотохудожники, писатели, поэты, где каждый представил свое понимание творчества и современного искусства, что было ценно само по себе и, безусловно, способствовало взаимному обогащению, открытости для общения, а искусство в дни работы проекта, можно сказать, стало «искусством без границ».

В 2021 г. этот опыт был продолжен; был проведен «Сулдэ-II» — совместный проект художников Бурятии и музея. На новой выставке «Сулдэ-II»

1. **Выставка экспериментального современного искусства Бурятии «Сулдэ-I».**
2017.
Национальный музей Республики Бурятия.
Фото: baikal-media.ru

были показаны работы 33 авторов и художников, которые представили свое новое фигуративное и нефигуративное искусство, живопись, печатную графику, скульптуру, керамику. На выставке были представлены необычные арт-объекты, инсталляции, видео-арт, свидетельствующие об освоении новых пространств и миров.

В полном смысле слова резонансным было проведение в г. Улан-Удэ арт-проекта Международного передвижного симпозиума «NEMOSKVA» РОСИЗО-ГЦСИ (объединение Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО с Государственным центром современного искусства) в 2018 году. Национальный музей Республики Бурятия при поддержке Министерства культуры Бурятии в этом мероприятии принял самое активное участие. Значимым фактом стало то, что среди гостей были известные российские и зарубежные деятели (кураторы) современного искусства. Основной целью симпозиума было «развитие горизонтальных связей, продвижение региональных художников и кураторов, исследование современной ситуации на местах через профессиональный диалог, создание новых возможностей для международного сотрудничества» [5]. Большинство мероприятий арт-проекта «NEMOSKVA» проходило в престижном бизнес-центре, а в художественном музее Ц. Сампилова были подведены его итоги. Одним из результатов проекта стало приглашение экспертами «NEMOSKVA» известного бурятского художника Зорикто Доржиева к участию в Брюссельской выставке «Двенадцатый часовой пояс: путевые заметки из России» в Центре изящных искусств BOZAR. На выставке художник представил свою скульптуру «Lady of Energy» — собирательный женский образ «прародительницы, матери» в промышленном дизайне, которая выполнена в виде ажурной вышки высотой 3,5 метра из алюминиевых профилей.

Продолжением этого проекта стала Вторая кураторская школа «NEMOSKVA», которая проходила с 2020 по 2021 год в два этапа: заочный (с 1 октября 2020 г. по 1 июня 2021 г.) и очный (с 14 по 27 июня 2021 г. в Бурятии, на озере Байкал). Соорганизаторами школы выступили: Министерство культуры Республики Бурятия, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Национальный музей Республики Бурятия, Центр поддержки и развития современного искусства «ZA ART», Благотворительный фонд Владимира Потанина, Правительство Фландрии (Бельгия). Темой второй школы стала «Реанимация. Забота и критика в работе куратора». Для участия в кураторской школе были отобраны

2. **Выставка «Сулдэ-II».** 2021. Национальный музей Республики Бурятия

3. **Выставка «Сулдэ-II».** 2021. Национальный музей Республики Бурятия

18 слушателей со всей России, в том числе 4 слушателя из Бурятии. В рамках школы начинающие и профессиональные кураторы, исследователи, художники и музейные работники обменивались знанием и опытом, знакомились с актуальными проблемами и изменениями в современном обществе и культуре. Было очевидно, насколько большой интерес вызывают мероприятия школы у бурятских участников и насколько полезны они для восполнения их знаний о процессах и тенденциях в современном мировом изобразительном искусстве.

Практически те же цели преследовал Межрегиональный фестиваль деревянной скульптуры «Деревянный симпозиум “Генезис”», который проводился в 2020 году. Актуальной по-прежнему оставалась задача формирования творческого сообщества деятелей современного искусства и образования, инициирования первых опытов по созданию концептуальных работ в духе современного авангарда. В ходе работы симпозиума художниками было создано 9 арт-объектов из традиционного для региона материала — дерева. А уже в следующем году, с мая по сентябрь 2021 года, была проведена вторая школа арт-проектов «Генезис». Курировала оба проекта искусствовед Н. Абзаева. Площадкой для междисциплинарных художественных проектов, нацеленных на поиск и выстраивание новых взаимосвязей традиции и современности, человека и природы, выступил Этнографический музей народов Забайкалья (Улан-Удэ).

В отличие от вышеупомянутых арт-проектов «Генезисы» пытались проследить, как творческое сообщество республики влияет на трансформацию художественных вкусов, предпочтений и даже мышления своих зрителей. Были актуализированы такие важные проблемы, как переосмысление традиционного национального искусства, локальной идентичности, поиск и разработка новых подходов к созданию произведений искусства. В обоих «Генезисах» были предусмотрены образовательная и творческая части. Первая особенно актуальна — в регионе остро ощущается нехватка возможностей по изучению актуального современного искусства. Поэтому онлайн-лекторий в рамках проекта трудно переоценить. К чтению лекций были привлечены преподаватели и художники, известные специалисты в области современного искусства. В 2020 г. проведено 10 лекций, в 2021 – 26. Было организовано сотрудничество с образовательными платформами (в 2020 г.— Среда обучения (Москва), в 2021 г.— Среда обучения (Москва), Школа Родченко (Москва), Мастера Академии (Санкт-Петербург)). Также для более глубокого изучения и исследования местного контента привлекались ученые, преподаватели, специалисты в области культуры и искусства Бурятии.

Образовательная часть обязательно сопровождалась практическим воплощением творческих идей участников мероприятия. Если в первом «Генезисе» материал был традиционен и хорошо знаком мастерам, а его арт-объекты были вписаны в ландшафт музея, то во втором проекте превалировало экспериментальное творчество, а зона его реализации не была ограничена определенным пространством и включала презентационные возможности интернета. Для первого проекта были подготовлены музыкальное произведение и перформанс опытными специалистами (профессиональные режиссер и композитор), во втором — пластический опыт — это проект участника

4. **З. Доржиев.**
Lady of Energy.
2019.
Конструкция —
алюминий, пластик, сталь.
3,5 x 3 x 1,5 м.
Фото: Национальный
музей Республики
Бурятия

5. **З. Доржиев.**
Всадник.
2019.
Пластик, роспись
акриловыми красками.
Венецианская биеннале,
май 2019.
Фото: Галерея
«Ханхалаев», Москва

Школы. Таким образом, от первых шагов теоретического обучения и ориентации на художественный опыт профессиональных мастеров «Генезис» перешел к знаниям, эксперименту и творчеству молодых авторов. В результате за два года организованной работы сформировалось небольшое сообщество, которое активно живет, общается, обменивается опытом, практиками.

Также в контексте развития современного искусства в Улан-Удэ открылись два новых арт-пространства. 26 февраля 2021 г. начал свою работу первый Центр развития культуры и современного искусства «Залуу» («Залуу» в переводе с бурятского — «молодость»). Это автономная некоммерческая организация, созданная при государственном участии. В основе концепции центра лежит задача по выявлению и поддержке молодых талантов в области художественного искусства, а также поддержке творческих инициатив художников и кураторов. Для этого центр стремится создать условия для развития среды современного искусства, включая возможности для публичного высказывания своих мнений, суждений всех неравнодушных.

Первым выставочным проектом центра стала выставка «Сагаан саг» (в переводе с бурятского — «Белое время»). По словам куратора Н. Абзаевой, «название выставки символизирует белый лист. Вдохновение этой выставки — это чистый лист, с которого художники начинают размышлять о том, что такое современное искусство». Здесь показали свои произведения 12 молодых авторов: Ю. Сюй, М. Бикурина, А. Супонина, А. Лыгденова, К. Пронина, Ю. Раднэ, Д. Кантакова, А. Баклашова, А. Сонг, А. Ринчинэ, М. Озонова, И. Канзычаков. Причем «в проекте авторы использовали различные способы репрезентации работ — от свободных перформансов до видеоинсталляций» [4].

Таким образом, сегодня центр современного искусства «Залуу» — это пространство, в котором молодые художники могут реализовывать свои творческие проекты и где создана возможность «поэкспериментировать и синтезировать разные виды искусства, создавать авторские интерпретации и высказывания, которые лежат на пересечении уличного танца, живописи, музыки, театра и перформативных практик» [4].

Еще одно свидетельство продвижения творческих притязаний молодежи г. Улан-Удэ — это открытие интересного арт-пространства (независимый частный проект) на пустующих площадях республиканской типографии. Так, 20–21 сентября 2019 года на ее дворовой территории во второй раз в Бурятии проходил международный фестиваль графического дизайна «Типомания-2019 в Улан-Удэ». Важной миссией фестиваля в Улан-Удэ была популяризация творческих индустрий, креативных видов досуга для молодежи и школьников.

6. **Выставка «Сагаан саг» в Центре развития культуры и современного искусства «Залуу».** Улан-Удэ, 2021. Фото: Национальный музей Республики Бурятия

В двухдневной программе фестиваля прошли детский игровой проект «ШУМ», плакатные, книжные и каллиграфические выставки, лекции, мастер-классы и т.д. [7].

О том, что этот частный проект был вполне удачным, востребованным, говорит и тот факт, что там с 9 июня по 15 августа этого года в рамках мероприятия «Дни Венгрии в Бурятии» прошла выставка работ известного венгерского художника Иштвана Ороса «Иллюзия в графике и плакате».

16 сентября 2021 года Национальный музей Республики Бурятия открыл первый межрегиональный специальный арт-проект «Художники — Бурятии», посвященный празднованию 100-летия Республики Бурятия. Основная его цель — «познакомить жителей республики с творчеством наших земляков, живущих и работающих за пределами Бурятии, но прославляющих в своих произведениях самобытную историю, традиции и культуру родного края. На выставочной площадке Художественного музея имени Ц.С. Сампилова представили свои произведения как хорошо известные широкой публике имена, такие как Д. Намдаков, В. Бухаев, Б. Дугаржапов, З. Доржиев, Ж. Баясхаланов, С. Фалькин, Е. Зонхоева, С. Намдыков, И. Итыгилов, так и молодые художники, чьи имена мало известны в республике — А. Ишигенов, М. Макушкин, В. Эрдынеев, Ч. Базаров, В. Липатова и Э. Балдано. Всего в проекте приняли участие 19 художников из Москвы, Санкт-Петербурга и Томска» [6].

Проект включал в себя проведение выставки, издание полного каталога работ художников — участников проекта, а также на организованной дискуссионной площадке вновь была поднята тема о современном искусстве — «Актуальные проблемы современного изобразительного искусства Бурятии» — художники, искусствоведы и музейные сотрудники обсуждали основные проблемы и пути развития бурятского изобразительного искусства [9].

Примечательно, что в рамках выставки также прошла акция «Впиши свое имя в историю», в ходе которой каждый художник-участник передал в дар свою работу музею в честь 100-летнего юбилея Республики Бурятия, которое будет отмечаться в 2023 году.

Таким образом, мы видим, что в изобразительном искусстве Бурятии сегодня происходят активные процессы: с одной стороны, появляются новые институции (например, Центр современного искусства и арт-пространство «Типография»), с другой стороны, Национальный музей Республики Бурятия в лице Художественного центра

7. **Международный фестиваль графического дизайна «Типомания-2019 в Улан-Удэ».**
Фото: Национальный музей Республики Бурятия

8. **Международный фестиваль графического дизайна «Типомания-2019 в Улан-Удэ».**
Фото: Национальный музей Республики Бурятия

имени Ц. Сампилова создает новые проекты, поддерживающие молодых художников.

В заключение подчеркнем, что несмотря на то, что в Бурятии открываются современные арт-пространства, необходима поддержка государственных музеев, так как ведущую роль в продвижении произведений изобразительного искусства и художников играют именно они. Именно в музеях работы художников становятся музейными предметами — «культурными ценностями, имеющими значение для истории и культуры государства и обладающими особыми признаками, которые делают необходимыми для общества их сохранение, изучение и публичное представление» [8, с. 3].

9. **Межрегиональный арт-проект «Художники — Бурятии», посвященный празднованию 100-летия Республики Бурятия.**
Улан-Удэ, 2021.
Фото: Национальный музей Республики Бурятия

10. **Межрегиональный арт-проект «Художники — Бурятии», посвященный празднованию 100-летия Республики Бурятия.**
Улан-Удэ, 2021.
Фото: Национальный музей Республики Бурятия

Поступила в редакцию / Submitted 11.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 24.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 26.11.2021.

Литература

1. Бороноева Т.А. Национальный музей Республики Бурятия как ресурс региональной креативной экономики // Вестник Бурятского государственного университета. Экономика и менеджмент. 2021. № 3. С. 19–25.
2. Бороноева Т.А., Бальжурова А.Ж. Международные и межрегиональные выставочные проекты Национального музея Республики Бурятия как опыт интеграции // Культурное пространство России и Монголии: опыт и перспективы сотрудничества в трансграничных территориях: Материалы VIII Международной научно-практической конференции / отв. ред. Е.Ю. Перова. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2019. С. 376–386.
3. Бороноева Т.А., Гомбоев Б.Ц. Роль Национального музея Республики Бурятия в развитии музейного дела и туристической отрасли // Современные проблемы сервиса и туризма. 2018. № 12 (1). С. 88–102.
4. В Улан-Удэ открылся центр современного искусства «Залуу» // Номер один. 2021. 01 марта. URL: https://gazeta-n1.ru/news/culture/96032/ (дата обращения 07.10.2021).
5. Проект межрегионального взаимодействия в области современного искусства NEMOSKVA // Проект межрегионального взаимодействия в области современного искусства NEMOSKVA [сайт]. URL: https://nemoskva.art/about_2018 (дата обращения 07.10.2021).
6. Специальный арт-проект «Художники – Бурятии» // Сайт Министерства культуры Республики Бурятия. 2021. 25 августа. URL: https://minkultrb.ru/news/news/23403-spetsialnyy-art-proekt-khudozhniki-buryatii/ (дата обращения 07.10.2021).
7. Типомания в Улан-Удэ // Московский международный фестиваль Typomania [сайт]. URL: https://uu.typomania.ru/ (дата обращения 07.10.2021).
8. Федеральный закон от 26.05.1996 № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» // Российская газета. 1996. 4 июня (№ 104).
9. Художники – Бурятии. Первый специальный арт-проект к 100-летию Республики Бурятия. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, инсталляция, цифровое искусство. Альбом-каталог выставки / сост. Т.Х. Базарова. Улан-Удэ: Национальный музей Республики Бурятия, 2021. 96 с.

References

1. Boronoeva T.A. Natsional'nyy muzey Respubliki Buryatiya kak resurs regional'noy kreativnoy ekonomiki [National Museum of the Republic of Buryatia as a resource of the regional creative economy]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Ekonomika i menedzhment — Bulletin of the Buryat State University. Economics and Management,* 2021, No. 3, pp. 19–25. (In Russian).
2. Boronoeva T.A., Balzhurova A.Zh. Mezhdunarodnyye i mezhregional'nyye vystavochnyye proyekty Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya kak opyt integratsii [International and interregional exhibition projects of the National Museum of the Republic of Buryatia as an experience of integration]. Perova Ye.Yu. (ed.). *Kul'turnoye prostranstvo Rossii i Mongolii: opyt i perspektivy sotrudnichestva v transgranichnykh territoriyakh* [Cultural space of Russia and Mongolia: experience and prospects for cooperation in cross-border areas: Proceedings of Conference]. Ulan-Ude, East Siberian State Institute of Culture, 2019, pp. 376–386. (In Russian).
3. Boronoeva T.A., Gomboev B.Ts. Rol' Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya v razvitii muzeynogo dela i turisticheskoy otrasli [The role of the National Museum of the Republic of Buryatia in the development of the museum business and the tourism industry]. *Sovremennyye problemy servisa i turizma — Modern problems of service and tourism,* 2018, No. 12 (1), pp. 88–102. (In Russian).
4. V Ulan-Ude otkrylsya tsentr sovremennogo iskusstva "Zaluu" [Zaluu Center for Contemporary Art Opened in Ulan-Ude]. *Nomer odin — Number One*, 2021, March 01. Available at: https://gazeta-n1.ru/news/culture/96032/ (accessed: 10.07.2021). (In Russian).
5. Proyekt mezhregional'nogo vzaimodeystviya v oblasti sovremennogo iskusstva NEMOSKVA [NEMOSKVA project of interregional interaction in the field of contemporary art] // *NEMOSKVA project of interregional interaction in the field of contemporary art* [website]. Available at: https://nemoskva.art/about_2018 (accessed: 07.10.2021). (In Russian).
6. Spetsial'nyy art-proyekt "Khudozhniki – Buryatii" [Special art project "Artists to Buryatia"]. Website of the Ministry of Culture of the Republic of Buryatia, 25.08.2021. Available at: https://minkultrb.ru/news/news/23403-spetsialnyy-art-proekt-khudozhniki-buryatii/ (accessed: 07.10.2021). (In Russian).
7. Tipomaniya v Ulan-Ude [Typomania in Ulan-Ude]. Moscow International Festival Typomania [website]. Available at: https://uu.typomania.ru/ (accessed: 07.10.2021). (In Russian).
8. Federal Law of 26.05.1996 No. 54-FZ "On the Museum Fund of the Russian Federation and Museums in the Russian Federation". *Rossiyskaya gazeta — Rossiyskaya Gazeta*, 1996, June 4 (No. 104). (In Russian).
9. Bazarov T.Kh. (comp.). *Khudozhniki – Buryatii. Pervyy spetsial'nyy art-proyekt k 100-letiyu Respubliki Buryatiya* [Artists to Buryatia. The first special art project dedicated to the 100th anniversary of the Republic of Buryatia. Painting, graphics, sculpture, arts and crafts, installation, digital art. Exhibition catalog]. Ulan-Ude, National Museum of the Republic of Buryatia, 2021. 96 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Бороноева Татьяна Анатольевна — кандидат искусствоведения, директор, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация. Заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, почетный член Российской академии художеств, tatboronoeva@gmail.com*

ABOUT AUTHOR: *Boronoeva Tatyana Anatolyevna — Cand. Sc. (Art History), Director, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation. Honored Artist of the Republic of Buryatia, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, tatboronoeva@gmail.com*

Для цитирования | For citation:

Бороноева Т.А. Роль музеев в современном художественном процессе Бурятии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 32–41. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.003. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/802

Boronoeva T.A. The role of museums in the modern artistic process of Buryatia. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 32–41. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.003. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/802 (In Russian).

Chudinovskaya, Tamara Gennadievna

State Russian Museum,
St. Petersburg, Russian Federation

Чудиновская Тамара Геннадьевна

Государственный Русский музей,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

THE KNIGHT OF ENERGETISM

ALEXANDER RYCHKOV-GALAKTIONOV

РЫЦАРЬ ЭНЕРГЕТИЗМА

АЛЕКСАНДР

РЫЧКОВ-ГАЛАКТИОНОВ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.004
УДК 7.036:75
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается творчество ленинградско-петербургского художника Александра Николаевича Рычкова-Галактионова (р. 1948), живописца и графика, выпускника Института имени И.Е. Репина Российской академии художеств (1973). Особенностью его творческого пути стало обоснование им в 1990 году собственного творческого метода, названного «энергетизм», и изобразительной манеры «extantion». Его творчество условно делится на три периода, первый из которых — нащупывание своего авторского «я» (1970–1980-е годы). Второй период связан со временем исторической эпохи «перестройки», некоторые стороны которой художник стремился передать метафизическим изобразительным языком, отходя от прежней реалистической живописной манеры. Этот период может быть назван переходным к следующему, полуфигуративному этапу творчества, на котором художник окончательно формулирует свое творческое кредо.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Александр Николаевич Рычков-Галактионов, перестройка, энергетизм, extantion.

ABSTRACT

The article examines the work of the Leningrad-Petersburg artist Alexander Rychkov-Galaktionov (b. 1948), a painter and graphic artist, a native of the I.E. Repin Institute of the Russian Academy of Arts (1973). A feature of his creative path was the substantiation by him in 1990 of his own creative method, called “energetism”, and the pictorial manner of “extantion”. His work is conventionally divided into three periods, the first of which is the groping of his author’s self (1970s — 1980s). The second period is associated with the time of the historical era of «perestroika», some aspects of which the artist strove to convey in metaphysical pictorial language, departing from the previous realistic painting manner. This period can be called a transitional to the next, semi-figurative stage of creativity, at which the artist finally formulates his creative credo.

KEYWORDS: Alexander Rychkov-Galaktionov, perestroika, energetism, extantion.

© Чудиновская Т.Г., 2021

Александр Николаевич Рычков окончил Институт имени И.Е. Репина Российской академии художеств в 1973 году, учился в мастерской книжной графики у Г.Д. Епифанова, посещал мастерскую Е.Е. Моисеенко, которого почитал за большого и непревзойденного художника. С 1980 года — член Союза художников. После окончания института, как многие советские художники, работал в системе заказов Художественного фонда по всему Советскому Союзу. Небольшое время был главным художником в Усть-Илимске. Станковая живопись привлекала его как возможность свободного и личного художественного высказывания, возможность с ее помощью выразить глубинную мысль, свой внутренний поиск.

Его творчество условно можно разделить на три периода, первый из которых заканчивается на подходе к историческому завершению этапа существования советского государства в конце 1980-х — начале 1990-х годов. В «доперестроечном» творчестве Рычкова не случайно сильны мотивы автопортрета — настойчивого вглядывания в себя («Автопортрет с весной», 1986, «Автопортрет с отцом» (его отец был художником), «Автопортрет в берете» (рис. 1) и др.). Вглядывание в себя для него — это прежде всего поиск в себе художника, о чем говорят и другие его произведения того времени, к примеру «Портрет Пиросмани» (1984, рис. 2) или «Натюрморт с этюдником» (1989, рис. 3), словно застывший в ожидании нового начала. Его живописные опыты в пейзаже («Ветер с Ладоги», 1979, рис. 4), натюрморте («Окно», 1975, рис. 5), в жанровой картине («Аня, мартышка и война», 1985, рис. 6; «Утренняя роса» и др.) также демонстрируют стремление и интерес автора не столько к натурному отображению интересующих его событий и мотивов окружающей жизни, сколько к обобщенному высказыванию философского плана.

К началу 1990-х годов художник совсем отходит от академической живописной манеры, его образность стыкуется с реальной лишь на уровне распознавания фигур и предметов, в композиционные сочетания которых он облекает свои творческие мысли. Эти мысли фактически не касаются живописных задач, хотя Рычков работает и с цветом, и с формой, склоняясь к декоративному и символическому звучанию своих работ. Художника волнует иное — адекватность, тождество «означающего» и «означаемого». Он стремится говорить другим языком — уже не языком натуры, а языком знака, и ищет для него новые изобразительные формы. Предметность при этом не нарушается, она становится иной — вторичной по отношению к зримому миру, умозрительной, основанной на передаче мыслей и чувств художника, вращающихся вокруг некоторой темы, им владеющей и требующей воплощения.

Если в первом творческом периоде художник обременен раздумьями о своем месте в мире, то во втором в его творчество вторгается сам мир, в ту пору неустойчивый, насыщенный тревогами и сомнениями, неуправляемо несущийся в потоке исторической данности («Воющая волчица», 1989–1990, рис. 7; «Новый ковчег», 1992; «Рухнувший трон», 1990, рис. 8; «Поддержание власти», 1991 и др.). «Рушащийся мир» и «социальную грызню» вокруг «окаменевшего Древа жизни» (слова художника) он отражает и в произведении «Социум» (1989, рис. 9), в котором эмоциональное отчаяние выражено обрывками изобразительных форм и фрагментами звероподобных существ, вовлеченных в стремительное круго- или, скорее, колесообразное верчение. Все эти произведения полны движения. Впрочем, движением проникнуты и ранние работы Рычкова, и более поздние — передача движения становится явной задачей, и он решает ее как с помощью динамической формы, так и посредством цветовых контрастов, прибегая в следующем своем творческом периоде к усложненным пространственным построениям, стремясь к пространственной многослойности изображения.

В 1991 году Александр Николаевич основал Санкт-Петербургский творческий фонд «Искусство современности» и стал его президентом, участвовал в деятельности общества музыки и искусств «Аполлон», в организации выставок единомышленников в Санкт-Петербурге и за рубежом. И всюду А.Н. Рычков-Галактионов популяризировал концепцию «энергетизма» в искусстве, по сей день утверждая, что является ее основателем с 1990 года.

Его творчество в эти годы претерпевает кардинальную ломку, художник стремится с помощью изобразительных средств привнести в свои работы измерение духовности. Надо отметить, что термин «духовность» по сию пору трактуется неоднозначно в различных кругах интеллигенции, в том числе творческой. Зачастую «духовностью» обозначают любовь к разным проявлениям культуры и стремление к знаниям гуманитарного свойства, хотя исследователи этого понятия однозначно говорят и о его трудноуловимости, и о том, что понятие духовность можно разграничить на «светское» и «религиозное». Источником религиозной духовности является вера в Бога, светской — знания, но вместе с тем четкой границы между ними нет, так как понятия духовности и культуры тесно взаимосвязаны [8, с. 33–39; 15, с. 71–76]. Художник может исповедовать христианство, как, например, В.В. Стерлигов (1904–1973), а в творчестве являть схожие приемы и руководствоваться схожими мотивами с другими художниками, не позиционирующими себя христианами. Так это произошло в сфере художнических жестов

1 | *2* | *3*
4 | *5*

1. **А.Н. Рычков-Галактионов. Автопортрет в берете.**
1989.
Холст, масло.
120 x 90.
Собственность автора

2. **А.Н. Рычков-Галактионов. Портрет Пиросмани.**
1984.
Холст, масло.
130 x 90.
Собственность автора

3. **А.Н. Рычков-Галактионов. Натюрморт с этюдником.**
1989.
Холст, масло.
120 x 90.
Собственность автора

4. **А.Н. Рычков-Галактионов. Ветер с Ладоги.**
1979.
Холст, масло.
97 x 97.
Собственность автора

5. **А.Н. Рычков-Галактионов. Окно.**
1975.
Холст, масло.
120 x 96.
Собственность автора

В.В. Стерлигова и П.М. Кондратьева (1902–1985). Последний, по крайней мере, на поверхности высказываний, более тяготел к научной составляющей «духовности» (например, научно-популярный физико-математический журнал «Квант» был, по воспоминаниям учеников, его любимым чтением) и на вопрос, верует ли он, отвечал, помедлив: «Верую в живопись!» [13, с. 43]. Творчество этих прямых наследников первой волны авангарда, а также творчество художников их круга в начале 1990-х годов предложил объединить термином «сакрализованный пластицизм» Л.В. Мочалов [14]. Следует отметить, что художественная среда Новейшего времени в большинстве своих представителей демонстрирует «промежуточный» тип сознания — не религиозный и не светский, но обладающий чертами того и другого, смешивающий их в котле своих индивидуальных творческих процессов [25]. Художественное сознание интегрирует самые разнообразные проявления

6. **А.Н. Рычков-Галактионов. Аня, мартышка и война.** 1985. Холст, масло. 180 x 155. Собственность автора

окружающей действительности с целью творческого воспроизведения, и когда в сферу интересов художников вошла действительность «невидимая», на сцену культурной жизни европейского общества вышел и стал прочно укреплять свои позиции эзотеризм как мировоззрение, синтезирующее различные знания скрытых сторон действительности и опытов встречи с «иномирьем» [16, с. 13].

Эзотеризм в сочетании с научными открытиями нового и новейшего времени во многом способствовал поискам нового изобразительного языка. Одно из ярчайших отражений этих поисков продемонстрировано в трактате «О духовном в искусстве» (1910) Василия Кандинского. Вновь возвращаясь в постперестроечное время последнего десятилетия XX века, отметим, что на волне стихийного обвала системы ценностей и потоком хлынувшей в бывший Советский Союз прежде неведомой информации эзотеризм в самых разнообразных оболочках стал достоянием массовой культуры. Поиски духовной жизни нередко приводили людей именно в эту область познаний, обладавшую широким диапазоном предлагаемых средств приобщения — от потрясшего бывший советский мир явления Кашпировского на экранах телевизоров до начавших выходить в печати трудов солидных ученых по изучению Вселенной. Связанная с озарениями творческого сознания, эта область становится не только камнем преткновения для ищущих духовных путей, но и входит прямой составляющей в созидание новой картины мира, которую порой так и называют: научно-эзотерической.

Экскурсы в область эзотеризма представляются необходимыми, чтобы понять, «что хотел сказать художник». Как окунуться в мир его представлений и точек зрения? Текст от лица художника воспринимается на веру, хотя зачастую носит

7. **А.Н. Рычков-Галактионов. Воющая волчица.**
1989–1990.
Холст, масло.
100 x 90.
Государственный Русский музей

8. **А.Н. Рычков-Галактионов. Рухнувший трон.**
1990.
Холст, масло.
100 x 90.
Собственность автора

манифестационный характер. В конце концов, он требует дешифровки… Так, столкнувшись с понятием «энергетизм» в изобразительном искусстве, краем сознания понимаешь, что истинный ключ к этому понятию лежит, скорее всего, в области науки, так как тем же краем сознания догадываешься, что «энергетизм» происходит от слова «энергия», а энергия относится к области физики, а уже потом и к области метафизики, философии, эзотерических доктрин. Приходят на память лучизм Михаила Ларионова, концепция электроорганизма (свеченизм) Климента Редько, космизм группы «Амаравелла»… В.С. Турчин, исследователь первого русского авангарда «в свете теософии», называет одним из тех, кто основательно повлиял на мировоззрение художников, Н.И. Кульбина (1868–1917), который говорил о пронзающих все мироздание Х-лучах — такой форме энергии, что проникает через все пространства и вызывает колебания видимого мира: «Чувствуя силу невидимых энергий, Кульбин решил, что они могут быть выражены посредством знаков в поэзии, музыке и живописи» [23, с. 409]. «Есть данные предполагать,— в унисон Кульбину сообщает М. Ларионов,— что весь мир, во всей своей полноте как материальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме» [10, с. 15]. Новая философская энциклопедия говорит, что «энергетизм — философское учение, в основе которого лежит представление об энергии как субстанциональной и динамической первооснове мира» и что его возникновение напрямую связано с естественнонаучными открытиями середины XIX века и «возрождением неоромантических тенденций в философии и искусстве», хотя на подобные темы рассуждали еще античные философы [26].

Тем более интересно использование термина «энергетизм» в последнем десятилетии XX века в среде художников. Александр Рычков не кривит душой, когда с горячностью отстаивает свое «первопроходство». Этот термин прозвучал в сборнике «Аполлон», том 1, книга 2, в 1995 году. «Искусство — взаимосвязь энергий»,— так озаглавил свою статью художник. «”Энергетизм” — это не направление в искусстве,— пишет он,— это стержень понимания жизни во всем ее богатстве сознания и сверхсознания, уходящего в астральное восприятие действительности в материи форм. Создает только энергия духа, все остальное балласт повествования, теоретизирование замертво рожденного ребенка» [19, с. 395]. Уже одна эта цитата вызывает в памяти манифестационные тексты художников авангарда первой волны, безапелляционная уверенность которых базируется на глубокой и бескомпромиссной убежденности в «последней истине». Например, М. Ларионов в своей программной статье «Лучизм» пишет: «Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествовавшем искусстве — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине. Отсюда начинается истинное

9. **А.Н. Рычков-Галактионов. Социум (Возмездие).**
1989.
Холст, масло.
100 x 90.
Собственность автора

освобождение живописи и жизнь ее только по своим законам» [10, с. 21]. Спустя почти сто лет Александр Рычков будто вторит ему в уверенности, что «лишь энергетическая сущность, создаваемая в результате взаимосвязи любых изобразительных средств, даже формально несовместимых, способна поднять современное искусство на качественно новый уровень». Человек-художник должен себя постичь как «модель целого» и в этом процессе постижения обрести «энергетическое понимание» с «истинным рождением духа в нас», энергия которого и есть созидательная сила творчества. И тогда «великое триединство, заложенное в нас (разум, чувство, дух), способно служить Богу, а не эксперименту самовосприятия». Это великая задача художника, который, обретя «новое видение» и понятие о «всеобщности духа», созидает на холсте «цветопластическую гармонию», заключающуюся в раскрытии «потенциала напряжения всего холста как пульсирующей массы, уходящей в глубину бесконечности» [19, с. 396]. По сути, в письменно зафиксированных рассуждениях Рычкова речь идет о формировании художника как личности, которая, обретая свой язык в искусстве, отдаляется от индивидуалистического и эгоистического видения мира.

В изложенной Рычковым «концепции энергетизма» можно уловить течение мысли В. Кандинского в его трактате «О духовном в искусстве» и отголоски убеждений единомышленника Кандинского по обществу «Синий всадник» (1910-е годы) Франца Марка, который писал, что «искусство

будущего должно стать внешним, формальным выражением наших научных представлений». Эти художники уже в ту пору рассуждали о «чистой вибрации», о единой и неделимой энергии, которая представляется духовной сутью мироздания (материальные же явления иллюзорны) [11]. Что же говорить о науке в конце XX века, когда тема «вибраций» стала достаточно расхожей? Наука погрузилась в сферу невидимого, изучает потоки времени и информации, занимается вопросами телепатии, телекинеза, биолокации и др., призывает к пересмотру физической картины мира, существовавшей в XX веке…

А.Н. Рычков участвовал на Второй выставке картин общества «Аполлон» (СПб, Всероссийский музей А.С. Пушкина, 1993) в составе художников «аполлоновского круга», где экспонировались также работы Павла Кондратьева, Веры Матюх, стерлиговцев (Е. Александрова). Автор статьи в упомянутом сборнике «Аполлон» под псевдонимом «Б. К.» (вероятно, Борис Калаушин, «неутомимый пропагандист русского авангарда» [9, с. 178]) отмечает и «самостоятельный голос Александра Рычкова, склонного к философской метаформе», и то, что «А. Рычков также автор теоретических эссе, трактующих концепцию энергетизма» [3, с. 403]. Обратим внимание на слово «трактующих» — то есть дающих объяснение, что подразумевает факт существования этой концепции в интеллектуально-художественном пространстве. Более того, вслед за статьей Рычкова идет статья Б. К. под названием «Энергетизм цветоформ». В этом же сборнике опубликованы материалы о выставке общества «Аполлон», прошедшей в 1995 году в ЦВЗ «Манеж» и носившей название «Духовный энергетизм цветоформ». Она была посвящена 10-летию со дня смерти П.М. Кондратьева. В текстах о ней особенно подчеркнуто объединяющее всех авторов выставки (П. Кондратьев, В. Волков, В. Жуков, Б. Калаушин, Г. Молчанова, В. Поварова, Л. Ткаченко) «мышление элементами художественной формы», а на обложке буклета к выставке помещена цитата из трактата Кандинского «О духовном в искусстве»: «Живопись — искусство, а искусство не есть бесцельное создание вещей, растекающихся в пустоте, но есть сила и власть, полная целей, и должно служить развитию и утончению человеческой души <…>. Оно есть язык, которым говорят в только ему одному доступной и свойственной форме душе о вещах, которые для души — хлеб насущный и который она только и может получить в этом виде» [7, с. 62–63].

Таким образом, текст Кандинского красной нитью проходил сквозь творческие устремления «аполлоновского круга», «витал в воздухе» этого общества, хотя не факт, что Рычков его изучал — его интересовали, скорее, современные идеи научно-эзотерического направления, связанного с развитием мысли В.И. Вернадского о биосфере и ноосфере. Но «витание в воздухе» Кандинского, а точнее, схожесть с его ментальными построениями улавливается и в тексте альбома, изданного художником своими силами в 2015 году,— «Введение в концепцию “Энергетизма”» (1990). Художник пишет о поэтапности творческого пути: «Энергетизм есть основополагающее направление искусств третьего тысячелетия, открывающее вневременное сознание материи и духа. Художник, перешагнув чувственно-эмпирическую, а затем и метафизическую субъективность, открывает для себя реальность энергоинформационных отношений» [1]. О подобном прохождении разных стадий творческого сознания говорил и В. Кандинский («О духовном в искусстве», глава II: «Движение»), связывая единой цепью развитие души и искусства и обязывая художника быть «слугою высших целей, обязанности которого определенны, велики и святы» [7, с. 10]. Подобно Кандинскому и другим проповедникам нового изобразительного языка начала XX века, Рычков в своем эссе «Энергетизм и эволюция модернизма» (1998) совершает краткий экскурс в историю новейшего искусства столь же поэтапно, как в свое время описывал поступательное движение художнического сознания, и отмечает важную сторону искусства XX века — «…стремление уйти в другую реальность, не связанную с отражением действительности» (с другой точки зрения о подобном процессе сообщает один из современных исследователей эзотеризма: «…в опыте гнозиса адепту эзотерического учения открывается иллюзорность, ограниченность обычного восприятия мира; одновременно он полагает, что ему открывается иная, более полная и истинная реальность» [16, с. 13]). «Абстрактное мышление как ключ к познанию мирового единства выводит к энергоинформационной сущности искусства — энергетизму — вневременной форме сознания. Высокой целью искусства становится материализация и дематериализация пространства духа, подобно функции самой планеты…» [20, с. 251]. Здесь Рычков говорит и о биосфере Земли как космического тела «со сложнейшими энергоинформационными механизмами саморегуляции», и о «едином пространстве», и об «условности времени», и о человеке, который в озарении «становится проводником незримых космических энергий». Упоминает «адаптивную интуицию», чье «неосознанное взаимодействие с внешней средой на энергоинформационном уровне» доказано именами В. Вернадского, К. Юнга, А. Кестлера, опытами Кирлиана и современных исследователей, в частности из Международной академии энергоинформационных наук (МАЭИН), «в области единой информационной среды планеты и человека» [21, с. 86–88].

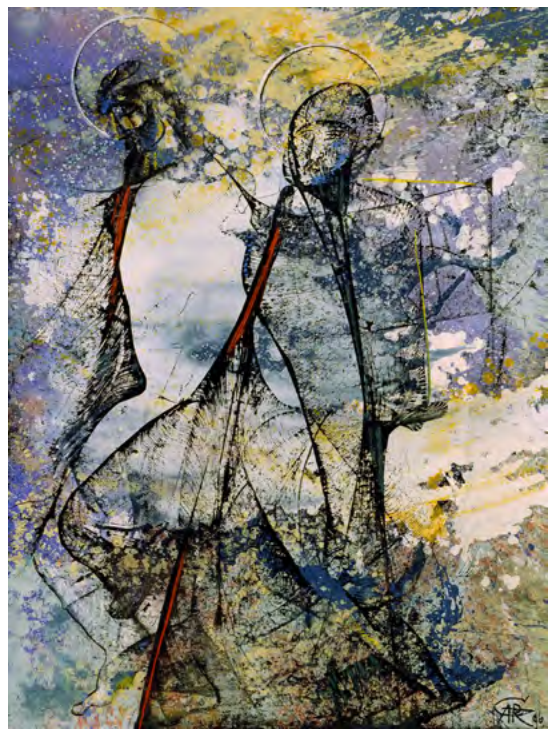
Апелляция художника к названным именам и к академии, которая существует и ныне, хотя по-прежнему носит статус негосударственной и нередко критикуется как псевдонаучная, а то и оккультная [12], сами его тексты и произведения третьего периода творчества выявляют тяготение автора к области чудесного, к переживанию масштабов, бóльших очевидно зримого мира,— масштабов планетарного порядка, что вводит искусствоведческо-исследовательскую мысль в сферу того течения, что именуется «космизмом» и имеет долгую историю. Истоки этого течения наверняка находятся в тех временах, когда человек впервые осознал бездонность Мироздания. Кому как не художнику, обладающему, как правило, особо тонкой душевной организацией и склонностью к веданию истин, стремиться к неизведанным глубинам и подтверждениям чудесного. Именно годы перестройки в нашей стране не просто приоткрыли, но распахнули настежь двери, ведущие к неведомым прежде тайнам. Если Л.Н. Гумилев, Н.А. Козырев, В.В. Стерлигов были из разряда озаренных людей в тяжелейших жизненных условиях (тюрьмы, ссылки, гонения), то перестроечные годы также являли собой тяжелые условия выживания и по-своему мучили людей, искушая «пассионариев», тех, кто не ушел в бизнес или не погиб, приобщением к тайнам мироздания.

Очевидно, сам художник пережил своеобразное изменение сознания, о котором писал в своих эссе и манифестах, стремясь донести свое слово до слушателя, а искусство — до зрителя. «На уровне энергетизма художник становится проводником и преобразователем незримых космических энергий в формы искусства, вне дуализма материи и духа. Этому способствуют следующие факторы: развитие науки, трансмутация природы и человека, трансперсональный опыт вхождения в измененное состояние сознания» [20, с. 251–252]. Итак, «под искусством я понимаю не материальное, а материализованное пространство духа. На смену блуждающему созерцательному интеллекту с его линейно-рекламным концептуализмом приходит реальность энергоинформационных отношений»,— пишет Рычков [20, с. 251–252]. Его творчество начала 1990-х годов так характеризуется на страницах «Аполлона»: «В этих картинах звучит особый голос и темперамент, экспрессия энергетической концепции среды, в которой предметы, лишаясь иллюзорности, претворяются в пластический знак, свободный от диктата фигуративности, где органически соединяются зримые предметные образы с элементами абстрактной живописи, в которой главная цель — создание духовно-энергетического пространства» [3, с. 395]. Эти слова вновь находят свою параллель в размышлениях Кандинского о роли художника в меняющемся мире: «Кандинский полагал, что художник, чуткий к вибрациям, улавливает изменения в структуре мироздания, которое сейчас на наших глазах освобождается из плена материального. Художнику отведена здесь роль свидетеля и транслятора новой картины вселенной» [24].

10. **А.Н. Рычков-Галактионов. Постижение себя. Кунгфу.**
1990.
Холст, масло.
120 x 90.
Собственность автора

11. **А.Н. Рычков-Галактионов. Сеятель (Ангел-художник).**
1997.
Холст, масло.
120 x 100.
Собственность автора

12. **А.Н. Рычков-Галактионов. Похищение Европы (Матриархат).**
1997.
Холст, масло.
120 x 100.
Собственность автора



13. **А.Н. Рычков-Галактионов. Покаяние.**
1991.
Холст, масло.
120 x 100.
Собственность автора

14. **А.Н. Рычков-Галактионов. Реквием.**
1997.
Холст, масло.
140 x 120.
Собственность автора

15. **А.Н. Рычков-Галактионов. Апостолы Петр-Симон и Андрей.**
1996.
Холст, масло.
120 x 90.
Собственность автора

В статье о художнике к его персональной выставке 1996 года в стенах галереи «Аполлон» А.Ф. Дмитренко подчеркивает «выход к астральному смыслу» образов-символов Александра Рычкова [2], к тому времени давшему название изобретенной им изобразительной технике — «extantion», трактуемое как «протяжение пространства». Персонажи многих работ художника — некие человекообразные сущности, фантомы, находящиеся в состоянии безвесия в многослойном пространстве, ювелирно сотканном из мерцающих цветовых пятен, круглящихся линий, штрихов. Они относятся к разряду мыслеформ — своеобразные видения, «тульпы», «астральные тела». Подобно многим художникам конца 1980-х — начала 1990-х годов, обратившихся к технологии создания своего художественного мира с помощью неких универсальных действующих лиц (например, О. Целков, Е. Фигурина, Вл. Овчинников), Рычков закладывает в своих героев чаще всего «духовный» смысл. Изобразительный ряд его произведений составляют и обобщенные, антропоморфные образы идей («Постижение себя. Кунгфу», рис. 10; «Сеятель (Ангел-художник)», 1997, рис. 11; «Художник»), в том числе связанных с греческой мифологией («Похищение Европы (Матриархат)», 1997, рис. 12 и др.), и образы-формулы («Покаяние», рис. 13, «Реквием», рис. 14), и «астральные тела» или слепки из памяти («Апостолы Петр-Симон и Андрей», 1996, рис. 15; «Волхвы»; графическая серия «Астральный мир», 1994), и ангелы и души («Ангел (Неприкаянная душа)», «Освобождение души», рис. 16, обе — 1995 и др.).

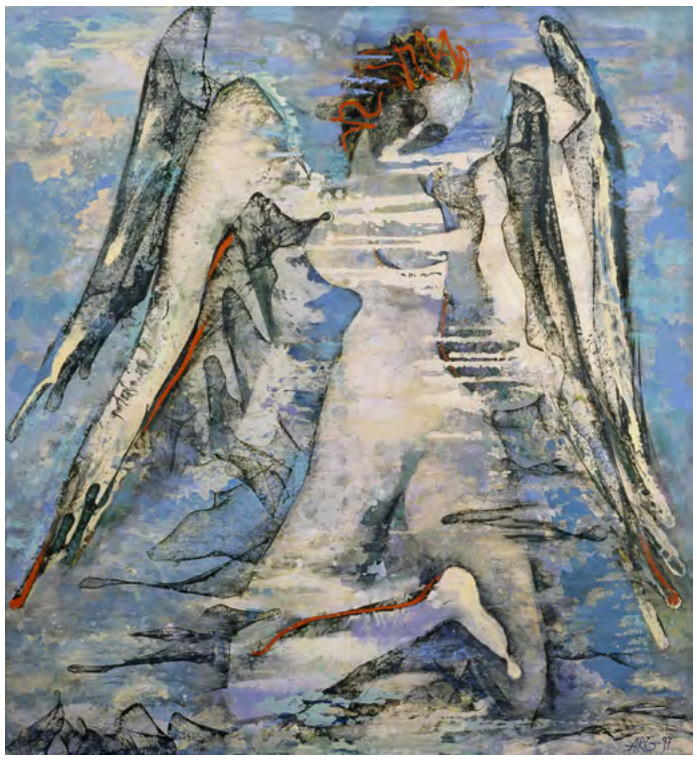
Одна из картин Рычкова называется «Виртуальное пространство» (рис. 17). Она создана в 1996 году — в самом начале вхождения нашей страны во «всемирную паутину». В те годы все «виртуальное» было диковиной для неспециалиста в этой области, в том числе само слово. Художник стремится передать с помощью линий и цветовых пятен свое ощущение неведомого — тех пространственных миров, в которых «живет» информация в самых разнообразных своих проявлениях, где «летают» голоса между говорящими по телефону людьми и перемещаются изображения, невидимо хранятся огромные библиотеки, движется человеческая мысль… Его персонаж визуально воспринимается как совершающий, осторожно и настороженно, вход в эту неизвестную реальность, иначе называемую еще «энергоинформационным пространством». Повторение этой работы в большем масштабе в 1997 году носило название «Входящий в мир».

«Материализованное пространство (Эзотерический танец)» (1995, рис. 18) — еще одна работа, подсказывающая ход душевно-интеллектуальных предпочтений автора. Графически изысканные очертания совершающей танец фигуры «проявились» «ниоткуда», нет указаний на стороны света, линию горизонта — это видение, греза, запечатленная мысль. Надо отметить, что в графических произведениях Рычкова иероглифический принцип его метода работы в технике «extantion» проявлен с особенной изобразительной четкостью.

Вершиной своего творчества художник полагает работы именно в этой технике, «extantion».

16. **А.Н. Рычков-Галактионов. Освобождение души.**
1995.
Холст, масло.
110 x 103.
Собственность автора

Слово «иероглиф», видимо, не случайно приходит на ум при попытке описания его творческого метода. «Иерос» (ἱερός) в переводе с греческого языка — «священный», «глифо» (γλύφω) — «вырезаю», «высекаю». Художник стремится создать свой язык, на котором он сможет объясниться с миром, рассказать о своем, ведь «на уровне энергетизма художник становится проводником и преобразователем незримых космических энергий в формы искусства, вне дуализма материи и духа» [20, с. 251–252]. Хоть эти слова и относятся к теоретической стороне деятельности Рычкова, а о манифестационности его высказываний говорилось выше, отметим, что конкретные критерии «энергетизма» художник изложил в своей статье 1998 года «Энергетизм и эволюция модернизма» [20, с. 252]. Рычков, возможно, действительно был первопроходцем в области этих идей рождающегося нового



17. **А.Н. Рычков-Галактионов. Виртуальное пространство.**
1996.
Холст, масло.
100 x 90.
Собственность автора

18. **А.Н. Рычков-Галактионов. Материализованное пространство (Эзотерический танец).**
1995.
Холст, масло.
120 x 90.
Собственность автора

19. **А.Н. Рычков-Галактионов. Серафим.**
2001.
Холст, масло.
120 x 140.
Собственность автора

века — идей, которые нуждаются в осмыслении и даже систематизации. На современной художественной сцене слово «энергетизм» появляется почти с тем же внутренним смысловым наполнением в творчестве другого художника, Алексея Парфенова (1962 г.р.), в этом можно убедиться, ознакомившись с его «Манифестом» [17].

Одновременно появляются тексты, критикующие идеи энергетизма и не считающие энергию единственным объектом физического исследования. Жизнь продолжается. Можно заключить, что в любом случае явление идей «энергетизма» — это веяние времени, индивидуальные человеческие, в том числе художнические, прозрения, подкрепляемые не только эзотерическими влияниями, но и сведениями, почерпнутыми из научных открытий. Эта связь эзотеризма с наукой (или, скорее, науки с эзотеризмом) подкреплена жизнью и трудами интереснейших людей, в число которых входят В.И. Вернадский, Л.Н. Гумилев, К.Э. Циолковский, А.Л. Чижевский, С.И. Подолинский, Н.А. Козырев, И.И. Сикорский, Н. Тесла и другие. Непосредственно в нашей современности множество новейших теорий в области физики, астрономии, астрофизики, квантовой механики, биологии и пр., появление термина «метанаука» и т.п. рождают отклик и в художественной среде, достаточно привести хотя бы один пример из текущей жизни — аннотации к своей выставке молодого художника, в которой сходу говорится: «Принцип неопределенности Гейзенберга гласит, что некоторые свойства частицы, например импульс и положение, нельзя одновременно измерить с одинаковой точностью. Чем более точным будет вычисление положения частицы, тем менее точным будет расчет ее импульса. Это значит, что каждый раз, смотря на точку на карте “Вы здесь”, нужно делать допущение о том, что вы не только “здесь”, но еще и немножко “тут”…» [18]. В любом случае, творческие люди наделены более тонкой интуицией, позволяющей им заглянуть немного дальше — или глубже — окружающего мира, что и хотел донести в своих теоретических статьях художник Рычков: «Наше сознание должно обрести новое качество — адаптивную интуицию, которая способна контролировать взаимодействие бессознательного с сознанием. … Энергетизм — вневременное сознание материи и духа. Жизнь будущего искусства — в преобразовании незримых космических энергий…» [21, с. 86].

«Мир вокруг не интересен. Напрочь. У меня это кончилось в 1997–1998-м году… Сам предмет смертен. Мне нужно связать его с небом, с Богом»,— сказал однажды Александр Николаевич. Тем не менее после своего «третьего периода» он продолжил эксперименты с пространством и временем в своих картинах, в которых стремится показать суету и тщетность человеческой гонки в этом мире, прозрачность и бездонность небесных («эфирных») непознаваемых пространств, в которых вновь появляются существа с крыльями, столь часто встречавшиеся в его творчестве и прежде.

20. **Александр Рычков-Галактионов в своей мастерской на фоне картины 2010-х годов «Муравейник»**

Вместо заключения

Одна из «ангелических» работ А.Н. Рычкова называется «Ангел в сетях» (1997). Эмоционально взывающая к состраданию, она рождает трагические мысли о современном состоянии мира, в котором даже ангел запутался в сетях. Подобный мотив встретился однажды на одной из выставок галереи «Борей»: в шаре, составленном из разноцветных ниток наподобие сети, был помещен разноцветный бумажный ангел. Бумага в клетку, каждая клетка раскрашена. Эта работа вызвала ассоциации сродни восприятию картины Рычкова «Пиксельный» ангел в «паутине».

В 2019 году в Русском музее прошла выставка «Ангелы в искусстве XX–XXI веков», на которой экспонировалась работа Александра Николаевича «Ангелы земли» (1992). На фоне этой выставки состоялась беседа с иконописцем N, который поставил четкие акценты в рассуждениях о понятии «ангел». «Ангел, оторванный от религии,— это уже какой-то персонаж из домашнего театра,— сказал он,— тогда как он — реальная сущность, сотворенная Богом. Кто-то из святых отцов говорил, что ангел — это огненная сущность, мысль Божья». На вопрос об «Ангеле в сетях» иконописец ответил так: «Мысль Бога не может запутаться в сетях. Ангел в сетях с богословской точки зрения — это нонсенс. Что-то вроде жареного льда. Или это падший ангел… Или сам автор запутался в “сетях”… Он, конечно, может быть свободным в определениях и называть “ангелом” то изображение, которое сам решил так назвать. Но это уже чистый волюнтаризм вдобавок к профанации».

Получается, что художники занимаются профанацией, наделяя изображаемых ими ангелов своими смыслами? Неосознанно подменяя религиозный смысл светским, а более определенно — частным, индивидуальным? Пример творчества А.Н. Рычкова-Галактионова показывает искреннюю целеустремленность художника, его «одержимость» своими идеями. Его «ангелы» демонстрируют попытку художника изобразить «энергосущности» на границе видимого и невидимого миров. Тут нет никакой богословской подоплеки, кроме художественной воли. «Серафим» (2001), «Ангел прорицающий» (1995, рис. 19) — видение или изобретение художника? Что означает «Распятый ангел» (1997)? Очевидно, мыслеформы автора, который отождествляет ангела и душу в другой работе — «Ангел (Неприкаянная душа)» (1995) или употребляет в названии два противоположных по смыслу определения: «Пленение (освобождение) души» (1995). Художественное творчество, как известно, это не только мастерство, мышление, интуиция, воображение, но и отраженная жизнь души мастера. Осуществляя «стремление к энергоинформационному пониманию сущности искусства как реальности обратной связи» [1], художник, говоря старинным языком, движется всей своей жизнью в искусстве к постижению непостигаемого Бога [4; 6]. «Хочешь ли познать Бога? Познай прежде себя самого» [5]. Разными словами выражается «единое на потребу» [22]. Рычков-Галактионов избрал термины своего времени, что не меняет существа дела — творения каждым творцом собственного художественного мира. «Тайна творчества — трансцендентна. Она заключается во вневременном сознании художника. Бог дает человеку знание. Знание через поток информации закрытых символов, материализовать которые может обладающий духовным зрением. Художник не ищет объектов для живописи. Объект и субъект он сам» [1].

Литература

1. Александр Рычков-Галактионов. Exhibition. СПб.: [б. и.], 2015.
2. Александр Рычков-Галактионов. Каталог персональной выставки. СПб.: Общество музыки и искусств «Аполлон», 1996.
3. Б. К. Энергетизм цвето-формы // Аполлон [Альманах]. Том 1, книга 2. СПб.: ИГ «Аполлон», 1995. С. 397–404.
4. Дамаскин Иоанн, прп. Точное изложение православной веры. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very-per-a-i-sagardy-v-a-beljaeva-s-m-zarina-n-m-malahova/1_1 (дата обращения: 25.08.2021).
5. Евагрий Понтийский, авва. Слово о духовном делании. URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_1/63 (дата обращения: 12.08.2021).
6. Иларион (Алфеев), игумен. Таинство веры // Интернет-издание Вэб-Центра «Омега», Нью-Йорк – Москва, 2001. URL: https://eparhia-saratov.ru/Content/Books/31/12.html (дата обращения: 12.08.2021)
7. Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись). Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989.
8. Коваль Н.А. Подходы к психологической интерпретации «духовности» // Вестник Тамбовского государственного университета. 1998. № 1. С. 33–39.
9. Кононихин Н.Ю. Искусство глазами коллекционера. Вторая половина XX века. Ленинградский опыт. СПб.: Государственный Русский музей, 2019. 228 с.
10. Ларионов М.Ф. Лучизм. М.: Изд. К. и К., 1913. 3–21 с., 6 л.
11. Медведев А.В. Духовная пирамида Василия Кандинского // Топос. Литературно-философский журнал. 2004, 17 августа. URL: https://www.topos.ru/article/2647 (дата обращения: 22.04.2021).
12. Международная академия энергоинформационных наук // Академик [Интернет-ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1030957 (дата обращения: 22.04.2021).
13. Мочалов Л.В. Павел Кондратьев. Новые кануны. Перекличка эпох // Круг Кондратьева / под ред. А. Андрушенко. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2005. С. 41–45.
14. Мочалов Л.В. Сакрализованный пластицизм (После выставки «Вокруг Стерлигова»). Цикл статей // Отдел рукописей, Государственный Русский музей (ОР ГРМ). Ф. 216. Оп. 2. Ед. хр. 68.
15. Налетова И.В. Духовность как социокультурное явление // Вестник Тамбовского государственного университета. 1999. № 1. С. 71–76.
16. Панин С.А. Философия эзотеризма: эзотеризм как предмет исторической и философской рефлексии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 206 с.
17. Парфенов А. Манифест. URL: https://www.facebook.com/photo?fbid=1645886698944377&set=pcb.1645886765611037 (дата обращения: 06.08.2021).
18. Родин Н. Авторская аннотация к персональной выставке в галерее «Борей», Санкт-Петебрубрг, 31 июля – 21 августа 2021 г.
19. Рычков А. Искусство – взаимосвязь энергий // Аполлон [Альманах]. Том 1, книга 2. СПб: ИГ «Аполлон», 1995. С. 395–396.
20. Рычков-Галактионов А.Н. Энергетизм и эволюция модернизма // День науки в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов: материалы Междунар. науч.-практ. конф. СПб.: СПбГУП, 1998. С. 250–252.
21. Рычков-Галактионов А. Введение в концепцию «Энергетизма» // Сборник докладов Международной конференции по мягким вычислениям и измерениям. Том 1. СПб, «Гидрометиздат», 2002. С. 86–88.
22. Толкования на Лк. 10:42. Толкование термина «единое на потребу» // Толкования священного писания. Свт. Тихон Задонский. URL: http://bible.optina.ru/new:lk:10:42 (дата обращения: 12.08.2021).
23. Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. Сборник статей. М.: Наука, 2003. С. 400–415.
24. Турчин В.С. Теософия в русском авангарде // Искусство. 2013. № 2 (585). С. 48–59. URL: https://iskusstvo-info.ru/teosofiya-v-russkom-avangarde/ (дата обращения: 18.11.2021).
25. Чудиновская Т.Г. Заметки о художественном и религиозном сознании, вызванные к жизни двумя выставками в Русском музее и творчеством Н.С. Гончаровой. 2019. Машинопись.
26. Энергетизм // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0132a756af6b29f947fd8532 (дата обращения: 04.05.2021).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Чудиновская Тамара Геннадьевна — старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX – XXI века, Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, tamarg@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Chudinovskaya, Tamara Gennadievna — the Senior Researcher of the Painting Department of the Second Half of the 19th – 21st Centuries, the State Russian Museum, St. Petersburg, Russian Federation, tamarg@yandex.ru*

Поступила в редакцию / Submitted 18.11.2021. Поступила после рецензирования / Revised 07.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 10.12.2021.

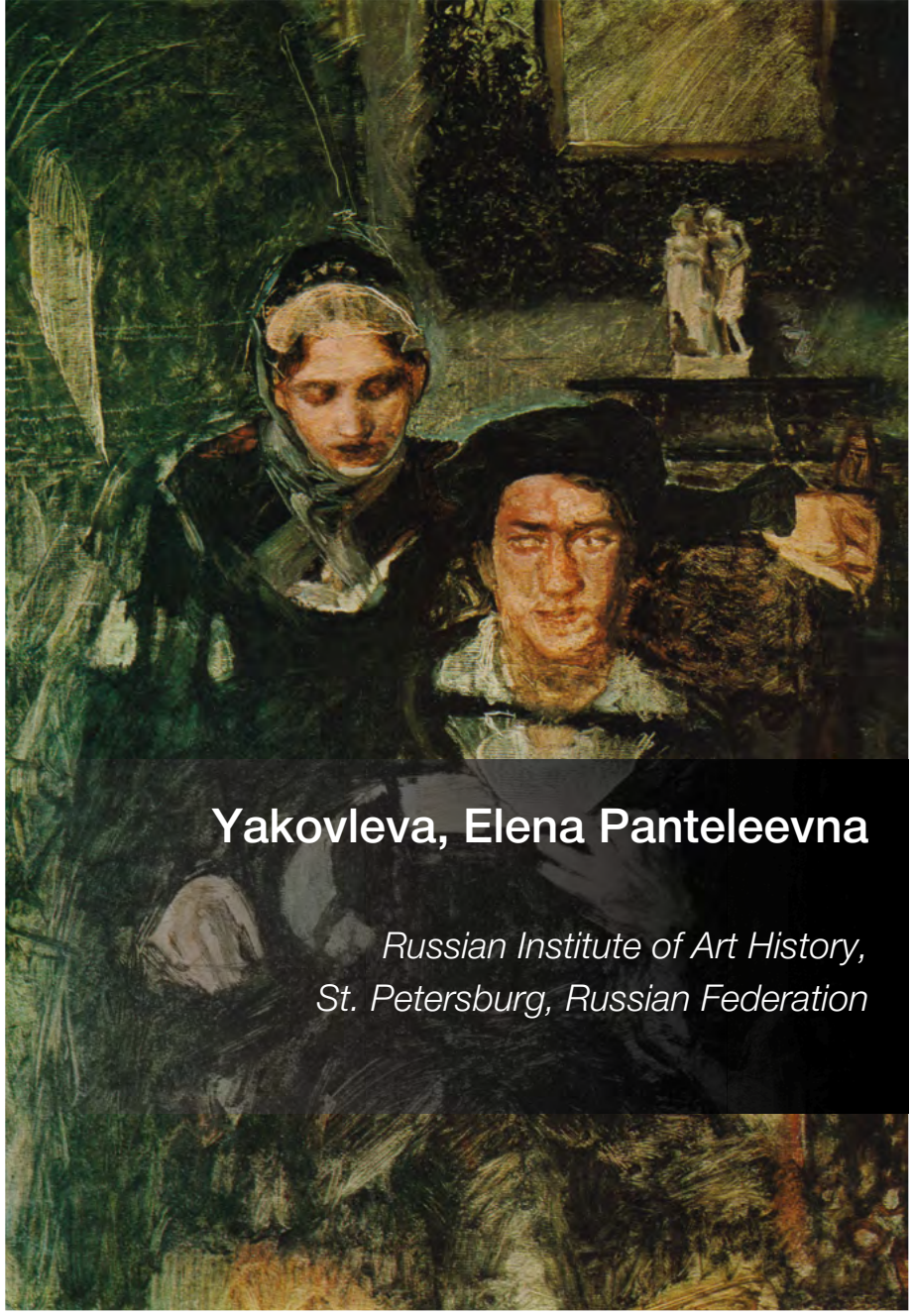
References

1. *Alexander Rychkov-Galaktionov. Exhibition.* St. Petersburg, S. n., 2015. (In Russian).
2. *Alexander Rychkov-Galaktionov.* Personal exhibition catalog. St. Petersburg, Society of Music and Arts Apollo, 1996. (In Russian).
3. B. K. Energetizm tsveto-formy [Energetism of color-form]. *Apollon — Apollo*, volume 1, book 2. St. Petersburg, Apollo Publ., 1995, pp. 397–404. (In Russian).
4. Damaskin Ioann, reverend. *Tochnoye izlozheniye pravoslavnoy very* [An accurate statement of the Orthodox faith]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very-per-ai-sagardy-va-beljaeva-sm-zarina-nm-malahova/1_1 (accessed: 25.08.2021). (In Russian).
5. Evagrius of Pontus, Abba. *Slovo o dukhovnom delanii* [A word about spiritual doing]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_1/63 (accessed: 12.08. 2021). (In Russian).
6. Ilarion (Alfeev), abbot. Tainstvo very [The sacrament of faith]. Internet journal of the Omega Web Center, New York – Moscow, 2001. Available at: https://eparhia-saratov.ru/Content/Books/31/12.html (accessed: 12.08.2021). (In Russian).
7. Kandinsky V. *O dukhovnom v iskusstve* [On the spiritual in art]. Leningrad, Leningrad Gallery Foundation, 1989. (In Russian).
8. Koval N.A. Podkhody k psikhologicheskoy interpretatsii "dukhovnosti" [Approaches to the psychological interpretation of "spirituality"]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta — Bulletin of the Tambov State University*, 1998, No. 1, pp. 33–39. (In Russian).
9. Kononikhin N.Yu. *Iskusstvo glazami kollektsionera. Vtoraya polovina XX veka. Leningradskiy opyt* [Art through the eyes of a collector. Second half of the twentieth century. Leningrad experience]. St. Petersburg, State Russian Museum, 2019. 228 p. (In Russian).
10. Larionov M.F. *Luchizm* [Rayonism]. Moscow, K&K Publ., 1913. 21 p. (In Russian).
11. Medvedev A.V. Dukhovnaya piramida Vasiliya Kandinskogo [The spiritual pyramid of Wassily Kandinsky]. *Topos*, 2004, August 17. Available at: https://www.topos.ru/article/2647 (accessed: 22.04.2021). (In Russian).
12. International Academy of Energy Information Sciences. *Academic* [Internet resource]. Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1030957 (accessed: 22.04.2021). (In Russian).
13. Mochalov L.V. Pavel Kondrat'yev. Novyye kanuny. Pereklichka epokh [Pavel Kondratyev. New Eves. Roll call of epochs]. Andrushenko A. (ed.). *Krug Kondrat'yeva* [Kondratyev's Circle]. St. Petersburg, P.R.P. Publ., 2005, pp. 41–45. (In Russian).
14. Mochalov L.V. Sakralizovannyy plastitsizm (Posle vystavki «Vokrug Sterligova») [Sacralized plasticism (After the exhibition «Around Sterligov»). Cycle of articles]. *Department of Manuscripts, State Russian Museum*, coll. 216, aids 2, item 68. (In Russian).
15. Naletova I.V. Dukhovnost' kak sotsiokul'turnoye yavleniye [Spirituality as a sociocultural phenomenon]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta — Bulletin of the Tambov State University,* 1999, No. 1, pp. 71–76. (In Russian).
16. Panin S.A. *Filosofiya ezoterizma: ezoterizm kak predmet istoricheskoy i filosofskoy refleksii* [Philosophy of esotericism. Esotericism as a subject of historical and philosophical reflection]. Moscow, New Literary Review, 2019. 206 p. (In Russian).
17. Parfenov A. *Manifesto*. Available at: https://www.facebook.com/photo?fbid=1645886698944377&set=pcb.1645886765611037 (accessed: 06.08.2021). (In Russian).
18. Rodin N. Author's annotation for the personal exhibition at the Borey Gallery, St. Petersburg, July 31 – August 21, 2021 (In Russian).
19. Rychkov A. Iskusstvo – vzaimosvyaz' energiy [The Art is the interconnection of energies]. *Apollon — Apollo*, vol. 1, book 2. St. Petersburg, Apollo Publ., 1995, pp. 395–396. (In Russian).
20. Rychkov-Galaktionov A.N. Energetizm i evolyutsiya modernizma [Energetism and the evolution of modernism]. *Day of Science at the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.* Materials of the Conference. St. Petersburg, St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions., 1998, pp. 250–252. (In Russian).
21. Rychkov-Galaktionov A. Vvedeniye v kontseptsiyu "Energetizma" [Introduction to the concept of "Energetism"]. *Sbornik dokladov Mezhdunarodnoy konferentsii po myagkim vychisleniyam i izmereniyam* [Collection of reports of the International Conference on Soft Computing and Measurements]. Volume 1. St. Petersburg, Gidrometizdat, 2002, pp. 86–88. (In Russian).
22. Interpretation of the term "one for demand". *Interpretations of Scripture. St. Tikhon Zadonsky.* Available at: http://bible.optina.ru/new:lk:10:42 (accessed: 12.08.2021). (In Russian).
23. Turchin V.S. "Drugoye iskusstvo" pri svete teosofii ["Another Art" in the Light of Theosophy. *Simvolizm v avangarde* [Symbolism in the Avant-Garde]. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 400–415. (In Russian).
24. Turchin V.S. Teosofiya v russkom avangarde [Theosophy in the Russian avant-garde]. *Iskusstvo — Art*, 2013, No. 2 (585), pp. 48–59. Available at: https://iskusstvo-info.ru/teosofiya-v-russkom-avangarde/ (accessed: 18.11.2021). (In Russian).
25. Chudinovskaya T.G. *Zametki o khudozhestvennom i religioznom soznanii, vyzvannyye k zhizni dvumya vystavkami v Russkom muzeye i tvorchestvom N.S. Goncharovoy* [Notes on artistic and religious consciousness, brought to life by two exhibitions in the Russian Museum and the work of N.S. Goncharova]. 2019. Typescript. (In Russian).
26. Energetism. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]. Electronic Library of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Available at: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0132a756af6b29f947fd8532 (accessed: 05.04.2021). (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Чудиновская Т.Г. Рыцарь энергетизма Александр Рычков-Галактионов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С.42–57. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.004. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/813

Chudinovskaya T.G. The knight of energetism Alexander Rychkov-Galaktionov. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 42–57. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.004. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/813 (In Russian).



Yakovleva, Elena Panteleevna

Russian Institute of Art History,
St. Petersburg, Russian Federation

ON THE WORKS OF NICHOLAS K. ROERICH IN THE PRIMORYE STATE ART GALLERY

Яковлева Елена Пантелеевна

Российский институт истории искусств,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.К. РЕРИХА В ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.005

УДК 75/76:069(571.63)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье, основанной на материалах многолетних исследований автора, рассматриваются два произведения Николая Константиновича Рериха из собрания Приморской государственной картинной галереи. Внимание заостряется на причастности пейзажа «Туман» (1907) к серии «Финляндских этюдов» художника, а этюда «Дорожка» (1908) — к известной петербургской коллекции, в 1910-е годы принадлежавшей А.В. и Е.Л. Румановым. В настоящее время коллекция Румановых рассеяна по двадцати пяти государственным музеям бывшего Советского Союза. Больше всего произведений входит в собрание Русского музея. В Приморской картинной галерее хранится всего одна работа — этюд Рериха «Дорожка», и по ней довольно сложно судить о масштабе коллекции Румановых и месте данного этюда в числе других работ художника, входивших в ее состав. Уточнение истории создания и бытования обоих пейзажей Н.К. Рериха из собрания Приморской картинной галереи имеет важное значение для их изучения и научной каталогизации, а также для просветительской деятельности галереи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Приморская картинная галерея, пейзажи Н.К. Рериха, серия «Финляндские этюды», коллекция А.В. и Е.Л. Румановых.

ABSTRACT

The article, based on the materials of the author's long-term research, examines two works by Nicholas Konstantinovich Roerich from the collection of the Primorye State Art Gallery. Attention is focused on the involvement of the landscape "Fog" (1907) in the series of "Finnish sketches" by the artist, and the sketch "Path" (1908) — in the famous St. Petersburg collection, in the 1910s owned by A.V. and E.L. Rumanov. Currently, the Rumanov collection is scattered across twenty-five state museums of the former Soviet Union. Most of the works are included in the collection of the Russian Museum. The Primorye Art Gallery has only one work — Roerich's sketch "The Path", and it is quite difficult to judge the scale of the Rumanov collection and the place of this sketch among other works of the artist that were part of it. Clarification of the history of the creation and existence of both landscapes by N.K. Roerich from the collection of the Primorye Art Gallery is important for their study and scientific cataloging, as well as for the educational activities of the gallery.

KEYWORDS: Primorye State Art Gallery, landscapes, N.K. Roerich, Finnish studies, Rumanovs collection.

© Яковлева Е.П., 2021

В собрании Приморской государственной картинной галереи хранятся два произведения известного русского художника Николая Константиновича Рериха (1874–1947) — пейзажи «Туман», или «Туман в лесу» (1907), и «Дорожка. Этюд» (1908). Оба описаны, репродуцированы и опубликованы сотрудниками Приморской картинной галереи [11, с. 41 (ил), 63, кат. 67, 68].

При жизни художника названия произведений и краткие их описания вошли в списки работ Н.К. Рериха в монографии о его творчестве [12, с. 215, 216; 17, с. 118, 119; 24, p. 29]. В советский период пейзажи с несколько измененными названиями «Туман в лесу» и «Дорожка» получили отражение в перечне произведений Н.К. Рериха 1885–1947 годов «Художественное наследие Николая Константиновича Рериха», составленном В.В. Соколовским [15, с. 268, 269].

И всё же хотелось бы вновь заострить внимание на этих небольших по размерам пейзажах пастелью 1900-х годов такого крупного мастера, каким является Николай Константинович Рерих (рис. 1), вошедший в историю своей многогранной деятельностью живописца — станковиста и монументалиста, иконописца, художника театра, ученого-археолога, литератора, педагога и общественного деятеля мирового значения.

Цель статьи состоит в том, чтобы обосновать причастность пейзажа «Туман» к серии «Финляндских этюдов» Н.К. Рериха и обратиться к истокам создания и бытования этюда «Дорожка», связанного с известной петербургской художественной коллекцией 1910-х годов.

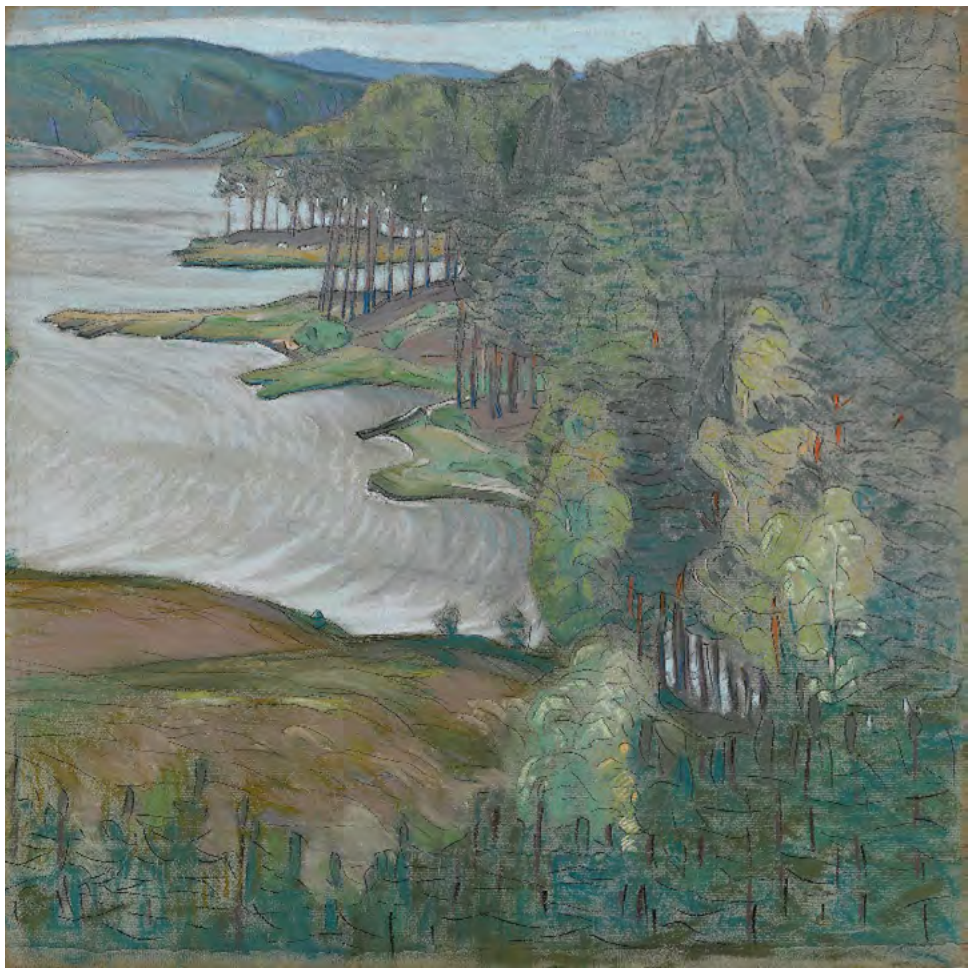
Пастель «Туман» (рис. 2) написана в 1907 году, о чем свидетельствует авторская надпись справа внизу на изображении, включающая подпись художника и дату: *Н. Рерихъ 907*. На обороте картона имеются две выставочные наклейки, содержащие сведения о том, что произведение экспонировалось на таких значимых выставках конца 1900-х годов, как «Салон», устроенный художественным критиком С.К. Маковским в Петербурге в конце 1908 — начале 1909 года, и VII выставка «Союза русских художников», проходившая в Москве с 26 декабря 1909 года по 7 февраля 1910 года. Подтверждают эти сведения каталоги обеих выставок. Так, в каталоге московской выставки «Союза русских художников» «Туман» значится под № 247 в числе других шестидесяти произведений Рериха [5, с. 19–21, № 219–280], а в каталоге «Салона» — под № 303 среди сорока трех работ художника [14, с. 55–57, № 288–331], в том числе десяти рассеянных в каталоге пейзажей, имеющих отношение к серии «Финляндские этюды».

Пейзаж «Туман» неоднократно упоминался рецензентами выставок как заслуживающее внимания произведение. Так, художественный

1. **А.Я. Головин. Портрет Николая Константиновича Рериха.**
1907.
Холст, темпера, пастель.
104 x 104
Государственная Третьяковская галерея
[21, с. 3]

2. **Н.К. Рерих. Туман.**
1907.
Бумага на картоне, пастель, карандаш, тушь.
47,5 x 47,5
Приморская государственная картинная галерея
[11, с. 41]

критик Иван Лазаревский наряду с работами «Седая Финляндия» (рис. 3) и «Пунка-Харью» (рис. 4) отнес «Туман» к числу наиболее понравившихся ему пейзажей Рериха на выставке «Салона». Критик писал: «Произведения Рериха — центр интереса теперешнего Салона. <…> Характерно, что Рериха привлекает природа Финляндии; в его этюдах чувствуется, как верно понял и воспринял он типичную красоту севера» [6, с. 6]. Лазаревскому вторил репортер «Петербургского листка». Он писал: «Художник Н.К. Рерих, известный знаток русской художественной археологии, занял своими картинами целый зал. <…> Рядом со сказочными мистическими сюжетами художник дает целую



3. **Н.К. Рерих.**
Седая Финляндия.
1907.
Картон, пастель, темпера.
44 x 43,5
Государственный
Русский музей
[8, с. 79, кат. 50]

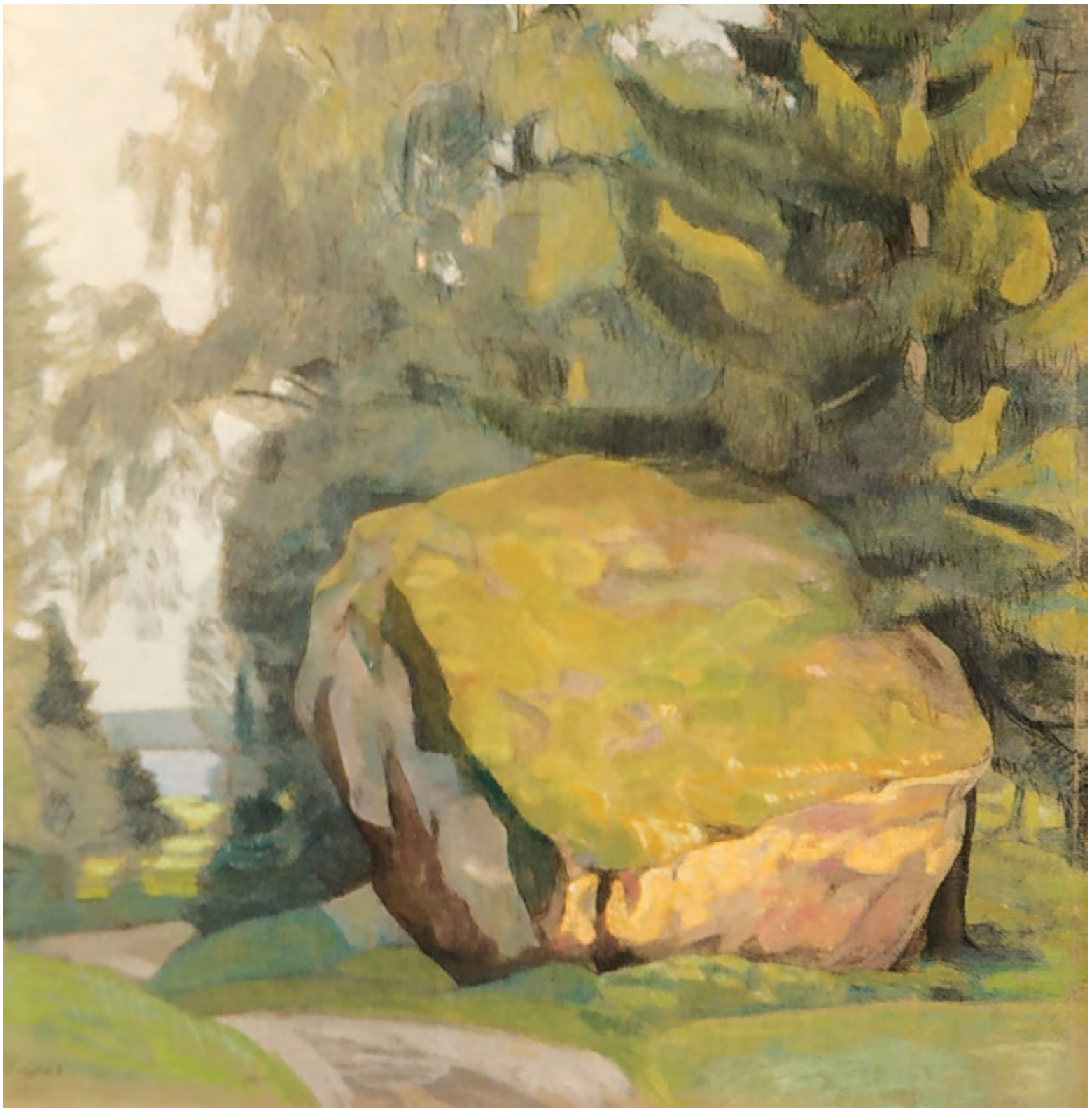
4. **Н.К. Рерих.**
Пунка-Харью.
Финляндия.
1907.
Бумага, пастель,
итальянский карандаш.
46,5 x 46,5
Государственная
Третьяковская галерея
[13, с. 46, ил. 9]

серию превосходных этюдов с натуры, в которых он передал вековой мох на холодных каменных громадах Финляндии» [2, с. 3].

После завершения VII выставки «Союза русских художников» в Москве пейзаж «Туман» был продан москвичке О.А. Лопатиной, о чем свидетельствуют надпись на обороте картины и списки произведений Рериха [12, с. 215; 18, с. 118; 24, р. 29]. После Октябрьской революции 1917 года через Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата просвещения картина поступила на постоянное хранение в собрание Государственной Третьяковской галереи с названием «Туман в лесу», где она находилась вплоть до 1930 года, и уже оттуда была передана в художественное собрание Владивостокского государственного музея, в 1938 году преобразованного в Приморский краеведческий музей имени В.К. Арсеньева, а в 1966 году — в Приморскую государственную краевую картинную галерею. С тех пор пастель с авторским названием «Туман» наряду с этюдом «Дорожка» представляет в художественном музее Владивостока живопись Николая Рериха, уже заявившего о себе к концу 1900-х годов на российской и европейской художественной сцене.

Стоит отметить, что во всех прижизненных перечнях произведений Рериха 1907 годом датируется серия «Финляндские этюды». Как известно, понятие «серия» в изобразительном искусстве означает несколько произведений, объединенных общим посылом, идеей, темой, образами, стилем, форматом и так далее. В данном случае серия «Финляндские этюды» объединяет свыше двадцати натурных пейзажей пастелью, написанных Рерихом во время его пребывания в разных местах Финляндии. Большинство пейзажей имеет квадратный формат, одна сторона которого равняется примерно сорока пяти (плюс-минус двум) сантиметрам. Согласно этим параметрам, а также тематически, стилистически и образно-художественно пастель «Туман», безусловно, входит в эту серию, что подтверждают и списки произведений автора.

Как представляется, данный факт необходимо отразить в названии и музейном описании произведения, что позволит официально закрепить пейзаж «Туман» в серии «Финляндских этюдов» Н.К. Рериха и поставить его в один ряд с широко известными этюдами этой серии. В настоящее время они хранятся в разных государственных и частных собраниях. Так, например, пейзаж «Пунка-Харью. Финляндия» (1907), экспонировавшийся на VII выставке «Союза русских



5. **Н.К. Рерих. Пейзаж с придорожным камнем.** 1907. Картон, пастель, темпера. 46 x 47 Государственный Русский музей [8, с. 83, кат. 59]

художников» и изначально принадлежавший г-же Лоховой из Москвы [12, с. 215], после революции 1917 года входил в Государственный музейный фонд, откуда в 1927 году поступил в Государственную Третьяковскую галерею [13, с. 46, ил. 9].

В собрании Государственного Русского музея хранится пейзаж «Седая Финляндия» (1907), первоначально принадлежавший А.Л. Липовскому [12, с. 215; 17, с. 118; 24, p. 29] — педагогу и литературоведу, преподавателю знаменитой Школы К.И. Мая в Петербурге, в которой учился Н.К. Рерих. В Русский музей произведение поступило в 1971 году из Дзержинского райфинотдела, а ранее оно входило в ленинградскую коллекцию Б.А. Бланкштейна [4, с. 150, № 771].

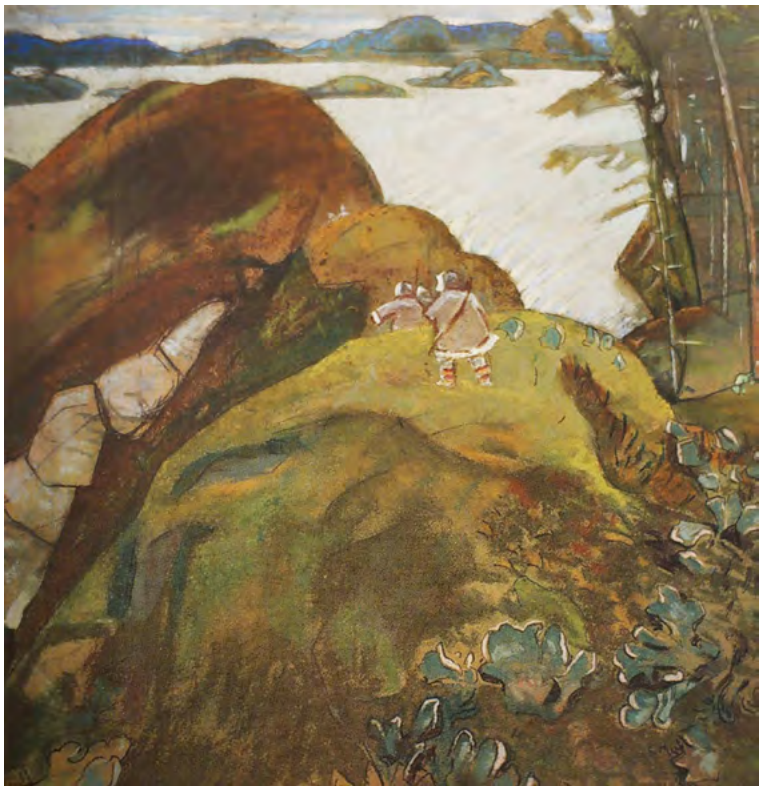
«Пейзаж с придорожным камнем» (1907, рис. 5) автор подарил известному петербургскому коллекционеру, сенатору, члену Общества поощрения художеств Е.Е. Рейтерну [12, с. 215; 19, с. 325; 24, p. 29]. На оборотной стороне произведения художник сделал дарственную надпись: *«Глубокоуважаемому искреннему любителю искусства*

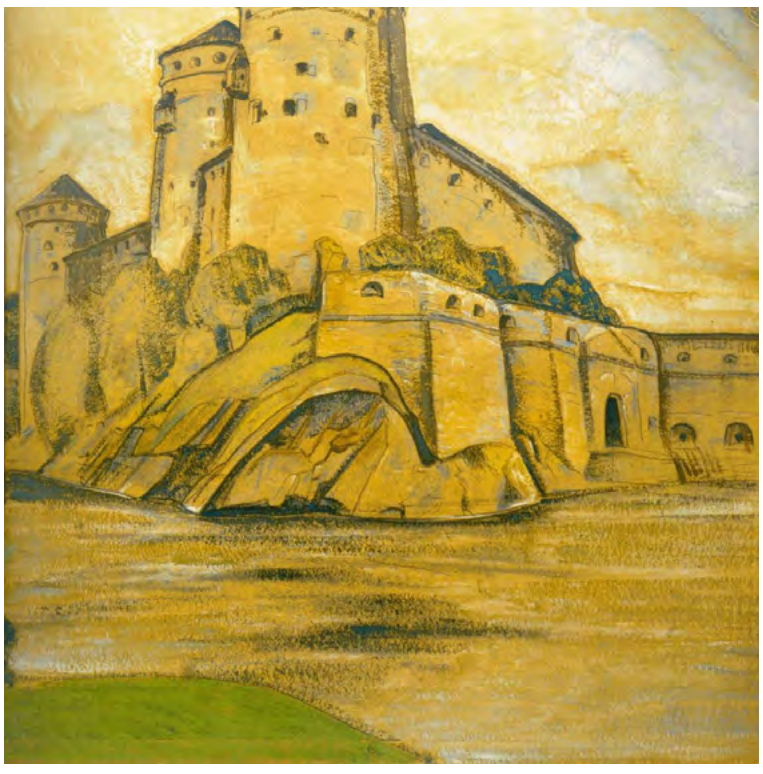
6. **Н.К. Рерих.**
Пейзаж с валунами.
Конец 1900-х.
Картон, пастель.
47 x 47
Государственный
Русский музей
[8, с. 82, кат. 58]

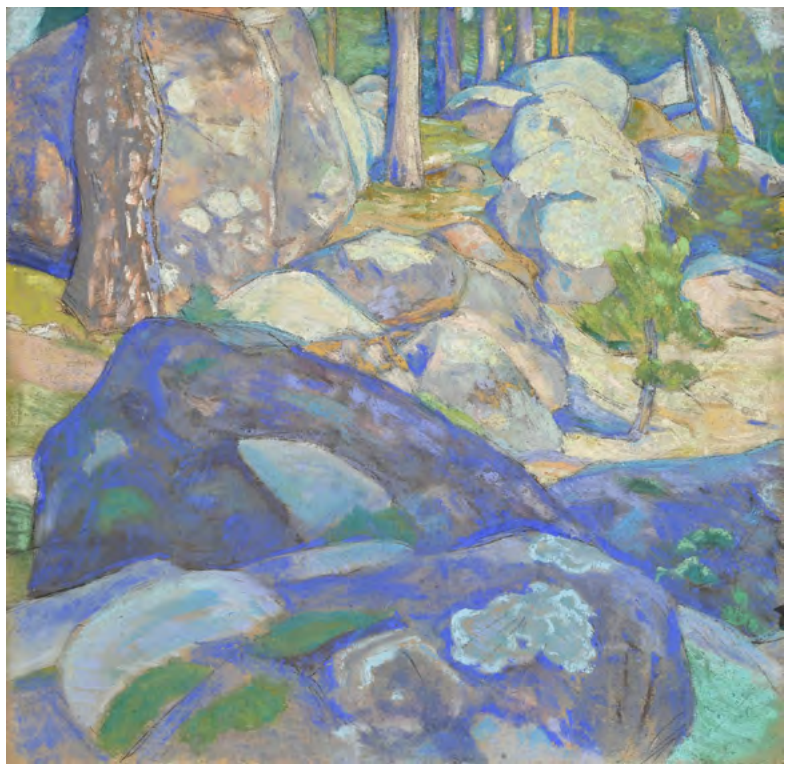
Евграфу Евграфовичу Рейтерну на добрую память о добром сосѣдствъ въ Финляндіи душевно преданный Н. Рерихъ 8 октября 1907 г. Спб». После смерти Рейтерна, в 1919 году пейзаж поступил в собрание Русского музея [4, с. 150, № 772].

Образно и стилистически близок этому произведению «Пейзаж с валунами» (рис. 6), однако в Русском музее, куда он поступил в 1959 году от ленинградца И.Л. Марголина, пейзаж датирован концом 1900-х годов [4, с. 150, № 773]. Если всё же удастся определить, что произведение было создано в 1907 году, то вполне возможно, оно могло носить авторское название «Камни», под которым значатся три произведения, в 1910-е годы входившие в коллекции петербуржцев М.И. Рабиновича (Рославлева), С.С. Митусова и С.К. Маковского [12, с. 215; 17, с. 118; 24, p. 29].

В серию «Финляндских этюдов» входит также пейзаж с элементами жанра с авторским названием «Охотники» (1907, рис. 7), первоначально принадлежавший петербуржцу Б.Г. Власьеву [12, с. 215], а ныне — частному лицу [1, с. 70, ил. 152].







7 8
9 10

7. **Н.К. Рерих.**
Охотники.
1907.
Картон, пастель, темпера, итальянский карандаш.
45,5 x 45,5
Частное собрание
[1, с. 70, ил. 152]

8. **Н.К. Рерих.**
Вентила.
1907.
Картон, темпера, пастель.
47,1 x 47,1
Государственный музей искусства народов Востока
[16, с. 210]

9. **Н.К. Рерих.**
Нейшлот. Олафсборг.
1907.
Картон, темпера, пастель.
47,1 x 47,1
Государственный музей искусства народов Востока
[16, с. 211]

10. **Н.К. Рерих.**
Финляндия.
1907.
Картон, пастель.
47,5 x 47
Частное собрание.
Фотография из частного архива

Так же это произведения «Вентила» (1907, рис. 8), первым владельцем которого был режиссер Н.Н. Евреинов [12, с. 215], и пейзаж «Нейшлот. Олафсборг» (или «Нислот. Олафсбор») (1907, рис. 9), который приобрела у автора г-жа Иения-Дунья, проживавшая в Финляндии [12, с. 215; 17, с. 118]. В настоящее время оба произведения хранятся в Государственном музее искусства народов Востока, куда они поступили из Музея Рерихов Международного Центра Рерихов [16, с. 210 (ил.), 704–705; с. 211 (ил.), 705].

Другие выявленные произведения из этой серии имеют вытянутый по горизонтали формат. Известные нам работы принадлежат главным образом частным владельцам. Ряд пейзажей, упомянутых в прижизненных списках произведений художника, пока не выявлен. Списки же свидетельствуют о том, что подавляющее большинство этих «молчаливых финляндских этюдов» (выражение искусствоведа С.Р. Эрнста [17, с. 90]), уже в первой половине 1910-х годов принадлежало отечественным и зарубежным владельцам, в число

The Art of Eurasia
№4 (23) 2021

11. **Н.К. Рерих. Дорожка.** 1908.
Бумага желтая на картоне, пастель.
32,5 x 38
Приморская государственная картинная галерея
[11, с. 41]

которых, помимо названных, входили В.В. Голубев — выдающийся востоковед, искусствовед и археолог (этюд «Иванов огонь»), профессор В.А. Щавинский — известный коллекционер голландской и фламандской живописи, ученый-химик (пейзаж «Лавола»), барон де Бай — знаменитый французский археолог и путешественник (пастель «Священное место»), поэт Константин Льдов (пастель «Лес») и др. [12, с. 215; 19]. Современное местонахождение произведений серии «Финляндские этюды» подтверждает их высокий художественный уровень. Факт причастности к данной серии пейзажа «Туман» непременно должен быть отмечен в документах галереи и Государственного музейного фонда России.

Пастель Николая Рериха «Дорожка» (рис. 11) поступила в собрание Приморской картинной галереи в 1930 году, но уже не из Москвы, а из Ленинграда.

12 13
14

12. **А.В. Руманов.** Фотография 1915 года. Частный архив

13. **Дом страхового общества «Россия» в Петербурге на Большой Морской улице, 35, на мансардном этаже которого (справа) находилась квартира Румановых** [3, с. 107]

14. **Фрагмент фасада дома 35 по Большой Морской улице в Санкт-Петербурге.** Современный вид. Фото Е.П. Яковлевой

15. **Березовый парк в имении Островки.** Фотография начала 1900-х. Частный архив

Согласно акту выдачи № 255 от 2 февраля 1930 года, пастель «Дорожка» на постоянное хранение во Владивостокский музей передал Государственный Русский музей в числе других тридцати четырех картин и икон, среди которых были пейзажи маслом И.И. Левитана, Н.П. Крымова и других художников [9].

В Русском музее пейзаж «Дорожка» хранился с 1920 года, когда в составе частной коллекции он поступил из освобождаемой после революции 1917 года квартиры известного петроградского журналиста и юриста Аркадия Вениаминовича Руманова (рис. 12) [23] и его жены, пианистки Женни Штембер, или Евгении Львовны Румановой, проживавших в столице по адресу: Большая Морская улица, дом 35, квартира 11 [22, с. 28].

Дом, построенный в 1908 году в стиле северного модерна, расположен напротив здания Императорского общества поощрения художеств, в котором, как известно, размещалась Рисовальная школа этого Общества. Директором школы с 1906 по 1916 год был Николай Константинович Рерих. Художник с семьей жил в том же здании, Рерих и Руманов, таким образом, были соседями. На протяжении многих лет их связывали дружеские отношения, находившие отражение в деятельности Рериха и в художественном собирательстве Руманова [22]. Любопытный факт: фасад дома Страхового общества «Россия», в котором жил Аркадий Руманов на Большой Морской улице, украшали майоликовые композиции на тему древнерусского воинства, выполненные в 1900-е годы по эскизам Рериха (рис. 13, 14) [20].

Создание художественной коллекции Румановых восходит к концу 1900-х годов. Вероятно, тогда же в ее состав вошел этюд «Дорожка», написанный в имении Островки князя А.А. Ширинского-Шихматова — археолога, коллекционера и общественного деятеля, где поблизости, в селе Березки Н.К. Рерих с семьей проводил лето 1908 года [12, с. 216]. «Имение Островки располагалось в двух верстах от станции Заречье-Академическая Николаевской железной дороги в Подольской волости Вышневолоцкого уезда Тверской губернии» [7, с. 281]. В начале XX века Островки посещали многие известные деятели науки, культуры, духовенства. Сохранилась фотография березового парка в Островках с двумя

16. **М.А. Врубель. Гамлет и Офелия.** 1884 (не окончено). Холст, масло. 120 x 89 Государственный Русский музей. Фото: rmgallery.ru

17. **Почтовая карточка 1915 года с портретом Анны Ахматовой работы Н.И. Альтмана.** 1915 Собрание А.В. Румянова [10]

дорожками (рис. 15). Левая, с лежащими на ней тенями от густо посаженных берез, напоминает написанную пастелью «Дорожку» Н.К. Рериха.

В 1910-е годы это произведение являлось уже частью большой коллекции Румановых, в которую входили произведения русских и зарубежных художников. В их числе были такие шедевры, как неоконченная картина «Гамлет и Офелия» М.А. Врубеля (1884, рис. 16), «Портрет Анны Ахматовой» работы Н.И. Альтмана (1915, рис. 17) и другие картины, рисунки, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства [22].

Установлено, что собирать коллекцию Румянову помогал Рерих [18, с. 239]. Неслучайно в ее состав в 1910-е годы входили двадцать две работы этого художника [18, с. 237–249; 19, с. 327]. Среди них произведения из фондов современного Русского музея: «Воскресенский монастырь в Угличе» (1904), «Илья Пророк» (1907), «Городок» (1907), эскизы декораций и костюмов к драме «Пер Гюнт» (1911–1912), поставленной в Московском Художественном театре (1912), эскизы к опере (1908) и драме (1912) «Снегурочка», к балету «Весна священная» (1912, рис. 18), поставленному антрепризой «Русский балет С.П. Дягилева» в Париже (1913), а также картины «Вестник» (1914), «Холмы» (1915), графические листы «Бой» (1912), «Валуны. Могила великана» (1915) и др. [18; 22].

Ранний этюд Н.К. Рериха «Идол» (1901) ныне хранится в Краснодарском краевом художественном музее имени Ф.А. Коваленко, картина «Мехески — лунный народ» — в Государственном музее искусств Республики Татарстан, пятнадцать произведений русских и западноевропейских художников — в современном собрании Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля и т.д. [18; 22]. Всё собрание, за исключением коллекции старинных монет, размещалось в квартире Румановых, служившей с 1907 по 1912 год одновременно офисом петербургского отделения газеты И.Д. Сытина «Русское слово». Руманов был заведующим этого отделения. Интерьер квартиры знаменитого журналиста в шутливой форме описал поэт Владимир Пяст: «В гостиной — потолок покатый; / На стенах — живопись модерн: / И Врубель, Демоном проклятый, / И Сомов,

18. **Н.К. Рерих. Поцелуй Земле. Эскиз декораций к балету «Весна священная». 2-й вариант.**
1912.
Картон, темпера.
62 x 94
Государственный Русский музей
[21, с. 132, № 70]

тайновидец скверн. / Под сенью их на миньятюрных / Игрушках-креслицах сидят: / То ряд имен литературных, / То — коммивояжеров ряд. / Часами, черным никотином / Старательно — и это труд — / Кладя осадок по картинам, / минутного приема ждут» [22, с. 28].

Таким образом, среди произведений коллекции Румановых камерный этюд «Дорожка» смотрелся вполне органично. Хотелось бы, чтобы и в собрании Приморской картинной галереи этот пастельный этюд сохранял шлейф румановской коллекции.

Литература

1. Выставка «Художники “Мира искусства”. Исторические прогулки. К 120-летию основания объединения «Мир искусства»: Каталог / автор идеи и координатор проекта И. Полторак. Санкт-Петербург: [б. и.], 2019. 154 с.
2. Дубль-вэ. Три выставки картин // Петербургский листок. 1909. 4/17 января. № 3.
3. Ежегодник Общества архитекторов-художников. Выпуск второй. Санкт-Петербург: Типография Т-ва А.Ф. Маркс, 1907. 160 с.
4. Живопись первой половины XX века (Н–Р). Том 12 / научный редактор тома В.А. Леняшин. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2014. 288 с. (Альманах; вып. 404 / Государственный Русский музей).
5. Каталог VII выставки картин Союза русских художников. Москва: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1909–1910. 28, [1] с.
6. Лазаревский И. «Салон» III // Слово. 15/28 января 1909 года. № 679.
7. Мельников В.Л. О частных усадебных музеях в России во второй половине XIX – начале XX века. Музеи в селах Рютино и Бологое и в имении Островки // Собирательство как феномен культуры: материалы XII Боголюбовских чтений. Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2011. С. 279–288.
8. Николай Рерих, 1874–1947 / сост.: Г. Кречина, Ю. Солонович. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2014. 228 с. (Альманах; вып. 406 / Государственный Русский музей).
9. Отдел учета ГРМ (Государственного Русского музея). Акт передачи № 255 от 2 февраля 1930 г.
10. Почтовая карточка. Петроград: Тип. И.В. Леонтьева, [1915]. 1 л.
11. Приморская государственная картинная галерея. Владивосток: каталог / составители: О. Батиевская, А. Даценко. Москва: Белый город, 2006. 64 с. ил.
12. Рерих Н.К. Десять сказок и притч Н.К. Рериха / текст Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова, С.П. Яремича; художественная редакция В.Н. Левитского. Петроград: Свободное искусство, [1916]. 232 с.; с ил. в тексте и 30 ил. на отдельных листах.
13. [Рерих] Н. Рерих из собрания Государственной Третьяковской галереи / автор-составитель А.М. Лукашов. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 48 с.
14. Салон 1908–1909: Каталог [выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении музея и в «Меншиковских комнатах» Первого кадетского корпуса]. [Санкт-Петербург]: Типография «Якорь» 1909. 113 с.
15. Соколовский В.В. Художественное наследие Николая Константиновича Рериха: (Перечень произведений с 1885 по 1947 год) // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. ст. / НИИТИИИ.; главный редактор М.Т. Кузьмина. Москва: Изобразительное искусство, 1978. С. 259–304.
16. Центр-Музей имени Н.К. Рериха. Каталог. Живопись и рисунок. Николай Рерих. Святослав Рерих. Юрий Рерих. Елена Рерих / под общей редакцией Л.В. Шапошниковой. В 2 томах. Том 2. Москва: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2010. 868 с.
17. Эрнст С. Н.К. Рерих. Петроград: Изд. Общины св. Евгении, 1918 (серия «Русские художники»). 126 с., [10] с., 7 л. цветных ил., 34 л. ил.
18. Яковлева Е.П. Н.К. Рерих и А.В. Руманов: художник и коллекционер // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы творчества; от Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века: материалы научных конференций. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 235–249.
19. Яковлева Е.П. О дореволюционных владельцах произведений Н.К. Рериха // Рериховское наследие. Труды конференции. Т. 1. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 2002. С. 322–328.
20. Яковлева Е.П. О майоликовых панно на доме страхового общества «Россия» (Санкт-Петербург, Большая Морская улица, 35) // Н.К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры: Материалы научно-практической конференции: 2009. Вып. 8: Сборник статей. Одесса: Астропринт, 2010. С. 63–72.
21. Яковлева Е.П. Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха. Самара: Издательство «Агни», 1996. 272 с.
22. Яковлева Е.П. Художественное собрание А.В. Руманова // Коллекционеры. Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург. 1905 – 2015 / составители В.П. Березовский, Ю.М. Гоголицын. В 2 томах. Том 2. Статьи, воспоминания, фотодокументы. Санкт-Петербург: KGallery, НП-Принт, 2019. С. 25–38.
23. Яковлева Е.П., Чернобаева А.Ю. Руманов А.В. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5 / под ред. П.А. Николаева. Москва: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 386–389.
24. Yaremenko A.V., B.S., M.B.A. Nicholai Konstantinovich Roerich: His Life and Creations During the Past Forty Years, 1889–1929. New York: Central Book Trading Company, 1931. 47 p., 122 pl.

Поступила в редакцию / Submitted 16.11.2021. Поступила после рецензирования / Revised 26.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 29.11.2021.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Яковлева Елена Пантелеевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, avmonal@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Yakovleva, Elena Panteleevna — D. Sc. (Art History), Leading Researcher, Russian Institute of Art History, St. Petersburg, Russian Federation, avmonal@yandex.ru*

References

1. *Vystavka "Khudozhniki Mira iskusstva". Istoricheskiye progulki* [Exhibition "Artists of the World of Art". Historical walks. Catalog]. Saint Petersburg, S. n., 2019. 154 p. (In Russian).
2. Dubl'-ve. Tri vystavki kartin [Double-ve. Three exhibitions of paintings]. *Peterburgskiy listok — Petersburg leaflet*, 1909, January 4/17, No. 3. (In Russian).
3. *Yezhegodnik Obshchestva arkhitektorov-khudozhnikov* [Yearbook of the Society of Artists Architects]. Issue 2. St. Petersburg, A.F. Marks Publ., 1907.160 p. (In Russian).
4. *Zhivopis' pervoy poloviny XX veka (N–R). Tom 12* [Painting. First Half of the Twentieth Century (N, O, P, R)]. Issue 404. Palace Editions, St. Petersburg, 2014. 288 p. (In Russian).
5. *Katalog VII vystavki kartin Soyuza russkikh khudozhnikov* [Catalog of the 7th exhibition of paintings of the Union of Russian Artists]. Moscow, A.I. Mamontov Printing Company, 1909–1910. 28 p. (In Russian).
6. Lazarevsky I. "Salon" III ["Salon" III]. *Word — Slovo*, 1909, January 15/28, No. 679. (In Russian).
7. Melnikov V.L. O chastnykh usadebnykh muzeyakh v Rossii vo vtoroy polovine XIX – nachale XX veka [On the private estate museums in Russia in the second half of the 19th – early 20th century. Museums in the villages of Ryutino and Bologoye and in the Ostrovki estate]. *Sobiratel'stvo kak fenomen kul'tury: materialy XII Bogolyubovskikh chteniy* [Collecting as a phenomenon of culture: materials of the 12th Bogolyubov Readings]. Saratov, Saratov State Art Museum, 2011, pp. 279–288. (In Russian).
8. Krechina G., Solonovich Yu. (comp.). *Nicholas Roerich, 1874–1947.* Almanac of the State Russian Museum, issue 406. St. Petersburg: Palace Editions, 2014. 228 p. (In Russian).
9. Accounting Department of the State Russian Museum. Transfer Act No. 255 of February 2, 1930. (In Russian).
10. *Pochtovaya kartochka* [Postcard]. Petrograd, I.V. Leontyev Publ., [1915]. (In Russian).
11. Batiyevskaya O., Datsenko A. (comp.). *Primorskaya gosudarstvennaya kartinnaya galereya. Vladivostok* [Primorye State Art Gallery Vladivostok: catalog]. Moscow, Bely Gorod Publ., 2006. 64 p. (In Russian).
12. Roerich N.K. *Desyat' skazok i pritch N.K. Roerikha* [Ten fairy tales and parables of N.K. Roerich]. Petrograd, Svobodnoye iskusstvo Publ., [1916]. 232 p. (In Russian).
13. Lukashov A.M. (comp.). *N. Roerikh iz sobraniya Gosudarstvennoy Tret'yakovskoy galerei* [N. Roerich from the collection of the State Tretyakov Gallery]. Moscow, Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1989. 48 p. (In Russian).
14. *Salon 1908–1909: Katalog* [Salon 1908–1909: Catalogue]. St. Petersburg, Tipografiya "Yakor", 1909. 113 p. (In Russian).
15. Sokolovsky V.V. Khudozhestvennoye naslediye Nikolaya Konstantinovicha Roericha: (Perechen' proizvedeniy s 1885 po 1947 god) [The artistic heritage of Nikolai Konstantinovich Roerich: (List of works from 1885 to 1947)]. Kuzmina M.T. (ed.). *N.K. Roerikh. Zhizn' i tvorchestvo* [N.K. Roerich. Life and creativity]. Moscow, Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1978, pp. 259–304. (In Russian).
16. Shaposhnikova L.V. (ed.). *Tsentr-Muzey imeni N.K. Roerikha. Katalog. Zhivopis' i risunok. Nikolay Roerikh. Svyatoslav Roerikh. Yuriy Rerikh. Yelena Roerikh* [Center-Museum named after N.K. Roerich. Catalog. Painting and drawing. Nicholas Roerich. Svyatoslav Roerich. Yuri Roerich. Elena Roerich]. Vol. 2. Moscow, International Center of the Roerichs, Master Bank, 2010. 868 p. (In Russian).
17. Ernst S. *N.K. Roerich*. Petrograd, Community of St. Eugenia Publ., 1918. 126 p. (In Russian).
18. Yakovleva E.P. N.K. Roerikh i A.V. Rumanov: khudozhnik i kollektsioner [N.K. Roerich and A.V. Rumanov: artist and collector]. *Fedor Stepanovich Rokotov: aktual'nyye problemy tvorchestva* [Fyodor Stepanovich Rokotov: actual problems of creativity. Proceedings of the Conference]. Moscow, State Tretyakov Gallery, 2017, pp. 235–249. (In Russian).
19. Yakovleva E.P. O dorevolyutsionnykh vladel'tsakh proizvedeniy N.K. Roerikha [On the pre-revolutionary owners of the works of N.K. Roerich]. *Rerikhovskoye naslediye. Trudy konferentsii* [Roerich heritage. Proceedings of the Conference]. Vol. 1. St. Petersburg, St. Petersburg State University, 2002, pp. 322–328. (In Russian).
20. Yakovleva E.P. O mayolikovykh panno na dome strakhovogo obshchestva "Rossiya" (Sankt-Peterburg, Bol'shaya Morskaya ulitsa, 35) [About majolica panels on the house of the insurance company "Russia" (St. Petersburg, Bolshaya Morskaya Street, 35)]. *N.K. Roerikh i yego sovremenniki. Kollektsii i kollektsionery* [N.K. Roerich and his contemporaries. Collections and collectors. Proceedings of the Conference]. Issue 8. Odessa, Astroprint, 2010, pp. 63–72. (In Russian).
21. Yakovleva E.P. *Teatral'no-dekoratsionnoye iskusstvo N.K. Roerikha* [Theatrical and decorative art of N.K. Roerich]. Samara, Agni Publ., 1996. 272 p. (In Russian).
22. Yakovleva E.P. Khudozhestvennoye sobraniye A.V. Rumanova [Art collection of A.V. Rumanov]. Berezovsky V.P., Gogolitsyn Yu.M. (comp.). *Kollektsionery. Sankt-Peterburg – Petrograd – Leningrad – Sankt-Peterburg. 1905–2015* [Collectors. St. Petersburg – Petrograd – Leningrad – St. Petersburg. 1905–2015]. Volume 2. Articles, memoirs, photo documents. St. Petersburg, KGallery, NP-Print, 2019, pp. 25–38. (In Russian).
23. Yakovleva E.P., Chernobaeva A.Yu. A.V. Rumanov [A.V. Rumanov]. Nikolayev P.A. (ed.). *Russkiye pisateli 1800–1917: Biograficheskiy slovar* [Russian writers 1800–1917: Biographical dictionary]. Vol. 5. Moscow, The Great Russian Encyclopedia, 2007, pp. 386–389. (In Russian).
24. Yaremenko A.V., B.S., *M.B.A. Nicholai Konstantinovich Roerich: His Life and Creations During the Past Forty Years, 1889–1929*. New York, Central Book Trading Company, 1931. 47 p., 122 pl.

Для цитирования | For citation:

Яковлева Е.П. О произведениях Н.К. Рериха в Приморской государственной картинной галерее // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 58–71. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.005. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/791

Yakovleva E.P. On the works of Nicholas K. Roerich in the Primorye State Art Gallery. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 58–71. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.005. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/791 (In Russian).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ И СТРАН
АЗИАТСКО-ТИХООКЕАНСКОГО РЕГИОНА

Дорогие друзья и коллеги!

Мы рады представить в этом выпуске журнала «Искусство Евразии» материалы VIII Международной научно-практической конференции **«Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона».** Она состоялась в юбилейном для Приморской государственной картинной галереи 2021 году в «Дни Эрмитажа во Владивостоке — 2021» (21–22 сентября). Вместе с Приморской государственной картинной галереей (Владивосток) организаторами конференции выступили Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург) и Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске. Мы благодарим партнеров, которые поддержали проведение конференции: ИКОМ-России (программа «Доступный музей»), журнал «Искусство Евразии», Приморское отделение ООО «Ассоциация искусствоведов».

Программа конференции включала работу трех секций; участие было возможно в очном, заочном и онлайн форматах.

На секции **истории искусства, критики и музейного дела** были затронуты актуальные проблемы изучения и развития изобразительного искусства территорий, комплектования коллекций музеев, состоялся обмен мнениями о культурной политике, новых формах музейной деятельности, о современных арт-практиках в отношении художественных культурных ценностей.

Особое внимание было уделено содержанию и границам применения понятия «художественная школа», трактуемому сегодня чрезмерно свободно и применяемому довольно активно. В результате обсуждения за круглым столом участники признали необходимость продолжения исследований по теме, а также необходимость организации для искусствоведов регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока выездных научных семинаров (по типу пленэров для художников), которые будут способствовать повышению квалификации специалистов, унификации понятийного аппарата.

Ряд участников, как отечественных, так и зарубежных, посвятили свои выступления теме влияния русской школы на развитие современного изобразительного искусства стран Азиатско-Тихоокеанского региона (Китай, Республика Корея).

Личное участие в работе секции **научной реставрации** приняли сотрудники лабораторий научной реставрации Государственного Эрмитажа и собравшиеся на ежегодно проводимый с 2015 года на базе Приморской галереи мастер-класс реставраторы из музеев Дальнего Востока. В определенное время к ним присоединилась группа онлайн-участников из Санкт-Петербурга. Впервые на столь высоком и представительном уровне обсуждались реставрационные практики в музеях Сибири и Дальнего Востока, анализировались естественнонаучные методы исследования в реставрации, атрибуция, консервация и реставрация произведений искусства, современное реставрационное оборудование. Осознавая огромное значение сохранения художественного наследия на всей территории России, реставраторы выступили с инициативой расширить географию мастер-класса и провести его в следующем году в Екатеринбурге на базе оборудованных по последнему слову техники реставрационных мастерских Центра «Эрмитаж-Урал».

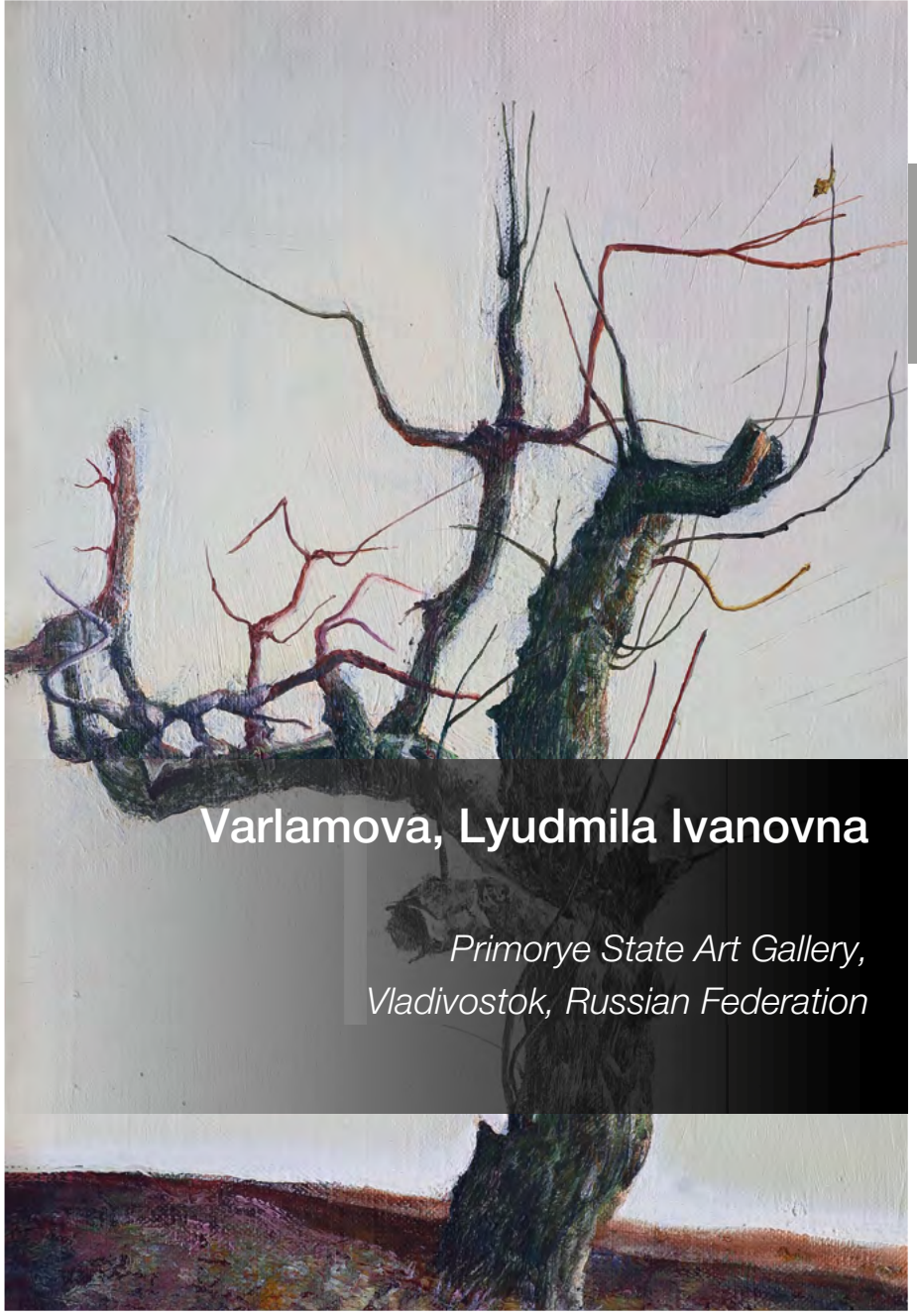
В отдельной секции обсуждались вопросы, связанные с **музейными инклюзивными практиками** в сфере художественного наследия. С 2018 года на базе Приморской государственной картинной галереи проходит круглый стол «Инклюзивные проекты и программы в современных пространствах искусства и культуры»; в 2019 году, также в «Дни Эрмитажа во Владивостоке», работал

уникальный проект Государственного Эрмитажа «Прошлое на кончиках пальцев»; Государственным Русским музеем были организованы выездные курсы повышения квалификации для сотрудников учреждений культуры, работающих с инклюзивными практиками. Были обсуждены вопросы о значении и достижениях в развитии инклюзивных практик в художественных музеях, о творческих студиях, об образовательных программах и новых технологиях.

Интересно, что заявленная организаторами тема **«Экспертиза культурных ценностей. Законодательство и практический опыт»** не нашла отражения в выступлениях участников, вероятно, по причине неблагополучной ситуации с аттестацией региональных экспертов в Министерстве культуры России. Не получилось и обсуждения темы **«Госкаталог музейного фонда России — трудности перевода».** Либо ситуация уже достаточно прояснилась для сотрудников фондов учреждений культуры, либо они опасаются еще большего ее обострения — время покажет.

В работе конференции приняли участие (в форме онлайн, офлайн и стендового доклада) около ста специалистов. Только очно присутствовали более сорока, из них 10 — сотрудники Приморской картинной галереи, остальные докладчики прибыли из музеев Приморья, Хабаровска, Иркутска, Певека, Санкт-Петербурга, Абакана, Омска, Новосибирска, Южно-Сахалинска, Улан-Удэ, Якутска. Некоторые коллеги, в том числе зарубежные (из Японии, Республики Корея, Монголии, Китая), выступали онлайн. Две наших соотечественницы вышли на связь из Бельгии и Испании. С одиннадцатью стендовыми докладами можно было ознакомиться прямо в зале, где проводилась конференция.

Наталья Андреевна Левданская,
заместитель директора по научной работе
Приморской государственной картинной галереи



Varlamova, Lyudmila Ivanovna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

ФОРУМ

FORUM

ИСТОРИЯ ОТКРЫТИЯ ПЕРВОЙ ВЫСТАВКИ ИЗ РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ В ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ

Варламова Людмила Ивановна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

THE HISTORY OF THE OPENING OF THE FIRST EXHIBITION FROM THE REPUBLIC OF KOREA IN THE PRIMORYE STATE ART GALLERY

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.006

УДК 7.091.8+7.071.1(519+571.63)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истории открытия персональной выставки художника Ким Кён Ёл (Kim Kyong Yeoul) из Республики Корея в Приморской картинной галерее в 1997 году и ее значению для развития российско-корейских культурных связей. В основу исследования положены материалы из коллекции и архива Приморской государственной картинной галереи.

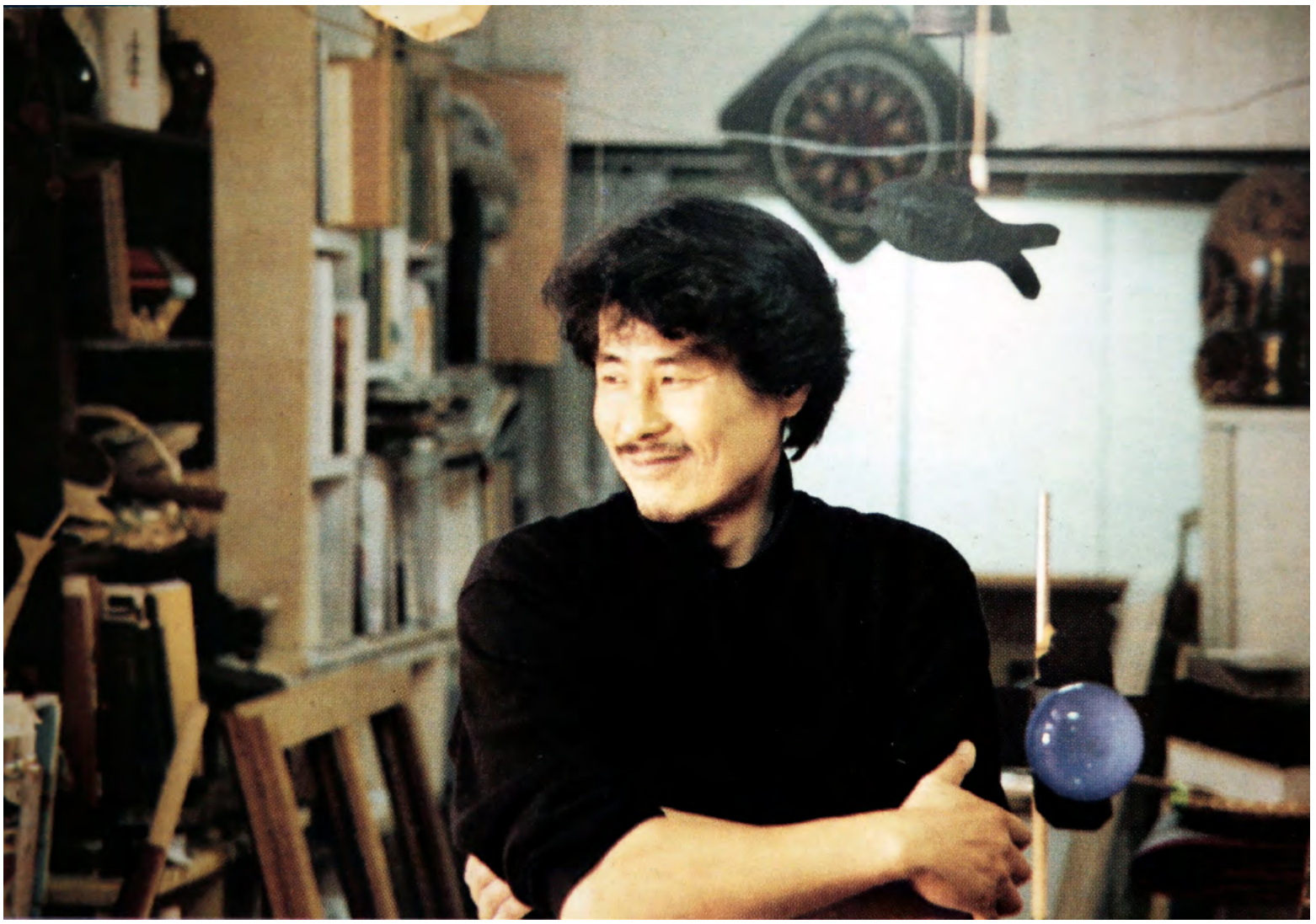
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Уссурийск, Россия, Сеул, Корея, художник Ким Кён Ёл.

ABSTRACT

The article is devoted to the history of the opening of the exhibition of Korean artist Kim Kyong Yeoul (Seoul, Pepublic of Korea) in the Primorye State Art Gallery in 1997 and to its significance for the Russian-Korean cultural relations. This research is based on the Primorye State Art Gallery‘s collection and archive.

KEYWORDS: Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Ussuriysk, Russia, Seoul, Korea, artist Kim Kyong Yeoul.

© Варламова Л.И., 2021



1. **Художник Ким Кён Ёл.**
Фотография из каталога
«Real Kim»,
1998,
Корея, Сеул

В июле 2021 года исполнилось 65 лет известному художнику из Сеула Ким Кён Ёлу, автору первой выставки из Республики Корея, экспонировавшейся в 1997 году в Приморской государственной картинной галерее (ПГКГ, тогда она называлась Приморской краевой картинной галереей). В следующем, 2022 г. мы будем отмечать ее 25-летие и одновременно 30-летний юбилей открытия Генерального консульства Республики Корея во Владивостоке, столице Дальневосточного федерального округа.

Республика Корея обладает уникальным соединением традиционной и современной культур. Многие годы она ощущала сильное влияние со стороны других стран, в основном со стороны Японии, США и Китая. Формальных отношений между СССР и Республикой Корея не существовало почти полвека по причинам политического характера. С начала 1990-х годов страна активно сотрудничает с Российской Федерацией в экономике, политике и культуре [8].

Республика Корея феноменально быстро стала высокоразвитым государством. Модернизация всех областей жизни по западному образцу, обращение к новейшим технологиям, переработка опыта и достижений мировой художественной культуры определили плюрализм в характере развития ее современного искусства. Авторы книги «Корейское современное искусство: ориентирование на местности» отмечают: «Постмодернизм, пришедший в Корею в 1990-х годах, предоставил возможность существования различных художественных практик без выделения какой-либо одной в качестве основной. Все стили и течения получили право на существование» [3, с. 58].

Каков художник — таковы и картины. Мы не можем сделать больше того, что мы есть. Каждый мастер по-своему воспринимает и отображает окружающий его материальный и духовный мир. Через призму творчества одного художника можно проанализировать основные проблемы современного изобразительного искусства Республики Корея в контексте конкретной творческой практики ее вхождения в мировой художественный процесс [7].

2. **Ким Кён Ёл, Л.И. Варламова, В.В. Хрипченко, Чхвэ Ёнг Сам.** 1997. Владивосток. Фотография из каталога «Real Kim», 1998

Ким Кён Ёл — талантливый художник-экспериментатор, полностью посвятивший себя живописи, натура широкая, колоритная, одаренная. Его полотна отличают оригинальность и самобытность, определенные любовью к западной школе живописи и восточной ментальностью. Художник родился в 1956 году в Сеуле. В 1982 г. окончил факультет изобразительных искусств университета Хон Ик. К концу 1990-х годов участвовал в 11 персональных и 150 групповых выставках в стране и за рубежом (Франция, Япония, Аргентина) [4].

Персональная выставка Ким Кён Ёла во Владивостоке состоялась по приглашению управления культуры Администрации Приморского края и Приморской картинной галереи. Спонсорами мероприятия были АО «Владивосток Авиа» и управление культуры Администрации Приморского края. Ким Кён Ёл представил вниманию дальневосточных зрителей тридцать довольно больших живописных работ: портретов, пейзажей, натюрмортов, жанровых сценок. Для него, тогда сорокаоднолетнего художника, приехавшего на вернисаж из Сеула, это была первая выставка в России.

В церемонии открытия приняли участие генеральный консул Республики Корея господин Чхвэ Ёнг Сам, начальник управления культуры Приморского крайисполкома Виталий Викторович Хрипченко, мэр Владивостока Виктор Иванович Черепков, руководитель Территориального управления по сохранению культурных ценностей в городе Владивостоке Наталья Андреевна Янченко (Левданская), директор Приморской картинной галереи Наталья Ивановна Щуцкая. Открытие прошло при большом стечении публики, приморских художников старшего и младшего поколения, представителей средств массовой информации [5; 6; 9; 10].

К вернисажу галерея издала каталог «Ким Кён Ёл. Персональная выставка. Живопись» с пригласительным письмом директора Н.И. Щуцкой, вступительной статьей искусствоведа Щин Ханг Соп, краткой биографической справкой автора, цветными иллюстрациями, текстами на русском и корейском языках [4]. Три экземпляра каталога хранятся в научной библиотеке галереи в разделе ее публикаций [1].

Выставка носила творческий характер и прошла без распродажи картин. Но Ким Кён Ёл не жалел об этом, ведь приехать в Россию его пригласили друзья, профессиональные художники из города Уссурийска Ольга Кимовна и Иван Терентьевич Никитчик, члены Всесоюзной творческой общественной организации «Союз художников России». Он познакомился с ними

3. **Обложка каталога «Ким Кён Ёл.** Персональная выставка. Живопись» (1997) с фрагментом картины «Зимнее дерево» (1996) из одноименной серии

4. **О.К. Никитчик, Л.И. Варламова, Ким Кён Ёл.**
1997.
Фото: Е.И. Петровский

в Сеуле в 1996 году благодаря искусствоведу Щин Ханг Соп, организовавшему в своем доме встречу корейских и русских художников после одновременного открытия в галерее «Сеул» сразу двух выставок из Приморья: «Художники Уссурийска» и «Ким Коваль» [2].

На этой встрече Ольга Кимовна Никитчик, уже видевшая заинтересовавшие ее картины Ким Кён Ёла на одной из сеульских выставок, познакомилась с ним лично и пригласила в Уссурийск. Он приехал летом 1997 года. Иван Терентьевич и Ольга Кимовна поселили его в своем доме, показали мастерские и выставочный зал Уссурийского дома художника, свозили на пленэр в уссурийскую тайгу и на творческую дачу приморских художников в село Андреевка Хасанского района Приморского края, гостеприимно угощали. Так родилась их дружба, превратившаяся в дружбу семьями, которая продолжается и сегодня [2]. В окрестностях Уссурийска Ким Кён Ёл написал много этюдов. Вместе с картинами, созданными по их мотивам в Сеуле, и видеофильмом о своем пребывании в Приморье он показал их в 1998 году в Gallery Sang южнокорейским зрителям на выставке «Воспоминания о России», к которой тоже был издан каталог [13]. В 2010 году Ольга Кимовна Никитчик, ставшая заслуженным художником Российской Федерации, сделала ответную выставку в Сеуле.

Находясь в Уссурийске, втором по значимости городе Приморского края, Ким Кён Ёл встречался с членами Уссурийской организации Союза художников России и представителями местной корейской диаспоры во главе с художником Олегом Александровичем Кимом. С Ольгой и Иваном Никитчик, фотографом и экологом Михаилом Степановичем Суржиком и его женой Хон Ми Э (Соней Суржик, учителем из Республики Корея) впервые посетил Владивосток [2].

Выставка Ким Кён Ёла экспонировалась с 22 по 31 октября 1997 года, то есть всего десять дней [4]. Но за это короткое время Real Kim (так позиционировал себя и подписывал свои картины художник) стал во Владивостоке неслыханно популярным. В 1990-е годы, работая в разных жанрах живописи, он смело соединял, казалось бы, несоединимое: почти документальную повествовательность с импровизацией и абстрагированием,

европейскую школу живописи с созерцательностью и символичностью Востока. И это не выглядело эклектично. Это было синтезом, гармоничным соединением культурных традиций Запада и Востока.

Чем же выставка южнокорейского мастера оказалась так близка россиянам? Живописным и композиционным мастерством? Колористическим богатством палитры? Главная причина успеха состояла, видимо, в том, что его искусство рождало у русской публики глубокий эмоциональный отклик. Если профессиональным приморским художникам была интересна, прежде всего, техническая и стилистическая сторона живописи мастера, то у простых зрителей неожиданно обнаружилась тенденция видеть в его полотнах собственные мысли и чувства. Это и любовь к прекрасному во всем сущем, и раздумья о смысле человеческого бытия.

Мысль о нерасторжимой связи человека и природы, человека и времени держала тогда художника крепко. Философские темы с их абстрактными понятиями постоянно звучали в названиях картин и сериях его работ: «Лето», «Осень», «Жизнь», «Старик», «Время», «Зимнее дерево» [4]. В 1990-е годы особенностью художественного мышления Ким Кён Ёла было абстрагирование, мысленное отвлечение от несущественных, с его точки зрения, признаков конкретных материальных объектов, а главной творческой целью — поиск универсальных образов-идей в реальном мире. Основным ассоциативно-символическим образом для него было дерево. На выставке экспонировалась удивительная серия, посвященная «портретам» зимних деревьев. Созданные в декоративной манере, они казались живыми и, словно люди, имели свою судьбу. Это был рассказ о человеческой жизни через аллегорические образы деревьев.

Щин Ханг Соп говорил, что в молодости Ким Кён Ёл мог работать в мастерской целый день, живопись буквально затягивала его. В ней он давал выход своим мыслям и чувствам, работал много, напряженно. Темы картин и характеры персонажей обычно находил в реальной жизни. В большинстве случаев изображал людей, живущих недалеко от его дома, и окрестные места. Картины получались жизненными, потому что, когда он писал какого-нибудь человека, то как бы ставил себя на его место. Например, когда рисовал уличную торговку анчоусами, закуривающую сигарету, он остро ощущал наклон ее головы и фигуры, стоящей против холодного ветра, и то, какое это для нее удовольствие — закурить [2].

Щин Ханг Соп рассказывал, что когда Ким Кён Ёл наблюдал природу или людей, то запоминал главное: вот дерево необычной формы, вот как по-своему человек держит пиалу. Он любил писать повседневные общеизвестные предметы, которые все видят рядом многие годы и уже не замечают их, и часто изображал в новом, неожиданном, символическом свете, наделяя неживые предметы всей широтой человеческого жизненного опыта.

В 1990-е годы Ким Кён Ёл предпочитал спокойные краски. В композиции варьировал высокий и низкий горизонт, гармонично уравновешивал противоположные начала: реализм и символизм, лирику и драматизм, любовь к жизни и светлую печаль. Многие полотна были бессюжетны, статичны, полны недосказанности, но одновременно показывали близость автора к народной среде.

В художественном мире Владивостока первая южнокорейская выставка вызвала не только интерес, но и споры. Журналист Дмитрий Климов писал: «На церемонии открытия мэтры приморской живописи Иван Рыбачук и Юрий Волков среди прочих комплиментов назвали близость художника русскому искусству — это выражено в темах, мировоззрении, ощущении бытия» [5]. «Несмотря на реалистичность изображения, картины мастера воспринимались как многогранные ассоциативно-интеллектуальные фантазии. Его реализм не был классическим европейским реализмом. Это было современное искусство», — писала журналист Оксана Нескоблинова [9]. В одном из интервью Ким Кён Ёл сказал о сути своего творчества так: «Вся моя душа в моих картинах. Ведь я азиат, человек с Востока. Хоть и люблю Микеланджело, Дали, Пикассо. И одновременно, западный классический реализм. Но именно Восток учит меня ощущать единство гармонии времени, природы и людского бытия…» [10].

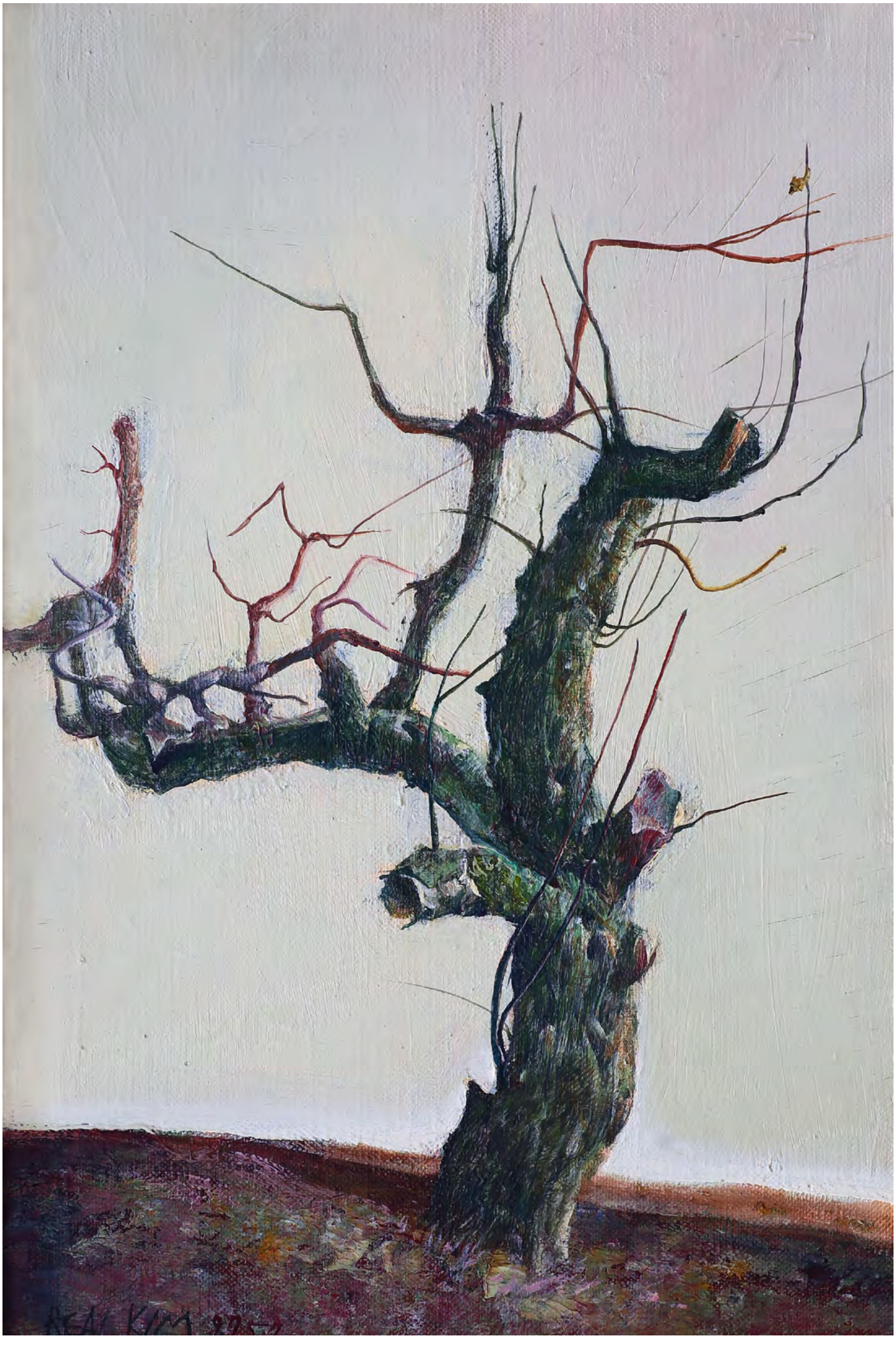
После окончания выставки собрание галереи пополнилось двумя картинами Ким Кён Ёла. Пейзаж «Родничок» (1988, рис. 5), взятый из экспозиции, — дар мастера через Михаила Степановича Суржика (05.12.1956–03.11.2020, Уссурийск) [1]. На картине изображен небольшой родник — символ чистоты, света, начала пути. Он выложен по кругу серо-бурыми камнями, между которыми лежит снег, и открывается перед зрителями откуда-то сверху. На воде и камнях — желто-красные сухие осенние листья. По лиричности и тихой грусти это был один из самых поэтичных пейзажей, представленных на выставке. Он написан в духе эмоционального отклика художника на состояние природы. Основа живописного мастерства в этой картине, как в импрессионизме, — цвет и свет. Пейзаж с холодными камнями насыщен светом. В колорите преобладает охра. На обороте холста слева внизу есть авторская

5. **Ким Кён Ёл.**
Родничок.
1988.
Холст, масло.
72 x 91.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-1616

надпись на английском языке «Waiting for Spring Kim Kyong Yeoul» — авторское название пейзажа «Родничок» в переводе с английского «В ожидании весны».

Картина Ким Кён Ёла «Зимнее дерево» (1997, рис. 6) — дар Приморской государственной картинной галерее от автора статьи [1]. Здесь на белом нейтральном фоне изображено невысокое корявое дерево без листвы, с зеленовато-коричневой корой, отпиленными боковыми ветвями и устремленными вверх молодыми побегами, стоящее на голой земле. На лицевой стороне холста слева внизу подпись: KEN KiM (черной краской) и цифры: 97 52 (красной). На обороте авторская надпись на английском черным фломастером: «Winter Three, Kim Kyong Yeoul 1997» [1].

В апреле 2013 года картина «Зимнее дерево» экспонировалась на выставке пейзажа из фондов галереи «Предчувствие весны». Вторично она экспонировалась в январе 2019 года на выставке зимнего пейзажа «Дело было в январе». Среди шестидесяти работ, созданных известными русскими художниками в разных стилях и манерах в XX веке, эта небольшая по размерам картина



6. **Ким Кен Ёл.**
Зимнее дерево.
1997.
Холст, масло.
42 x 27.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-1615

выделялась правдивостью рисунка, абстрактностью фона, многогранной ассоциативностью содержания. Художник и здесь выразил личные переживания, восхищаясь жизненной силой и непокорностью старого дерева, хранящего прошлое и настоящее время в одном теле.

В 1990-е годы основной темой творчества Ким Кён Ёла был рассказ о жизни через пейзажи. Героями его картин были деревья, вода и камни, написанные с высоким реалистическим мастерством. Человек в них, согласно эстетике буддийского мироощущения, находился в неразрывном единстве с природой [5].

В начале XXI века художник резко изменил тему и стилистику своих работ. Главным в его картинах стал образ человека в современном мире через образ человека в искусстве. Обладая прекрасным чувством юмора, Ким Кён Ёл стал писать портреты всемирно известных великих людей, изображая их в виде бибоев, музыкантов, спортсменов в образе, присущем современной молодежи, создавая динамичные, пронзительные по эмоциональному накалу полотна с помощью приемов поп-арта и гиперреализма [11; 12; 15].

На таких картинах Че Гевара и Сальвадор Дали танцуют брейк-данс, Леонардо да Винчи пьет кофе и смотрит на проходящую мимо Мону Лизу с большим интересом, Винсент Ван Гог и Поль Гоген в виде футболистов передают друг другу мяч [2, с. 4]. Объединив прошлое и настоящее время парадоксальным образом, художник выразил дух нашей эпохи — энергию и скорость. Он рисовал разные образы: спорт, музыку, повседневную жизнь [16]. В таких картинах было много мысли, но исчезли чувства художника. Он понял, что «не туда уплывает, и захотел вновь найти себя» [2, с. 5].

Обогащенный инновационными художественными приемами живописи разных направлений современного искусства, Ким Кён Ёл вернулся к истокам своего творчества через его главный всеобъемлющий образ-символ, которым, конечно же, было и остается дерево. Он снова стал писать деревья, но по-другому [14]. «Раньше я рисовал дерево, фокусируясь на форме, но теперь я фокусируюсь на его душе. Я стараюсь рисовать проще, а рисовать проще — сложнее. Сложнее выразить без подробного изображения, вот что меня волнует», — говорил мастер [2, с. 5]. В его картинах стало меньше умозрительности и больше личных человеческих чувств. Этим художник стал ближе и дороже своим русским друзьям.

30 июля 2019 года Михаил Степанович Суржик, находясь в Сеуле, записал видеоинтервью с Ким Кён Ёлом, которое Хон Ми Э перевела на русский язык. Его можно найти на официальном сайте мастера www. realkim.com. Отвечая на вопрос, что значит для него выставка 1997 года во Владивостоке по сравнению с выставками в других городах мира (Сеул, Пусан, Пекин, Шанхай, Гонконг, Сингапур, Лондон и др.), художник ответил так: «До той выставки я проводил много выставок в основном в Корее. На них у меня никогда не было так много посетителей. И мне было удивительно, что русские проявляли такой большой интерес к моим картинам. Также было удивительно, что об этой выставке много говорили в средствах массовой информации. Поэтому эта выставка была для меня очень запоминающейся в жизни… Я никогда не забывал таких слов, как Владивосток, Приморский край, Уссурийск, даже сейчас до этого момента с тех пор, когда я выставлялся в Приморской картинной галерее давным-давно. И всегда думаю об этом. Я всё еще возвращаюсь в то время, которое я провел с друзьями. Тем не менее жаль, что я не вижу их часто, но у нас есть Facebook. Для меня утешение то, что мы время от времени можем видеть друг друга через Facebook, и я надеюсь, что в будущем у нас будет много дней, чтобы встречаться друг с другом. И очень по вам всем скучаю» [2, с. 1, 6–7].

В 1998 году с 7 по 14 мая автору статьи посчастливилось работать в Приморской картинной галерее с персональной выставкой еще одного южнокорейского художника. Его имя Ли Сан Вон. Как и выставку Ким Кён Ёла, ее организовал и курировал с корейской стороны Щин Ханг Соп.

Сегодня художников Приморья обменными выставками с художниками Японии, Китая, Республики Корея не удивишь. Они часто проходят еще и с международным пленэром. Но не будем забывать, что до 1992 года Владивосток был закрытым городом для иностранных граждан. Свою первую зарубежную выставку галерея приняла в 1987 году в самом начале перестройки. Это была выставка японского художника Митео Хара из г. Хиросимы. Она состоялась ровно на десять лет раньше, чем южнокорейская, и была организована через Министерство культуры РСФСР. В отличие от нее организация выставки Ким Кён Ёла — первый и очень яркий пример народной дипломатии, которая стала возможна только в 1990-е годы благодаря демократизации жизни и открытию границ как в России, так и в Республике Корея.

В 2019 году в связи с ростом потока туристов из Республики Корея в галерее был установлен аудиогид на корейском языке по постоянной экспозиции русского искусства и открыта выставка современного текстиля «Сад души» художницы Ким Мёнг Сок, приуроченная к 25-летию начала полетов авиакомпании Кореан Эйр во Владивосток. В 2021 году, отмечая свое 55-летие

рядом международных проектов, галерея приняла из Республики Корея сразу две выставки: «Ханбок. Корейский национальный костюм» (в мае) и экспозицию «Современная печатная графика Республики Корея» (в августе), представившую произведения 25 (!) первоклассных мастеров южнокорейского эстампа.

Можно с уверенностью сказать, что «в 1990-е годы современное искусство Республики Корея было известно российскому зрителю только в общих чертах и представлено в России лишь на нескольких выставках» [3, с. 58]. Персональная выставка Ким Кёл Ёла положила начало активному творческому общению между художественным миром наших стран на Дальнем Востоке.

С 1997 года выставки из Республики Корея постоянно экспонируются во Владивостоке и Уссурийске по линии взаимного культурного обмена, а выставки приморских художников — в Сеуле и Пусане.

Благодаря выставке Ким Кён Ёла официальной работе Генерального консульства Республики Корея во Владивостоке сопутствует народная дипломатия — личные дружеские связи корейских и русских художников.

Описанная экспозиция открыла двери выставочных залов Приморья для многих художников Республики Корея. Жители дальневосточной России получили возможность «вживую» увидеть и оценить ее современное и традиционное искусство.

Литература

1. Архив КГАУК «Приморская государственная картинная галерея».
2. Личный архив автора. Текст интервью Ким Кён Ёла М.С. Суржику от 30.07. 2019 года в переводе Хон Ми Э с корейского языка.
3. Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е., Черкашина Д. Корейское современное искусство: ориентирование на местности. Санкт-Петербург: ООО «Своё издательство», 2016. 121 с.
4. Ким Кён Ел. Персональная выставка. Живопись. Владивосток: Приморская картинная галерея, 1997. 24 с.
5. Климов Д. Корейский художник припал к источнику русского Вдохновения // Владивосток. 1997. 30 окт. С. 2.
6. Курочкина Т. Подарок любителям живописи // Утро России. 1997. 24 окт. С. 3.
7. Марков В. Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. 446 с.
8. Марков В. Искусство Республики Корея второй половины XX века. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2002. 340 с.
9. Нескоблинова О. Ким Кён Ёл – синтез Востока и Запада // Красное Знамя. 1997. 21 окт. С. 3.
10. Нескоблинова О. Ким Кён Ёл. «Вся моя душа – в моих картинах» // Красное знамя. 1997. 28 окт. С. 4.
11. Kim, Kyong-Yeoul Real Kim. Seoul, Galerie BHAK, 2012. 24 p.
12. Kim Kyoungyeol. Seoul, NEMO, 2016. 48 p.
13. Real Kim. Seoul, Gallerv Sang, 1998. 16 p.
14. Real Kim. Tokyo, Gallery Bijutsu Sekai, 2003. 36 p.
15. Real Kim, Artist Book vol. 2. Tokyo, Asian Art City, 2007. 32 p.

References

1. Archive of the Primorye State Art Gallery. (In Russian).
2. Personal archive of the author. The text of the interview by M.S. Surzhik with Kim Kyong Yeoul from 30.07. 2019 translated from Korean by Hong Mi E. (In Russian).
3. Kim A., Lee H.S., Khokhlova E., Cherkashina D. *Koreyskoye sovremennoye iskusstvo: oriyentirovaniye na mestnosti* [Korean contemporary art: local orientation]. St. Petersburg, Svoyo izdatel'stvo Publ., 2016. 121 p. (In Russian).
4. *Kim Kyong Yeoul. Personal'naya vystavka. Zhivopis'* [Kim Kyong Yeoul. Personal exhibition. Painting]. Vladivostok, Primorye State Art Gallery, 1997. 24 p. (In Russian).
5. Klimov D. Koreyskiy khudozhnik pripal k istochniku russkogo Vdokhnoveniya [Korean artist fell to the source of Russian Inspiration]. *Vladivostok*, 1997, October 30, p. 2. (In Russian).
6. Kurochkina T. Podarok lyubitelyam zhivopisi [A gift for art lovers]. *Utro Rossii — Morning of Russia*, 1997, October 24, p. 3. (In Russian).
7. Markov V. *Respublika Koreya. Traditsii i sovremennost' v kul'ture vtoroy poloviny XX veka. Vzglyad iz Rossii* [Republic of Korea. Traditions and modernity in the culture of the second half of the 20th century. View from Russia]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 1999. 446 p. (In Russian).
8. Markov V. *Iskusstvo Respubliki Koreya vtoroy poloviny XX veka* [Art of the Republic of Korea in the second half of the 20th century]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 2002. 340 p. (In Russian).
9. Neskoblinova O. Kim Kyong Yeoul — sintez Vostoka i Zapada [Kim Kyong Yeoul — the synthesis of East and West]. *Krasnoye Znamya — Red Banner*, 1997, October 21, p. 3. (In Russian).
10. Neskoblinova O. Kim Kyong Yeoul. "Vsya moya dusha — v moikh kartinakh" [Kim Kyong Yeoul. "My whole soul is in my paintings"]. *Red Banner*, 1997, October 28, p. 4. (In Russian).
11. Kim, Kyong-Yeoul Real Kim. Seoul, Galerie BHAK, 2012. 24 p.
12. Kim Kyoungyeol. Seoul, NEMO, 2016. 48 p.
13. Real Kim. Seoul, Gallerv Sang, 1998. 16 p.
14. Real Kim. Tokyo, Gallery Bijutsu Sekai, 2003. 36 p.
15. Real Kim, Artist Book vol. 2. Tokyo, Asian Art City, 2007. 32 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Варламова Людмила Ивановна — старший научный сотрудник, Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация. Заслуженный работник культуры РФ, член ВТОО «Союз художников России», ppt005@mail.ru*

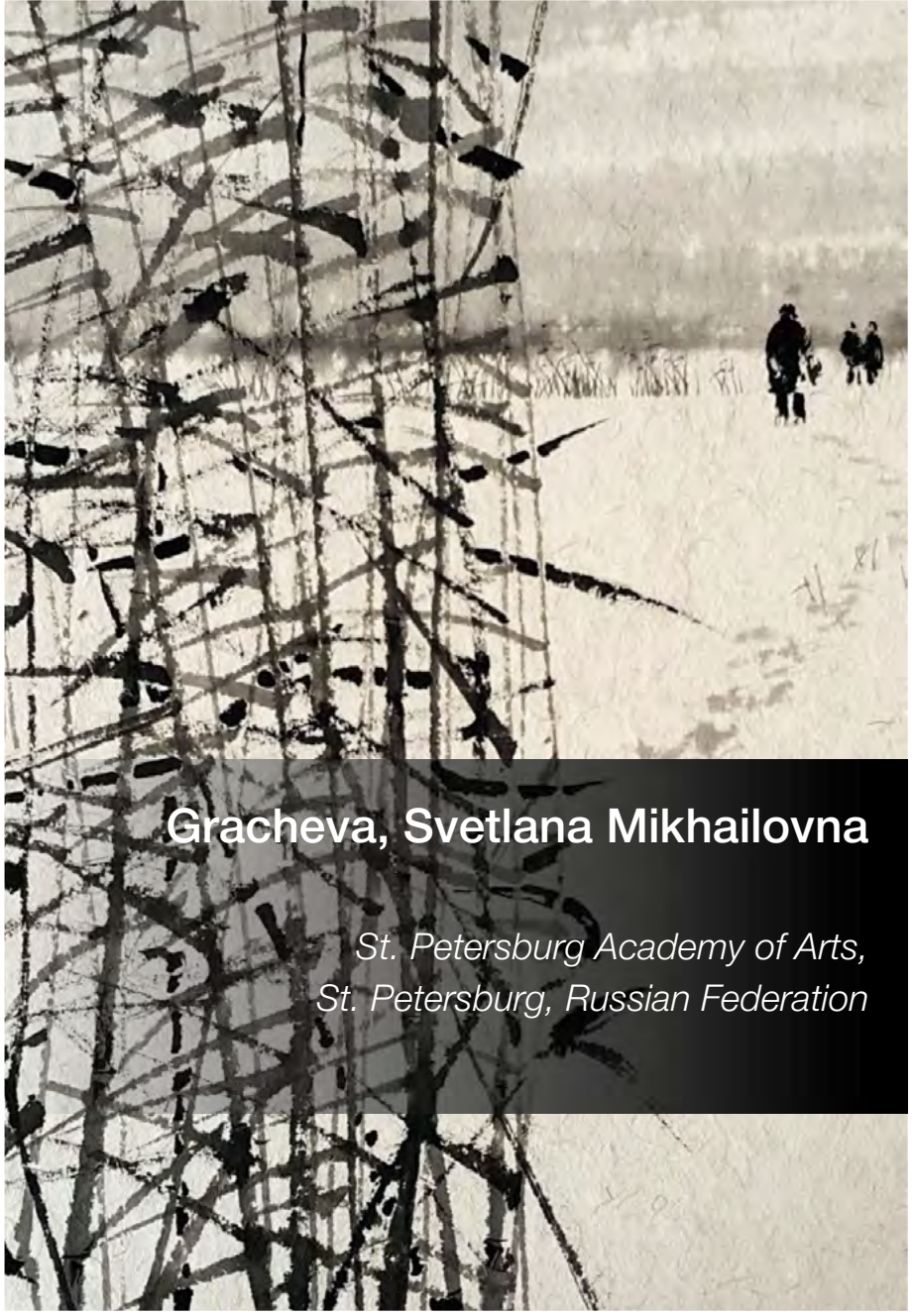
ABOUT AUTHOR: *Varlamova, Lyudmila Ivanovna — Senior Researcher, the Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Honored Worker of Culture of the Russian Federation, member of the All-Russian Union of Artists of Russia, ppt005@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Варламова Л.И. История открытия первой выставки из Республики Корея в Приморской государственной картинной галерее // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 74–85. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.006. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/781

Varlamova L.I. The history of the opening of the first exhibition from the Republic of Korea in the Primorye State Art Gallery. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 74–85. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.006. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/781 (In Russian).

Поступила в редакцию / Submitted 06.10.2021; Поступила после рецензирования / Revised 05.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 08.11.2021.



Gracheva, Svetlana Mikhailovna

St. Petersburg Academy of Arts,
St. Petersburg, Russian Federation

CREATIVE MUTUAL INFLUENCES OF CONTEMPORARY ST. PETERSBURG AND CHINESE ARTISTS

Грачёва Светлана Михайловна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина, г. Санкт-Петербург,
Российская Федерация

ТВОРЧЕСКИЕ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ И КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.007

УДК 75.03:7.036.1(470.23-25+510)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Конец XX–XXI век — период активного взаимодействия России и Китая в сфере искусства. Китайское изобразительное искусство испытало серьезное влияние русской академической школы и традиций русского реализма в целом. Современная российская живопись также обогащается элементами китайского искусства, поскольку в последние десятилетия чрезвычайно расширились культурные контакты, которые влияют на творчество отечественных художников. В петербургском искусстве происходят интересные процессы взаимодействия и взаимовлияния разных культур. Петербург становится центром пересечения Востока и Запада. Эти изменения касаются даже такой устойчивой школы, как академическая, связанной с традициями реалистического искусства. Этот феномен нуждается в изучении. Особую роль в художественном взаимообмене играет современная петербургская академическая школа. Новизна данного исследования состоит в изучении некоторых явлений китайской культурной жизни, связанных с влиянием петербургского искусства, и в выявлении взаимовлияний, которые обнаруживаются в творчестве китайских и петербургских мастеров живописи. В статье использованы методы компаративного анализа, наблюдения, интервьюирования для определения общих закономерностей развития искусства двух стран. Современные петербургские художники, представляющие академическую школу, чрезвычайно востребованы в Китае, многократно там бывали и сотрудничают на разных уровнях с представителями культурной общественности. Китайские коллекционеры и деятели искусства активно сотрудничают с художниками и разрабатывают интересные проекты. Во время пандемии в 2019–2020 годы реальные контакты между странами сократились, но переместились в виртуальное пространство, теперь многие образовательные и культурные программы проходят в дистанционном режиме. Творческие связи не ослабевают, и это дает надежду на дальнейшее развитие культурного сотрудничества на всех уровнях.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: творческие взаимовлияния, культурный обмен, современное изобразительное искусство, петербургская академическая школа изобразительного искусства, современное искусство Китая, реалистические традиции, мастер-классы, выставочная деятельность, мастера-академисты.

ABSTRACT

The end of the 20th and the 21st century is a period of active interaction between Russia and China in the field of art. Chinese fine art has been seriously influenced by the Russian academic school and the traditions of Russian realism in general. Modern Russian painting is also enriched with elements of Chinese art, since cultural contacts that influence the art of domestic artists have expanded enormously in recent decades. Interesting processes of interaction and mutual influence of different cultures take place in Petersburg art. St. Petersburg becomes the center of the intersection of East and West. These changes concern even such a stable school as the academic one, connected with the traditions of realistic art. This phenomenon needs to be studied. A special role in the artistic interchange is played by the modern St. Petersburg academic school. The novelty of this research consists in studying some phenomena of Chinese cultural life associated with the influence of St. Petersburg art and in identifying mutual influences that are found in the works of Chinese and St. Petersburg masters of painting. The article uses methods of comparative analysis, observation, and interviewing to identify common patterns of the development of art in the two countries. Contemporary St. Petersburg artists representing the academic school are extremely in demand in China, have been there many times and cooperate at various levels with representatives of the cultural community. Chinese art-collectors and artists actively cooperate with artists and develop interesting projects. During the pandemic, real contacts between countries decreased, but moved to the virtual space. Now many educational and cultural programs are held remotely. Creative ties do not weaken and this gives hope for the further development of cultural cooperation at all levels.

KEYWORDS: creative mutual influences, cultural exchange, contemporary fine art, St. Petersburg Academic School of Fine Arts, contemporary art of China, realistic traditions, master classes, exhibition activities, academicians.

© Грачева С.М., 2021

Введение

Творческие контакты художников современных российских и китайских художников и деятелей культуры осуществляются на разных уровнях и в разных направлениях: это могут быть выставки, мастер-классы, образовательная деятельность, музейные проекты, фестивали, выполнение заказов, коллекционирование и т.д. Большую роль в развитии творческих контактов играют китайские выпускники Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (до 2020 года — Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина).

Многие мастера-академисты, преподаватели, студенты, стажеры неоднократно бывали в Китае и испытали влияние как культуры этой страны в целом, так и китайской традиционной живописи в частности. Произведения ленинградских-петербургских художников пользуются популярностью в Китае, их приобретают китайские коллекционеры. Можно сказать, что лидерами по популярности стали произведения Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльникова и их учеников. Современные петербургские художники, представляющие академическую школу, чрезвычайно востребованы в Китае, многократно там бывали и сотрудничают на разных уровнях с представителями культурной общественности. Это В.С. Песиков, А.В. Чувин, А.Н. Блиок, В.А. Леднев, А.К. Быстров, С.Н. Репин, К. Ли, Ю.В. Калюта, К.В. Грачев, Е.В. Грачева, М.В. Моргунов, С.А. Данчев и другие. Китайские коллекционеры и деятели искусства — например, Цюань Шаньши, Пань Икуй, Ша Айде, Фань Цзяньсян, Ван Чжун, Ван Теню и другие — активно сотрудничают с художниками и разрабатывают интересные проекты.

В последнее время почти ежегодно педагоги и студенты художественных вузов, в частности Санкт-Петербургской академии художеств, участвуют в китайских пленэрах и привозят оттуда яркий изобразительный материал. Так, в 2016 году прошли пленэры в Гуанчжоу; в 2018 г.— в Ганьсу (от Тибета до Гоби), в провинции Хэнань в долине реки Циньхэ, горного хребта Тайханьшань, в Урумчи; в 2019 г.— в Хайнане, Юннане и другие. Петербургские художники многократно бывали в Китае, для некоторых из них эта страна стала практически родной, так, например, В.А. Леднев бывал там около 70 раз, А.В. Чувин — около 30, А.Н. Блиок, К.В. Грачев, М.В. Моргунов более 20 раз каждый. Художник П.А. Дольский, с детства полюбивший Китай, живет в Ухане вместе со своей семьей. Полюбив эту страну, проникшись ее культурой, мастера стремятся возвратиться туда вновь и вновь, восхищаясь ее природой, людьми, достопримечательностями, питаясь вдохновением от ее древнего и современного искусства.

В конце 2019 — начале 2020 года, накануне и во время пандемии петербургские академические художники, а именно А.С. Чаркин, К. Ли, Ю.В. Калюта, Г.В. Бернадский, Х.В. Савкуев, К.В. Грачев, Е.В. Грачева, О.Н. Шоров, С.А. Данчев, А.В. Тыщенко приняли участие в грандиозном проекте «Тур-портрет», проводимом по инициативе стран ШОС в Пекине, в университете Цинхуа. Автор данной статьи был одним из кураторов этой выставки. Были показаны произведения, выполненные в портретном жанре художниками Китая, России, Пакистана, Киргизстана, Казахстана, Узбекистана, Таджикистана [18]. Выставка продемонстрировала разнообразные поиски художников этих стран в области интерпретации человека, понимания проблем конкретной личности и места человека в современном мире. Портретный жанр в искусстве России был достойно представлен работами как мэтров петербургской школы, так и молодых ее авторов.

Конечно, в последние два года из-за пандемии реальные контакты между странами сократились, а оставшиеся переместились в виртуальное пространство. Теперь многие образовательные и культурные программы проходят в дистанционном режиме, что позволяет не утратить творческие связи, и это дает надежду на дальнейшее развитие культурного сотрудничества на всех уровнях.

Обсуждение

Можно говорить не только о влиянии русского реалистического искусства на развитие китайской масляной живописи и на становление и развитие системы художественного образования, чему посвящены исследования [10; 12; 13; 15; 16; 17], но стоит обратить внимание и на обратный процесс влияния китайской культуры на русских мастеров, на мощный культурный взаимообмен, наблюдаемый в последние десятилетия. Это взаимовлияние находит свое выражение не только в китайском, но и в российском современном искусстве [5; 6].

Восточные влияния проявлялись и раньше в ленинградском-петербургском академическом искусстве. Уместно вспомнить, например, творчество художника уникальной судьбы, ленинградца Варлена Пена (1916–1990). Он родился в Приморье, учился в мастерской А. Осмеркина. Его дипломная картина «Корейские рыбаки» (1947) связана с воспоминаниями детства. Будучи по национальности корейцем, прекрасно владевшим корейским языком, В. Пен, защитив кандидатскую диссертацию по истории искусства, участвовал в 1952–1954 годах в восстановлении, а, по сути дела, в создании профессиональной художественной академической школы в Пхеньяне, работал советником

1. **В. Пен.**
У Алмазных гор.
1955.
Холст, масло.
Фото из архива
Кабинета искусств
Санкт-Петербургской
академии художеств

по культуре в КНДР. В феврале 1954 г. Пен был командирован в Пекин, и там состоялась очень важная для него встреча с Ци Бай Ши, почетным профессором Центральной академии изящных искусств Пекина. Знакомство с классиком китайской живописи оказало влияние на творчество корейского художника из СССР [11, с. 39] (рис. 1).

Искусство российских мастеров, особенно представляющих академическую школу, пользуется популярностью и активно коллекционируется в Китае. Есть ряд значительных собраний российского искусства, имеющих разный статус. Например, в Шанхае существует музей ленинградского живописца А.А. Мыльникова, сыгравшего значительную роль в формировании реалистического направления в изобразительном искусстве Китая (в Китае существует термин, определяющий эту линию развития искусства,— масляная живопись). А.А. Мыльников дважды бывал в Китае — в 1956 году, в период расцвета советско-китайских отношений, и в 1991 году с мастер-классом. Кроме того, он подготовил в своей мастерской ряд крупнейших китайских художников, занявших ведущие посты и позиции в искусстве своей страны. Его творчество с большим пиететом воспринимают в художественных кругах Китая.

В 2004 году в Шанхае был открыт персональный частный музей Мыльникова по инициативе коллекционера Ша Айде [4; 5]. Этот музей занимает довольно большое пространство в несколько этажей в одном из зданий, построенных по проекту Ша Айде на North Xizang Road в одном из районов Шанхая. В коллекции господина Ша представлено творчество А.А. Мыльникова всех периодов, его живописное и графическое наследие. На фасаде галереи крупными буквами по-русски написано имя Мыльникова, почетным директором этого музея является В.А. Мыльникова, дочь художника, академик РАХ. Ша Айде занимается пропагандой творчества А.А. Мыльникова, показывая бесплатно свою коллекцию всем

2. **А.А. Мыльников. Китайский студент-живописец из города Цоцин.**
1956.
Холст, масло.
100 x 73.
Музей А.А. Мыльникова в Шанхае

желающим, устраивая выставки, издавая каталоги и альбомы. Особенно это важно в контексте того, что в Шанхае не так много мест, связанных с русским искусством,— подчеркнем, что это уникальный культуртрегерский проект, позволяющий сблизить русскую и китайскую культуры.

В музее помимо произведений А.А. Мыльникова хранятся работы как мэтров ленинградской академической школы второй половины XX века В.М. Орешникова, П.Т. Фомина, Н.Н. Репина, В.С. Песикова, так и современных мастеров: А.К. Быстрова, Ю.В. Калюты, С.А. Данчева, А.В. Тыщенко, А.А. Берсенева, Е.М. Куркова и других авторов.

Петербургская академическая школа представлена в этом музее в самых разных проявлениях и весьма высокого уровня произведениями. В сентябре 2018 г. там состоялась выставка графики китайских и русских художников и приуроченная к ней конференция. В церемонии торжественного открытия мероприятий участвовали многие мэтры китайского искусства, представители российского консульства, Ша Айде презентовал несколько изданных им книг о русском и китайском искусстве из своей коллекции.

В 2019 году его музей устраивал юбилейную выставку А.А. Мыльникова. Подготовлены и опубликованы книги о нем и о музейной коллекции, проходят временные выставки. В музее хранятся станковые произведения разных жанров, представляющие все периоды творчества этого автора.

Начало коллекции положено портретом «Китайский студент-живописец из города Цоцин» (рис. 2), написанным в 1956 году во время первого пребывания А.А. Мыльникова в Китае. Этот портрет выполнен в реалистической манере и наполнен возвышенным чувством патриотизма, что вполне характерно для искусства пятидесятых годов, плотно связанного с идеями соцреализма. Но, несмотря на требования эпохи, являясь центром коллекции Ша Айде, эта картина и до сих пор обращает на себя внимание свежей, цветоносной, непривычной для советского официоза тех лет, живописью [6].

Рядом с работами А.А. Мыльникова достойное место в экспозиции шанхайского музея занимают картины художников, чьи имена сейчас представляют петербургскую академическую школу. Это ряд произведений Ю.В. Калюты, руководителя персональной мастерской Института имени И.Е. Репина, яркого живописца, мастера, работающего в жанрах портретной живописи, натюрморта и пейзажа. На стенах музея — его утонченные пастели с изображениями балерин, экспрессивно написанные пейзажи Венеции и портрет самого владельца музея, господина Ша Айде. Этот портрет выполнен в традициях реалистического искусства, но в свойственной Ю.В. Калюте манере эмоциональной свободной живописи, которая так близка китайским зрителям, восхищенным творчеством этого художника и обнаруживающим в его произведениях сходство с традициями китайского стиля «Се И» [6].

В постоянной экспозиции музея находится и несколько картин А.А. Берсенева, ученика Ю.М. Непринцева и О.А. Еремеева. Среди них — масштабная пятичастная композиция «Легенда об истоке» (2014), размером 190 на 380 см, оформленная в авторскую резную раму. Это полотно, как и другие картины А.А. Берсенева, содержательно отсылает нас к древним языческим обрядам, к тайнам легендарных мест и нехоженых троп. Что касается формальных приемов, то оно ориентировано на традиции Сецессиона и русского модерна.

Один из старейших китайских деятелей искусства — Цюань Шаньши (род. в 1930), окончивший Институт имени И.Е. Репина, мастерскую В.М. Орешникова в 1960 году. Он стал не только выдающимся китайским художником, но и внес огромный вклад в развитие китайско-российских отношений, об этом известном коллекционере и педагоге написаны статьи, книги.

Китайский деятель культуры Пань Икуй написал и защитил в Петербурге под руководством профессора Е.П. Яковлевой кандидатскую диссертацию «Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского художника Цюань Шаньши» (2013) [10]. Судьба этого человека, пережившего события культурной революции, буквально поражает: Цюань Шаньши стал выдающимся художником, педагогом, писателем и издателем, основал в Ханчжоу грандиозный культурный центр, в котором хранятся коллекции европейского искусства (от Возрождения до современного этапа), представлены его собственные произведения.

Цюань Шаньши провел в своем музее грандиозную юбилейную выставку Е.Е. Моисеенко в 2018 году. Он вспоминает, как был потрясен впервые увиденными работами Е.Е. Моисеенко в 1954 году, когда приехал на учебу в Институт им. И.Е. Репина, позже русский живописец оказал влияние на весь его творческий путь. На выставке среди работ, в том числе привезенных из Государственного Русского музея, также была показана картина раннего периода творчества Е.Е. Моисеенко «Котовский среди красноармейцев» (конец 1940-х), предоставленная частным коллекционером из Китая [5, с. 12] и находящаяся сейчас в экспозиции художественного центра.

Лучшая часть собрания Цюань Шаньши — коллекция советского искусства второй половины

XX века. Великолепные картины Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, В.М. Орешникова, М.К. Аникушина, А.К. Быстрова, З.П. Аршакуни, П.Т. Фомина и других художников занимают почетное место в просторных светлых залах и доступны публике.

Среди них выделяется монументальная композиция А.К. Быстрова, руководителя персональной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств,— эскиз в натуральную величину мозаичного панно к вестибюлю станции петербургского метро «Спортивная» (1989–1999). Это одно из лучших произведений мастера, много лет посвятившего созданию мозаик для метрополитена Северной столицы (рис. 3).

В 2019 году автор этой статьи встречался в Санкт-Петербурге с китайским коллекционером Фань Цзяньсяном [9], основавшим музей советского и российского изобразительного искусства, занимающий 1000 квадратных метров в центре Шанхая. Музей был создан в 2007 году, а коллекционировать работы Фань Цзяньсян начал еще с 1994 года. Сейчас он ежегодно проводит мероприятия, посвященные российским художникам. В его коллекции находятся произведения В.М. Орешникова (копия «В.И. Ленин на экзамене в Петербургском университете», портрет Грачевой), Ю.М. Непринцева, Б.С. Угарова, П.Т. Фомина («Колхозная весна»), А.Д. Романычева, Е.Е. Моисеенко (портрет А.А. Осмеркина), В.Л. Рыбалко, М.К. Аникушина (около 10 работ), Г.Д. Ястребенецкого, С.А. Кубасова, А.С. Чаркина (10 работ), А.А. Мыльникова (около 30 работ), В.И. Рейхета, В.Ф. Загонека, В.С. Песикова, Ю.В. Калюты и других авторов. Фань Цзяньсян продемонстрировал значительное количество публикаций в китайских СМИ, связанных с деятельностью его культурного центра.

В творчестве современных китайских живописцев, придерживающихся традиций академической школы живописи, «появились результаты,

3. **Цюань Шаньши с группой студентов на экспозиции своего культурного центра на фоне эскиза А.К. Быстрова для станции метро «Спортивная» в Санкт-Петербурге.**
Ханчжоу, 2018

демонстрирующие уникальный сплав русской академической классической школы с исконными китайскими традициями в изобразительном искусстве» [12]. Этому посвящены специальные искусствоведческие исследования, однако неизученными остаются обратные процессы — влияния китайской культуры на российскую. Хотя совершенно очевидно, что в последние годы интенсивного культурного обмена эти процессы идут. В творчестве ряда мастеров, таких как А.Н. Блиок, В.Л. Боровик, А.В. Чувин, К.В. Грачев, Е.В. Грачева, присутствует так называемая китайская тема, а некоторые авторы привносят стилистику традиционной китайской живописи «Гохуа», «Се И» в свои произведения. Это происходит в творчестве Ю.В. Каюты, К. Ли, Д.А. Колеговой, М.В. Моргунова.

Современные художники-академисты востребованы в Китае. В.С. Песиков, В.А. Леднев, А.Н. Блиок, В.Л. Боровик, А.К. Быстров, А.В. Чувин, С.Н. Репин, Н.П. Фомин, Ю.В. Калюта, Н.Д. Блохин, Д.А. Коллегова, А.С. Кривонос, К.В. Грачев, А.А. Васильева, М. Васильева, М.В. Моргунов, А.В. Тыщенко, С.А. Данчев и другие проводят в разных городах мастер-классы, выставки. В творчестве одних мастеров китайские влияния проявляются в выборе сюжетов, в предмете изображения, в творчестве других — в изменении стилистики живописи.

Профессор РГПУ имени А.И. Герцена В.А. Леднев сделал Китай одной из главных тем своего творчества. Как пишет он в своем альбоме, сопровождавшем выставку к 70-летнему юбилею образования КНР: «В течение двадцати лет мне довелось побывать в Китае много раз — в Пекине, Ланьчжоу, Шанхае, Даляне, Вэйхае, Шеньяне и других больших и малых городах, где по официальным правительственным приглашениям были организованы выставки моих работ. <…> Всякий раз открывающиеся передо мною природа, культура и люди Китая завораживали — море, горы, удивительные города, села и их интересные, трудолюбивые жители — особенно близкие мне по своему крестьянскому духу селяне» [2, с. 3]. Написанные в реалистической манере, с некоторыми элементами импрессионистической живописи, холсты В. Леднева посвящены будням китайской жизни. В них селяне собирают и взвешивают чай, справляют свадьбы, отдыхают и трудятся, трогательно позируют («Взвешивание чая», 2019; «Сбор первого чая», 2019; «Ожидание невесты», 2019 и другие). Китайские пейзажи художника передают особый колорит этой страны, в которой солнце часто окутано туманной дымкой, из-за чего все цвета кажутся немного разбеленными («Восход солнца над Желтым морем», 2007; «Великая Китайская стена», 2013; «Осень в Дудзяньян», 2015; «Солнце прячется за горами», 2018 и другие).

Более двадцати раз побывал в Китае А.Н. Блиок, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, привезший из Поднебесной несколько десятков графических и живописных работ. Его монументальный триптих «Гармония стихий» (2012) с размахом показывает величие китайской природы, мощь Желтого моря с мутной беспокойной водой, невероятную высоту гор, с нависшими туманными облаками, силу водопадов. Каждая композиция триптиха («Желтое море», «Хуаншань», «Водопад») заключена в вертикальный формат холста и внешне напоминает традиционную живопись гохуа. Но написаны они в суховато-академической манере со строгим соблюдением законов рисунка. В каждом холсте тщательно выстроено пространство по законам линейной перспективы и дано множество деталей в каждом плане. Наиболее «китайская» по духу — центральная часть триптиха «Хуаншань». В ней проступающие сквозь влажные облака вершины гранитных гор написаны с эффектом построения пространства снизу вверх, как в гохуа. В центре композиции — высокая скала, на которой одинокая беседка с характерной загнутой вверх крышей. Высокие сосны дотягиваются до вершины этой скалы, упираясь своими могучими корнями прямо в камни, и всё пространство второго и дальнего планов окутано облаками: живопись маслом напоминает здесь либо акварель, либо традиционную для Китая тушь — настолько она легкая, плавно-размытая, воздушная. Здесь художник максимально приблизился к поэзии Ли Бо, воспевшего эти невероятной красоты места [1; 6].

Особенно А.Н. Блиок полюбил Ханчжоу, прекрасный город на берегу озера Сиху, который так ценили китайские императоры и который был многократно воспет лучшими поэтами и художниками. Именно это озеро, окруженное горами, с великолепными парками, цветущими лотосами, пагодами, беседками неоднократно вдохновляло художника. Колорит этого города с вечно влажным жарким воздухом, пропитанным запахами цветущих деревьев, ночными огнями, прекрасной древней архитектурой точно передан в живописных холстах («Жаркий полдень в Ханчжоу», 2009; «Вечер в Ханчжоу», 2009; «Сиху», 2013).

Многие чудесные районы Поднебесной, в которых пришлось побывать, запечатлел А. Блиок. Это Пекин и Далян, Шанхай и Уси. Ли Шуанцзе так написал об этих странствиях: «В многочисленных набросках и эскизах он показал Китай, простирающийся от луговых степей Внутренней Монголии до Тайваньского пролива, от Бохайского залива до плато в северной провинции

4. **К. Ли.**
Лики Тибета.
2016.
Бумага, смешанная техника.
Собственность автора

Шэньси» [1]. Особого эффекта достигает художник, работая акварелью. В этой технике он пытается стилистически приблизиться к гохуа, глубже проникаясь атмосферой китайской культуры. Он пишет легкие пейзажи с влажной дымкой вокруг гор и крон деревьев, с туманным небом после дождей, с висящими под горными вершинами облаками («Вечер. Красные горы», 2006; «Раннее утро», 2005; «Желтые горы», 2005).

Максимальное приближение к гохуа происходит в работах китайской тушью по рисовой бумаге. А. Блиок выбирает сильно вытянутые горизонтальные форматы и пишет лаконично, фиксируя фрагменты природы — сосны с размашистыми кронами, скалы, облака. Эти тонкие стилизации удачно сочетают академическую «закалку» мастера с его тонкими наблюдениями китайской природы и живописи («Хуаншань», 2011; «Роща в Хуаншань», 2011).

Свои неоднократные путешествия по Китаю совершил Клим Ли. Одной из самых захватывающих была поездка на Тибет в 2013 году, результатом которой стала серия графических портретов «Лики Тибета» (уголь, соус, рис. 4) [7]. Как мы отмечали ранее, «на огромных листах застыли в долгом молчании лики тибетских жителей — монахов, женщин, крестьян, выполненные быстрыми энергичными линиями, пятнами с растушевкой, по-скульптурному объемные, очень контрастные. Это лики-знаки, лики, напоминающие быстротой росчерка руки художника, иероглифы» [3, с. 137]. И в то же время это лики — словно географические карты Земли, взгляд медленно скользит по ним, изучая каждую складку, узнавая на поверхности лица, как на поверхности карты, всё новые и новые детали. «В этих портретах есть этнографическая точность: азиатские черты лиц, характерные скулы и носы, раскосые глаза. Но именно глаза притягивают, вовлекают зрителя в диалог, придают образам глубокий психологизм. На первый взгляд, они кажутся сделанными очень быстро — за один сеанс, в них чувствуется почти “живописная” импрессия. Но при этом композиция, рисунок,

5. **Е.В. Грачева, К.В. Грачев. Ланчьжоу. Пещера Могао. Зима.**
2018.
Холст, масло.
250 x 500

6. **Е.В. Грачева, К.В. Грачев. Дуньхуан. Пейзаж для административного здания в провинции Ганьсу.**
2018.
Холст, масло.
500 x 800

форма в них предельно отточены и абсолютно лишены случайности» [3, с. 137]. Такую этюдную подвижность графики, кажущуюся на первый взгляд некоторой небрежностью, художник превращает в характерный прием.

Много работала над созданием образов Китая группа петербургских художников в Дуньхуане (А.Н. Скляренко, К.В. Грачев, Е.В. Грачева, А.Б. Гришин, А.Л. Каврыжкин, А.А. Васильева, К. Ли), расписывая огромные пейзажные композиции для

интерьеров административных зданий. В этих пейзажах, написанных в традициях русской монументальной живописи, улавливается специфика именно китайских ландшафтов. И не только потому, что изображены пагоды или узнаваемые места Дуньхуана. Атмосфера этих мест передана в едва уловимых элементах и принципах китайской изобразительности, присутствующих в орнаментике, колористике, пространственных построениях, пропорциональных соотношениях. Неслучайно наши художники немало копировали шедевры китайского искусства, например росписи комплекса Могао (рис. 5, 6).

Юрий Калюта — известный российский художник. Его работы получили высокую оценку старшего поколения китайских художников, а он сам пользуется большим уважением у представителей разных китайских вузов изобразительных искусств, проводя там мастер-классы и выставки. Начиная с 1997 года Юрий Калюта больше десяти раз участвовал в китайских выставках. В Китае на пекинской международной биеннале он был удостоен почетной награды [14], его картины находятся в Музее изобразительных искусств Китая и Центральном художественном институте. Он изучает произведения великих художников, таких как Эль Греко и Веласкес, Корнелиу Баба, Ци Байши, В. Серов и Е. Моисеенко. Китайские живописцы улавливают в живописи Ю. Калюты наибольшую связь со своим национальным стилем «Се И», дающим максимальную свободу выражения художникам. Стиль «Се И» в современной масляной живописи занимает переходное положение между традиционным реалистическим направлением и современным искусством. Использование стиля «Се И» дает возможность китайским художникам, обращаясь к непривычным для китайской культуры техникам и материалам, сохранить традиционные для восприятия элементы пространственных построений и образную систему, присущую китайскому искусству. Картины Ю. Калюты «Китайская Венеция» (2001), «Китайская мелодия» (2002), «Китайский коллекционер Ша Айде» (2011), «Портрет Вей Цзе» (2014), «Китайская красавица» (2016) написаны с импрессионистической легкостью, эмоционально, экспрессивно. Но при этом в них присутствует традиция «живописи идеи», так как каждый мазок тщательно выверен, настолько, что эту технику можно сравнить с каллиграфией.

Китайские художники отмечают, что только правильно и точно строя форму мазками, можно получить яркий эмоциональный эффект, создать художественную концепцию «естественной среды» и раскрыть истинную внутреннюю красоту. К тому же Ю.В. Калюта использует в своей живописи преимущественно черный, белый и красный цвета, имеющие важное значение в цветовой символике китайцев и ассоциирующиеся в их представлении с благородством, торжеством, праздником.

Немало сотрудничал с разными китайскими университетами и другими институциями А.В. Чувин, декан факультета живописи Института имени И.Е. Репина, более тридцати раз побывавший в Китае. В его творчестве есть натурные живописные и графические работы, выполненные в разных местах этой страны. Это преимущественно пейзажи, в которых сочетается индивидуальная творческая манера этого автора с характерными элементами экзотики и этнографических наблюдений. В пейзаже «Отражение. Вуджень» (2005, холст, масло) характерные очертания мостика над каналом, крыши домиков с загнутыми краями, человек в соломенной шляпе, плывущий в лодке, написаны так мягко, словно всё находится в легкой дымке, погружено в туман. В картине нет жестких контуров и линейных построений. Художник стремится создать единое, целостное пространство, без четкого деления на планы, выстраивая «живописную» перспективу. Нечто подобное он повторяет и в пейзажах Хайнаня, совершив туда поездку в 2019 году.

В актуальных исследованиях отмечается, что «в настоящее время заметно влияние современного искусства (contemporary art) как в русской художественной школе, так и в творчестве китайских мастеров, расширяются границы и диапазон их творческих поисков» [12]. Побывав в Китае на пленэре, Д.А. Коллегова привезла оттуда цикл пейзажей маслом на холсте, написанных в акварельной манере, с невероятной легкостью и в нежнейшей колористической гамме («Туман», «Китайский город», «У горы Лаошань», «Порт» «Первые капли дождя» — все 2014). Ощущение, что все эти пейзажи пропитаны влажным воздухом китайского юга, в этой атмосфере растворены все предметы, деревья, горы, утрачивающие материальность в туманных далях.

К мастерам, новаторски осмысливающим слияние традиций академической школы и китайской живописи, можно отнести М.В. Моргунова, ученика А.А. Мыльникова, окончившего Институт имени И.Е. Репина в 2005 году, ныне — педагога мастерской С.Н. Репина. В 2019 году М. Моргунов показал на выставке серию сравнительно небольших пейзажей (27 х 27 см), выполненных китайской тушью на рисовой бумаге (рис. 7). Казалось бы, материал и техника заимствованы художником в китайской традиционной живописи гохуа, но, вглядываясь в пейзажи, вдруг осознаешь, что они изображают национальные русские мотивы — деревню с крестьянскими избами, лес средней полосы России, заросли камыша

7. **М.В. Моргунов. Зима в Разливе.** 2015. Рисовая бумага, китайская тушь. 27 x 27. Собственность автора

на озере, занесенные снегом, русские березки, бредущие по сугробам фигурки мужиков в валенках. Художник соединил в парадоксальном сочетании типичные для русского пейзажа мотивы и традиционную технику китайской живописи гохуа [8].

Более того, он использовал непривычные форматы композиций (круг, квадрат, вытянутую горизонталь) и контрастное сочетание фрагментов крупных деталей с панорамными видами. В этих работах есть каллиграфическая точность, выверенность пятен и линий. Мазки туши, несмотря на монохромность, кажутся очень многоцветными, живописно разнообразными и насыщенными. Живопись идеи сочетается здесь с импрессионистической спонтанностью. Это привело в уникальному и неожиданному новаторскому эффекту (рис. 8).

Монументальным духом отличается композиция М.В. Моргунова «Жажда. Деревья Ганьсу» (2018, рис. 9), написанная на основе впечатлений от поездки в пустыню Гоби, где художник увидел

8. **М.В. Моргунов. Колесо.**
2015.
Холст, масло.
180 x 180.
Собственность автора

причудливой формы сухие деревья, возникающие в пространстве пустыни, словно фантастические персонажи. Эти деревья вдохновили художника сделать несколько интерпретаций пленэрного этюда, написанного во время пребывания в Ганьсу.

Заключение

На выставках дипломных работ в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина в последние годы можно видеть всё больше оригинальных и новаторских произведений, выполненных китайскими выпускниками под руководством российских профессоров. Они не боятся брать самые злободневные темы и решать их современным, иногда очень смелым языком искусства. Выросло уже целое поколение интереснейших китайских авторов — выпускников

9. **М.В. Моргунов.**
Жажда.
Деревья Ганьсу.
2018.
Холст, масло.
190 x 250.
Собственность автора

академии. Некоторые из них, как график Шэн Кэжень, оказываются чрезвычайно глубоко погруженными в российскую культуру, другие, как, например, выпускник мастерской Х.В. Савкуева Ло Си, становятся людьми мира. Всё более открытыми делаются контакты между китайскими и российскими художниками и коллекционерами, всё разнообразнее поиски выразительных средств. Мы наблюдаем процесс творческого взаимообмена не только внешними художественными приемами, но и культурными кодами. Это дает уникальные результаты и способствует обогащению китайской и русской культур.

Литература

1. Андрей Блиок: Каталог выставки / Государственный Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2017. 305 с.
2. Валерий Леднев. Земля и люди Поднебесной. Альбом. СПб.: НП-Принт, 2019. 119 с.
3. Грачева С.М. Основные тенденции современного академического изобразительного искусства Санкт-Петербурга // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2 (87). С. 129–142.
4. Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. Москва: БуксМАрт, 2019. 368 с.
5. Грачева С.М. Современное петербургское академическое искусство в музейном пространстве // Коллекция в коллекции: Материалы и доклады IV Всерос. научно-практ. конф. Кемерово: КемГИИК, 2020. С. 4–12.
6. Грачева С.М., Чжан Хунтао. Китай в творчестве современных петербургских художников-академистов // Научные труды. 2020. Вып. 52. С. 211–229.
7. Интервью Грачевой С.М. с Климом Ли 10.10.2014. Личный архив автора.
8. Интервью Грачевой С.М. с Максимом Моргуновым 10.08.2021. Личный архив автора.
9. Интервью Грачевой С.М. с Фань Цзяньсяном 02.08.2019. Личный архив автора.
10. Пань Икуй. Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского художника Цюань Шаньши: Автореф. дис. … канд. искусствоведения / РГПУ им. А.И. Герцена. СПб.: [б. и.], 2013. 23 с.
11. Успенский А. Внутренний стиль. Офорты Пена Варлена // Диалог искусств. 2007. № 3. С. 36–41.
12. Цзинь Лихуа Влияние и роль Санкт-Петербургской академической художественной школы в формировании и развитии современной китайской реалистической живописи: Автореф. дис. … канд. искусствоведения / РГПУ им. А.И. Герцена. СПб.: [б. и.], 2019. 24 с.
13. Цзинь Лихуа. Творческий путь Ван Теню (Ван Теню и его историческая монументальная живопись) // Война, беда, мечта и юность! Искусство и война: Материалы международной науч. конф. / Ред. С.М. Грачева. Москва: БуксМАрт, 2015. С. 587–592.
14. Чжан Хунтао. Границы стиля «Се И» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России) // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. № 2. С. 64–69.
15. Яковлева Е.П. Китайские студенты ленинградского вуза 1950–1960-х годов — заложники политических обстоятельств // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 2. С. 71–77.
16. Яковлева Е.П., Нин Бо. Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В.М. Орешникова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 4. С. 56–62.
17. Яковлева Е.П., Нин Бо. Россия – Китай: к истории культурно-художественных связей // Золотая палитра. 2012. № 1. С. 74–77.
18. Tour-Portrait Exhibition SCO Members. Beijing: Tsinghua University Art Museum Publ., 2020. 217 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Грачева Светлана Михайловна — доктор искусствоведения, декан факультета теории и истории искусств, профессор, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Член-корреспондент Российской академии художеств, член Союза художников России, grachewasvetlana@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Gracheva, Svetlana Mikhailovna — D. Sc. (Art History), Professor, the Dean of the Faculty of the theory and history of arts, Professor of the Department of the theory and history of arts, the St. Petersburg Academy of Arts, St. Petersburg, Russian Federation. Corresponding member of the Russian Academy of Arts, member of the Union of Artists of Russia, grachewasvetlana@yandex.ru*

Поступила в редакцию / Submitted 02.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 18.10.2021.
Принята к публикации / Accepted 20.10.2021.

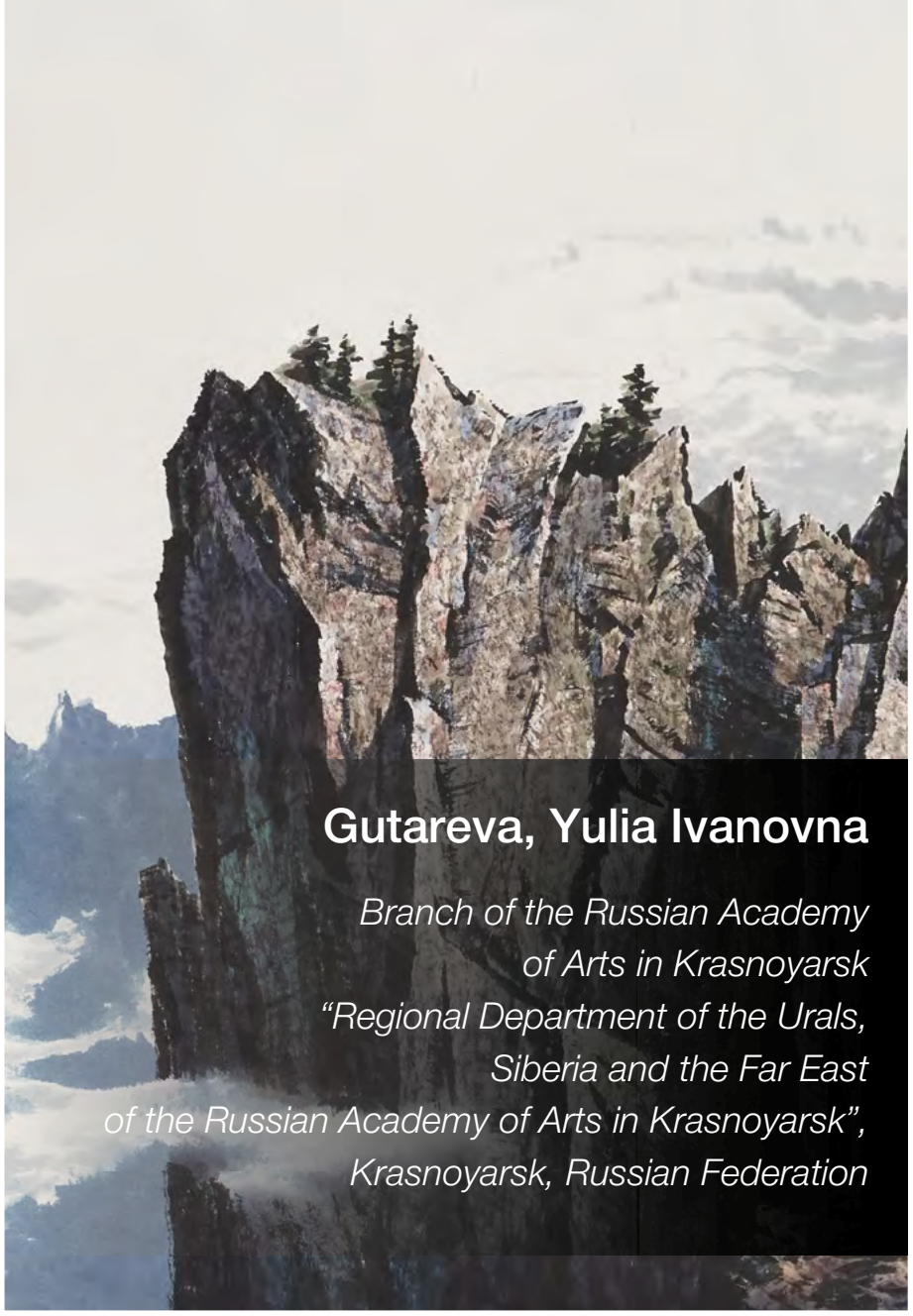
References

1. *Andrej Bliok: Katalog vystavki. Gosudarstvennyj Russkij muzej* [Andrej Bliok: Exhibition catalog. State Russian Museum]. St. Petersburg, Palace Editions, 2017. 305 p. (In Russian).
2. *Valerij Lednev. Zemlya i lyudi Podnebesnoj* [Valery Lednev. The earth and the people of the Celestial Empire. Album]. St. Petersburg, NP-Print, 2019. 119 p. (In Russian).
3. Gracheva S.M. Osnovnyye tendentsii sovremennogo akademicheskogo izobrazitel'nogo iskusstva Sankt-Peterburga [The main tendencies of modern academic fine art in St. Petersburg]. *Vestnik Rossiyskogo fonda fundamental'nykh issledovaniy. Gumanitarnyye i obshchestvennyye nauk — Bulletin of the Russian Foundation for Fundamental Research. Humanities and social sciences*, 2017, No. 2 (87), pp. 129–142. (In Russian).
4. Gracheva S.M. *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe iskusstvo. Tradicii, sostoyanie i trendy razvitiya* [Modern St. Petersburg academic art. Traditions. State and trends of development]. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 368 p. (In Russian).
5. Gracheva S.M. Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe iskusstvo v muzejnom prostranstve [Modern St. Petersburg academic art in the museum space]. *Kollekciya v kollekcii* [Collection in collection: Conference proceedings]. Kemerovo, Kemerovo State Institute of Arts and Culture, 2020, pp. 4–12. (In Russian).
6. Gracheva S.M., Zhang Hongtao. Kitay v tvorchestve sovremennyh peterburgskih hudozhnikov-akademistov [China in the works of contemporary St. Petersburg academic artists]. *Nauchnye Trudy — Scientific works*, 2020, vol. 52, pp. 211–229. (In Russian).
7. Interview by Gracheva S.M. with Klim Lee 10.10.2014. Personal archive of the author.
8. Interview by Gracheva S.M. with Maxim Morgunov 08.10.2021. Personal archive of the author.
9. Interview by Gracheva S.M. with Fan Jianxiang 08.02.2019. Personal archive of the author.
10. Pan Ikui. *Tvorcheskaya i hudozhestvenno-pedagogicheskaya deyatel'nost' kitajskogo hudozhnika Cyuan' Shan'shi* [Creative and artistic-pedagogical activity of the Chinese artist Quan Shanshi. Cand. Art sci. diss.]. St. Petersburg, 2013. 23 p. (In Russian).
11. Uspensky A. Vnutrennij stil'. Oforty Pena Varlena [Internal style. Etchings by Pen Varlen]. *Dialog iskusstv — Dialogue of the Arts*, 2007, vol. 3, pp. 36–41. (In Russian).
12. Jin Lihua. Vliyanie i rol' Sankt-Peterburgskoj akademicheskoj hudozhestvennoj shkoly v formirovanii i razvitii sovremennoj kitajskoj realisticheskoj zhivopisi [The influence and role of the St. Petersburg Academic Art School in the formation and development of modern Chinese realistic painting. Cand. Art sci. diss. Abstr]. St. Petersburg, 2019. 24 p. (In Russian).
13. Jin Lihua. Tvorcheskij put' Van Tenyu (Van Tenyu i ego istoricheskaya monumental'naya zhivopis') [The creative path of Wang Tenyu (Wang Tenyu and his historical monumental painting]. Gracheva S.M. (ed.). *Vojna, beda, mechta i yunost'! Iskusstvo i vojna* [Proceedings of conference "Art and War"]. Moscow, BuksMArt Publ, 2015, pp. 587–592. (In Russian).
14. Zhang Hongtao. Granitsy stilya «Se I» v sovremennoy maslyanoy zhivopisi Kitaya (k voprosu o kul'turnykh vzaimovliyaniyakh Kitaya i Rossii) [The boundaries of the «Xie Yi» style in modern oil painting in China (on the issue of cultural mutual influences between China and Russia)]. *Novoye iskusstvoznaniye. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva — New Art History. History, theory and philosophy of art*, 2019, No. 2, pp. 64–69. (In Russian).
15. Yakovleva E.P. Kitajskie studenty leningradskogo vuza 1950–1960-h godov – zalozhniki politicheskih obstoyatel'stv [Chinese students of the Leningrad university of the 1950s-1960s are hostages of political circumstances]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna — Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design: Scientific Journal. Series 2. Art history. Philological sciences*, 2016, vol. 2, pp. 71–77. (In Russian).
16. Yakovleva E.P., Ning Bo. Kitajskie studenty uchebnoj zhivopisnoj masterskoj pod rukovodstvom professora V.M. Oreshnikova [Chinese students of the educational painting workshop under the guidance of Professor V.M. Oreshnikov]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna — Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design*, 2017, vol. 4, pp. 56–62. (In Russian).
17. Yakovleva E.P., Ning Bo. Rossiya. Kitaj: k istorii kul'turno-hudozhestvennyh svyazej [Russia — China: on the history of cultural and artistic relations]. *Zolotaya palitra — Golden palette*, 2012, vol. 1, pp. 74–77. (In Russian).
18. *Tour-Portrait Exhibition SCO Members*. Beijing, Tsinghua University Art Museum Publ., 2020. 217 p.

Для цитирования | For citation:

Грачева С.М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 86–101. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.007. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/778

Gracheva S.M. Creative mutual influences of contemporary St. Petersburg and Chinese artists. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 86–101. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.007. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/778 (In Russian).



Gutareva, Yulia Ivanovna

Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation

Гутарёва Юлия Ивановна

Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», г. Красноярск, Российская Федерация

IMAGE OF KUMGANG MOUNTAINS (GEUMGANGSAN) IN KOREAN FINE ARTS: TRADITION AND MODERNITY

ОБРАЗ ГОР КЫМГАН (КЫМГАНСАН) В КОРЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.008

УДК 7.045(519)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются особенности корейской пейзажной живописи, развитие которой с начала XVIII века оказывается неразрывно связано со знаменитой горной цепью Корейского полуострова Кымгансан. Утвердившись как центральный образ в пейзажах «подлинного вида», горы Кымган со временем приобретают значение не только художественного феномена, но и знакового национального символа родной земли в корейском культурном сознании, оставаясь для художников воплощением естественных красот и сплетением разнообразной символики. Цель статьи — определить значимость образа гор Кымган в корейском изобразительном искусстве как выразителя национальной самобытности искусства Кореи и хранителя художественно-ценностных традиций. В статье изложен анализ произведений корейских художников с XVIII столетия и до наших дней. Исследуются произведения ряда современных северокорейских и южнокорейских художников, чьи работы, разные по стилю и технике исполнения, объединяет единство мировосприятия гор Кымган как духовного источника, репрезентируя стремление к этнической аутентичности, возрождение традиций и выражение патриотизма в современном искусстве Республики Корея и КНДР. Предлагается обзор тенденций в корейском изобразительном искусстве, где в данном образе проявился национальный подход, натурное видение природы родной страны и творческое переосмысление открытий великих корейских пейзажистов в контексте адаптации новых художественно-выразительных особенностей в рамках традиционной системы дальневосточной живописи тушью и творческих экспериментов с разнообразными техниками. В заключение делается вывод о важности художественного образа гор Кымган, который, утвердившись в корейском пейзаже в XVIII веке, стал прочной основой для развития корейской живописи современного периода, демонстрируя не только приверженность традициям, но и способность к новациям как в приобретении новых символических оттенков в его прочтении, так и в расширении творческих поисков для выражения его эстетического идеала в картине мира современности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: горы Кымган, Алмазные горы, корейское изобразительное искусство, корейская традиционная живопись, корейский пейзаж.

ABSTRACT

The article examines the features of Korean landscape painting, the development of which since the beginning of the 18th century is inextricably linked with the famous mountain range of the Korean Peninsula Kumgangsan (Diamond Mountains). Having established itself as the central image in landscapes of “true appearance”, the Kumgang Mountains over time acquire the significance of not only an artistic phenomenon, but also an iconic national symbol of the native land in the Korean cultural consciousness, remaining for artists the embodiment of natural beauties and the interweaving of various symbols. The purpose of the article is to determine the significance of the image of the Kumgang Mountains in Korean fine art of past and present eras, as an exponent of the national identity of Korean art and a keeper of artistic value traditions. The main objective of the article is to study the image of the Kumgang Mountains based on the analysis of the works of Korean artists from the 18th century to the present day, with the definition of its role and place in the contemporary fine arts of Korea. The article analyzes the works of a number of modern North Korean and South Korean artists, different in style and technique of execution, but similar in perception of the Kumgang mountains as a spiritual source, representing the desire for ethnic authenticity, the revival of traditions and the expression of patriotism in contemporary art of the Republic of Korea and the DPRK. The article provides an overview of trends in Korean painting, where this image manifests a national approach, a natural vision of the native country and a creative rethinking of the discoveries of the great Korean landscape painters in the context of adapting new artistic and expressive features within the traditional system of Far Eastern ink painting and creative experiments with various techniques. It is concluded that the artistic image of the Kumgang mountains is important as it has established itself in the Korean landscape in the 18th century, and become a solid foundation for the development of Korean painting in the modern period, demonstrating not only adherence to traditions, but also the ability to innovate, both in acquiring new symbolic shades, and expanding artistic and expressive means to display its aesthetic ideal in the picture of the world of our time.

KEYWORDS: Kumgang Mountains, Diamond Mountains, Korean fine arts, Korean traditional painting, Korean landscape.

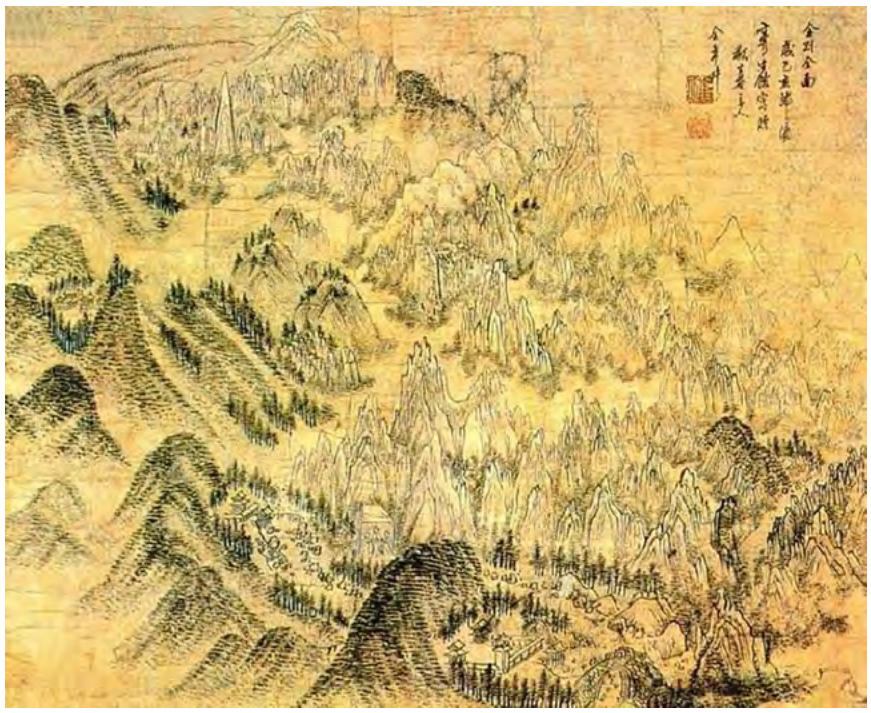
© Гутарёва Ю.И., 2021

Одна из важнейших особенностей изобразительного искусства Кореи, во всей полноте раскрывающая специфичность восточной эстетики,— обостренное восприятие природных форм, прежде всего горных. И для корейской образной системы это первостепенно — большая часть территории Корейского полуострова покрыта горами, где первенство принадлежит проходящему по всей длине полуострова хребту Тхэбэксан, в состав которого входят удивительные по своему рельефу горы Кымган (кор. 금강산 Кымгансан — «Алмазные горы»). Горная цепь протяженностью более 80 километров и высотой до 1638 метров располагается на востоке полуострова (на территории, ранее входившей в состав провинции Канвондо, сейчас принадлежащей КНДР) и издревле считается одним из красивейших мест Кореи [4, с. 184]. «Двенадцать тысяч горных вершин и пиков представляют разнообразие причудливых природных феноменов», демонстрируют «нерукотворную красоту великой природы» и составляют «предмет гордости корейского народа» [6, с. 14] — такие высказывания об Алмазных горах можно найти в издании, посвященном достопримечательностям КНДР. Живописные виды Кымгансан — причудливые горные возвышения, ущелья и водопады, увековеченные в литературном творчестве Кореи, становятся центральным образом в корейском изобразительном искусстве с приходом XVIII столетия.

У истоков утверждения данного образа в корейской пейзажной живописи стоят открытия великого корейского мастера Чон Сона (정선, 1676–1759), известного под творческим псевдонимом Кёмчжэ (겸재), связанные с его отходом от строгих канонов китайской художественной традиции, изначально определяющей эволюцию развития этого жанра в искусстве Кореи. Обратившись к изображению родной природы, он стал основателем пейзажа «подлинного вида» (кор. *чингён сансухва*), в котором Кымгансан принадлежит одно из важнейших мест.

Новации начинают обнаруживаться в серии пейзажей мастера, объединенных в альбом 1711 года, представляющий впечатления автора от его первого путешествия по знаменитым горам, где отчетливо проявилось натурное видение природы родной страны. Итогом следующих путешествий в Алмазные горы стали пейзажи Чон Сона более поздних лет, где программным произведением является «Обзорный вид гор Кымган» (кор. *«Кымган чжондо»*) 1734 года — признанный шедевр и «национальное сокровище» № 217 (кор. *кукпо*) Республики Корея (рис. 1). В этом свитке точно найденная композиция и редкий индивидуализм художественного почерка мастера смогли передать и восторженное настроение автора, озаренного вдохновительной силой (кор. *чхонги*), и редкое своеобразие Кымгансан, отразив глубокие идеи, отсылающие к конфуцианскому и даосскому дуальному видению мира. Данный пейзаж Чон Сона оставил глубокий след в истории корейской живописи, став достойным подражания для многих корейских художников. По мотивам знаменитого произведения Чон Сона созданы пейзажи его учеников и последователей: Ким Юнгёма (김윤겸, 1711–1775), Чхве Бука (최북, 1720–1768) (рис. 2), Ким Ынхвана (김응환, 1742–1789) и других. Эта традиция продолжается и в творчестве художников нашего времени. Так, на выставке «Новый Кымгансан» в 2018 году в Ичхоне (РК), объединившей современных художников разных направлений общей темой — обращением к образу Кымгансан, был представлен свиток Ким Чхониля (김천일, р. 1951) «Подражание шедевру Чон Сона» (2018) (рис. 3), повторяющий композицию и ритмическую организацию известного шедевра и передающий чувство бесконечного пространства и внутреннее движение, выражающее философское, истинно восточное восприятие горного ландшафта [18].

Образ Кымгансан с течением времени приобретает значение символа корейской земли, глубоко национального в своей основе, и, наполняя корейский пейзаж новым содержанием, способствует появлению новых художественно-выразительных средств в корейской живописи. В стремлении передать уникальную игольчатую структуру горной поверхности Чон Сон выступил новатором: синтезируя приемы Северной и Южной школ китайской живописи, он разработал собственный авторский прием в передаче острохарактерной поверхности горной породы Кымгансан — вертикальный штрих Кёмчжэ (кор. *Кёмчжэ сучикчжун*). Большинство корейских художников, начиная с его современников, старались подражать стилю Чон Сона, но некоторых из мастеров отличают их собственные открытия в разработке своего художественного языка при создании пейзажей с видами Кымгансан [17, p. 103]. Со всей очевидностью это иллюстрирует пейзажное творчество великого мастера следующего поколения Ким Хондо (김홍도, 1745–1806), обладающего редким индивидуализмом художественного почерка, и пейзажи отдельных мастеров XIX века: Чон Суёна (정수영, 1743–1831), Ли Инмуна (이인문, 1745–1821), Ким Хачжона (김하종, 1793–?) и др., демонстрирующие разнообразие художественных приемов. Блестящих высот в изображении видов Кымгансан достиг Пён Гвансик (или Пён Квансик, 변관식, 1899–1976) — мастер, синтезировавший художественные открытия Чон Сона с новыми приемами построения пространства и возродивший



1. **Чон Сон.**
Обзорный вид гор Кымган.
1734.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
130,8 x 94.
Музей искусств «Лиум», Сеул.
Фото: heritage.go.kr

2. **Чхве Бук.**
Обзорный вид гор Кымган.
XVIII в.
Бумага, тушь.
50,7 x 60,7.
КНДР.
Фото: subkorea.com

3. **Ким Чхониль.**
Подражание Кёмчжэ.
Обзорный вид гор Кымган.
2018.
136 x 95.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
Фото: 2000n.net

национальные традиции в корейском пейзаже в прошлом столетии (рис. 4).

Таким образом, утвердившись в XVIII веке как один из популярных видов в корейской пейзажной живописи, символизирующий олицетворение красоты и очарования родной природы, горы Кымган явились для корейских художников именно тем значимым образом, который привел к «появлению собственно корейского пейзажа, ставшего со всей очевидностью подлинным выразителем национального характера и самобытности» [1, с. 112].

В культурное сознание того времени входит идея путешествий по родной стране и посещение известных мест. Именно тогда в Корее проявился свой национализм, но не в современном значении этого слова, а абсолютно новое осознание своей идентичности. Возникает новая художественная традиция путешествий конфуцианцев, художников и поэтов к горе Кымган — месту притяжения для очищения сознания, заставляющему испытывать чувства восторга и потрясения от величественной природной красоты [2].

В XX веке этот образ приобретает в Корее, пережившей разделение на два государства, новое символическое прочтение. Важно отметить, что после Корейской войны (1950–1953) с установлением демилитаризованной зоны и разделом по 38-й параллели Корейского полуострова Кымгансан, оказавшись на территории, принадлежащей КНДР, стали запретной землей для РК, но не потеряли своей значимости. Напротив, их образ стал рассматриваться как выражение надежды на единение нации, выступая «символом примирения Севера и Юга» [8, с. 189].

С момента образования КНДР сохранение национальной самобытности как одной из важнейших задач государства способствовало тому, что в северокорейском пейзаже традиционный образ получил успешное развитие как в живописи маслом (кор. *юхва*), так и тушью с добавлением цветных пигментов на водной основе (кор. *чосонхва*). В работах мастеров, отличающихся реалистичностью и яркой красочностью, характеризующей северокорейскую живопись в целом, устремленность ввысь горных вершин Кымгансан передает мажорное приподнятое настроение произведений, что отражает главную идейность государственного искусства Северной Кореи, направленную на развитие чувства национальной гордости и патриотизма.

Вместе с тем нельзя не отметить, что творчество таких мастеров, как Чон Ён Ман (정영, 1938–1999), Сон У Ён (선우영, 1946–2009) (рис. 5), Ким Сан Чжик (김상직, 1934–2010) и др., где образ Кымгансан находит свое высокое воплощение, обнаруживает стремление к сохранению того уровня духовной содержательности, что был характерен для корейского пейзажа предыдущих столетий. Используемый художниками арсенал художественных средств и приемов, несмотря на их безусловное обогащение, также остается в рамках традиции — авангардистские проявления, противоречащие идеологическим установкам «чучхейского соцреализма», не получили развитие в искусстве КНДР.

Относительно южнокорейского искусства следует заметить, что в нем, напротив, применение традиционных техник в связи с изначально

4. **Пён Квансик. Жемчужный пруд во внутреннем Кымгане.**
1960.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
263 x 121.
Музей искусств «Лиум», Сеул.
Фото: encykorea.aks.ac.kr

взятым курсом РК на «американизацию» не было популярным. Но к концу прошлого столетия, после успешной интеграции искусства РК в глобальный мир и остро обозначившейся проблемы растворения в нем, встал вопрос о «необходимости выражения в современном искусстве национального, имеющего связь с традиционной эстетикой и мировоззрением корейцев» [10, с. 314], и «восстановлении того самого источника, на протяжении многих лет питавшего традиционную корейскую живопись» [5, с. 223].

В возрождении традиций корейского пейзажа огромную роль сыграло эпохальное событие, произошедшее 29 октября 1998 года, когда был запущен совместный экономический проект КНДР и РК по приему южнокорейских туристов — «Кымгансан». Цель проекта заключалась не только в развитии экономических отношений, но и в содействии примирению Севера и Юга, и в данном контексте «горы Кымгансан стали лучшим местом для реализации подобного межкорейского проекта, поскольку всегда считались символом, объединяющим Корею» [7, с. 88]. Этот совместный проект имел принципиальное значение как для обоих корейских государств, так и для мировой политики, вместе с тем он стал неоценим для художественной жизни РК: в период с 1998 по 2008 год Кымгансан смогли впервые за несколько десятилетий посетить многие южнокорейские художники, сделать натурные зарисовки, которые впоследствии воплотились в разнообразные творческие замыслы и были представлены в масштабных выставках последних лет.

Виды гор Кымган — горные хребты, живописные ущелья и водопады вновь обретают популярность в южнокорейской живописи с приходом XXI столетия. Как отмечают южнокорейские исследователи, «открытие гор Кымган вызвало всплеск интереса и явилось идейным стимулом обновления корейской традиционной живописи» [25, с. 144]. Вдохновленные доступом к горам, художники смогли возродить традиции прошлого, ассимилировав их собственным пленэрным опытом, знаменующим новый виток творческих поисков, способных до предела уплотнить данный образ в искусстве РК. Особенно интересны поиски образа Кымгансан в творчестве тех южнокорейских художников, которым удалось, работая в традиционной технике тушью (кор. *хангугхва*), модернизировать ее в контексте требований современного искусства.

Полный поэтического настроения свиток «После дождя в горах Кымган» (2004) Сон Ёнбана (송영방, р. 1936), признанного мастера «пяти возможностей туши» (кор. *очхэ мокхян*) [16], обнаруживает большое сходство со стилем Чон Сона. Это заметно в живописной технике, где сочетаются и тонкая графичность с нежностью колорита, и легкие градации туши для изображения соснового леса с точечно-штриховой манерой письма в трактовке горных вершин, присущие великому мастеру.

Старейший художник традиционного живописного направления Ким Хёнсу (김형수, р. 1929) создает пейзаж «Ущелье Самсонам

5. **Сон У Ён. Кымгансан.** 2004. Бумага, тушь, цветные пигменты. 64 x 130,5. Фото: m.monthly.chosun.com

в горах Кымган» (2003; рис. 6), повторяющий по построению знаменитый одноименный лист Пён Гвансика (1959), но без того повышенного драматизма, что присущ известному произведению. Отличаясь более ярким и звучным колоритом, пейзажная композиция Ким Хёнсу включает фигурки туристов, одетых в современную одежду, с рюкзаками за спинами, что сообщает произведению жизненную достоверность.

Путники оживляют и свиток Ли Хосина (이호신, p. 1957) «Внутренний Кымган» (2000), созданный на основе впечатлений художника от посещения Алмазных гор в январе 2000 года. Зимний пейзаж с заснеженными горными вершинами, характеризующийся легкостью штриха и свежестью исполнения, отчетливо передает атмосферу морозного дня в горном ущелье.

Мастера по-разному выражают свои эмоции от видов природы в горах Кымган. Известному своей красотой горному водопаду Курёнпхок (водопад Девяти драконов) посвящен пейзаж Квон Гиюна (권기윤, p. 1955), в основе произведения лежат пленэрные зарисовки автора от реального ландшафта (рис. 7). Но, следуя традиции, художник использует множественную перспективу, как в корейских пейзажах прошлых веков, где, надо отметить, этот водопад был крайне популярен и часто становился объектом изображения. В данном произведении Квон Гиюна во всей полноте проявился отмеченный элегантностью стиль мастера, где композиции всегда гармонично выверены и пространственно решены, индивидуальный художественный язык линий и пятен, задающих образную тональность, построенную на сочетаниях утонченных градаций пепельно-серых, зеленовато-охристых оттенков с тушевыми размывами, передает спокойствие и умиротворение. И это, по словам исследователя Пак Ёнтхэка, «определяет основу его пейзажной живописи» [23].

Иной эмоциональный подтекст несут монументальные образы, посвященные этому водопаду, художника Пак Дэсона (박대성, p. 1945), трансформировавшего сущностные основы традиционной живописи *хангугхва* в соответствии с велениями времени, мастера, обнажающего неограниченные возможности ее развития в наше время. В крупномасштабных свитках Пак Дэсона с изображением отвесной скальной породы и бурного горного потока поражает целостность метода введения туши. Художник нашел свою остро индивидуальную манеру письма, когда тушь, доминируя на поверхности свитка, густо покрывает ее и контрастные пятна черной туши, с вкраплениями красного, желтого, синего и белизной нетронутой бумаги, транслируют

6. **Ким Хёнсу. Ущелье Самсонам в горах Кымган.**
2003.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
180 x 120.
Художественный музей Кванчжу.
Фото: kyeonggi.com

7. **Квон Гиюн. Водопад Девяти драконов.**
2006.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
194 x 116.
Фото: mu-um.com

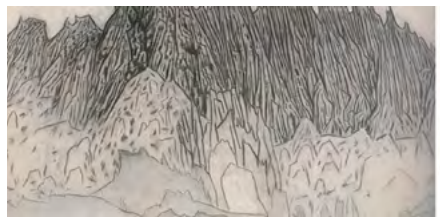
то необычайное внутреннее, душевное напряжение автора (кор. *хын*), которое свойственно шедеврам Чон Сона, передающим не только внешнюю форму, но и дух увиденного ландшафта (кор. *чонсин*). Изображая «Водопад Девяти драконов», Пак Дэсон, как и Чон Сон, не пытается передать детали природного вида, а стремится отразить живописными средствами внутреннюю энергию водопада, передающую «и мощь воды, и степень эмоционального возбуждения автора» [9, с. 136].

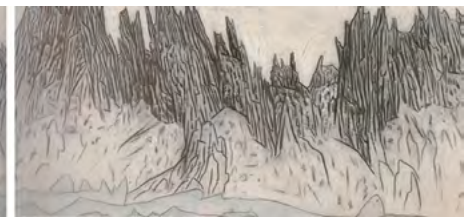
Художник достигает высокой степени обобщения образа горной цепи Кымган, ее эпического звучания в работах (рис. 8), где представляет горы в традиционном панорамном виде. Сконцентрировав их изображение в радиальной композиции с многовекторной перспективой, Пак Дэсон «обнажает выражение неистового сознания творца, желающего выйти за пределы времени и пространства, чтобы приблизиться к духовной сути картины природного мира» [20].

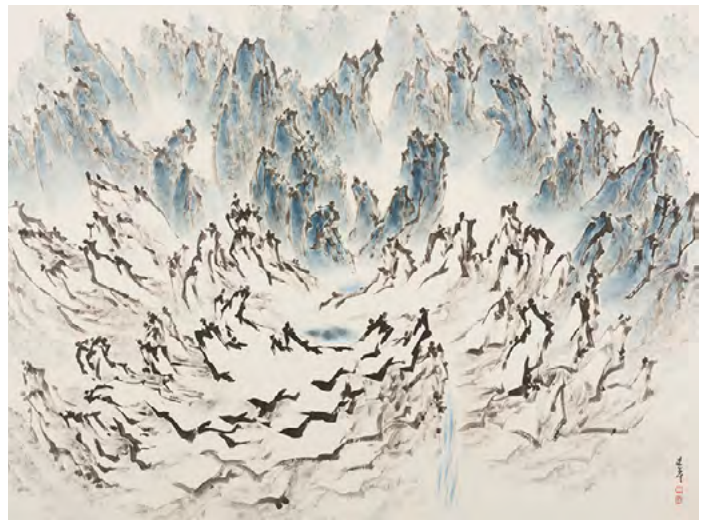
Стремлением к монументальности образа Алмазных гор отмечено и полотно «Кымгансан» (1999) Ким Сонду (김선두, р. 1958), отражающее эксперименты художника с традиционными техниками, выражающими современный взгляд на эстетику корейской народной живописи (кор. *минхва*), что подвигло художника к упрощению образов (рис. 9). Искусствовед Ким Бэккюн также сравнивает манеру письма Ким Сонду, демонстрирующую десятки почти параллельных наложений красок или туши на длинных свитках, с медиативными практиками сон-буддизма, отмечая, что для художника важно удержание «трансцендентного взгляда для рождения образа особой новизны», и называет его творчество «авангардом на паузе» [19].

Творческие принципы, отсылающие к идеям сон-буддийской живописи, где акцент приходится на спонтанность художественного процесса, очевидны в произведениях, посвященных

8 9
10 11







8. **Пак Дэсон. Цветение на горе Кымган.**
2011.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
180 x 160.
Фото: hitecollection.files.wordpress.com

9. **Ким Сонду. Горы Кымган.**
1999.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
110 x 540.
Фото: koreanart21.com

10. **Мун Бонсон. Водопад Девяти драконов.**
1999.
Бумага, тушь.
Частная коллекция
[25, с. 141]

11. **Хан Чжинман. Прославление гор Кымган.**
2007.
Бумага, тушь, цветные пигменты.
135 x 180.
Фото: daljin.com

Алмазным горам, таких мастеров, как Мун Бонсон (문봉선, р. 1961) (рис. 10), Хан Чжинман (한진만, р. 1948) (рис. 11), Ким Ходык (김호득, р. 1950) и др. Их работы выдают желание уйти от фигуративности образа, они отмечены влечением к абстракции, лишены внешней утонченности тушевых мазков, строятся на внутренней силе линий и сгустке тушевых пятен, а образы гор и водопадов Кымгансан, выраженные темпераментами мастеров, предполагают эмоционально-ассоциативное восприятие.

Повышенной эмоциональностью и передачей внутреннего состояния отличаются работы с видами Кымгансан Чон Тхакёна (정탁영, 1937–2012) и Чан Усона (장우성, 1912–2005), характеризующиеся тенденцией к выделению внутренней духовной идеи, характерной для традиций живописи художников-интеллектуалов (кор. *мунинхва*). «Провозглашающий широкий диапазон экспериментирования с тушью и ломающий стереотипы консервативных устоев» [12, р. 110], Чан Усон смог достичь в аскетическом по композиции произведении «Кымгансан» (2001) ёмкого и символически глубокого образа горы, отличающегося духовной содержательностью, присущей традициям *мунинхва*, где его эскизность проистекает из понимания художником не внешней формы, а внутреннего смысла увиденного (рис. 12).

Даже этих примеров достаточно для понимания того, что открытие гор Кымган вызвало оживление и выявило огромный потенциал традиционной живописи в РК в новом тысячелетии, представив публике интересные образы Кымган, осмысленные художниками в новом контексте. Всё это оказало существенное воздействие на художников, сторонников традиционной живописи тушью, побуждая их более пристально рассматривать нынешнее состояние и будущее развитие корейской традиционной живописи.

Надо отметить, что в южнокорейском искусстве нашего времени и характерного для него постмодернистского плюрализма на сегодняшний день наблюдается картина многообразия стилей, направлений и техник. Но, именно «благодаря постоянно продолжающемуся поиску пути сохранения и развития своей национальной идентификации в искусстве, южнокорейские современные художники смогли не растерять свою аутентичность в эпоху глобализации» [3, с. 49]. И в этой связи образ гор Кымган явился одним из наиболее значимых образов, который объединил представителей традиционных и иных живописных течений, ясно выражающих национальную самоидентификацию в современном искусстве РК как в традиционных, так и в новых техниках.

На стыке двух традиций восточной и западной живописи выполнена серия пейзажей «Между красным» (рис. 13) Ли Сехёна (이세현, р. 1960). Работая маслом на холсте, художник строит композиции горных ландшафтов, сближающихся со средневековыми свитками, где явно угадываются очертания Алмазных гор, нарисованных по воспоминаниям мастера о времени

12. **Чан Усон. Горы Кымган.** 2001. Бумага, тушь. 45,5 x 68. Муниципальный художественный музей Вольчжона в Ичхоне. Фото: daljin.com

на военной службе, когда его обязанностью было наблюдать за корейской демилитаризованной зоной в ночное время через инфракрасные очки. Именно поэтому его картины кажутся такими детализированными и фрагментарными, завораживают как эстетически, так и концептуально. Горы, окрашенные в символический красный цвет (цвет, ассоциирующийся с КНДР), передают глубоко личное послание Ли Сехёна, «напоминают о разделении и дают пищу для размышлений» [11, с. 391], что определяется исследователями как «выражение ностальгии и утопической мечты» [14].

Картины с видами Кымгансан (рис. 14) Кан Ёбэ (강요배, p. 1952) созданы на основе множества натурных зарисовок этих мест художником, который, по мнению исследователей, «по-своему перерабатывая открытия западноевропейских постимпрессионистов», смог выразить «духовную сущность корейского пейзажа в масляной живописи» [22].

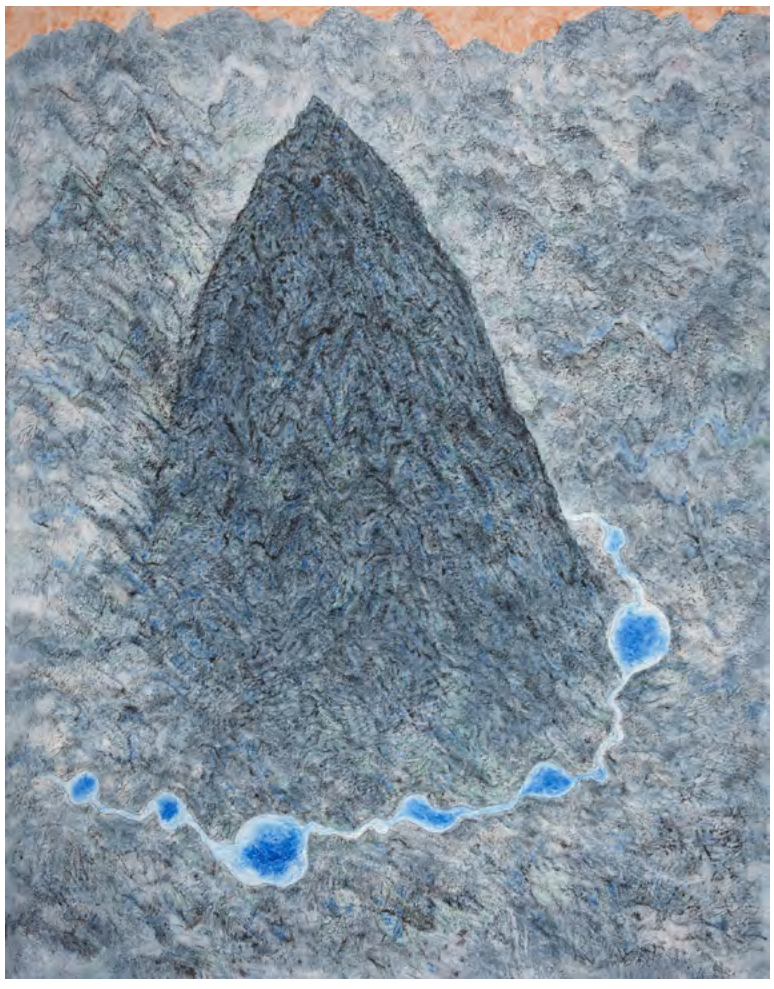
В этом же направлении развиваются и поиски Сон Пхирёна (송필용, p. 1958), для которого холст выступает скорее как свиток, и в процессе творчества художник более опирается на традиции монохромной живописи тушью на бумаге или шелке. Это демонстрируют его пейзажи с видами Кымгансан, выполненные в синем монохроме маслом на холсте. Другую грань его творческих исканий отображает серия пейзажей, посвященных этим же горным видам, но основанных совсем на других принципах. В данных работах (рис. 15) художник применяет прием выскабливания отдельной поверхности на холсте, предварительно покрытой густым слоем белил. Сон Пхирён сближается в этом с корейскими

13. **Ли Сехён.**
Между красным-46.
2008.
Холст, масло.
200 x 200.
Фото: union-gallery.com

мастерами-керамистами прошлых эпох, использующими в знаменитой корейской традиционной керамике серо-зелёного цвета (кор. *пунчхон*) элементы декорирования белой глиной, и таким образом, по словам самого автора, «переосмысляя опыт прошлого, он обращается к своим национальным корням» [14].

В контексте синтеза традиций и новаций предстают горные образы (рис. 16) в творчестве Ли Чонсона (이종송, p. 1962). Работающий в русле западноевропейского модернизма, постмодернизма, автор также обращается к традициям фресковой живописи Когурё (37 до н.э.— 668) и применяет смешанную технику с использованием глины, что придает его картинам «повышенную рельефность, вибрацию и внутреннее движение — сущностные качества, свойственные горным возвышениям» [26].

Стремясь создать образ, отличающийся не только национальным звучанием, но и уникальностью его визуализации и способа его представления современному искушенному зрителю,



14 15
16 17

14. **Кан Ёбэ.**
Водопад Девяти драконов III.
2019.
Холст, акрил.
295 x 194.
Фото: jejusori.net

15. **Сон Пхирён.**
Водопад Девяти драконов.
2017.
Холст, масло.
112 x 194.
Фото: m.artmusee.com

16. **Ли Чонсон.**
Движения горы.
2020.
Холст, смешанная техника.
91 x 117.
Фото: hyunbulnews.com

17. **Хван Инги.**
Горы Кымган.
2002.
Пластиковый блок, смешанная техника.
217 x 308.
Частная коллекция.
Фото: asianart.com

18. **О Хёнён. Штрихкоды гор Кымган.**
2020.
Фрагмент.
Шелк, смешанная техника.
200 x 800.
Фото: news.nate.com

южнокорейские мастера задействуют все виды изобразительного искусства и используют широкие возможности новейших технологий. Они ищут иные, более радикальные формы выражения образа гор, способные отразить тенденции современного мира и технологий.

Обращением к новейшим технологиям отмечено творчество многих мастеров РК, где главным моментом является использование признанных шедевров корейской традиционной живописи — прежде всего произведений Чон Сона — как цитаты в разрезе картины современного мира. Такими «цитатными» образами отмечены работы Чон Чжонми (정종미, p. 1957), использующего метод цветной печати на корейской традиционной бумаге (кор. *ханчжи*), Хван Инги (황인기, p. 1951), обратившегося к пиксельному методу изображения (рис. 17) в представлении знаменитого произведения Чон Сона «Кымган чжондо» (1734).

Кан Сынван характеризует искусство Хван Инги как «оцифрованные пейзажи, [которые] успешно иллюстрируют модели ассимиляции и трансформации традиционного натурализма в контексте современной материалистической и технологической цивилизации» [15]. Визуальная идиома пейзажа создается при помощи эклектичного спектра материалов, таких как акриловая краска, блоки Lego, синтетические кристаллы и литые материалы собственного изобретения художника.

О Хёнён (오현영, p. 1949) с помощью шелкографии и использования изображений штрихкодов воссоздает грандиозное по масштабу произведение (рис. 18) с видами Алмазных гор Ким Гючжина (김규진, 1868–1933), выполненного в 1920 году для

19. **Син Чжансик. Горы Кымган.** 2001. Холст, акрил. 681 x 181. Национальный музей современного искусства, Сеул. Фото: blog.naver.com

дворца Чхандокун. «Нелегко выразить эстетику художественных традиций, используя в качестве инструмента продукт современности — визуальный символ штрихкода»,— замечает арт-критик Ким Сонхо, «но художнику это удается, и его грандиозный по масштабам пейзаж, являясь продуктом тяжелого творческого труда и современности, не лишен эстетической красоты» [21].

Такие авторы, как Ан Сонбок (안성복, p. 1943) и Юн Сокнам (윤석남, p. 1939) и др., уходя от двухмерности и стремясь к трехмерному восприятию гор Кымган, претворяют их образы, комбинируя различные материалы: дерево, проволоку, бусины и различные виды текстиля [25, с. 156].

Другие авторы, такие как Ли Инам (이이남, p. 1969), Сон Бончжэ (손봉채, p. 1969) и др., синтезируя авангардистские открытия и новейшие технологии, создают различные инсталляции и объекты видео-арта с изображениями Кымгансан. При обращении к этому знаковому для корейцев образу художник-активист Лим Чжэхван (임재환, p. 1995), известный своими произведениями острой критической направленности, в видеоинсталляции «Горы Кымган» (2020) пытается «привлечь внимание общественности к решению проблем насилия и неравенства на Корейском полуострове» [13].

При всём многообразии техник и проявлений авторской мысли тема у авторов общая — горы Кымган как символ корейской земли. Неслучайно произведения, посвященные Кымгансан, заняли центральные места в «Доме мира» в Пханмунчжоме, где в 2018 году состоялся Межкорейский саммит лидеров двух корейских государств. Так, на входе в обеденный зал был размещен видео арт-объект Ли Инама «Путь мира», представляющий пейзажи Чон Сона в форме традиционной ширмы, которые постепенно приобретают современный вид, когда у их подножия образуются современные инфраструктуры, демонстрируя таким образом будущее объединенного Корейского полуострова. Зал для переговоров украшало монументальное полотно «Горы Кымган» (2001) Син Чжансика (신장식, p. 1959) — признанного мастера, получившего известность как создателя синтезированного и возвышенного образа Алмазных гор (рис. 19). Картина, выполненная акрилом в яркой, звучной цветовой гамме, отличается приподнятым настроем и сообщает жизнеутверждающее настроение. По утверждению представителей «Дома мира», данное произведение разместили в надежде на успех саммита, чтобы лидеры двух корейских государств словно бы «оказались в горах, которые являются символом перемирия и сотрудничества двух стран» [8, с. 189].

Таким образом, суммируя вышесказанное, с полным основанием можно сделать вывод об исключительной значимости гор Кымган в корейском изобразительном искусстве как художественного образа, глубоко национального в своей основе, символизирующего родную землю. Алмазные горы с особой остротой воспринимаются в контексте культурно-исторической ситуации нашего времени, присущей двум государствам Корейского полуострова, когда они, приобретая новое символическое прочтение, становятся символом примирения Севера и Юга Кореи, знаком надежды на воссоединение нации и единство Корейского полуострова.

Особый интерес вызывает удивительная устойчивость данного образа как символической формы выражения художественных идей в условиях современности, когда нередко утрачиваются значимые образы. Образ Алмазных гор не только не потерял своей актуальности в современном корейском изобразительном искусстве, но и, наоборот, во многом укрепил ее.

Выступая хранителем художественных культурных традиций, этот образ является объединяющей силой для мастеров разных направлений, нередко вступающих в конфронтационные отношения на корейской художественной арене.

При рассмотрении образа гор Кымган в часто технологически ориентированном искусстве РК обнаруживается не только использование авторами широкого спектра новых технологий и инновационных материалов, но и их обращение к традициям корейской пейзажной живописи предыдущих эпох. Переосмысление образа Кымгансан, воплощенного в шедеврах живописи великих корейских мастеров прошлого, становится главным для корейских художников традиционного направления, творческие поиски которых пробуждают скрытый потенциал «кисти и туши» в выражении эстетического идеала в искусстве нашего времени.

Говоря словами исследователя Сон Хикёна, «горы Кымган, являясь постоянным источником для творческого вдохновения корейских художников, в искусстве которых данный образ выступает “культурным кодом”, обнаруживают в XXI столетии удивительную способность к своему возрождению и проявлению на любом языке форм» [25, с. 161].

Литература

1. Гутарёва Ю.И. Алмазные горы Кымган в шедеврах живописи корейских мастеров: становление национального пейзажа // Корея и Россия: общество, политика, история, культура: материалы Международной научной конференции «120 лет корееведения и российско-корейских исследований в СПбГУ» / под ред. С.О. Курбанова, И.С. Ланцова, А.В. Ковш, А.А. Гурьевой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. С. 99–113.
2. И Чханги. Взгляни на солнце, встающее над Восточным морем! // Koreana [Электронный журнал]. 2017. Зима. С. 4–14. URL: https://www.koreana.or.kr/koreana/an/arn/selectArNttInfo.do?bbsId=1109&nttSn=51145 (дата обращения: 10.08.2021).
3. Ким А., Ли Х. С., Хохлова Е., Черкашина Д. Корейское современное искусство: ориентирование на местности / Отв. ред. А. Ким. Санкт-Петербург: ООО «Свое издательство», 2016. 58 с.
4. Кымгансан // Словарь географических названий зарубежных стран / Отв. ред. А.М. Комков. М.: Недра, 1986. 459 с.
5. Марков В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века / Отв. ред. В.И. Курилов. Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 2002. 340 с.
6. Пак Гиль Нам. Достопримечательности Кореи и происхождение их названий / Ред. Пак Сон Ир. КНДР: Издательство литературы на иностранных языках, 2021. 70 с.
7. Русецкая К. Е. Проект «Кымгансан» и межкорейские отношения // Россия и АТР. 2011. № 1 (71). С. 86–94.
8. Хохлова Е. А. Декорации для политического спектакля: искусство на Межкорейском саммите в Пханмучжоме // Корейский полуостров в поисках мира и процветания: Сборник статей / Отв. ред. А.З. Жебин. М.: Изд-во Института Дальнего Востока (ИДВ) РАН, 2019. С. 183–197.
9. Хохлова Е.А. Концепция пейзажей чингён сансухва Чон Сона // Проблемы Дальнего Востока. 2018. № 2. С.132–138.
10. Хохлова Е.А. Семьдесят лет южнокорейского искусства: вопрос самобытности // КНДР и РК-70 лет: Сборник статей / Отв. ред. А.З. Жебин. М.: Изд-во Института Дальнего Востока (ИДВ) РАН, 2018. С. 302–316.
11. Хохлова Е.А. Тема разделения Кореи в искусстве южнокорейских художников // Корейский полуостров: история и современность: Сборник статей / Отв. ред. А.З. Жебин. М.: Изд-во Института Дальнего Востока (ИДВ) РАН, 2020. С. 378–396.
12. Kim Youngna. Modern and contemporary art in Korea. Seoul.: Hollym International Corp, 2005. 110 p.
13. Mt. Kumgang: Nature of the Peninsula // Helen J Gallery [website]. URL: https://helenjgallery.com/Mt-Kumgang-Event (дата обращения: 10.08.2021).
14. Seahyun Lee. Hello, Museum // Korean Artist Project [website]. URL: http://www.koreanartistproject.com/eng_artist.art?method=artistView&flag=artist&auth_reg_no=4 (дата обращения: 10.08.2021).
15. Studio Art Lecture: Inkie Whang. Stanford University // Department of Art & Art History [website]. URL: https://art.stanford.edu/events/studio-art-lecture-inkie-whang (дата обращения: 10.08.2021).
16. The Blossoming Scent of Ink: Song Young Bang // National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea [website]. URL: https://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?menuId=1020000000&exhId=201503200000216 (дата обращения: 10.08.2021).
17. Yi Song-me. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. New Jersey: Hollum, 2006. 221 p.
18. 강옥선. 2000년 무렵부터 현재까지의 금강산도(金剛山圖) 조명 «신금강산도» [Кан Оксон. Представление Кымгансандо (金剛山 圖) с 2000 года по настоящее время. Выставка «Новое Кымгансандо»] // 아트인포 [Информация об искусстве] [сайт] URL: http://www.artinfo.kr/news/articleView.html?idxno=1610 (дата обращения: 10.0 8. 2021).
19. 김백균. «멈춤과 느림의 아방가르드» [Ким Пэккюн. «Авангард на паузе»] // 아시아에이 [В Азии] [сайт] URL: http://www.asiaa.co.kr/news/articleView.html?idxno=2494 (дата обращения: 10.08.2021).
20. 김상철. 박대성 : 圓融 원융Infinite Interpenetration [Ким Санчхоль. Пак Дэсон: Бесконечное взаимопроникновение] // 김달진미술연구소 [Исследования и отчеты центра искусства Ким Дальчжин] [сайт] URL: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D012972&stab=tab_detail03 (дата обращения: 10.08.2021).
21.김성호. 오현영: 바코드 산수화전 [Ким Сонхо. О Хёнён: Пейзаж со штрихкодом] // 김달진미술연구소 [Исследования и отчёты центра искусства Ким Дальчжин] [сайт] URL: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D068071&stab=tab_detail03 (дата обращения: 10.08.2021).
22. 박영택. 강요배 1부: 상(象)을 찾아서 [Пак Ёнтхэк. Кан Ёбэ. Часть 1: В поисках образа] // 김달진미술연구소 [Исследования и отчёты центра искусства Ким Дальчжин] [сайт] URL: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D051156&stab=tab_detail03 (дата обращения: 10.08.2021).
23. 박영택. 전시상세정보 [Пак Ёнтхэк. Обзор выставки] // 김달진미술연구소 [Исследования и отчёты центра искусства Ким Дальчжин] [сайт] URL: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D066831&stab=tab_detail03 (дата обращения: 10.08.2021).
24. 박은순. 학고재 개인전(2000) / 송필용. 작가와 미술현장 [Сон Пхирён. Художник и арт-сцена / Пак Ынсун. Персональная выставка в галерее Хаккочэ (2000)] // 광주미술문화연구소 [Институт исследований искусства и культуры Кванчжу] [сайт] URL: http://www.gwangjuart.com/bbs/board.php?bo_table=artist01&wr_id=29 (дата обращения: 10.08.2021).
25. 송희경. 신금강산도의동시대적표상//미술사논단. 2013. 제36호. 141–165 [Сон Хикён. Современное представление нового образа гор Кымган // Обзор истории искусства. 2013. № 36. С. 141–165].
26. 장준구. 앙상블: 이종송의 근작 [Чан Чжунгу. Ансамбль: недавнее творчество Ли Чжонсона] // 김달진미술연구소 [Исследования и отчёты центра искусства Ким Дальчжин] [сайт] URL: http://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D068861 (дата обращения: 10.08.2021).

Статья поступила в редакцию / Submitted 05.11.21. Поступила после рецензирования / Revised 22.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 24.11.2021.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Гутарёва Юлия Ивановна — кандидат искусствоведения, главный специалист (искусствовед), филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», г. Красноярск, Российская Федерация, gutayule@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Gutareva, Yulia Ivanovna — Cand. Sc. (Art History), Chief specialist (art critic), The Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk “Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk”, Krasnoyarsk, Russian Federation, gutayule@mail.ru*

References

1. Gutareva Yu.I. Almaznye gory Kymgan v shedevrakh zhivopisi koreiskikh masterov: stanovlenie natsional'nogo peizazha [Diamond Mountains of Kumgang in the masterpieces of painting by Korean masters: the formation of a national landscape]. Kurbanov S.O. et al. (eds.). *Koreya i Rossiya: obshchestvo, politika, istoriya, kul'tura* [Materials of the International Scientific Conference "120 Years of Korean Studies and Russian-Korean Studies at St. Petersburg State University"]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2018, pp. 99–113. (In Russian).
2. I Chkhangi. Vzglyani na solntse, vstayushchee nad Vostochnym morem! [See the sun rising over the Eastern Sea!]. *Koreana, 2017, winter*. Available at: https://www.koreana.or.kr/koreana/an/arn/selectArNttInfo.do?bbsId=1109&nttSn=51145 (accessed 10.08.2021). (In Russian).
3. Kim A., Li Kh.S., Khokhlova E., Cherkashina D. *Koreiskoe sovremennoe iskusstvo: orientirovanie na mestnosti* [Korean Contemporary Art: Orienteering]. St.-Peterburg, Svoe izdatelstvo Publ., 2016. 58 p. (In Russian).
4. *Kymgansan* [Mt. Kumgang]. Komkov A.M. (ed.). *Slovar' geograficheskikh nazvanii zarubezhnykh stran* [Dictionary of Geographical Names of Foreign Countries]. Moscow, Nedra Publ., 1986. 459 p. (In Russian).
5. Markov V.M. *Iskusstvo Respubliki Koreya vtoroi poloviny XX veka* [Art of the Republic of Korea in the second half of the 20th century]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 2002. 340 p. (In Russian).
6. Pak Gil' Nam. *Dostoprimechatel'nosti Korei i proiskhozhdenie ikh nazvanii* [Sights of Korea and the origin of their names]. DPRK, Publishing House of Literature in Foreign Languages, 2021. 70 p. (In Russian).
7. Rusetskaya K.E. Proekt "Kymgansan" i mezhkoreiskie otnosheniya [Kumgangsan project and inter-Korean relations]. *Rossiya i ATR – Russia and the Asia-Pacific region*, 2011, No. 1 (71), pp. 86–94. (In Russian).
8. Khokhlova E.A. Dekoratsii dlya politicheskogo spektaklya: iskusstvo na Mezhkoreiskom sammite v Pkhanmuchzhome [Political play set: art at the Inter-Korean Summit in Panmunjom]. Zhebin A.Z. (ed.) *Koreiskii poluostrov v poiskakh mira i protsvetaniya* [The Korean Peninsula Seeking Peace and Prosperity]. Moscow, Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019, pp. 183–197. (In Russian).
9. Khokhlova E.A. Kontseptsiya peizazhei chingen sansukhva Chon Sona [Chingyon Sansuhwa Jong Son's concept of landscapes]. *Problemy Dal'nego Vostoka – Problems of the Far East*, 2018, No. 2, pp. 132–138. (In Russian).
10. Khokhlova E.A. Sem'desyat let yuzhnokoreiskogo iskusstva: vopros samobytnosti [Seventy Years of South Korean Art: A Matter of Identity]. *KNDR i RK-70 let* [DPRK and RK-70 years]. Moscow, Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, pp. 303–316. (In Russian).
11. Khokhlova E.A. Tema razdeleniya Korei v iskusstve yuzhnokoreiskikh khudozhnikov [The division of Korea in the art of South Korean artists]. Zhebin A.Z. (ed.) *Koreiskii poluostrov: istoriya i sovremennost'* [The Korean Peninsula: Past and Present]. Moscow, Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences Publ., 2020, pp. 378–396. (In Russian).
12. Kim Youngna. *Modern and contemporary art in Korea*. Seoul, Hollym International Corp, 2005. 110 p. (In English).
13. Mt. Kumgang: Nature of the Peninsula. *Helen J Gallery*. Available at: https://helenjgallery.com/Mt-Kumgang-Event (accessed: 10.08.2021). (In English).
14. Seahyun Lee. Hello, Museum. *Korean Artist Project*. Available at: http://www.koreanartistproject.com/eng_artist.art?method=artistView&flag=artist&auth_reg_no=47 (accessed: 10.08.2021). (In English).
15. Studio Art Lecture: Inkie Whang. *Stanford University. Department of Art & Art History*. Available at: https://art.stanford.edu/events/studio-art-lecture-inkie-whang (accessed: 10.08.2021). (In English).
16. The Blossoming Scent of Ink: Song Young Bang. *National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea.* Available at: https://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?menuId=1020000000&exhId=201503200000216 (accessed: 10.08.2021). (In English).
17. Yi Song-me. *Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages.* New Jersey, Hollum International Corp, 2006. 221 p. (In English).
18. Gang Ogseon. 2000nyeon mulyeobbuteo hyeonjaekkajiui geumgangsando(geumgangsando) jomyeong. "Singeumgangsando" [Kang Oksun. Illumination of Geumgangsando from around 2000 to the present. «New Geumgangsando» exhibition]. *Artinfo.* Available at: http://www.artinfo.kr/news/articleView.html?idxno=1610 (accessed: 10.08. 2021). (In Korean).
19. Kim Pehkkyun. Avangard na pauze [Baekkyun Kim. An avant-garde of pause and slowness]. *AsiaA*. Available at: http://www.asiaa.co.kr/news/articleView.html?idxno=2494 (accessed: 10.08.2021). (In Korean).
20. Kim Sanchkhol'. Pak Dehson: Beskonechnoe vzaimoproniknovenie [Kim Sang-cheol. Park Dae-sung : Won-yung Infinite Interpenetration]. *Kim Daljin Art Research and Consulting.* Available at: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D012972&stab=tab_detail03 (accessed: 10.08.2021). (In Korean).
21. Gimseongho. O Hyeonyeong: bakodeu sansuhwajeon [Kim Seongho. Oh Hyunyoung: Barcode Landscape Painting]. *Kim Daljin Art Research and Consulting.* Available at: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D068071&stab=tab_detail03 (accessed: 10.08.2021). (In Korean).
22. Bag Yeongtaeg. Gang Yobae 1bu: sang(sang)eul chaj-aseo [Park Young-taek Kang Kang Bae. Part 1: Looking For The Look]. *Kim Daljin Art Research and Consulting.* Available at: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D051156&stab=tab_detail03 (accessed: 10.08.2021) (In Korean).
23. Bag Yeongtaeg. Jeonsisangsejeongbo [Park Young-taek. Exhibition details]. *Kim Daljin Art Research and Consulting.* Available at: https://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D066831&stab=tab_detail03 (accessed: 10.08.2021). (In Korean).
24. Bag Eunsun. Haggojae gaeinjeon (2000) [Park Eunsoon. Hakgojae Solo Exhibition (2000)] Gwangju Art and Culture Research Institute. Available at: http://www.gwangjuart.com/bbs/board.php?bo_table=artist01&wr_id=29 (accessed: 10.08.2021). (In Korean).
25. Song Huigyeong. Singeumgangsandoui dongsi Kdae jeogpyosang [Song Heekyung. The Contemporary Representation of the New Kumkang Mountain Paintings]. *Misulsanondan – Art History Discussion*, 2013, No. 36, pp. 141–165. (In Korean).
26. Jang Jungu. Angsangbeul: Ijongsong-ui geunjag. [Jang Jungoo. Ensemble: Lee Jong-song's latest works]. *Kim Daljin Art Research and Consulting.* Available at: http://www.daljin.com/?WS=21&BC=gdv&GNO=D068861 (accessed: 10.08.2021). (In Korean).

Для цитирования | For citation:

Гутарёва Ю.И. Образ гор Кымган (Кымгансан) в корейском изобразительном искусстве: традиции и современность // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 102–117. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.008. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/786

Gutareva Y.I. Image of Kumgang Mountains (Geumgangsan) in Korean fine arts: tradition and modernity. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 02–117. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.008. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/786 (In Russian).

Datsenko, Alena Alekseevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Даценко Алена Алексеевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

VITALY ILYICH KANDYBA — THE FIRST ART CRITIC OF PRIMORYE: MATERIALS FOR A BIOGRAPHY

ВИТАЛИЙ ИЛЬИЧ КАНДЫБА — ПЕРВЫЙ ИСКУССТВОВЕД ПРИМОРЬЯ: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.009
УДК 7.072.2(571.63)
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Виталий Ильич Кандыба (1943–2016) — первый и на протяжении десятилетий единственный искусствовед в Приморском крае, преподаватель истории искусств в Дальневосточном институте искусств, арт-критик, разносторонне и глубоко погруженный в художественный процесс современного ему регионального искусства. Он не только представлял художников Дальнего Востока на всероссийском и всесоюзном уровне в советскую эпоху, но и в какой-то мере указывал направление развития дальневосточного искусства. Виталий Кандыба — автор книг об истории возникновения и путях развития изобразительного искусства Приморья, Хабаровского края, Амурской области с 1860-х до 1930-х годов, об образовании и деятельности Приморской организации Союза художников России, до сих пор являющихся обязательным источником для искусствоведов, посвятивших себя изучению творчества художников региона. Тем не менее его жизнь и творчество до настоящего времени недостаточно изучены. В статье делается попытка представить очерк творческой биографии В.И. Кандыбы, дать оценку роли и значения его деятельности.

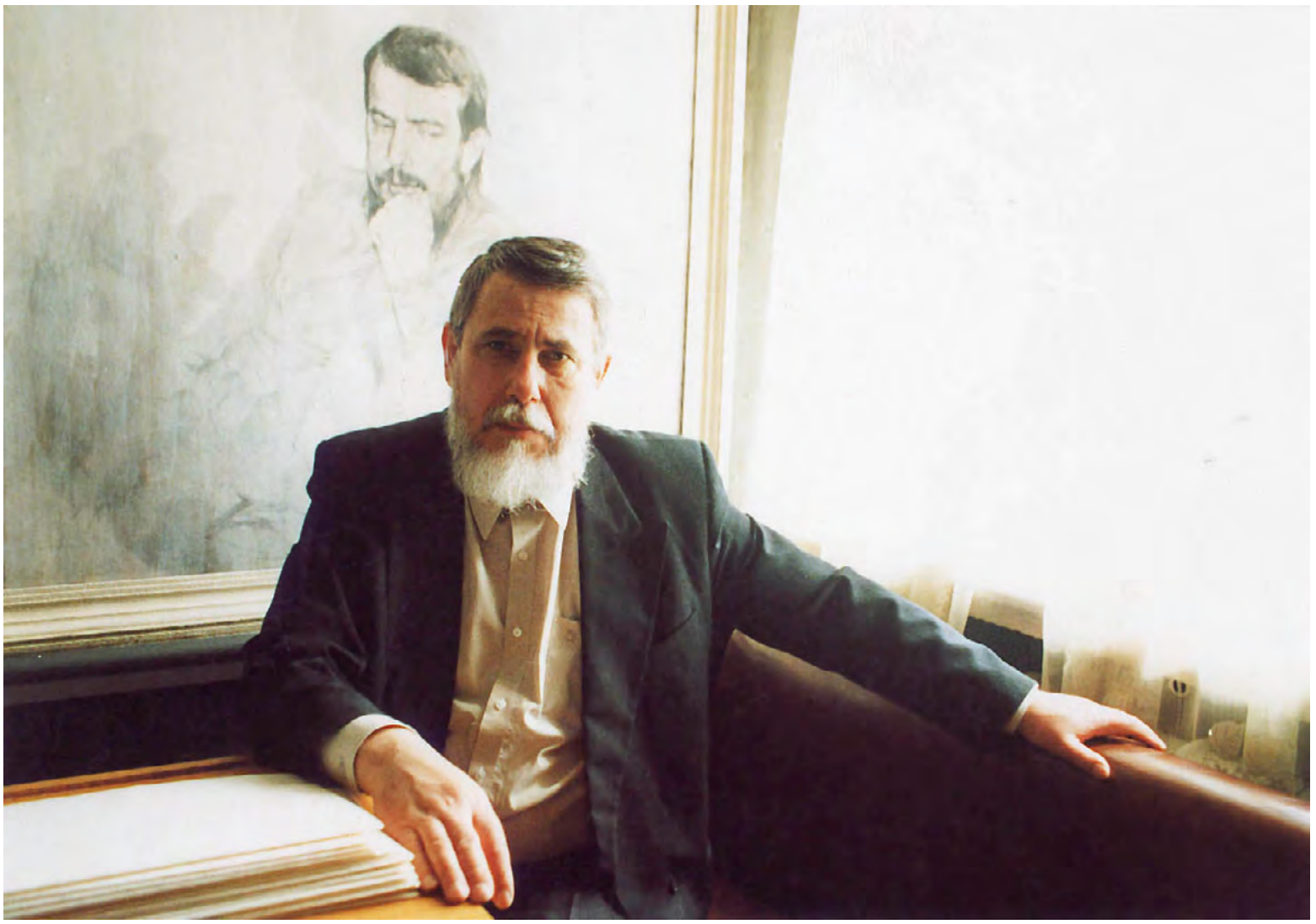
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Виталий Кандыба, творческая биография, художники Приморья, Дальневосточный государственный институт искусств.

ABSTRACT

Vitaly I. Kandyba (1943–2016) is the first and for decades the only art critic in Primorye, a teacher of art history at the Far Eastern Institute of Arts, versatile and deeply immersed in the artistic process of contemporary regional art. He not only represented artists of the Far East at the All-Russian and All-Union level during the Soviet period, but also to some extent indicated the direction of development of Far Eastern art. Vitaly Kandyba is the author of books about the history of the emergence and development of fine art of Primorye, Khabarovsk Krai, Amur Region from the 1860s to the 1930s, about the formation and activities of the Primorye Organization of the Union of Artists of Russia, which are still a mandatory source for art historians who have devoted themselves to studying the creativity of artists of the region. Nevertheless, his life and work have not been sufficiently studied to date. The article attempts to present an outline of the creative biography of V.I. Kandyba, to assess the role and significance of his activities.

KEYWORDS: Vitaly Kandyba, creative biography, artists of Primorye, Far Eastern State Institute of Arts.

© Даценко А.А., 2021



1. **Виталий Ильич Кандыба**

Искусствовед Виталий Ильич Кандыба (1943–2016) точно знал, что свою профессию выбрал правильно. Более пятидесяти лет он отдал изобразительному искусству Дальнего Востока и пользовался заслуженным авторитетом среди коллег — музейщиков и художников. И сегодня, вспоминая Виталия Ильича, приморские художники и искусствоведы не устают повторять: «Виталий Ильич был не просто искусствоведом, он был искусствоведом от Бога…».

Родился Виталий Кандыба 3 июня 1943 года в городе Мариуполе Донецкой области Украинской ССР. Мама — Валентина Дмитриевна Шевченко (1919–2001), родом из этих мест (Юзовка — Сталино — Донецк), была врачом-стоматологом. Отец — Илья Павлович Кандыба (1912–2002) из станицы Егорлыгской был гидрографом. Родился мальчик в оккупированном городе, бывшем крупным опорным пунктом немецко-фашистского оборонительного рубежа на реке Кальмиус. В ходе Донбасской стратегической наступательной операции город Мариуполь был освобожден 10 сентября 1943 года. В 1946 г. отца Виталия пригласили преподавать в Клайпедское мореходное училище, весной того же года семья переезжает в Клайпеду. С этим небольшим городом, хранящим следы богатого исторического прошлого, и будут связаны детские и юношеские годы Виталия Ильича.

В детстве, конечно, он и не мечтал о том, чтобы стать искусствоведом, скорее всего, и не знал, что есть такая профессия. Это сейчас в школах изучают мировую художественную культуру, в 1950-е годы ничего подобного не было. В Клайпеде он окончил среднюю школу, причем точные науки давались ему нелегко, а гуманитарные шли на отлично, здесь же, в возрасте пятнадцати лет стал интересоваться историей искусства — это увлечение и определит дальнейшую судьбу Виталия.

В 1960 году, выдержав большой конкурс, семнадцатилетний юноша поступает в Ленинградский институт живописи, скульптуры

и архитектуры им. И.Е. Репина, на факультет теории и истории искусств. По воспоминаниям дочери, экзамены сдал средне, но на собеседовании поразил всех своими знаниями по истории искусства. На курсе он был единственным, кто поступал в институт сразу после школы, остальные студенты были старше: кто-то поступал после армии, а кто-то решил освоить новую профессию после опыта работы в другой сфере. В 1965 году В.И. Кандыба получил диплом с отличием об окончании института. Руководителем дипломной работы был известный советский искусствовед, на тот момент доцент кафедры русского и советского искусства факультета теории и истории искусств Авраам Львович Каганович. Автор ряда монографий, посвященных истории русского искусства XVIII–XIX веков, а также творчеству художников Антона Лосенко, Андрея Мыльникова, Иосифа Серебряного, скульпторов Феодосия Щедрина, Ивана Теребенёва, Михаила Козловского, Ивана Мартоса и других,— он также вел курс истории русского искусства XVIII — второй половины XIX века. Творчеству русского художника второй половины XVIII века Петра Ивановича Соколова (1753–1791) была посвящена и дипломная работа Виталия Кандыбы, которую он защитил блестяще.

Здесь же, в Ленинграде, он встречает любовь всей своей жизни — Татьяну Васильевну Золотарёву (1943 г.р.). Женится на ней после окончания института, летом того же 1965 года, в Ленинграде, на Васильевском острове, и вместе с ней отбывает в Приморский край, куда сам организовал себе распределение.

Во Владивостоке с 1965 по 1968 год он работает преподавателем истории искусства и заведующим учебной частью Владивостокского художественного училища, открытого еще в 1944 году. Динамичному развитию регионального искусства во многом способствовало открытие в 1962 году Дальневосточного педагогического института искусств — первого в стране образовательного учреждения, соединяющего художественное, музыкальное и актерское искусство. Преподавателями стали недавние выпускники высших художественных учебных заведений Москвы и Ленинграда. Сюда, на кафедру живописи и рисунка, в 1965 году приглашен читать лекции Виталий Кандыба. Как говорил он сам: «Открытие Дальневосточного государственного института искусств стало точкой прорыва к новому качеству в развитии творческой жизни Дальнего Востока. В области изобразительного искусства это открывается особенно наглядно. Оно (искусство.— *Прим. А. Д.*) к началу 1960-х годов едва завершило в регионе нулевой цикл своего строительства. Художественная жизнь, исчерпав местный творческий потенциал для своего развития, как бы застряла на полпути. Дальневосточное искусство являлось тогда провинциальным отголоском советского искусства далеких культурных центров. Оно не имело ни самоидентичности, ни самоценности, то есть значения оригинального феномена. Но как раз 1960-е годы оказались поистине “золотыми” в этом отношении» [3, с. 16]. Учреждение в 1962 году института искусств не только позволило создать преемственность среднего и высшего художественных образований, но и дало возможность получить профессиональную подготовку жителям огромного региона страны. «И, главное, на Дальний Восток начал изливаться постоянный поток художественных сил высшей квалификации»,— отмечал он [3, с. 16]. Вне сомнений, Виталию Кандыбе принадлежала большая заслуга в налаживании учебного процесса в вузе: сначала он составил и читал курс лекций по истории Древнего мира, отечественному и зарубежному искусству на художественном и театральном факультетах, а в марте 1974 года был назначен деканом художественного факультета. Читал лекции, активно и всегда заинтересованно выступал на защитах дипломных работ, писал книги, статьи, делал доклады на конференциях.

Профессия искусствоведа соединяет в себе и исследователя, и писателя, и оратора, и педагога, поэтому в работе Виталий Ильич реализует себя полностью. Являясь деканом факультета, он «умело организовал деятельность коллектива, добился значительных успехов в учебной, научной, творческой и педагогической работе, благодаря этому художественный факультет часто имел самый высокий процент успеваемости» [6, с. 42] и выпускал отличных специалистов. Деканом факультета В.И. Кандыба был в периоды с 1974 по 1989 и с 1992 по 2004 год, причем второй из них стал далеко не простым. Перестройка системы государства, изменившаяся социально-экономическая ситуация не могли не отразиться на жизни вуза. Виталий Ильич

стойко справлялся с невзгодами, но вынужден был оставить любимую работу в 2004 году по причине ухудшения здоровья. До сих пор его бывшие студенты — ныне маститые художники — с восторгом и ностальгической грустью вспоминают глубокие и проникновенные рассказы Виталия Ильича об античном искусстве, о великих мастерах — зарубежных и отечественных, а порой жалеют о том, что не всегда умели ценить то, чем щедро делился с ними их учитель.

«Виталий Ильич Кандыба — маг и волшебник своего предмета — истории искусств. Его лекции уносили нас, студентов, в сказочный мир египетских пирамид, Ренессанса, великих мастеров разных стран и времен. Тихий, спокойный голос, чеховская бородка подчеркивали в нем черты настоящего русского интеллигента. <…> В институте сердцем и мозгом нашего факультета был деканат, которым мудро и четко руководил Виталий Ильич. Вся жизнь факультета строилась в деканате, и Кандыба был настоящим лоцманом в этом плаванье по бурным волнам нашей студенческой жизни»,— так вспоминал о Кандыбе по прошествии многих лет художник В. Брагинский [1, с. 124]. Его лекции пользовались популярностью среди студентов, их посещали и слушатели из других вузов, а также пришедшие на работу в Приморскую картинную галерею молодые сотрудники, которые готовились поступать в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина на факультет теории и истории искусства, планирующие связать свою жизнь с искусством.

Научно-методическая работа была обязательной частью учебного процесса Дальневосточного педагогического института искусств, работы В.И. Кандыбы неоднократно печатались в Научно-методических записках института [8].

С момента своего прибытия во Владивосток, параллельно с активной работой в институте, Виталий Ильич начинает заниматься изучением художественной жизни Дальнего Востока. Первый профессиональный искусствовед в Приморье, он смог систематизировать и обобщить пусть и небольшой в историческом плане столетний период развития изобразительного искусства региона. Впервые им была описана история становления и развития художественной жизни Дальнего Востока с 1858 по 1938 год. Собственно, книга так и называлась [4], она была издана в 1985 году — к 125-летию Владивостока, в издательстве Дальневосточного государственного университета. В предисловии В.И. Кандыба отмечает сложность взятой на себя цели: из-за неполноты коллекций произведений местных художников в собраниях музеев Дальнего Востока невозможно на основе их анализа сделать выводы о том, как складывалась картина. Необходимо поэтому воссоздавать в исторической последовательности события, описывать их течение, открывать имена художников, творческие объединения, рассказывать о выставках и художественных произведениях, анализируя их содержание по источникам информации и так далее. «Всё это следует рассмотреть во взаимодействии и единстве с событиями истории Дальнего Востока» [4, с. 4] Таким образом, первая книга В.И. Кандыбы, опирающаяся на огромный массив переработанных архивных материалов, объединяла две дисциплины — историю и искусствоведение, была, как сейчас определяют, междисциплинарным исследованием. Именно это стало причиной неудачи Виталия Ильича при защите диссертации. Второй попытки он делать не стал.

Его вторая книга «Художники Приморья» вышла в 1990 году в издательстве «Художник РСФСР» [5]. В ней автор, упомянув главные моменты истории художественной жизни Дальнего Востока XIX и первой трети XX века, пишет о создании в 1938 г., формировании и деятельности местной организации Союза художников, открытии дальневосточного педагогического института искусств, о становлении зональных выставок «Советский Дальний Восток», о современном на тот момент состоянии изобразительного искусства края, анализирует творчество многих приморских мастеров живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Как искусствовед и преподаватель художественного вуза и просто как друг художников он участвовал в обсуждениях выставок многих приморских мастеров. Особым объектом исследования стал для него жанр пейзажа в творчестве приморских художников, но не в привычном его понимании, а именно как художественное освоение ими феномена «дальневосточной природы». В.И. Кандыба объяснял это тем, что местная природа является особым материалом для художников, до них в ее освоении отечественное искусство не знало весомых прецедентов, и что в первую

очередь приморского художника интересует природа, а затем уже человек в отношениях с ней.

Вне сомнений, мировоззрение Кандыбы влияло на формирование культурной среды не только в Приморском крае, но и во всем Дальневосточном регионе. Выход в самостоятельную жизнь выпускников института искусств,— где около одной трети с каждого курса успешно, через выставки Союза художников, приобщались к искусству, становились членами творческого объединения, заявляли о себе в искусстве,— способствовал тому, что Союз художников Приморья в 1960–1970-е годы становится лидером в зоне «Дальний Восток». Виталий Ильич был не только прекрасным знатоком искусства, он переживал за него, чутко отзывался на происходящее в творческом процессе, его волновали судьбы художников, особенно он следил за творчеством молодых, начинающих, всячески поощрял их успехи, вдохновляя «идти вперед». «Я боюсь даже начать перечислять замечательных выпускников-живописцев нашей Академии за минувшие 50 лет. Их так много, их вклад в развитие дальневосточного искусства так объемен и значителен, что при всей научной добросовестности и сердечном желании есть опасность в маленькой каталожной статье всех до одного достойных не назвать»,— это слова из статьи в издании, посвященном художественному факультету вуза в связи с 50-летием со дня его основания [3, с. 17]. Многие выпускники института в будущем становятся известными мастерами, получают звания членов-корреспондентов Российской академии художеств, народных и заслуженных художников РФ, работают преподавателями в средних и высших учебных заведениях страны, от Москвы до Петропавловска-Камчатского, проводят мастер-классы и преподают в зарубежных университетах, становятся доцентами, профессорами, членами и председателями отделений Союза художников России и других творческих организаций разных стран. Сложно найти хотя бы одного приморского художника из выпусков 1960-х — начала 2000-х, о котором Виталий Ильич бы не упомянул. Это не только обобщающие статьи по приморскому искусству, но и многочисленные аннотации и статьи к персональным выставкам художников, каталогам. Перечислим лишь некоторые: к персональным владивостокским выставкам К.И. Шебеко (1971), С.А. Литвинова (1981), В.Н. Самойлова (1978), М.И. Таболкина (1982), к московской выставке И.В. Рыбачука (1977) и ко многим другим. Его публикации, статьи о выставках в газетах и журналах были неотъемлемой частью культурной жизни региона. Газетные статьи по вопросам изобразительного искусства, о совместных и персональных выставках приморских художников всегда были интересны анализом творческих работ, отличались своим независимым мнением, которое автор не боялся высказывать публично, часто порождая недовольство. «Их читали, обсуждали, о них спорили, соглашались, не соглашались — они вызывали живой отклик, но никого не оставляли равнодушными»,— вспоминает в своей книге «Алеутская, 14-а» (здание, где располагается Приморское отделение Союза художников России) художник Владимир Погребняк [1, с. 125].

Работая с архивом Виталия Ильича, который искусствовед передал в 2005 году в Приморскую государственную картинную галерею в связи с отъездом в европейскую часть страны, поражаешься масштабу его деятельности в области освещения культурных событий и персоналий Дальнего Востока. Объемная часть архива — это газеты разных лет «Красное знамя», «Утро России», «Боевая вахта», «Молодой дальневосточник», «Советская культура», «Комсомольская правда», «Известия», «Правда», «Советская Россия», «Тихоокеанская звезда», «Советская Чукотка», «Пограничник на Тихом океане», «Рыбак Приморья», «Дальневосточный Комсомольск», «Полярник», «Московский художник», «Дальневосточная магистраль», «Трудовое единство», «Дальневосточный ученый», «Путь к коммунизму» (районная газета, г. Амурск) и другие, в которых публиковалась информация обо всех культурных событиях во Владивостоке, крае, стране. Что касается жанрового диапазона информации, то это заметки, статьи, рецензии, репортажи, очерки [6, с. 45]. Причем они касаются не только изобразительного искусства, но и освещают события музыкальной и театральной жизни. Одних статей, подписанных В.И. Кандыбой и его псевдонимом В. Ильин, более двух тысяч [6]. По поступлении архива в галерею проведена была только первоначальная его обработка, материалы еще ждут своего исследователя и, хочется верить, издания.

В 2002 году издается книга «Прекрасного след. Художники Магаданской области». Вступительная статья написана Виталием Кандыбой, и является она свидетельством того, что искусствовед находится на вершине профессионального мастерства — положенное место в статье занимает история искусства Колымского края, его союза художников, но превалирует характеристика творчества местных авторов, основанная на анализе конкретных произведений [9, с. 7–15].

Статьи Виталия Ильича о творчестве многих приморских художников отличались глубокой продуманностью материала, стремлением к пониманию уникальности того или иного художника, они открывали глубинные и, казалось бы, лежащие на поверхности истины. Поэтому нет ничего удивительного в том, что спустя годы после его ухода из жизни в изданиях о творчестве известных приморских художников помещены или цитируются материалы, написанные В.И. Кандыбой. Это вышедшая в 2015 году книга о творчестве замечательного приморского живописца, члена-корреспондента РАХ Кирилла Ивановича Шебеко (1920–2004) [7] и изданная в 2021 году книга о заслуженном художнике РСФСР Анатолии Васильевиче Телешове (1928–1990) [2].

Несомненно, Виталий Ильич Кандыба был одной из самых ярких, деятельных и светлых личностей в истории приморского искусствоведения, он в высшей степени достоин наших знаний и памяти о нем.

До настоящего времени книги и статьи в периодической печати Виталия Кандыбы являются изданиями, обязательными и необходимыми для всех исследователей изобразительного искусства Дальнего Востока — как для тех, кто только начинает свой путь, так и для тех, кто продолжает писать историю с того места, где остановился Виталий Ильич Кандыба.

Литература

1. Алеутская, 14-а. Воспоминания о художниках Приморья / автор-составитель В.Н. Погребняк. Владивосток: изд-во «ЛИТ», 2021. 436 с., ил.
2. Анатолий Телешов / Альбом. М.: Типография Сити Принт, 2021. 200 с.
3. Дальневосточная государственная академия искусств 1962–2012. Художественный факультет / вст. ст. В.И. Кандыбы. Владивосток: типография «ПолиграфСервисПлюс», 2012. 120 с., ил.
4. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938): 125-летию Владивостока посвящается. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. 175 с.
5. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 125 с., ил.
6. Кац Л.М. Архив В.И. Кандыбы в Приморской государственной картинной галерее. К постановке проблемы // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке, 2008, вып. 1. С.42–50.
7. Кирилл Шебеко / вст. ст. В.И. Кандыбы. Владивосток: Рубеж, 2015. 148 с., ил.
8. Научно-методические записки (пособие для студентов музыкальных и художественных факультетов) / Дальневосточный педагогический институт искусств. Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1975. 54 с.
9. Толоконцева О.А., Роньжина Л.Д. Прекрасного след. Художники Магаданской области / вст. ст. В.И. Кандыбы. М.: Пранат. 2002. 253 с.

References

1. Pogrebnyak V.N. (comp.) *Aleutskaya, 14-a. Vospominaniya o khudozhnikakh Primor'ya* [Aleutskaya, 14a. Memories of the Primorye artists]. Vladivostok, LIT Publ., 2021. 436 p. (In Russian).
2. *Anatoly Teleshov*. Album. Moscow, Typography City Print, 2021. 200 p. (In Russian).
3. *Dal'nevostochnaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv 1962–2012. Khudozhestvennyy fakul'tet* [Far Eastern State Academy of Arts 1962–2012. Faculty of Arts]. Vladivostok, PolygraphServicePlus Publ., 2012. 120 p. (In Russian).
4. Kandyba V.I. *Istoriya stanovleniya i razvitiya khudozhestvennoy zhizni Dal'nego Vostoka (1858–1938): 125-letiyu Vladivostoka posvyashchayetsya* [The history of the formation and development of the artistic life of the Far East (1858–1938): dedicated to the 125th anniversary of Vladivostok]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 1985. 175 p. (In Russian).
5. Kandyba V.I. *Khudozhniki Primor'ya* [Kandyba Artists of Primorye]. Leningrad, Khudozhniki RSFSR Publ., 1990. 125 p. (In Russian).
6. Kats L.M. Arkhiv V.I. Kandyby v Primorskoy gosudarstvennoy kartinnoy galereye. K postanovke problemy [Kandyby at the Primorsky State Art Gallery. Towards a problem statement]. *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke — Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*, 2008, No. 1, pp. 42–50. (In Russian).
7. *Kirill Shebeko*. Vladivostok, Rubezh Publ., 2015. 148 p. (In Russian).
8. *Nauchno-metodicheskiye zapiski (posobiye dlya studentov muzykal'nykh i khudozhestvennykh fakul'tetov)* [Scientific and methodological notes (manual for students of music and art faculties)]. Vladivostok, Far Eastern Book PH, 1975. 54 p. (In Russian).
9. Tolokontseva O.A., Ronzhina L.D. *Prekrasnogo sled. Khudozhniki Magadanskoy oblasti* [A wonderful trail. Artists of the Magadan region]. Moscow, Pranat Publ., 2002. 253 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Даценко Алена Алексеевна — директор, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член ВТОО «Союз художников РФ», ООО «Ассоциация искусствоведов», Международного совета музеев (ИКОМ), primgallery@mail.ru*

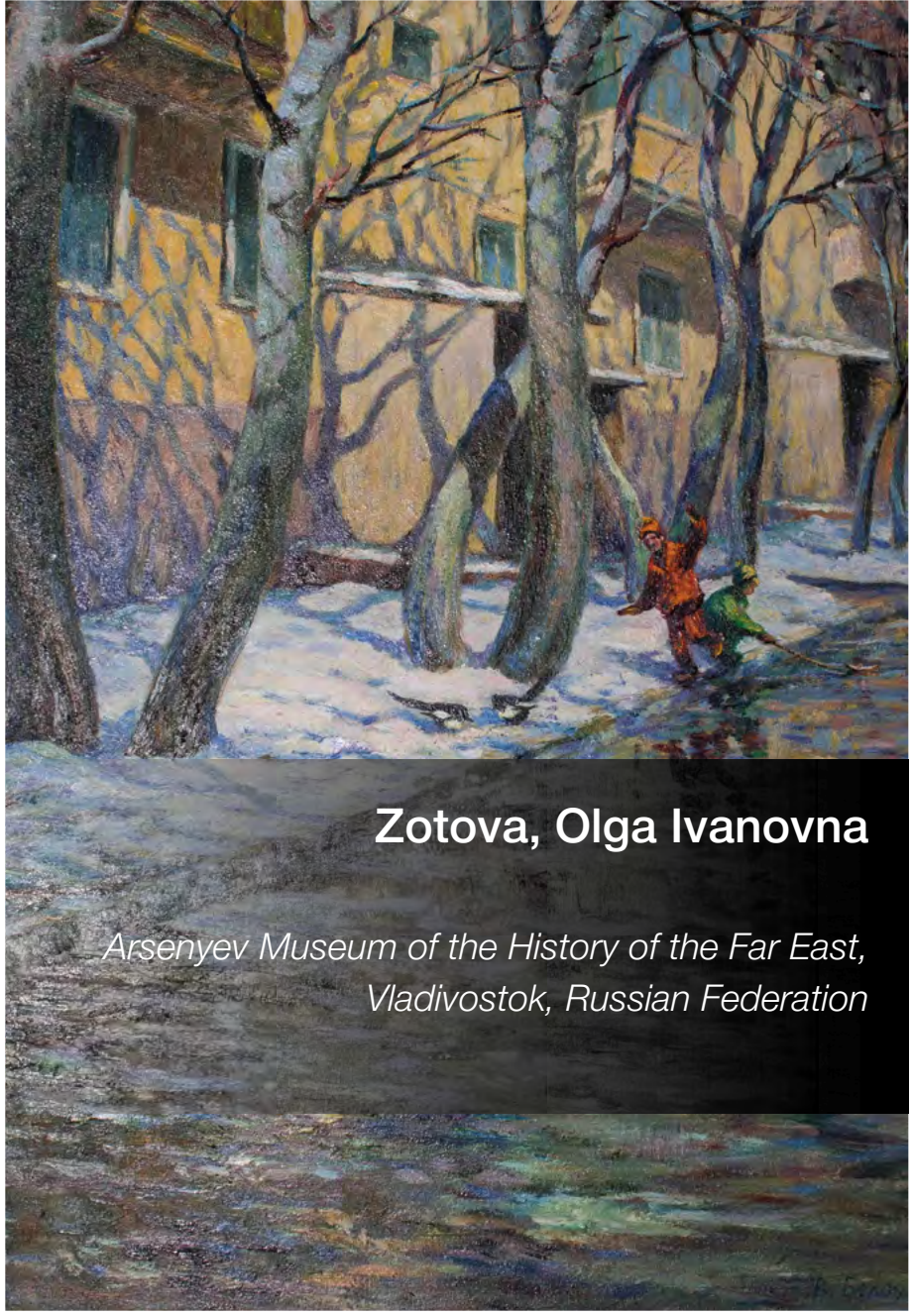
ABOUT AUTHOR: *Datsenko, Alena Alekseevna — Art critic, Director, the Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics of Russia, member of the International Council of Museums (ICOM), primgallery@mail.ru*

Поступила в редакцию / Submitted 13.12.21. Поступила после рецензирования / Revised 21.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 22.12.2021.

Для цитирования | For citation:

Даценко А.А. Виталий Ильич Кандыба — первый искусствовед Приморья: материалы к биографии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 118–125. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.009. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/816

Datsenko A.A. Vitaly Ilyich Kandyba — the first art critic of Primorye: materials for a biography. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 118–125. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.009. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/816 (In Russian).



Zotova, Olga Ivanovna

Arsenyev Museum of the History of the Far East, Vladivostok, Russian Federation

Зотова Ольга Ивановна

Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, г. Владивосток, Российская Федерация

THE IMAGE OF VLADIVOSTOK IN PAINTINGS AND GRAPHICS FROM THE FUNDS OF THE ARSENYEV MUSEUM OF THE HISTORY OF THE FAR EAST

ОБРАЗ ВЛАДИВОСТОКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ ИСТОРИИ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА ИМЕНИ В.К. АРСЕНЬЕВА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.010

УДК 7.047(21-21):(75+76)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В художественной коллекции Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева хранится более 200 произведений живописи и графики, посвященных Владивостоку. Они созданы во второй половине XX — начале XXI века. Приведенный в статье краткий обзор этого массива позволяет говорить о разнообразии техник и приемов, о широте образов, стремлении авторов запечатлеть неповторимое лицо города, о трансформации натурного подхода в символическое видение. Материалом исследования послужили произведения М.В. Филиппова, В.И. Герасименко, Б.Ф. Лобаса, И.В. Рыбачука, Ф.Н. Бабанина, А.В. Телешова, П.Я. Рогаля, Ж.С. Кочубея, И.А. Кузнецова, К.И. Шебеко, В.А. Гончаренко, В.П. Белоусова, Ю.С. Рачева, Е.В. и О.В. Осиповых, Л.А. Козьминой, В.А. Камовского, П.П. Куянцева, А.П. Заугольнова, С.М. Черкасова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: образ города, художники Приморского края, городской пейзаж, Владивосток.

ABSTRACT

The art collection of the Arsenyev Museum of the History of the Far East contains more than 200 paintings and graphics dedicated to Vladivostok. They were created in the second half of the 20th — early 21st centuries. The overview of this array given in the article allows us to talk about the variety of techniques and techniques, the breadth of images, the desire of the authors to capture the unique face of the city, about the transformation of the full-scale approach into a symbolic vision. The research material was the artworks by M.V. Filippov, V.I. Gerasimenko, B.F. Lobas, I.V. Rybachuk, F.N. Babanin, A.V. Teleshov, P. Ya. Rogal, J.S. Kochubei, I.A. Kuznetsov, K.I. Shebeko, V.A. Goncharenko, V.P. Belousov, Yu.S. Rachev, E.V. and O.V. Osipov, L.A. Kozmina, V.A. Kamovsky, P.P. Kuyantsev, A.P. Zaugolnov, S.M. Cherkasov.

KEYWORDS: image of the city, artists of the Primorsky Krai, Primorye, urban landscape, Vladivostok.

© Зотова О.И., 2021

Образ Владивостока начал формироваться в региональном искусстве в 1920-х годах: ряд произведений находится в фондах Приморской государственной картинной галереи, а также в музейных и частных собраниях стран Европы — в состав Чехословацкого корпуса входили художники, запечатлевшие Владивосток в сериях рисунков и акварелей, в частности Виктор Никодем (Viktor Nikodem, Třebíč 1885 — Praha 1958); в настоящее время эту тему исследует австрийский искусствовед Елена Радауэр [11].

Настоящий расцвет тема города в живописи и графике получила во второй половине XX века, когда Владивосток начинает расти, строиться, меняться, приобретая современный урбанистический облик. Художественные произведения этого времени из коллекции Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева относятся к классическому жанру городского пейзажа за редким исключением (к примеру, Б.Ф. Лобас использует узнаваемые виды города в качестве фона, чтобы более выразительно представить портреты людей, внесших вклад в развитие территории). Авторы пишут конкретные уголки города, улицы, площади, объекты (памятники, цеха и т.д.), что отражено в названиях. К концу 1980-х годов эта топографическая точность сменяется попытками создать визуальный миф, хотя и имеющий узнаваемые очертания, но всё же фиксирующий не столько город, сколько индивидуальные представления о нем конкретного автора. Оставленное наследие 1950–1970-х годов чрезвычайно ценно именно точным воспроизведением реальных черт города, ведь многие места сегодня изменились до неузнаваемости.

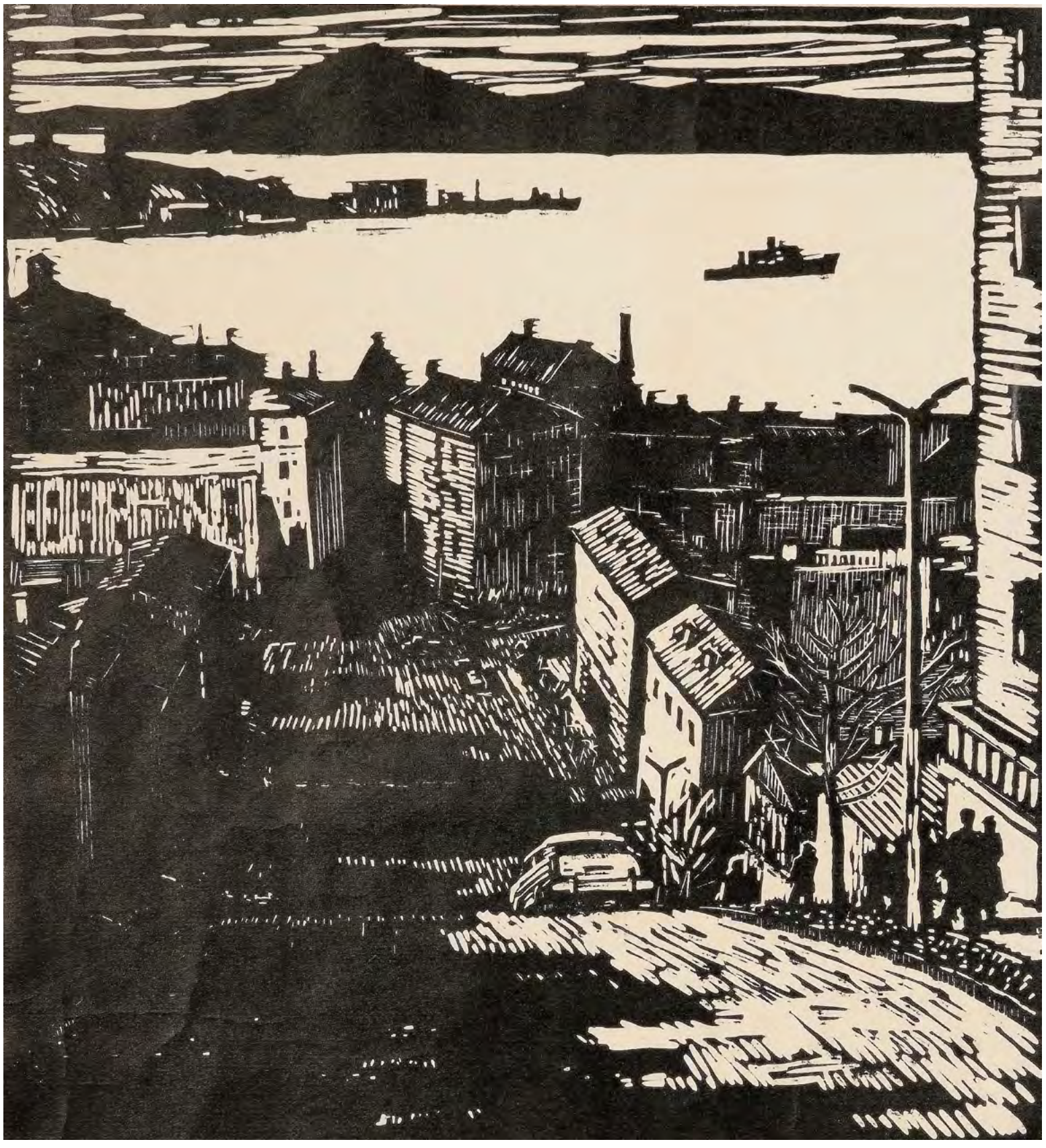
Стремление запечатлеть специфические черты города проявлено в эстампах М.В. Филиппова, В.И. Герасименко, Б.Ф. Лобаса. Материал, посвященный эстампам этих авторов в коллекции Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, впервые был представлен в нашей предыдущей публикации [6, с. 147–158].

Внимание к старому городу видно в графических листах **М.В. Филиппова (1926–1979)**, единственного работавшего на тот момент в технике ксилографии. Во Владивосток Филиппов приехал после окончания Государственного института художеств Эстонской ССР для работы художественным редактором Приморского краевого издательства. Работа в издательстве занимала основное время художника, однако он проявил себя и в станковой графике. Графические листы «Владивосток. Улица Пушкинская» (1964, линогравюра, 41,5 х 33,5) и «Владивосток. Памятник Лазо» (1960-е, линогравюра, 35 х 26,5) относятся к серии, посвященной городу. На первом из них запечатлены старые дома, каменной кладки подпорные стены, часть сопки с зеленым покровом. В этот период Владивосток активно строится: строительный кран как символ скорых перемен в облике города включен в качестве детали в верхнем углу листа. Очевидно желание передать настроение одной из самых старых улиц города — Пушкинской, подчеркнуть ее неспешность и тишину: пара прохожих, изображенных в виде стаффажных фигур, теряется на фоне уходящей ввысь сопки. На втором листе изображен памятник герою Гражданской войны Сергею Лазо, открытый в 1945 году в сквере между улицами Петра Великого (до 1992 года улица 1 Мая) и Лазо. В этом листе воссоздан фрагмент центральной части города.

В.И. Герасименко (1924–1991) окончил Владивостокское художественное училище в 1949 году (первый выпуск). Практически сразу после окончания училища В.Ф. Герасименко начинает участвовать в выставочной деятельности, много и плодотворно работает. Одной из излюбленных техник художника становится линогравюра, а темой — Владивосток. В коллекции музея есть три графических листа, относящихся к раннему периоду творчества, в которых просматривается свобода и хорошее владение техникой. В работе «Улица Владивостока» (1962, линогравюра, 62,5 х 51) на переднем плане изображен фрагмент улицы с домами, на заднем — море и сопки. На первый взгляд типичный мотив (Владивосток на фоне залива и сопок часто встречается в произведениях тех лет) пронизан особым чувством автора, влюбленного в свой город, в чем сам художник неоднократно признавался. У Герасименко город как бы приподнят над обыденностью. Это ощущение усиливается в работе «К празднику» (1964, линогравюра, 75 х 61). Выбран сюжет, типичный для советского периода: развеска флагов перед праздником. Но то, как реализован этот сюжет, говорит о романтической трактовке, характерной для того времени: город залит лучами солнца, наполнен созидательной энергией.

Б.Ф. Лобас (1929–1989) родился в Приморском крае. После окончания Владивостокского художественного училища в 1949 году продолжил образование в Московском педагогическом институте им. В.П. Потёмкина (художественно-графический факультет, 1949–1953). Затем был направлен педагогом по классу рисунка, живописи, композиции, истории искусств во Владивостокское художественное училище.

Основные темы в творчестве Б.Ф. Лобаса — Владивосток, Дальний Восток, по которому он много путешествовал, жизнь моряков-тихоокеанцев, рыбаков. В 1960-х годах он участвует в серьезных выставках в Москве «На стендах журнала “Юность”» (1963), «Советской армии и флоту» (1963), «На страже мира» (1963). В 1972 году принимает участие во Всероссийской выставке эстампа

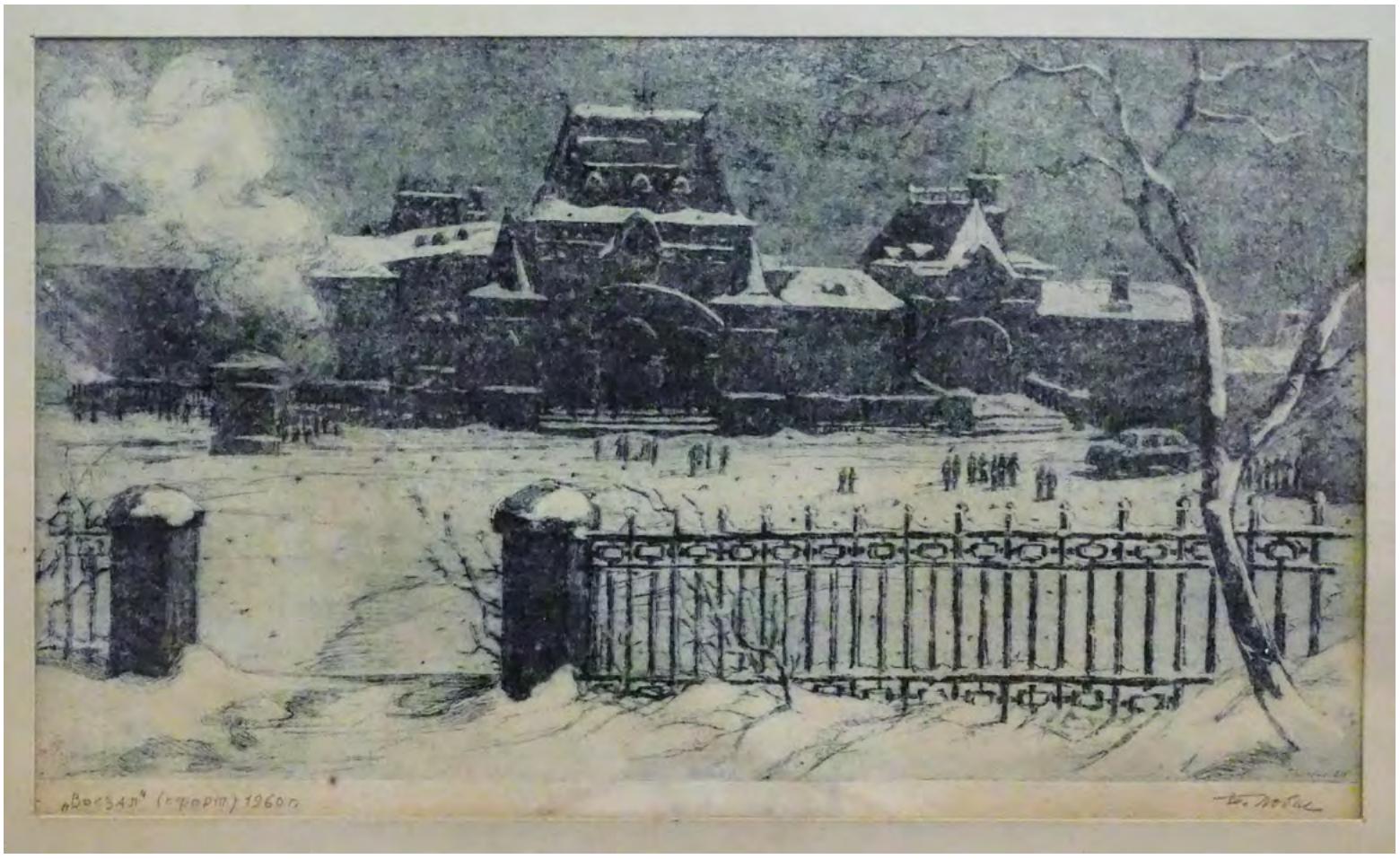


1. **В.И. Герасименко. Улица Владивостока.** 1950-е. Линогравюра. 62,5 x 51. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

в Ленинграде. Это позволяет говорить о профессиональных качествах его работ, ведь практикой советских лет был предварительный строгий отбор на выставки подобного уровня.

Еще студентом Владивостокского художественного училища Б.Ф. Лобас решил писать историю родного города. Тема эта не оставляла его и в Москве, поэтому и попросил распределение во Владивосток, а не остался в столице после окончания вуза.

Творчество Б.Ф. Лобаса представлено в коллекции музея графическими листами в техниках офорта, сухой иглы, литографии и живописью. Владивостоку посвящены работы «Вокзал» (1960, офорт, 45 x 56), «Вокзальная площадь» (1971, картон, темпера, 47 x 32), «Бухта Золотой Рог» (1957,



2. **Б.Ф. Лобас.**
Вокзал.
1960.
Офорт.
56 х 45.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева

офорт, 55 х 44), «Салют Победы» (1984, офорт, 52 х 32), «Океанская. Санаторий» (1982, офорт, сухая игла, 54 х 38), «У памятника Варягу» (1983, офорт, 64 х 59), «У памятника Г.И. Невельскому» (1983, офорт, 50 х 40); акварельные, темперные работы и гуаши «Улица Ленинская» (1989, картон, гуашь, 51 х 72), «Набережная» (1954, картон, гуашь, 65 х 70), «Угол 25 октября и Колхозной» (1978, картон, темпера, 79 х 62), «Владивосток. Миллионка» (1989, картон, гуашь, 51 х 72), «Здание Дальневосточного политехнического института» (1977, бумага, пастель, 67 х 59), «Корейская слобода» (1955, бумага, акварель, 36 х 60), «Польский костёл» (1988, картон, масло, темпера, 107 х 73).

Художник разрабатывает мотив города, изображая памятники, архитектурные объекты, фрагменты городского ландшафта, подчеркивает детали ажурной металлической ограды сквера, пригородного санатория, здания вокзала. Б.Ф. Лобас стремится запечатлеть конкретное место: произведения, выполненные темперой, гуашью, акварелью, можно рассматривать в русле феномена «хронотоп», о котором пишет Е.Л. Балкинд [2]. Время зафиксировано не только в физических параметрах, но и топонимически (в настоящее время улицам 25 Октября и Колхозная вернули исторические названия Алеутская и Семеновская, а Дальневосточный политехнический институт после ряда реорганизаций вошел в состав Дальневосточного федерального университета).

Историческая линия разрабатывается в работах, посвященных периоду освоения территории. В графическом листе «Пароход Москва в бухте Золотой Рог» (1979, цветная линогравюра, 50 х 80) изображено конкретное судно — товаропассажирский пароход Добровольного флота, перевозивший людей и казенные и частные грузы. Оно вписано в символическую раму, внизу которой находится надпись «Владивосток» с указанием сторон света, вверху — «Москва» 1880–1980, справа и слева животные и растения Уссурийской тайги, люди, освоившие эти земли. Такой прием обусловил некую повествовательность с отсылом зрителя к истории края. Обращением к истории можно считать и серию портретов, посвященных известным личностям: «Яков Лазаревич Семёнов — владивостокский купец» (1987, офорт, 33,4 х 29), «Граф Н.Н. Муравьёв-Амурский» (1989, офорт, 33,5 х 28,5), «Старцев Алексей Дмитриевич — промышленник» (1987, офорт, 28 х 25). Люди изображены на фоне городского ландшафта, имеющего узнаваемые детали.

И.В. Рыбачук (1921–2008) относится к числу тех, кто внес огромный вклад в художественное

3. **И.В. Рыбачук. Владивосток.** 1976. Холст, масло. 50,7 x 72. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

освоение Дальнего Востока. Он учился в Благовещенском педагогическом техникуме (1937–1940), в 1940 году был призван для прохождения службы на Тихоокеанский флот, в 1947 году после демобилизации продолжил образование во Владивостокском художественном училище, которое окончил в 1950 году. Затем некоторое время преподавал черчение и рисование в школе № 1 г. Владивостока.

Образ Владивостока в творчестве И.В. Рыбачука был эпизодическим: основными можно назвать темы севера, моря и границы. Вместе с тем на протяжении жизни художник писал небольшие этюды и создал несколько масштабных полотен (к примеру, «Корабли космоса») в жанре городского пейзажа. В коллекции Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева хранятся ранние малоизвестные работы Рыбачука конца 1940-х годов. Это городские зарисовки «Семеновский ковш» (1948, холст, масло, 22,3 x 35), «Вид на Владивосток со стороны стадиона “Динамо”» (1946, холст, масло, 28,2 x 37), «Владивосток» (1948, холст, масло, 59,8 x 68,6), «Владивосток. 1-я школа» (1945, холст, масло, 56,5 x 71,5), в которых фиксируется состояние, ищется ракурс. Небольшие по формату, они отличаются сдержанной цветовой гаммой, живописной тонкостью, владением разработки тональных отношений, неброским мотивом, вниманием к деталям конкретно выбранного места. Из более поздних произведений — «Владивосток» (1976, холст, масло, 50.7x72).

В 1970–2000-е художественный облик города формировался сообразно запросам и стилистике времени и, соответственно, получился разноликим, а подчас неожиданным, поскольку авторы не всегда обращались к пейзажному жанру. Так, в основу графических листов Ж.С. Кочубея и И.А. Кузнецова легли сюжетные зарисовки: у Кочубея в серии скетчей переданы сценки в порту, увиденные цепким глазом художника, а у Кузнецова переосмысленные в законченные высокохудожественные литографии, посвященные жизни судоремонтного завода.

Для некоторых авторов Владивосток не был основной темой, скорее, являлся одним из объектов, в котором они пытались найти свой мотив, отобразить его в авторской манере. Небольшие по формату городские пейзажи

4. **Ф.Н. Бабанин. Старые дома на Тигровой.** 1970-е. Картон, масло. 14 x 20. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

Ф.Н. Бабанина (1921–1992) отличаются характерной для него камерной интонацией.

Бабанина помнят как одного из самых искусных литографов Владивостока, который оставил не только большое количество выверенных по рисунку графических листов, но и помогал осваивать литографский станок своим коллегам по цеху. Однако с удовольствием писал маслом небольшие по формату этюды, в которых запечатлевал уголки Приморского края и Владивостока.

Как художник Бабанин сформировался в Приморье. Он окончил Владивостокское художественное училище (1949). Любовь к природе, внимательное отношение к натуре отличали его с самого начала. Именно с тонких по цвету, эмоциональных пейзажей маслом началось его вхождение в искусство (позже он полностью ушел в литографию). Выставка памяти художника в Пушкинском театре в 2014 году показала его как художника с большой индивидуальностью. В коллекции музея хранятся его небольшие этюды маслом «Городская окраина Владивостока» (1986, картон, масло, 24 x 35), «Океанская. Пляж» (1970, картон, масло, 40 x 30), «Старые дома на Тигровой» (1970-е, картон, масло, 14 x 20), «У бухты Тихой» (1960, картон, масло, 43,5 x 35,5).

В них хочется всмотреться, насладиться плотным мазком, которым он формирует крыши домов на Тигровой, многоэтажку со светящимися окнами, пляж, освещенный солнцем, хмурое море. В этих маленьких холстах очень хорошо запечатлено состояние, в них есть чувство цвета, которое было свойственно Ф. Бабанину. О художнике говорили, что в живописи и графике он выбрал тему негромкого звучания, в котором была проявлена подлинная любовь: «Эта незамутненная чистосердечность сохранила ему особенную отзывчивость на образы и состояния природы. И если нужно кратко определить главное в даровании Бабанина, то уместным и точным было бы слово тонкость» [4].

Одним из самых значительных живописцев Приморского края называли **А.В. Телешова (1928–1990)**, обширный материал о творчестве которого впервые представлен в сводном каталоге (биография, сведения о выставочной деятельности, библиография) [1]. Мастер пейзажа,

5. **А.В. Телешов.**
Окраина Владивостока.
1977.
Холст, масло.
110 х 115.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева

портрета, натюрморта, сюжетной картины, он сформировался на Академической даче имени И.Е. Репина в Вышнем Волочке. Известный московский искусствовед М.В. Хабарова, уделившая немало времени работе с дальневосточными авторами, писала о нем: «В основе работы над картинами лежало тщательное изучение натуры, создание множества этюдов… Особенно увлекла его задача изображения ее изменчивых состояний в разные времена года. Острый глаз его замечал и пушистую майскую зелень, и сверкающие после дождя кусты, и солнечными бликами играющие водоемы, и осеннее золото лесов. После натурных штудий на “Академичке”, под впечатлением бесед с такими мастерами, как Ю. Кугач, А. и С. Ткачёвы, Н. Новиков, Телешов возвращался в Приморье духовно обогащенным. Всё это, безусловно, способствовало его творческому росту, помогало видеть свой Дальний Восток глазами пленэриста… Постепенно, с каждым новым произведением в живописи Телешова все отчетливее обозначалось его собственное восприятие мира. Работая по преимуществу в пейзажном жанре, он собрал богатый этюдный материал, к которому постоянно возвращался в течение многих лет» [12].

А.В. Телешов создал десятки пейзажей, посвященных Приморскому краю. В них ощущается простор и свобода побережья. Его работы

6. **П.Я. Рогаль. Первореченский район.** 1981. Холст, масло. 69 x 89. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

не содержат броских, контрастных цветосочетаний, они отличаются гармоничными переходами тона, мягкостью. Таким он пишет Владивосток, видя его и в эпическом масштабе, и в более камерном, из окна своей мастерской. В фондах музея хранятся его работы «Владивосток» (1980, холст, масло, 120 x 150), «Из окна мастерской» (1985, холст, масло, 48 x 60), «Окраина Владивостока» (1977, холст, масло, 110 x 115). Художник пытается передать состояние природы и в городском сюжете. И от этого в его работах город выглядит отнюдь не индустриальным, несмотря на ряды многоэтажных домов. По настроению он сомасштабен человеку, его ощущению своей территории. Ряд полотен посвящен жизни рабочего класса. Художник обращается к жанру портрета-картины, предварительно разрабатывая мотив в рисунках, один из которых «Улица Русская» (17 апреля 1976 г., бумага, смешанная техника, 29 x 37) хранится в фондах музея.

П.Я. Рогаль (1928–2000) работал преимущественно в жанре пейзажа. Он создавал увлекательный образ места, писал Приморский край и Владивосток не просто как вид, но как художественное произведение, наделенное особым настроением, которое рождается от видения мира. В.И. Кандыба пишет об одной из его работ из фондов музея «Россия»: «Он воссоздал больше, чем просто городской вид,— образ Владивостока. По кромке городского берега Амурского залива стремится

7. **Ж.С. Кочубей. Такелажники. Рыбный порт Владивостока.** 1980. Бумага, тушь. 21 х 30. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

в глубину картины железнодорожный экспресс “Россия”. С высокой точки зрения, обычной для Владивостока, открывается напоенный мягким послеполуденным светом простор — воздушный, морской, земной… Всякий житель знает это место города с отрезком транссибирской магистрали. Но только Рогаль увидел его в таком широком контексте: как город, в котором начинается новый день России» [9, с. 61]. Много лет отдавший преподавательской работе во Владивостокском художественном училище Рогаль и своим студентам прививал чувство цвета, которое очевидно в его работах их фондов музея «Дорога к Амурскому заливу» (1993, холст, масло, 40 х 55), «Первореченский район» (1981, холст, масло, 69 х 89), «Скорый поезд “Россия” (Вид на 1-ю Речку)» (1976, холст, масло, 67 х 125).

Ж.С. Кочубей (1946–2005), оказавшийся в Приморском крае по воле обстоятельств (служба в рядах Советской Армии), стал настоящим певцом этой земли. Окончив Дальневосточный институт искусств, он остался работать в Приморье, вошел в творческую группу «Дом Пришвина», созданную художником из Артема Владимиром Олейниковым в 2001 году. Творческая концепция группы — сохранить пришвинское отношение к природе — побудила членов объединения обратиться к жанру пейзажа. Эмоциональный, с мажорным восприятием жизни Кочубей писал удивительно яркие пейзажи, в которых отображал разные уголки Приморского края, море, о. Попова. Он прекрасно владел рисунком и тему Владивостока реализовал через серию графических зарисовок, в которых запечатлен дух морского города через профессиональную занятость рабочих порта, судоремонтного завода «Все на коммунистический субботник» (1980, бумага, фломастер, 30 х 21), «В порту Владивосток» (1980, бумага, фломастер, 21 х 30), «На благоустройстве. Владивосток» (1980, бумага, фломастер, 42 х 29), «На ремонтном причале Владивостокского судоремонтного завода» (1980, бумага, тушь, 30 х 20), «Такелажники. Рыбный порт Владивостока» (1980, бумага, тушь, 21 х 30). Наделенные красивой пластикой, эти рисунки воспринимаются как живое свидетельство кипящей жизни.

Выпускник Владивостокского художественного училища, одаренный художник **И.А. Кузнецов (1938–2017)**, плодотворно работавший в графике, участник известной далеко за пределами Приморского края Шикотанской группы, создал серию литографий о трудовых буднях Владивостокского судоремонтного завода. И.А. Кузнецова знают прежде всего по графическим сериям (офорты, линогравюры, рисунки), посвященным Курильским островам. В них он проявил себя как автор, прекрасно владеющий техникой работы в офорте и линогравюре, отличающимися особым ритмом, панорамными композициями, эпическим звучанием. Вместе с тем литографии с изображением причалов и доков завода не менее известны по выставкам самого серьезного уровня: представленная в фондах работа «ВСРЗ» (1989, литография, 61 х 44) — из их числа.

Один из самых известных дальневосточных авторов **К.И. Шебеко (1920–2004)** нечасто обращался к жанру городского пейзажа. Талантливый художник, педагог, выпустивший не одно поколение студентов из Дальневосточного государственного института искусств, К.И. Шебеко посвятил себя природе и человеку Дальнего Востока. Цикл пейзажей Севера, дальневосточных территорий снискали ему настоящую славу художника со своей темой и фирменным живописным почерком. Манера письма раздельными мазками, которые сливаются в общую цветовую симфонию, позволяла К.И. Шебеко передать нюансы окружающей среды. В этой манере написан «Порт Владивосток» (1983, холст, масло, 70 х 130), в котором внимание сфокусировано на специфике военного порта: об этом говорит мастерски построенный образный ряд — военные корабли, отряд воинов-тихоокеанцев, здание штаба флота на Корабельной набережной.

8. **К.И. Шебеко. Порт Владивосток.** 1983. Холст, масло. 70 x 130. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

В.А. Гончаренко (1929–2013) отобразил Владивосток в живописных пейзажах, город в них выглядит очень поэтично. После окончания Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина В.И. Гончаренко приехал во Владивосток, который удивил его своими внешними характеристиками. По признанию художника, не было в Приморье уголка, который был бы некрасив и который не хотелось бы писать. В ранний период творчества Гончаренко писал удивительно лиричные и проникновенные портреты. Искусствовед В.И. Кандыба называл его мастером психологического портрета, который тонко улавливает состояние и настроение модели: «В портретах он руководствуется непредубежденностью, избегает предвзятости. Он проявляется от души идущий интерес к избранным моделям. Гончаренковские портреты отмечены тем, что в психологии называется двусторонней связью, заинтересованным общением на равных» [9, с. 43]. Возглавив Дальневосточный государственный институт искусств, художник не всегда мог найти время работать творчески, слишком занимала административная деятельность. К живописи по-настоящему он вернулся после того, как оставил пост ректора. Начал писать с упоением, осваивая новую манеру пастозного письма. Владивосток он пишет в разное время суток и года. В работе «Зима в бухте Золотой Рог» (2003, холст, масло, 66 x 86) плотный, насыщенный мазок формирует поверхность холста, дает ощущение объема. Снег, укрывший побережье, ощутим почти физически.

Творческий метод В.П. Белоусова (род. в 1945) сформировался не сразу. Окончив Владивостокское художественное училище жанровой дипломной работой «Хлеба зреют» в 1963 году, он долго не решался участвовать в выставках, считая, что пейзажный жанр нужно освоить более серьезно. Только в начале 1980-х представил на краевую выставку этюды, посвященные Корейской слободе, месте, где художник прожил всю жизнь. В. Белоусов стремится передать особенности окружающей среды в лирическом пейзаже. Владивостоку посвящены работы, в которых запечатлена 1-я Речка (Корейская слобода) — «Весна у дома» (1998, холст, масло, 54 x 45), «Дома старого Владивостока» (2003, холст, масло, 43 x 73).

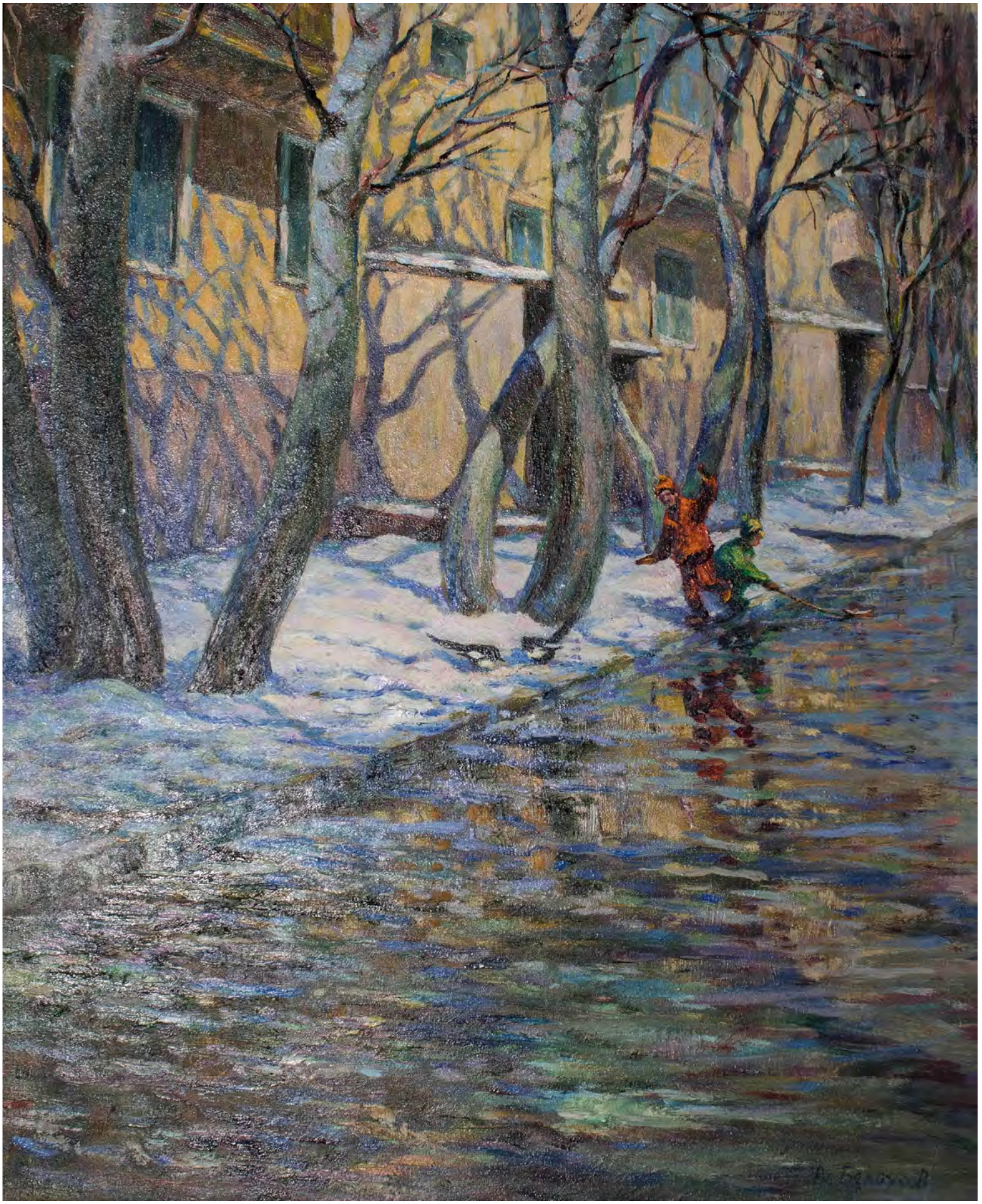
Ю.С. Рачёва (1924–2017), старшего представителя художественной династии, во Владивостоке считали мастером пейзажа, портрета, сюжетно-тематической картины и натюрморта. Он внес большой вклад в формирование профессионального дальневосточного изобразительного искусства в 1950-е годы, участвовал в самых серьезных

9. **В.А. Гончаренко. Зима в бухте Золотой Рог.** 2003. Холст, масло. 66 x 86. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

художественных выставках. Много путешествовал по Дальнему Востоку, Сибири и европейской части страны, работая на натуре. Его этюды отличались высокой исполнительской культурой, знанием традиций русской реалистической живописи. «Среди особых удач Юлия Семёновича Рачёва — городские пейзажи Владивостока»,— писал искусствовед В.И. Кандыба [9, с. 60]. В фондах музея находится пейзаж «Владивосток. Начало весны. Мокрый снег» (1999, холст, масло, 70 x 90), в котором точно передано состояние природы в определенное время года.

Е.В. и О.В. Осиповы (род. в 1964 и 1970 гг.) — творческая семья, отличающаяся фирменным узнаваемым почерком. Вошедшие в искусство в конце 1980-х годов, когда реалистическое искусство подверглось пересмотру, они выбрали именно реалистический метод. Приехав во Владивосток после окончания Новоалтайского художественного училища для поступления в Дальневосточный институт искусств, так и остались здесь. Прекрасные рисовальщики, владеющие разным материалом, Осиповы выбрали в качестве основной темы городской пейзаж. Их графические листы посвящены конкретным местам Владивостока. Но дело не только в фактическом соответствии изображенного и физического места. Евгений и Оксана передают атмосферу, ауру городского пространства. Их пейзажи запечатлевают город в разных состояниях в разное время дня и года и давно уже стали визитной карточкой Владивостока. В фондах музея хранятся графические листы «Гроза уходит» (2002, бумага, смешанная техника, 45 x 60), «Игра в снежки» (2002, бумага, смешанная техника, 49 x 55), «Пригород» (2004, бумага, смешанная техника, 30,5 x 77), «Театральная площадь» (2002, бумага, смешанная техника, 49 x 37).

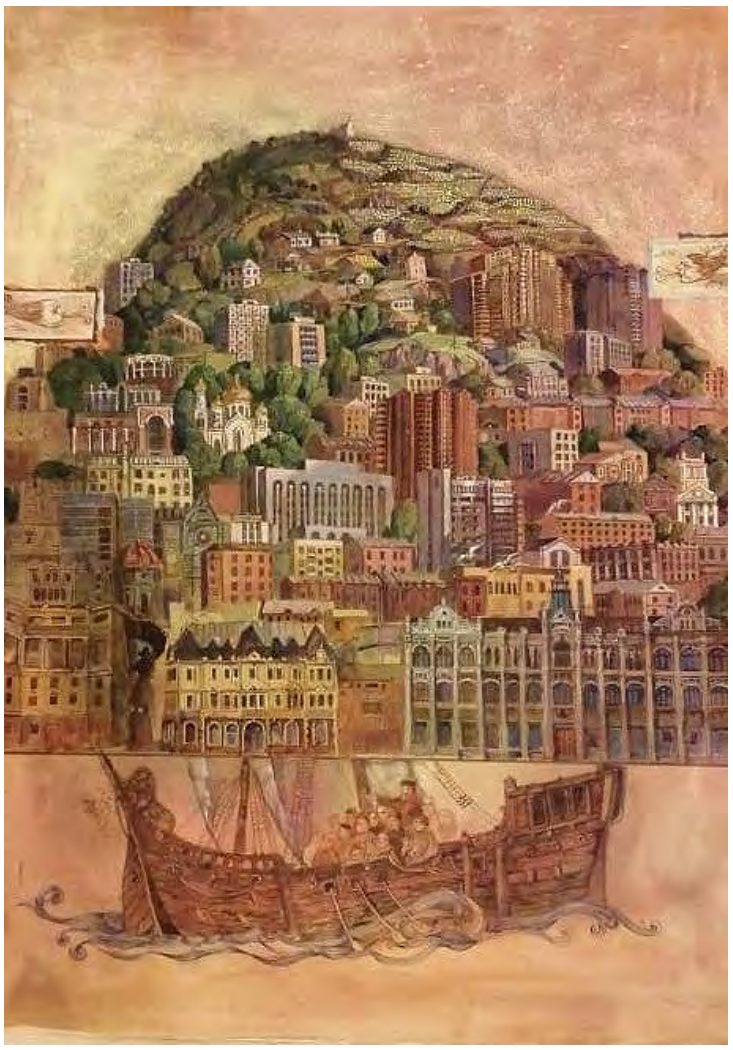
В создании образа Владивостока **Л.А. Козьмина (род. в 1966 г.)** использует язык символов. Город для нее — возможность реализации темы места, где проживает художница, места, связанного с морем и побережьем. Ранее мы подробно рассматривали образную систему художественных произведений Л.А. Козьминой [7]. От буквального



10. **В.П. Белоусов.**
Весна у дома.
1998.
Холст, масло.
54 х 45.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева

11. **Ю.С. Рачёв.**
Пушкинский сквер.
Мокрый снег.
1999.
Холст, масло.
70 x 90.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева

12. **Е.В. Осипов,**
О.В. Осипова.
Театральная площадь.
2002.
Бумага, акварель.
49 x37.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева



13. **Л.А. Козьмина. Остров Владивосток.** 2020. Бумага, смешанная техника. 90 x 58. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

прочтения истории Владивостока художник идет к созданию образов, рождающих самые разные ассоциации со стихиями земли и воды. В особой пластике раковин, в тщательно прописанной гальке на берегу, в очертаниях островов, в силуэтах суденышек на горизонте, в размахе крыльев чаек, в полосках воротников форменной одежды курсантов прочитывается конкретная местность. В.И. Кандыба писал, что родной территория становится, если она эстетически освоена [8]. В работах Л.А. Козьминой реализуется феномен города-мифа, города-коллажа, философско-лингвистический аспект которого исследует Е.В. Головнева [5]. В графическом листе из фондов музея «Остров Владивосток» (2020, бумага, смешанная техника, 90 x 58) художник использует прием совмещения планов, элементы коллажа, связывая историю и современность.

Отдельные художники сделали тему Владивостока основной в творчестве, из их работ, хранящихся в фондах музея, можно организовать монографические выставки. **В.А. Камовский (1937–2021)** вырос и состоялся творчески на Дальнем Востоке. За более чем сорок лет проживания во Владивостоке он создал более трехсот этюдов и больших работ, запечатлевших старинные здания, улицы Владивостока и пригороды. В них проявлен глубокий интерес к архитектурному лицу города. Жанр городского пейзажа художник выбрал в самом начале творческого пути, в 1960-е. Ему хотелось сделать книгу о старой архитектуре Владивостока, которая давала представление о жизненном укладе, архитектурной стилистике города, где центр с малоэтажной застройкой отличался компактностью и самобытным рисунком.

Книга по замыслу художника должна была быть не фотоальбомом, а альбомом репродукций художественных произведений: было решено сделать сто работ. В. Камовский начал писать этюды, в которых подмечал особенности того или иного дома, дворика, улицы, городского уголка — отсюда и камерный формат, и техника быстрого письма, точно соответствующая творческой задаче. Город стремительно рос, строился, менялся. Старые дома сносили, на их месте появлялись типовые многоэтажки, лишенные индивидуальности. Движимый желанием не упустить того, что является исключительным и неповторимым, Камовский в течение ряда лет писал город едва ли не ежедневно (часто в углу этюда помечена дата создания).

В фондах музея хранится 30 работ, созданных в 1970–1990-х годах. На них изображены конкретные строения, в их числе памятники архитектуры: «Бывшее коммерческое училище. Здесь учился А. Фадеев» (1981, оргалит, масло, 29 x 40), «Владивосток. Улица Кирова» (1990, холст, масло, 86 x 68), «Военно-исторический музей» (1980, оргалит, масло, 50 x 22), «Госбанк» (1981, оргалит, масло, 29 x 46), «Гостиница Челюскин» (1980, оргалит, масло, 29 x 40), «Дача» (1985–1987, оргалит, масло, 41 x 67), «Дворец культуры моряков» (1980, оргалит, масло, 36 x 36), «Дворец пионеров» (1981, оргалит, масло, 28 x 44), «Дом, в котором находился подпольный центр» (1982, оргалит, масло, 29 x 40), «Дом, в котором жил В.К. Арсеньев» (1981, оргалит, масло, 34 x 38), «Дом главы города Федорова» (1989, оргалит, масло, 43 x 72), «Дом Маргаритова» (1992, оргалит, масло, 31,5 x 54), «Дом на Снеговой» (1984, оргалит, масло, 29 x 49), «Дом подпольщика Трусова по ул. Буссе, 14» (1986, оргалит, масло, 41 x 70), «Дом С. Лазо» (1980, оргалит, масло, 25 x 36), «Здесь жил Всеволод Сибирцев» (1984, оргалит, масло, 49 x 21), «Краевой архив. 1974» (1974, оргалит, масло, 29 x 64), «Март. Улица Махалина, 14» (1981, оргалит, масло, 28 x 36), «Музей им. В.К. Арсеньева» (1981, оргалит, масло, 28 x 37), «Народный дом» (1992, оргалит, масло, 35 x 65), «Осень» (1974, оргалит, масло, 16 x 26), «Пожарная каланча. Улица Сипягина» (1995, оргалит, масло, 41 x 69), «Политехнический» (1981, оргалит, масло, 28 x 37), «Почтамт» (1980, оргалит, масло, 25 x 36), «Президиум ДВНЦ» (1981, оргалит, масло, 29 x 40),

14. **В.А. Камовский. Дом С. Лазо.** 1980. Оргалит, масло. 25 х 36. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

«Станция Седанка» (1984, оргалит, масло, 29 х 42), «Типография “Прогресс”» (на раме в подписи улица Вс. Сибирцева, 67, бывшая Ботаническая. 1982, оргалит, масло, 29 х 40), «Трамвайное депо» (1983, оргалит, масло, 29 х 40), «Улица Геологов, 23» (1981, оргалит, масло, 29 х 53), «Улица Пушкинская, 35» (1980, оргалит, масло, 24 х 35).

Некоторые из объектов перестали существовать (к примеру, трамвайное депо) или значительно изменились. Таким образом, В.А. Камовский внес серьезный вклад в изучение исторического облика Владивостока.

Имя **П.П. Куянцева (1912–1997)** известно далеко за пределами Владивостока: капитан и художник, он оставил сотни акварелей, в которых запечатлены море, суда, город, где он родился, прожил жизнь и откуда отправлялся в рейсы.

П.П. Куянцев в 1927 году поступил в морской техникум. Морскую службу начал юнгой, потом был помощником кочегара на пароходе «Астрахань». Затем служил матросом, позже старшиной катера, буксировавшего корейские шаланды вдоль побережья. В 1935 году штурманом ушел в дальнее плавание. В 1938 году в 26 лет стал капитаном теплохода «А. Андреев». Морская биография П.П. Куянцева включила и опыт войны, во время которой он ходил на пароходе «Дальстрой» в США и Канаду и участвовал в десантных операциях в Корее и на Сахалине, и послевоенные рейсы в Антарктиду.

С раннего возраста в нем проснулась тяга к рисованию: Павел любил работать с натуры, будучи внимательным наблюдателем окружающей среды. Впоследствии этот опыт был использован при создании тонких по цвету акварельных листов с точно запечатленными деталями корпусов судов, архитектурных объектов, характеристиками моря. На выставках он признавался, что всю жизнь колебался, какому из двух призваний посвятить себя, да так и проплавал 45 лет: плавал и писал. В воспоминаниях знавших Павла Павловича он запечатлелся как без устали рисовавший человек с альбомом.

Говоря о своем увлечении, неизменно упоминал художника-капитана Н.М. Штукенберга, от которого получил первую серьезную поддержку. Тот доброжелательно оценил всё, что показал ему Куянцев при встрече, и еще раз сказал о ценности

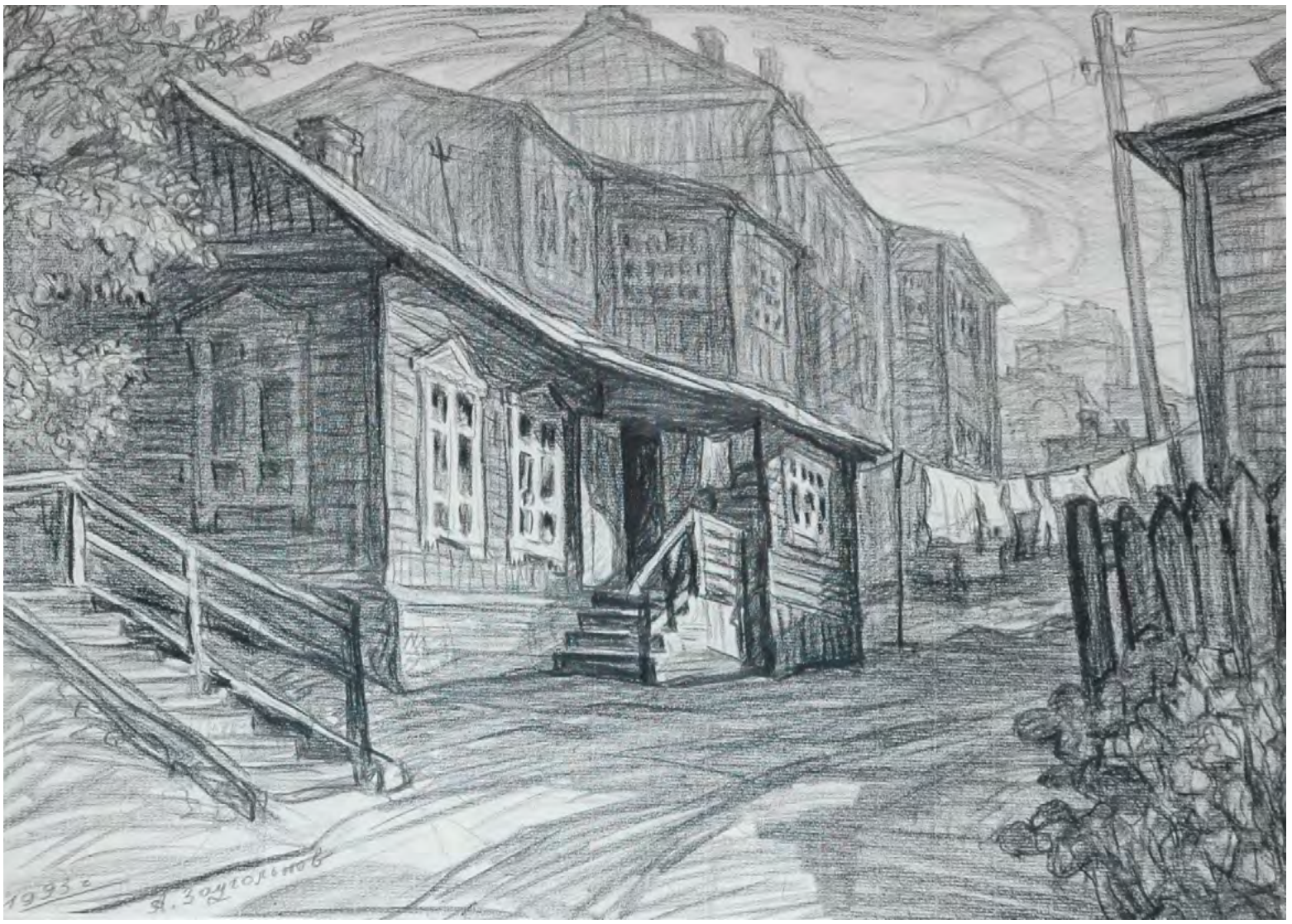
15. **П.П. Куянцев. Старый дворик. Бывшая Миллионка.** 1972. Бумага, акварель. 19 x 27,5. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

натурного подхода: «Пишите с натуры, учитесь у природы». С тех пор Куянцев рисовал и стремился делать выставки после каждого дальнего плавания, в котором накапливались сотни листов.

В Музее истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева хранится более 300 акварелей П.П. Куянцева. Они выполнены в разных жанрах: морской пейзаж, портрет, натюрморт, зарисовки береговой черты. Павел Павлович писал не только цветом, но и выполнил большое количество изящных акварелей-гризайлей, выдающих тонкую, поэтичную натуру автора. Особую ценность представляют акварели, в которых запечатлен город Владивосток и объекты Владивостокской крепости. Куянцев не замахивался на большую живопись. Он писал художественный дневник, который сегодня имеет большую ценность в связи с тем, что в нем запечатлен город в его неповторимом и меняющемся с годами облике. В.И. Кандыба пишет о методе художника: «Историческую достоверность, точность он ищет в архивах, документах, фотографиях… Его акварели можно отчасти сравнить с добротными образцами научно-художественной литературы, с ее увлекательностью и блеском изложения материала» [9, с. 103]. Городу посвящены «Старый дворик. Бывшая Миллионка» (1972, бумага, акварель, 19 х 27,5), «Владивостокский дворик» (1981, бумага, акварель, 18,5 х 30), «Владивосток. Семеновская гавань в 1926 году» (1973, бумага, акварель, 28,7 х 44,4), «Владивосток. Старая баня на Колхозной» (1973, бумага, акварель, 24,2 х 36,8), «Суда у Мыса Эгершельд» (1958, бумага, акварель, 20 х 28), «В порту» (1974, бумага, акварель, 20,5 х 36), «Первые дома на проспекте 100-летия Владивостока» (1960, бумага, акварель, 22 х 23), «Район к югу от стадиона в Моргородке» (1959, бумага, акварель, 19 х 29), «Владивосток. Морской городок» (1972, бумага, акварель, 28,8 х 43,5), «Нефтяная гавань у 1-й Речки» (1973, бумага, акварель, 20 х 34), «Остатки Корейской слободы» (1973, бумага, акварель, 20,5 х 36), «Владивосток строится. Район между ул. Гоголя и Некрасовской» (1974, бумага, акварель, 20,5 х 36), «Владивосток. Голубинка» (1971, бумага, акварель, 24,5 х 36,5), «Владивосток. Пивной завод на Голубинке» (1973, бумага, акварель, 24,3 х 36,7), «Владивосток. Элеватор» (1974, бумага, акварель, 24,5 х 36,7), «На берегу бухты Тихой» (1973, бумага, акварель, 21 х 35), «Храм убиенных. Свято-Никольский собор на Махалина» (1976, бумага, акварель, 24,3 х 36,4), «Владивосток. Католический собор» (1974, бумага, акварель, 25,5 х 34), «Морской праздник в Амурском заливе» (1973, бумага, акварель, 21 х 35,5), «Лето на Спутнике» (1976, бумага, акварель, 20 х 35), «Садгород. Старая дача. Весна» (1971, бумага, акварель, 35 х 27). Названия работ говорят о топонимическом принципе в реализации темы. Многие микрорайоны, зафиксированные П.П. Куянцевым, сегодня выглядят совершенно иначе, чем в период создания акварелей. В этом смысле творчество П.П. Куянцева ценно не только с художественной точки зрения, но и с исторической.

Цикл работ **А.П. Заугольнова (1938–2014)** посвящен старому Владивостоку. Уроженец Приморского края (Партизанск) А.П. Заугольнов окончил Владивостокское художественное училище в 1960 году. В начале творческой деятельности предпринял ряд поездок на Курилы, в Москву, Ленинград, в Прибалтику. Излюбленными материалами художника были акварель, карандаш, жировая пастель, мягкие материалы (черный мел, сангина). Большое внимание художник уделял рисунку, пластическим возможностям материалов, которые использовал. «В каком-то смысле Заугольнов стремится к недосягаемому идеалу художественности, живет в поисках абсолюта. Все его образные решения не подсмотрены извне, а высмотрены внутри природы, они результат умного созерцания и проникновения в суть вещей через их поверхность»,— пишет искусствовед В.И. Кандыба [Цит. по: 3]. В 1980-х годах в творчестве художника появились социальные мотивы, созвучные времени. Он создает графические листы с деревьями и сухими листьями, в которых метафорически переданы судьбы людей. Но, обращаясь к городским мотивам, А.П. Заугольнов в первую очередь стремится запечатлеть особую пластику исторических мест Владивостока — Миллионки, ул. Пушкинской, Светланской. В фондах музея хранятся графические листы «Вид с улицы Пушкинской» (из серии «Уголки моего города», 2005, бумага, смешанная техника, 52 х 66), «Зима на станции “Океанская”» (из серии «Уголки моего города», 2005, бумага, карандаш, 66 х 52), «Дворик на Миллионке» (1998, бумага, черный мел, 42 х 59), «Дворик на ул. Пограничная» (1989, бумага, черный мел, 40,5 х 51), «Катера у берега» (1989, бумага, черный мел, 42 х 59), «На сопке города» (1990, бумага, акварель, 58 х 62), «Светлые пятна» (нач. 2000-х, бумага, черный мел, 24, 5 х 32,5), «Свято-Никольская церковь» (2001, бумага, смешанная техника, 58,5 х 75,5), «Солнечные пятна на трубах дома ул. Пушкинская» (1990, бумага, черный мел, 42 х 55), серия «Старая Пушкинская» — 5 листов (1993, бумага, черный мел, каждый лист 41 х 57), «Трубы Миллионки» (из серии «Старый Владивосток», 1999, бумага, смешанная техника, 50 х 65), «У Семеновской площади» (1989, бумага, цветной мел, 51 х 64).

Владивостоку посвящено творчество **С.М. Черкасова (род. в 1948 г.)**, чья первая часть творческого пути была связана с книжной графикой. Выпускник Владивостокского



16. **А.П. Заугольнов. Старая Пушкинская.** 1993. Бумага, черный мел. 41 x 57. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

художественного училища С.М. Черкасов пробует себя в разных графических техниках и довольно рано начинает работать для Дальневосточного книжного издательства, в котором позже становится художественным редактором. Практически каждая книга, оформленная иллюстрациями Сергея Черкасова, становилась событием. Он с безошибочным чутьем выбрал свою тему — дальневосточную. Его коллега по Дальневосточному книжному издательству, литературный редактор, арт-критик А.М. Лобычев писал об этом: «…Книжный график, имеющий дело с дальневосточной литературой, волей творческой судьбы превращается в Дерсу Узала, и справиться с этой ролью неимоверно сложно. Роль эта требует не только профессиональных усилий, но внимания и терпения исследователя, не только раскованного воображения, но и научной, исторической достоверности и точности. Вот почему оформление очередной книги становилось для Черкасова путешествием — и воображаемым, и реальным. Ему приходилось проникать в эпоху освоения Дальнего Востока, когда горные хребты, реки и побережье еще только обретали имена и наносились на русские карты — тем же В.К. Арсеньевым, в годы Гражданской войны, когда партизанил юный А. Фадеев, забираться в самые сокровенные уголки уссурийской тайги, где действовали герои других книг» [10, с. 169].

Работая с текстом, Черкасов отправлялся в различные уголки Приморского края, чтобы почувствовать место, в котором разворачивались события, увидеть воочию талый снег Уссурийской тайги, дымку над сопками. Увиденное и позже отраженное в его иллюстрациях придавало визуальной истории книги подлинность, непридуманность, убедительность. «Разгром» А. Фадеева, «По Уссурийскому краю» В.К. Арсеньева, «По ту сторону» В. Кина, «Женьшень» М. Пришвина и другие издания получали награды на Всесоюзном конкурсе искусства книги. Иллюстрации, созданные в технике акварели, отражали широкий спектр художественных возможностей автора. Прозрачные, сделанные в одно касание, графические листы для книги В.К. Арсеньева словно следовали характеру дневниковых записей, зарисовок пером, сделанных на ходу, быстро. Несколько циклов иллюстраций

17. **С.М. Черкасов. Иллюстрация к календарю «Старый город». Золотой Рог.**
1989.
Бумага, акварель.
52 х 36,5.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева

хранятся в фондах Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева.

В 1990-х Сергей Черкасов отошел от книжной иллюстрации и обратился к станковому искусству. В этот период формируется его особый фирменный почерк — утонченный, изысканный, очень узнаваемый. Он выбирает для себя несколько тем, в которых работает очень последовательно, одна из них тема Владивостока.

Художник пишет поэтический образ города, лишенный фотографически точных деталей. В его работах есть особый лирический строй, светлая эмоция. Вместе с тем С.М. Черкасов внимателен к натуре, умеет увидеть мотив, точно уловить состояние.

Работы из фонда музея созданы в разные годы и в разных техниках — акварелью и акрилом: «Декабрь. Кирха» (1990, бумага, акварель, 41 х 30,5), «Весна. Костёл» (1990, бумага, акварель, 48 х 38), «Седанка. Церковь» (1990, бумага, акварель, 29 х 41), «Пушкинская. Сквер» (1990, бумага, акварель, 30 х 41), «Берег Амурского залива (Алеутская, штормовое предупреждение)» (2003, холст, акрил, 90 х 85), «Вид на Амурский залив с улицы адмирала Фокина» (2003, холст, акрил, 90 х 85), «Моргородок» (2003, холст, акрил, 85 х 90), «Океанский проспект» (2001, холст, акрил, 55 х 65), «Мокрый снег. Гум» (1990, бумага, акварель, 47 х 36), графические листы из серии «Старый Владивосток» — «Старый город», «Улица 25-го Октября», «Корабли на рейде», «Вокзал», «Золотой Рог», «Пристань», «Морось», «Тихая гавань», «Военно-исторический музей», «Утро», «Снег»,

«ФТИ» (1989, бумага, акварель, каждый лист 52 х 36,5), графические листы из серии «Маяки залива Петра Великого» (1990–1991, бумага, акварель) — «Маяк Брюса» (47 х 33), «Маяк Шкота» (36 х 28), «Маяк Токаревского» (45 х 33), «Маяк Сысоева» (38 х 30,5), «Маяк Аскольда» (40 х 30,5), «Маяк Поворотный» (37 х 28,5), «Маяк Скрыплева» (47 х 33), «Маяк Назимова» (36 х 28), «Памяти погибших кораблей» (45 х 26).

Акрил стал одним из излюбленных материалов С.М. Черкасова, ценимым за широкие возможности и родство с акварелью. Акварели объединены в два цикла — «Старый Владивосток» (созданный для настенного календаря) и «Маяки залива Петра Великого» (1989–1990-е гг.) и серию отдельных листов, также на тему старого города. В первом цикле город предстает удивительно поэтичным, узнаваемые места не всегда указаны автором в названии, чаще выражено настроение. Так, акварель, на которой изображен поворот с Океанского проспекта на улицу Прапорщика Комарова с видом на дом Ф. Буссе, названа «Морось»: две фигуры под зонтами олицетворяют привычную погоду. Второй цикл посвящен маякам. Автор прибегает к большой мере обобщения, отказывается от деталей, скорее, изображает объект, имеющий символическое значение. Работы акрилом созданы в 2000-х годах и узнаваемы по манере.

В заключение следует сказать, что коллекция произведений, посвященных Владивостоку, в Музее истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева продолжает формироваться и в настоящее время. Так, в 2021 году фонд пополнился графическими листами Т.М. Кушнарева и А.В. Камалова, в них отражена тема города-порта.

Поступила в редакцию / Submitted 02.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 18.10.2021.
Принята к публикации / Accepted 20.10.2021.

Литература

1. Анатолий Телешов: Альбом-каталог / автор-составитель О.А. Борисова (Телешова); вступит. Статья В.И. Кандыба. Москва: Сити Принт, 2021. 199 с., ил.
2. Балкинд Е.Л. Хронотоп в изобразительном искусстве // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 26 (65). 2013. № 4. С. 246–255.
3. Варламова Л. «В листве опавшей судьба людская зрима…» // Светоград. 2006. № 7.
URL: http://old.svetgrad.ru/2006/7/listva.php (дата обращения 20.07.2021).
4. Выставка работ Федора Николаевича Бабанина // Онлайн-музей Gallerix [сайт].
URL: https://artfolk.in.gallerix.ru/blog/vystavka-rabot-fedora-niko-laevicha-babanina/ (дата обращения 20.07.2021).
5. Головнева Е.В. Мифологизация как способ конструирования городского пространства // Уральский исторический вестник. 2016. № 3 (52). С. 43–52.
6. Зотова О.И. Эстамп в творчестве художников Приморского края 2-й половины XX века в фондах Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока . 2020. № 4 (5). С. 147–159.
7. Зотова О.И. Поколение X. Лидия Козьмина и Олег Подскочин // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. № 1. С. 26–33.
8. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938 гг.). Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1985. 175 с.
9. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 125 с., ил.
10. Лобычев А.М. Автопортрет с гнездом на голове. Искусство Приморья на рубеже веков. Владивосток: Издательство «Рубеж», 2013. 500 с., ил.
11. Переписка с Е. Радауэр. Личный архив автора.
12. Хабарова М.В. Природа — источник радости // Художник. 1984. № 3. С. 24–26. URL: https://sovjiv.ru/news/1100/ (дата обращения 20.07.2021).

References

1. Borisova O.A. (comp.). *Anatoliy Teleshov: Al'bom-katalog* [Anatoliy Teleshov: Album-catalog]. Moscow, City Print, 2021. 199 p. (In Russian).
2. Balkind E.L. Khronotop v izobrazitel'nom iskusstve [Chronotope in in fine art]. *Uchenye zapiski Tavricheskogo national university im. V.I. Vernadskogo — Scientific notes of V.I. Vernadsky Tauride National University. The series "Philosophy. Cultural studies. Political science. Sociology"*, volume 26 (65), 2013, No. 4, pp. 246–255. (In Russian).
3. Varlamova L. "V listve opavshey sud'ba lyudskaya zrima…" ["In the fallen leaves, the fate of the human is visible..."]. *Svetograd*, 2006, No. 7. Available at: http://old.svetgrad.ru/2006/7/listva.php (accessed 20.07.2021). (In Russian).
4. Vystavka rabot Fedora Nikolayevicha Babanina [Exhibition of works by Fedor N. Babanin]. *Onlayn-muzey Gallerix* [Gallerix Online Museum, website]. Available at: https://artfolk.in.gallerix.ru/blog/vystavka-rabot-fedora-niko-laevicha-babanina/ (accessed: 07.20.2021). (In Russian).
5. Golovneva E.V. Mifologizatsiya kak sposob konstruirovaniya gorodskogo prostranstva [Mythologization as a way of constructing urban space]. *Ural'skiy istoricheskiy vestnik — Ural Historical Bulletin*, 2016, No. 3 (52), pp. 43–52. (In Russian).
6. Zotova O.I. Estamp v tvorchestve khudozhnikov Primorskogo kraya 2-y poloviny XX veka v fondakh Muzeya istorii Dal'nego Vostoka imeni V.K. Arsen'yeva [Prints in the works of artists of the Primorsky Territory of the 2nd half of the twentieth century in the funds of the Museum of the History of the Far East named after V.K. Arsenyev]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka — Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, 2020, No. 4 (5), pp. 147–159. (In Russian).
7. Zotova O.I. Pokoleniye X. Lidiya Koz'mina i Oleg Podskochin [Generation X. Lydia Kozmina and Oleg Podskochin]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka — Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, 2019, No. 1, pp. 26–33. (In Russian).
8. Kandyba V.I. *Istoriya stanovleniya i razvitiya khudozhestvennoy zhizni Dal'nego Vostoka (1858–1938 gg.)* [The history of the formation and development of the artistic life of the Far East (1858–1938)]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 1985.175 p. (In Russian).
9. Kandyba V.I. *Khudozhniki Primor'ya* [The Artists of Primorye]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1990. 125 p. (In Russian).
10. Lobychev A.M. *Avtoportret s gnezdom na golove. Iskusstvo Primor'ya na rubezhe vekov* [Self-portrait with a nest on the head. Art of Primorye at the turn of the century]. Vladivostok, Rubezh Publ., 2013. 500 p. (In Russian).
11. Correspondence with E. Radauer. Personal archive of the author. (In Russian).
12. Khabarova M.V. Priroda — istochnik radosti [Nature is a source of joy]. *Khudozhnik — Artist*, 1984, No. 3, pp. 24–26. Available at: https://sovjiv.ru/news/1100/ (accessed: 20.07.2021). (In Russian).

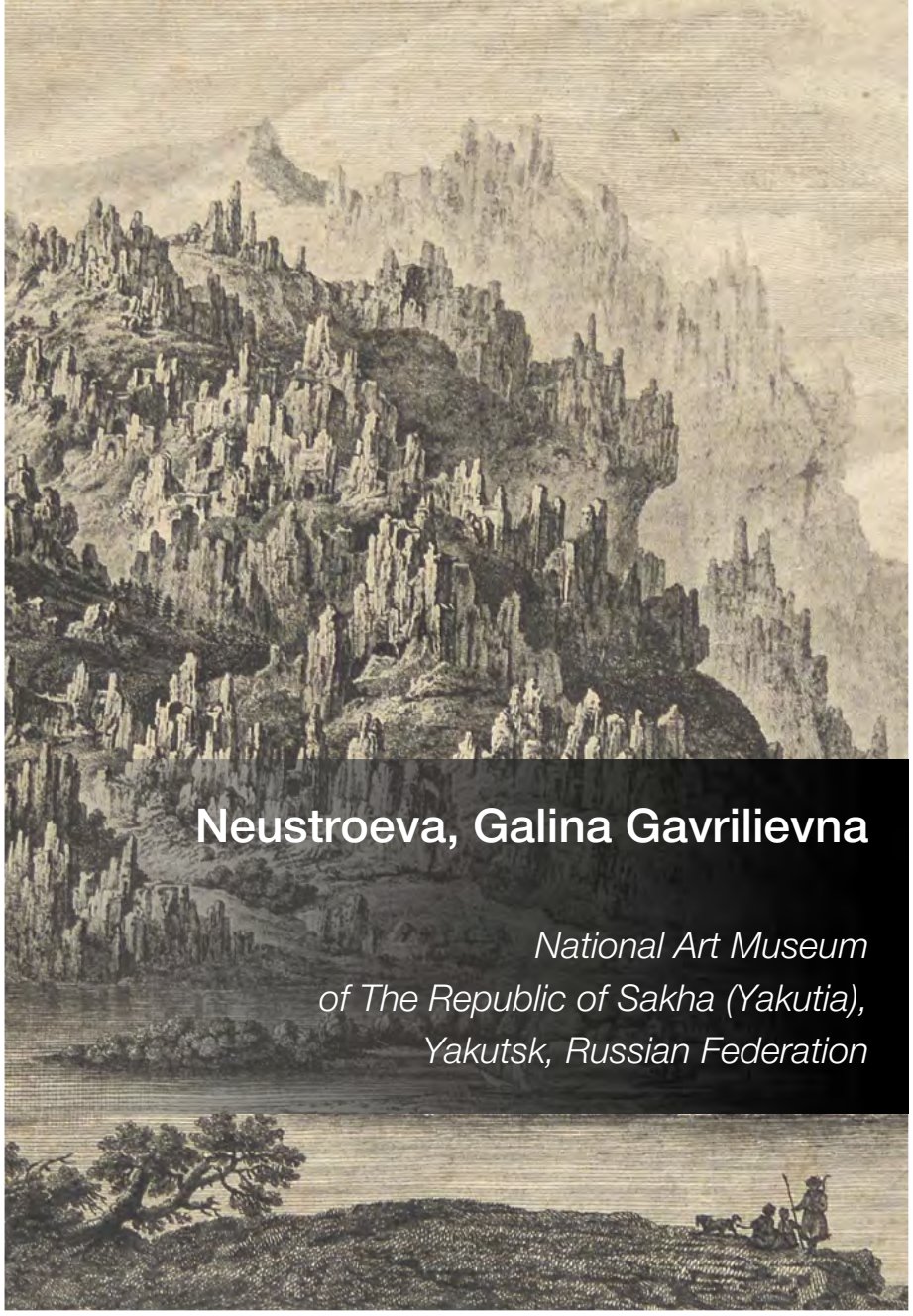
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Зотова Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, г. Владивосток, Российская Федерация, zotova-o@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Zotova, Olga Ivanovna — Cand. Sc. (Art History), Professor, Senior researcher, Arsenyev Museum of the History of the Far East, Vladivostok, Russian Federation, zotova-o@yandex.ru*

Для цитирования | For citation:

Зотова О.И. Образ Владивостока в произведениях живописи и графики из фондов Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 126–147.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.010. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/788

Zotova O.I. The image of Vladivostok in paintings and graphics from the funds of the Arsenyev Museum of the History of the Far East. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 126–147. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.010. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/788 (In Russian).



Neustroeva, Galina Gavrilievna

National Art Museum
of The Republic of Sakha (Yakutia),
Yakutsk, Russian Federation

Неустроева Галина Гаврильевна

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), г. Якутск, Российская Федерация

THE VIEW OF YAKUTSK TOWN IN ART FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL ART MUSEUM OF THE REPUBLIC OF SAKHA (YAKUTIA)

«ВИД ГОРОДА ЯКУТСКА» ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.011
УДК 76:7.047(21-21)
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Визуальные образы, сохраненные в виде рисунков, гравюр, фотодокументальных материалов, являются важной частью реконструкции исторического прошлого народа. Раннее конструирование образа г. Якутска нашло отражение в рисунках и гравюрах российских и зарубежных исследователей и художников XVII–XVIII веков. Так, Вторая Камчатская экспедиция, работавшая в 1733–1743 годах по государственному заказу, одним из направлений своей работы избрала визуальную фиксацию и точную информацию по географии, этнографии коренного населения региона, проспектов городов. Цель представленного в статье исследования — выявление и комплексный анализ ранних изображений города Якутска в графических произведениях XVII–XVIII веков. На основе гравюры художника Гравировальной палаты Академии наук А.Г. Рудакова с рисунка И.В. Люрсениуса, рисовальщика академического отряда Второй Камчатской экспедиции, и графической работы французского пейзажиста Л.Н. Леспинасса из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) показано значение видовых проспектов г. Якутска как ранних художественных репрезентаций города Якутска. Сделан вывод о том, что эти материалы способствовали накоплению сведений о Якутске, одном из старинных городов Сибири.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: виды городов, вид Якутска в искусстве, графика, Вторая Камчатская экспедиция, И.В. Люрсениус, А.Г. Рудаков, Л.Н. Леспинасс.

ABSTRACT

Visual images that were preserved in the forms of drawings, engravings, and photographic documentations are an important part of the reconstruction of the historical past of the people. The early reconstruction of the image of Yakutsk was reflected in drawings and engravings by Russian and foreign researchers and artists of the 17th and 18th centuries. Thus, the Second Kamchatka expedition, which worked under the state order in 1733 to 1743, was aimed at visual fixation and accurate information on geography, ethnography of the indigenous population of the region, city avenues. The purpose of the study is to identify and comprehensively analyze the early images of Yakutsk in the graphic pictures of the 17th — 18th centuries. Based on the works of the draftsman of the academic detachment of the Second Kamchatka Expedition I.V. Lursenius, the artist of the Engraving Chamber of the Academy of Sciences A.G. Rudakov, the French landscape painter L.N. Lespinass from the collection of the National Art Museum of The Republic of Sakha (Yakutia), the significance of the view avenues of Yakutsk as early artistic representations of Yakutsk is shown. It is concluded that these materials contributed to the accumulation of information about Yakutsk, one of the ancient towns of Siberia.

KEYWORDS: city panoramas, view of Yakutsk in art, graphics, the Second Kamchatka expedition, I.V. Lursenius, A.G. Rudakov, L.N. Lespinass.

© Неустроева Г.Г., 2021

Введение

Видовая графика, посвященная большим и малым городам, несет историческую информацию, которая передается из поколения в поколение, напоминая о далеких временах, связанных с событиями основания, становления и развития города. В графике XVIII–XIX веков изображения сибирских городов, в том числе города Якутска, часто снятые художниками с натуры, до сих пор остаются малоизученными.

Актуальность исследования. Проходят столетия, разрушаются многие культовые сооружения, утрачивается исторический облик городов, поэтому художественная и документальная ценность видовых гравюр, рисунков, акварелей, запечатлевших культурный архитектурный образ больших и малых городов, неоспорима. В российских и зарубежных исследованиях, посвященных экспедициям и изобразительному искусству, редко упоминаются и воспроизводятся виды сибирских городов. В настоящее время практически нет комплексного исследования, посвященного выявлению массива графических изображений Якутска — одного из старейших городов Восточной Сибири, берущего свое начало с 1632 года с маленького острожка «Ленский». *Объектом исследования* являются графические изображения XVII–XVIII веков, на которых запечатлены виды города Якутска, из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). *Цель* исследования — выявление и комплексный анализ ранних изображений города Якутска в графике XVII–XVIII вв. *Новизна работы* определена тем, что впервые комплексно исследовано графическое наследие г. Якутска XVII–XVIII вв., рассмотрены особенности отражения архитектурного образа г. Якутска; введены в научный оборот графические изображения, в частности гравюра Л.Н. Леспинасса, выявлены имена авторов этих графических изображений, история создания гравюр.

Обсуждение

Самые ранние изображения города Якутска относятся к концу XVII — началу XVIII века. Это в основном карты и гравюры для академических изданий и альбомов, которые преследовали топографические задачи. К ним относятся «Чертеж земли Якутского города» в самом конце XVII века, план Якутского острога из «Чертежной книги Сибири», составленные картографом, историком и этнографом Сибири С.У. Ремизовым [10, с. 8], лист «Вид Якутского острога, построенного при Головине в 1643 году», опубликованный в работе голландского политика, картографа Н. Витсена «Noord en Bost Tartapie» (1-е издание — 1692 г., 2-е издание — 1705 г.) [8, с. 34]. Эти первые изображения выполнены в рамках топографического типа, где город показан «с высоты птичьего полета».

Среди произведений, посвященных Якутску, особое место принадлежит гравюре «Вид города Якутска середины XVIII века», поступившей в собрание Якутского музея изобразительных искусств в 1947 году из Министерства юстиции как работа М.И. Махаева. Она входит в серию гравированных видов «Собрание российских и сибирских городов», состоящую из 34 листов. В справочной литературе серия долгое время связывалась с именем русского художника Михаила Ивановича Махаева. «К работам Махаева относят также и 34 вида (рисунка) разных городов»,— писал крупнейший собиратель и исследователь русской гравюры Д.А. Ровинский [7, стлб. 650]. С ним был согласен И. Матвеев — автор-составитель каталога 1907 года [3, с. 27]. В 1912 году гравюры с видами сибирских городов именно как работы Махаева были экспонированы на представительной выставке «Ломоносов и Елизаветинское время» в Санкт-Петербурге. Тогда на ошибку Ровинского указал П. Столпянский, сообщивший, что рисунки сибирских городов исполнены не Махаевым, а И.В. Люрсениусом и И.Х. Беркханом, художниками Камчатской экспедиции [9, с. 20]. Эти же сведения имеются в литературе о Камчатской экспедиции [2, с. 90–94].

В XVIII — начале XIX века альбом «Собрание российских и сибирских городов» был в свободной продаже, отдельные листы

использовались в заграничных изданиях. Имеется полный комплект гравюр в фондах Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа и т.д. В Государственном Русском музее хранятся все доски, с которых печатались эти изображения. Среди них гравировальная доска «Вид города Якутска» под инвентарным № 1185.

Различие в исполнении видов, показывавшее, что серия не могла быть выполнена одним автором, привлекло внимание крупнейшего специалиста и исследователя русского искусства, заведующей отделом русской гравюры ГРМ М.А. Алексеевой, занимавшейся историей Гравировальной палаты Академии наук [1, с. 65–75]. На основе архивных материалов она осветила историю создания серии, выявила имена художников и граверов, работавших над каждым из 34 листов. В аннотированном списке Алексеева указала, что «Вид города Якутска» гравирован А.Г. Рудаковым с рисунка И.В. Люрсениуса в 1770 году. В данной статье сделана попытка воссоздания истории создания первых видовых гравюр, посвященных городу Якутску, даются сведения о забытых и малоизвестных художниках, работавших над ними.

В первой половине XVIII века Якутск стал административным и торговым центром Северо-Восточной Сибири, он служил опорным пунктом для освоения огромных просторов всего северо-востока Азии. Отсюда снаряжались дальние экспедиции, которые обеспечивались продовольствием и транспортом, отсюда перебрасывали грузы и людей. Одной из крупнейших по своему размаху и по выдающимся научным результатам в истории исследования и освоения Арктики, открытия Северного морского пути была Вторая Камчатская экспедиция (1733–1743) во главе с В.И. Берингом и А.И. Чириковым. В ее состав входили натуралист И.Г. Гмелин, историк Г.Ф. Миллер, астроном Людовик Делиль де ля Кройер и др., а также среди них сначала было два «живописца» — И.Х. Беркхан, И.В. Люрсениус, а с 1737 г. присоединился И.К. Деккер. Многолетняя деятельность участников Камчатских экспедиций завершилась открытием Северо-Западной Америки, Алеутских и Командорских островов, описанием берегов северной части Тихого океана.

В 1736–1737 гг. в Якутске жили и работали историк Г.Ф. Миллер, этнограф С.П. Крашенинников, естествоиспытатель И.Г. Гмелин. Первые двое трудились над выпиской исторических документов в архиве, занимались историко-географическим описанием, собирали у местных жителей сведения об обычаях, верованиях, языке якутов, тунгусов и юкагиров, о природных богатствах края и т.д. В 1737 году по требованию Петербургской Академии наук и профессора Г.Ф. Миллера Якутской воеводской канцелярией составлена ведомость о состоянии города Якутска, проведена перепись населения, где указывалось, что внутри города построены «деревянные хоромы» для воевод, казенные строения: таможня, четыре винных подвала, две кузницы, каменная воеводская канцелярия, амбары для клажи экспедиционного провианта, тюрьма, ветряная мельница, деревянные и каменные церкви. Отдельно Миллер описал Спасский монастырь, где внутри монастырской ограды стояли три церкви, каменная палата и десять монастырских келий. В городе жил 1431 человек, в посаде было 348 дворов, в том числе 99 юрт [8, с. 43].

«Маляры» Второй Камчатской экспедиции И.Х. Беркхан и И.В. Люрсениус должны были изображать проспекты городов и географические ландшафты, виды местной флоры и фауны, ценные образцы минерального комплекса, представителей коренных народов региона в традиционной одежде с предметами материальной и духовной культуры, археологические останки древних сооружений и артефакты.

Иоганн-Вильгельм Люрсениус родился в 1704 году в Кенигсберге. В 1727 году приехал в Петербург, где стал копиистом в Академии наук. Он был самодеятельным художником, «однако в 1733 году “по особливому доношению” профессора Г.Ф. Миллера его назначили для отправления в экспедицию с окладом 400 рублей в год и обязали не только “править копиискую должность”, но и рисовать. В начале

путешествия он подчинялся “живописцу” И.Х. Беркхану (1709–1751), который снимал почти все “проспекты”. В 1735 году Беркхан серьезно заболел, и рисование проспектов перешло к Люрсениусу. В 1738 году Беркхан уехал на Камчатку. В течение десяти лет Люрсениус следовал за Миллером, выполняя все его поручения по переписке рукописей, снятию проспектов и пользовался репутацией способного и трудолюбивого мастера» [6, с. 24]. В 1736–1737 гг. Люрсениус, как и Миллер, жил в Якутске. Вид города был исполнен им в 1736 году. Рисунок, скромный по своим художественным задачам, стал исходным материалом для выполнения гравюр, вошедших в альбом «Собрание российских и сибирских городов». В феврале 1743 года вместе с основной группой экспедиции Люрсениус возвратился в Петербург и стал работать художником по рисованию трав и натурных вещей при Кунсткамере — до появления и распространения техники фотографии экспонаты в музеях запечатлевали художники, их зарисовки являлись необходимой частью музейной учетной документации [4, с. 233]. «В 1767 году он вышел на пенсию с чином титулярного советника и уехал в Дерптский уезд» [6, с. 25], где умер после 1768 г. «Годы Камчатской экспедиции для Люрсениуса были самыми незабываемыми и дорогими. Уезжая из Петербурга, в знак памяти о своей работе в экспедиции он просил подарить ему от Академии по экземпляру “Сибирской истории” Миллера и “Писания Камчатки” Крашенинникова. Всего за время экспедиции было сделано 28 проспектов сибирских городов» [6, с. 25], из них 9 — И.Х. Беркханом, 16 — И.В. Люрсениусом, 3 — И. Деккером. Люрсениусу принадлежат виды Енисейска, Иркутска, Красноярска, Илимска, Нерчинска, Мангазеи, Удинска (1735), Якутска (1736) и др. От «маляров» научная экспедиция требовала точной фиксации местности, особенностей архитектуры зданий. Рисунки делались строго по инструкции, где особый параграф посвящался сниманию проспектов, но тем не менее в рисунках реалистические отображения архитектурного облика города и пейзажей, свойственные ведутной живописи, часто соседствуют с «идеальными» элементами художественного декора. В своем труде «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века» А.А. Федоров-Давыдов [12] отметил, что в рисунках художников Второй Камчатской экспедиции проявляется переход от ведутной живописи с элементами топографического изображения к видовой графике и городскому пейзажу с декоративными компонентами.

Работы мастеров Камчатской экспедиции долго лежали без движения. Даже труд Миллера [5], который было задумано сопроводить видами сибирских городов, в 1750 году издан без иллюстрации.

Перспективы российских городов в основном связаны с работой Гравировальной палаты Петербургской академии наук, которая была основана в 1724 году и существовала до 1805 года. Гравировальная палата предназначалась для печати тиражной продукции: карт, научных трудов, афиш. При ней особый департамент занимался визуализацией видов российских городов и Петербурга по генеральному плану строительства. В середине XVIII в. альбомы с гравированными в академии видами Петербурга, выполненные на медных листах, были изданы ограниченным тиражом в тысячу экземпляров, стоили они по тысяче рублей за альбом — баснословные деньги по тем временам. Альбомы были разосланы в крупнейшие библиотеки мира, в посольства и королевские дворы, а то, что осталось, пустили в свободную продажу. В 1769–1771 годах художниками Гравировальной палаты были гравированы рисунки сибирских городов и выпущены как серия «Собрание российских и сибирских городов». После 1805 года, когда палата прекратила свое существование, такие виды уже больше не воспроизводились ни в России, ни за рубежом. Только в 2000-е годы в целях возрождения графических художественных традиций XVIII века были изданы некоторые листы из альбомов перспектив российских городов.

«В 1753–1758 гг. рисунки миллеровской серии, выполненные Люрсениусом и Беркханом, были перерисованы и исправлены мастером рисовальной палаты Элиасом

1. **А.Г. Рудаков. Вид города Якутска.** 1770. Из серии «Собрание российских и сибирских городов». С рисунка И.В. Люрсениуса. 1736. Бумага, резцовая гравюра. 13 x 43,4 (изображение). Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

Гриммелем, но не изданы. Только в 1769–1771 гг. они были гравированы, как и виды городов Поволжья, исполненные с натуры в 1764 г. подполковником А.И. Свечиным, а затем в 1766–1768 гг. перерисованные М. Махаевым и В.А. Усачевым. В работе принимал участие весь состав Гравировальной палаты» [6, с. 25] Академии наук: Н.Я. Саблин, Н.Ф. Челнаков, П. Артемьев, П. Балавин, В. Соколов, Е. Федосеев, И. Стрижев, И. Бугреев, А. Рудаков, А. Колпашников, Н. Остапов (Астапов), А. Шухин. Общее наблюдение вел Я. Штелин. При подготовке гравюр экспедиционные рисунки были доработаны, при этом реальный облик городов, переданный в рисунках, был сбережен, что позволило сохранить архитектурный образ сибирских городов того времени.

Серия «Собрание российских и сибирских городов» представляет собой образец «перспективного художества». В гравюрах изображены фронтальные панорамные виды, основанные на принципе достоверного отражения архитектурного облика города, фиксирована планировочная структура города. В целом гравюры сочетают документальную точность, композиционное мастерство с чертами эмоционального восприятия пейзажа. Город вписан в ландшафт, он объединяет окружающее пространство и является центром жизни человека.

«Вид города Якутска» был гравирован в мае 1770 года самым молодым из художников, принимавших участие в создании видов городов, Алексеем Гавриловичем Рудаковым (1748 — после 1803). Ему также принадлежит «Вид Иркутска» с рисунка И.В. Люрсениуса. С 9 лет мальчик учился в рисовальной, с 1762 года Гравировальной палате, где обучался у известного художника А.А. Грекова, с 1764 г.— у французского гравера резцом и офортом А.Х. Радига. «Рудаков проработал в Академии более 40 лет и участвовал во всех работах Палаты. Гравировал иллюстрации, виды городов. К основным трудам Рудакова относятся гравюры к книге Жоржа-Луи Леклерка де Бюффона “Всеобщая и частная естественная история” (Санкт-Петербург, 1804, ч. 8, 24 л., ил.)» [6, с. 25–26]. Из Академии Рудаков уволился в 1803 году «по слабости здоровья».

Гравюра А.Г. Рудакова «Вид города Якутска середины XVIII века» (рис. 1) с оригинала И.В. Люрсениуса представляет панораму, размещенную по трем параллельным планам, и достаточно точно отражает общий архитектурный облик этого древнего города. Сам город с куполами и маковками церквей, острогами с караульными башнями, Спасским монастырем и деревянными «жилецкими» домами изображается

видимым из-за реки на дальнем плане. Живописную планировку города подчеркивают естественный ландшафт и плавный рельеф местности, здания православных храмов, речной ленский пейзаж с многочисленными судами, декоративные деревья и растения на первом плане. В произведении много неба, автор объединяет световоздушной средой все предметы, смягчая контрасты света и линий на дальних планах. Лист по стилю напоминает петровские гравюры, что проявляется в сочетании элементов пейзажа и перспективной проекции, горизонтальном развороте пространства, в мотиве многочисленных судов на реке, точной передаче мельчайших деталей как переднего, так и дальнего плана. Под изображением надпись на русском и французском языках: «Видъ города Якуцка — Vue de la ville de Iacoutzk». Гравюра на меди (офорт, резец) выполнена мастерски. «Вид города Якутска», созданный художником А.Г. Рудаковым в 1770 году по рисунку И.В. Люрсениуса (1736), несомненно, обладает историко-художественным значением.

В 2007 году собрание Национального художественного музея РС (Якутия) пополнилось работой французского художника

2. **Л.Н. Леспинасс. Вид части города Якутска.**
1783.
Гравер Ф.-Д. Нее (Nee).
Бумага, резцовая гравюра на меди.
21,4 x 32,2 (изображение).
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

акварелиста Луи Николя Леспинасса «Vue d'une partie de la ville d'Iakoutsk» («Вид части города Якутска»). Гравюра поступила из частной коллекции художника В.Г. Петрова (Якутск). До этого произведение принадлежало живописцу, директору Якутского республиканского музея изобразительных искусств Л.М. Габышеву, который приобрел лист в одном из антикварных магазинов Москвы. Нужно отметить, что гравюра Л.Н. Леспинасса также хранится в собрании разных музеев, в том числе — Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва, Государственного Русского музея и т.д.

Луи Николя Леспинасс (Louis Nicolas Lespinasse) — французский художник-пейзажист. Родился в Пульи (деп. Ньевра) в 1734 году. По некоторым источникам, за службу военным инженером был удостоен ордена Святого Людовика, поэтому часто подписывал свои работы «шевалье де Леспинасс» (откуда и его звание «кавалера»). 30 июня 1787 года стал членом французской Академии художеств за картину «Вид на Париж с бельведера месье Фурнеля, улица Буланже Сен-Виктор». В 1787, 1789, 1793, 1795, 1798, 1800 и 1801 годах представлял свои работы на выставках Парижского Салона. Творчество Леспинасса, балансирующее на грани рококо и неоклассицизма, характерно для конца царствования Людовика XV и «последних дореволюционных» дней.

Л.Н. Леспинасс имел свою гравировальную мастерскую, где среди огромного количества акварелей, гравюр, оригинальной графики издавал перспективы с видами российских городов с оригиналов, исполненных мастерами Гравировальной палаты Академии наук, но под своим именем. Действительно, эти листы имели значительные отличия от российских, так как во французской школе принципы построения изображения перспективы архитектурных видов существенно отличались от тех, что мы можем видеть в произведениях русского искусства. Работы Л.Н. Леспинасса хранятся во многих музейных и частных европейских собраниях. Оригинальные акварели мастера находятся в Лувре и в Версале. Умер художник в 1803 году.

В последней четверти XVIII века Россия вызывала большой интерес в Европе. Старому свету было любопытно всё: российская история, императрица всероссийская Екатерина II Великая, которая вела переписку с Вольтером и Дидро, русский двор, необъятные просторы, дальние и ближние неизведанные места. Всеобщим интересом к России воспользовался Никола-Габриэль Леклерк (1726–1798), француз, проживший в России десять лет. Здесь он был врачом при Кирилле Разумовском, «лейб-медиком великого князя Павла Петровича, директором наук в сухопутном шляхетном корпусе, профессором и советником в Академии художеств, инспектором Павловской больницы в Москве», издал труды о русской жизни и литературе, «перевел на французский язык поэму Хераскова "Чесменский бой", поэму Ломоносова "Петр Великий" и комедию Екатерины II "О, время"» [11, с. 110–128]. Леклерк собрал материалы по истории России и в 1777 году вернулся во Францию, где написал труд в 6 томах под названием «История естественная, нравственная, гражданская и политическая древней и нынешней России» («Histoire physique, morale, civile et politique de la Russiean cienne et moderme»). Книга была издана в Париже в 1783–1794 гг. и в России вызвала бурную негативную реакцию. К атласу этой книги Леклерка Л.Н. Леспинасс выполнил рисунки, видимо, используя камеру обскуру для создания уменьшенных версий видов русских городов из серии «Собрание российских и сибирских городов». В многотомное издание Леклерка о России под авторством Леспинасса вошли семь листов с видами Новгорода, Твери, Казани, Екатеринбурга, Тобольска, Якутска, Кяхты, датируемые 1780-ми годами, выполненные в технике медной гравюры с ручной раскраской. Затем эти листы выпускались отдельно.

Гравюра «Вид части города Якутска» из собрания Национального художественного музея отпечатана на бумаге верже с водяными знаками. Под изображением имеется гравированная надпись на французском языке:

слева — «Pessineparle Ch.er de Lespinasse» (рисунок шевалье Леспинасса), справа — «Grave par Nee» (гравер Нее), в центре — «VUE D'UNE PARTIE DE LA VILLE D'IAKOUTSK, / Sur la Rive Occidentale de la Lena, / Et des Rochers Colonniformes appelles Stolbi.» (Вид города Якутска, расположенного на западной части Лены, и скалы в форме колонн, названные столбы).

Лист создан в 1783 году. Леспинасс, никогда не бывавший в России, а тем более в Сибири, превращает наш провинциальный деревянный городок у величественной матушки-реки Лены в город-мираж. К тому времени Якутск утратил основные крепостные функции и стал торговым административным центром. Лист представляет собой нетипичный для русской гравюры XVIII в. вид города, где главное место уделено пейзажу с цепью гор и реки, а панорама Якутска представлена на втором плане, за рекой. Не имея под рукой точного описания местности, художник соединил в композиции пейзажные мотивы и жанровые сценки: слева возвышаются каскады причудливых гор, покрытые густой растительностью (знаменитые Ленские столбы), на первом плане — берег с деревьями с роскошной листвой, гуляющие горожане, одетые по европейской моде, собачка, мужчины, увлеченные рыбной ловлей, далее по ровной речной глади плывут парусники, справа вдали виден город с чудесными строениями церквей и домов с черепичными крышами, на высоком небе мастер изображает бегущие облака. Ритмическое чередование параллельных горизонтальных планов, уходящих к линии горизонта, вертикалей гор подчеркивает пространство ландшафта. Безупречно точная и изящная прорисовка деталей сообщает изысканность композиции, что позволяет зрителю искренне наслаждаться дикой красотой края.

Леспинасс обычно работал с французскими граверами Нике (Niquet) и Ж.Б. Симоне и часто, получив оттиски, вручную раскрашивал листы. Рассматриваемый лист из Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) гравирован Франсуа-Дени Нее, о чем свидетельствует надпись под изображением. Это был именитый французский гравер, имевший собственную мастерскую. Он создал множество гравюр в жанре пейзажа и книжных иллюстраций и прославился большим мастерством: его работы, выполненные в технике резцовой гравюры, и оттиски его учеников всегда отличались гармонией и великолепной техникой.

«Вид части города Якутска» выполнен в технике резцовой гравюры без ручной раскраски. Композиция создана легко, свободно, гравюру отличает строгая ритмика линий, образующих параллельные ряды, штрихи точно очерчивают и моделируют объемную форму, во всём чувствуется живой интерес к неизвестной, но такой далекой северной столице.

Таким образом, данные видовые пейзажи, созданные во второй половине XVIII века, являются одними из первых образных изображений города Якутска и, несомненно, памятниками культуры и визуальными источниками по истории изучения городов Сибири, в том числе города Якутска, представляя интерес для искусствоведов.

Поступила в редакцию / Submitted 22.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 30.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 01.12.2021.

Литература

1. Алексеева М.А. Собрание российских и сибирских городов. Серия гравюр XVIII века // Сообщения Государственного Русского музея. Л.: Искусство, 1964. Вып. 8. С. 65–75.
2. Гнучева В.Ф. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках: Хронологические обзоры и описание архивных материалов / под общ. ред. В.Л. Комарова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. 310 с.
3. Матвеев Н. Каталог имеющихся в продаже гравюр и офортов из собрания Академии художеств. СПб.: Тип. Т-ва М.О. Вольф, 1907. 75 с.
4. Материалы для истории Императорской академии наук. Т. 10. (1749 (июнь-декабрь) –1750). СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1900. 776 с.
5. Миллер Г.Ф. Описание Сибирского царства и всех произшедших в нем дел, от начала а особливо от покорения его Российской державе по сии времена. СПб.: Изд. Императорская Академия наук, 1750. 510 с.
6. Неустроева Г.Г. Видъ города Якуцка // Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия): Сб. статей. Якутск, 1999. С. 22–26.
7. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. В 2 т. Т. 2: К–Ф. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. 449 с., 1248 стб.: ил.
8. Сафронов Ф.Г. Город Якутск в XVII – нач. XIX веков. Якутск: Якутское книжное издательство, 1957. 72 с., ил.
9. Столпянский П.Н. Виды и планы городов. Каталог выставки «Ломоносов и Елизаветинское время». Отдел 15. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1912. 48 с.
10. Султанов Н.В. Остатки Якутского острога и некоторые другие памятники деревянного зодчества в Сибири // Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 24. СПб., 1907. 154 с.: ил., 18 вкл. л. ил и карт.
11. Сухомлинов М.И. История Российской академии. Вып. 5. Санкт-Петербург: тип. Императорской Акад. наук, 1880. 432 с.
12. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – нач. века XIX в. М.: Центрполиграф, 2005. 492 с.

References

1. Alekseeva M.A. Sobranie rosskiiskikh i sibirskikh gorodov. Seriya gravyur 18 veka [Collection of Russian and Siberian cities. Series of engravings of the 18th century]. *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Messages of the State Russian Museum. Issue 8]. Leningrad, Iskusstvo, 1964, pp. 65–75 (In Russian).
2. Gnucheva V.F. *Materialy dlya istrorii ekspeditsii Akademii Nauk v XVIII-XIX vekakh. Khronologicheskie obrazy i opisaniya arkhivnykh materialov* [Materials for the history of the expedition of the Academy of Sciences in the 18th – 19th centuries. Chronological images and descriptions of archival materials]. Moscow, AS USSR Publ., 1940. 310 p. (In Russian).
3. Matveev N. *Katalog imeyushchikhsya v prodazhe gravyur i ofortov iz sobraniya Akademii Khudozhestv* [Catalog of commercially available prints and etchings from the collection of the Academy of Arts]. St. Petersburg, Typ. T-va M.O. Volf, 1907, pp. 51–72. (In Russian).
4. *Materialy dlya istorii Imperatorskoi akademii nauk. T.Kh. (1749 (iyun'-dekabr')-1750* [Materials for the History of the Imperial Academy of Sciences. Vol. 10], St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1900. 776 p. (In Russian).
5. Miller G.F. *Opisaniye Sibirskogo tsarstva i vsekh …* [Description of the Siberian Kingdom and all …]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1750. 510 p. (In Russian).
6. Neustroeva G.G. Vid goroda Yakutska [View of the city of Yakutsk]. *Natsional'nyy khudozhestvennyy muzey Respubliki Sakha (Yakutiya)* [National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia). Collection of articles]. Yakutsk, 1999, pp. 22–26. (In Russian).
7. Rovinskiy D.A. *Podrobnyi slovar' russkikh graverov XVI-XIX vv.* [Detailed dictionary of Russian engravers of the 16th – 19th centuries. Vol. 2: K–F]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1895. 449 p. (In Russian).
8. Safronov F.G. *Gorod Yakutsk v XVII – nach. XIX vekov* [Yakutsk Town in the 17th – beginning of the 19th centuries]. Yakutsk, Yakutskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1957. 72 p. (In Russian).
9. Stolpyanskiy P.N. Vidy i plany gorodov [Views and plans of cities]. *Katalog vystavki "Lomonosov i Elizavetinskoe vremya"* [Catalog of the exhibition «Lomonosov and Elizabethan time». Department 15]. St. Petersburg, Imperial Academy of the Sciences Publ., 1912. 48 p. (In Russian).
10. Sultanov N.V. Ostatki Yakutskogo ostroga i nekotorye drugie pamyatniki derevyannogo zodchestva v Sibiri [The remains of the Yakut tower and some other monuments of wooden architecture in Siberia]. *Izvestiya Imperatorskoy Arkheologicheskoy komissii* [News Imperial Archeological Committee. Issue 24]. St. Petersburg, 1907. 154 p. (In Russian).
11. Sukhomlinov M.I. *Istoriya Rossiyskoy akademii. Vyp. 5* [History of the Russian Academy. Issue 5]. St. Petersburg: the Imperial Academy of Sciences Publ., 1880. 432 p. (In Russian).
12. Fedorov-Davydov A.A. *Russkii peizazh XVIII – nach. XIX v.* [Russian Landscape of the 18th – beginning of the 19th centuries]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2005, 492 p. (In Russian).

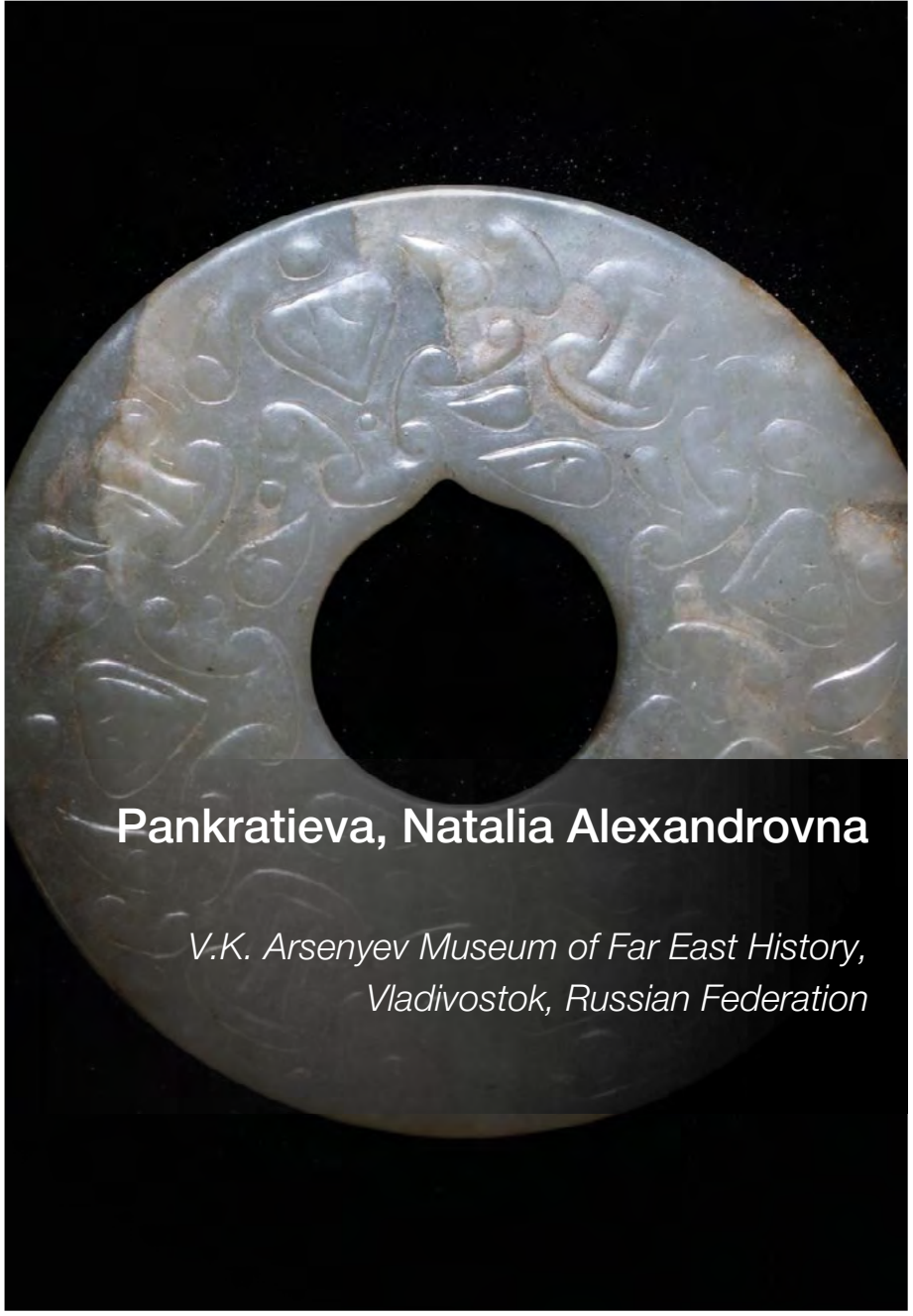
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Неустроева Галина Гаврильевна — главный научный сотрудник, Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), г. Якутск, Российская Федерация, vigan@list.ru*

ABOUT AUTHOR: *Neustroeva, Galina Gavrilievna — the Senior Researcher, the National Art Museum of The Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation, vigan@list.ru*

Для цитирования | For citation:

Неустроева Г.Г. «Вид города Якутска» из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 148–157. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.011. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/797

Neustroeva G.G. The View of Yakutsk Town in art from the collection of the National Art Museum of The Republic of Sakha (Yakutia). Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 148–157. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.011. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/797 (In Russian).



Pankratieva, Natalia Alexandrovna

V.K. Arsenyev Museum of Far East History,
Vladivostok, Russian Federation

TRADITIONS OF FAR EASTERN JEWELRY IN THE COSTUME OF THE PEOPLES OF AMUR IN THE 19TH – BEGINNING OF 20TH CENTURIES

Панкратьева Наталья Александровна

Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева,
г. Владивосток, Российская Федерация

ТРАДИЦИИ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА В КОСТЮМЕ НАРОДОВ АМУРА В XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.012
УДК 745:739.2(282.257.5)
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Ювелирные украшения народов Амура — это важный элемент традиционной культуры, сформировавшийся под влиянием эстетических идеалов и являющийся отражением общности тунгусо-маньчжурского мира. Несмотря на обширность территорий и появление в XIX веке новых политических границ, семантика ювелирных украшений традиционного костюма была понятна и аборигенному населению Уссурийского края, и урбанизированному слою маньчжуров, освоивших города цинского Китая.

Исследование базируется на предметах из фондовых коллекций Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, часть которых ранее не представлялась широкому зрителю. Сегодня именно музейные собрания, сформированные в XIX — первой половине XX века, стали базой для изучения технологии и семантики ювелирных украшений народов Дальнего Востока.

При производстве ювелирных изделий, бытовавших среди коренных малочисленных народов Дальнего Востока, использовались самые разнообразные технологии, и от их сложности зависело место производства. Это были или профессиональные ювелирные мануфактуры маньчжурского Китая, или нанайские и удэгейские мастера, работавшие в стойбищах. И в данном контексте можно говорить о широких торговых связях, существовавших благодаря обороту ювелирных изделий.

Долговечность материалов, использовавшихся при создании произведений ювелирного искусства, стала важным фактором преемственности культурных парадигм при смене поколений. Комплекс украшений, сложившийся на Дальнем Востоке в Средние века, просуществовал несколько столетий, пережил череду государственных образований и сохранился до XX века, пока цивилизационный слом не вытеснил традиционный уклад жизни охотников и рыболовов вместе с костюмом из повседневного использования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ювелирные украшения, тунгусо-маньчжурские народы, традиционная культура, музейные собрания, фондовые коллекции, семантика украшений.

ABSTRACT

Jewelry of the Amur peoples is an important element of traditional culture, formed under the influence of aesthetic ideals and reflecting the commonality of the Tungus-Manchurian world. Despite the vastness of the territories and the appearance of new political borders in the 19th century, the semantics of jewelry of traditional costume was understandable both to the aboriginal population of the Ussuri Region and to the urbanized stratum of the Manchus who mastered the cities of Qing China.

The research is based on items from the stock collections of the Arsenyev Museum of the History of the Far East, some of which were not previously presented to the wide public. Today, it is the museum collections formed in the 19th — first half of the 20th centuries that have become the basis for studying the technology and semantics of jewelry of the peoples of the Far East.

In the production of jewelry that existed among the indigenous peoples of the Far East, a wide variety of technologies were used, and the place of production depended on their complexity. Either they were professional jewelry manufactories of Manchurian China, or Nanai and Udege craftsmen who worked in the camps. And in this context, we can talk about broad trade relations that existed due to the turnover of jewelry.

The durability of the materials used in the creation of works of jewelry art has become an important factor in the continuity of cultural paradigms with the change of generations. The jewelry complex that developed in the Far East in the Middle Ages lasted for several centuries, survived a series of state formations and survived until the 20th century, until the civilizational scrapping replaced the traditional way of life of hunters and fishermen, along with the costume, from everyday use.

KEYWORDS: jewelry, Tungus-Manchu peoples, traditional culture, museum collections, stock collections, semantics of jewelry.

© Панкратьева Н.А., 2021

Вопросы формирования культурных традиций у народов юга Дальнего Востока России не первый год интересуют исследователей в области культурологии, археологии, этнографии.

Материальная и духовная культура населения Уссурийского края стала предметом исследования для российских ученых еще в XIX — начале XX века. Работы С.Н. Браиловского, Л.И. Шренка, Б.О. Пилсудского, В.К. Арсеньева и сегодня остаются важным источником для ученых, а собранные ими коллекции предметов материальной культуры народов юга Дальнего Востока России украшают экспозиции музеев страны и мира, демонстрируют прикладное искусство традиционных сообществ во всём его богатстве и разнообразии, утраченном в постиндустриальном обществе.

Сегодня именно музейные собрания стали базой для изучения технологии и семантики ювелирных украшений народов Дальнего Востока. Благодаря этнографическим коллекциям Музея антропологии и этнографии Е.А. Михайловой была разработана классификация украшений народов Сибири. В монографиях А.Ф. Старцева, В.В. Подмаскина, Ю.М. Сема культура коренных малых народностей юга Дальнего Востока России изучалась комплексно, и ювелирные украшения в этих исследованиях отдельно не выделялись. Более подробно на них остановилась А.В. Смоляк во время работы над монографией, посвященной материальной культуре народов Нижнего Амура, но она опиралась на работу Е.А. Михайловой. Так как в комплексе традиционного костюма народов юга Дальнего Востока металлические украшения были зачастую импортного происхождения, то для понимания семантики украшений оказались важны исследования М.А. Неглинской, посвященные китайским коллекциям, хранящимся в Государственном музее Востока.

Комплекс съемных украшений тунгусо-маньчжурских народностей сформировался уже в период Средних веков. Серьги, бусы, браслеты, кольца, обнаруженные на раскопках средневековых памятников, очень близки по своему облику к этнографическим изделиям XIX — первой половины XX века. Анализ музейных коллекций этнографических предметов народов Амура и исследований, посвященных быту и искусству народов, проживающих на территориях юга Дальнего Востока, демонстрирует единый дизайн украшений, в частности в регионе бытовали общие формы серег, браслетов, колец.

Изготовление изделий из металла требовало специального навыка и технической базы, поэтому ювелирные украшения высоко ценились, передавались по наследству, являлись обязательной частью приданого и калыма, были востребованным товаром по всему региону. При всём отличии кроя, декора, орнамента костюмов, металлические съемные украшения у различных народов Амура практически идентичны. Многие изделия были произведены маньчжурскими ювелирами, о чем свидетельствуют клейма на предметах.

В работе В.К. Арсеньева «Китайцы в Уссурийском крае» описываются китайские торговые транзиты. «В северной части Уссурийского края китайцы имеют три торговых дороги: 1) по р. Хору на р. Сурпай и на р. Чуин или за водоразделом на р. Самарги …2) По р. Анюю… через Сихотэ-Алинь на р. Копи (бухта Андреева) и 3) по Хунгари на р. Мули и по этой последней выходят на р. Тупин и к Императорской гавани. Пути по р.р. Иману, Бикину, Хору, Анюю и Хунгари самые бойкие и живые. В такую далекую дорогу китайские купцы везут только легкие товары, удобные в перевозке: кольца, серьги и бусы, металлические спичечницы и спички, трубки курительные и табакерки, кошельки, гарус, одеяла, цветные матери, шелк для вышивания, синюю дабу и дрели, опий и спирт, порох и патроны, ножи, цепочки, пуговицы, иголки, нитки и наперстки, мыло, чай, леденцы, пряники, сахар и консервированное молоко, свечи, перчатки, бубенчики и медяшки с конской сбруи, до которых так падки ороченки и гольдячки» [1, с. 123].

Коллекция Музея истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (МИДВ) достаточно полно представляет весь спектр украшений традиционного костюма населения юга Дальнего Востока России. В соответствии с уже разработанной исследователями классификацией [3], в собрании представлены головные, шейные, нагрудные, наручные и поясные съемные украшения.

Самые распространенные *головные украшения* — серьги. В фондовых коллекциях Музея истории Дальнего Востока хранятся предметы этнографии орочей, нанайцев и удэгейцев, и в каждом из собраний можно увидеть этот обязательный для народов Амура элемент костюма. Их носили и мужчины, и женщины. Женские серьги были крупными, яркими, их могли носить по несколько пар одновременно с большим количеством разнообразных подвесок. Мужчины носили только одну пару или даже одну серьгу более скромного дизайна [7, с. 143].

В коллекции представлены кольцевые серьги «хайпон» (нанайский яз.) в различных вариациях. Нарядные серьги с крупными кольцами из серебряной проволоки украшены нефритовыми, сердоликовыми, стеклянными, костяными дисками и крупными яркими бусинами из натуральных камней или стекла. Серебряные серьги выполнены из китайского серебра 900 пробы, которая была принята в Китае в XIX–XX веках (проба была определена ювелирной экспертизой № 5–2012 от 30.10.2012). Китайское происхождение имеют

1. **Серьги. Удэгейцы.**
Кон. XIX – нач. XX в.,
Приморская область.
Серебро, стекло, монета.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева,
МПК 4002/25, 4002/31.
Фото: В. Иванов

2. **Серьги. Орочи.**
Кон. XIX – нач. XX в.,
Приморская область.
Серебро, сердолик,
стекло, нефрит.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева,
МПК 526/27, 526/11.
Фото: В. Иванов

и стеклянные бусины, украшающие изделие. Такое украшение выделялось на фоне черных кос хозяек и уравновешивало крупные полотна халата, расшитые яркими, затейливыми орнаментами. Характерный пример — удэгейские серьги из с. Красный Яр, которые отличает крупный размер и декор из трех стеклянных бусин голубого, красно-коричневого и желтого цветов (рис. 1). К левой серьге снизу подвешена монета Российской империи. Монета сильно затерта, но именно она позволяет датировать украшение не позднее, чем 1917 годом [5, с. 110].

Такие же крупные и яркие орочские серьги. Они украшены большими цилиндрическими бусинами из янтарно-желтого сердолика, подчеркнутыми ярко-зелеными стеклянными бусинами небольшого диаметра. На одной серьге сохранилась нефритовая подвеска в виде диска с отверстиями в центре (рис. 2).

Серьги «мокасон» (нанайский яз.) меньшего диаметра служили дополнением к праздничным «хайпон» или могли носиться самостоятельно как будничное украшение. Кроме того, «мокасон» были и мужским украшением, как, например, удэгейские серьги с черными бусинами из с. Гвалюм. Они выполнены из серебряной кованой проволоки китайского производства в виде разомкнутого кольца с отогнутым вниз основанием, на которое нанизаны две черные стеклянные бусины (рис. 3).

Серьги «лэргиукэн» (нанайский яз.) со сложными ажурными фигурными подвесками были дорогим покупным украшением, изготовленным в Китае, о чем свидетельствует клеймо (рис. 4). Подобные серьги встречаются по всему Дальневосточному региону и в Сибири. Маньчжурские мануфактуры производили товар, удовлетворяющий эстетические потребности населения обширного региона, а с другой стороны, они формировали новые вкусы и новые моды. Серьги из коллекции МИДВ служили дополнением к нарядному костюму девушки из состоятельной семьи, их отличают затейливые подвески, с одной стороны, напоминающие антропоморфное изображение, а с другой — плод граната, что может косвенно

3. **Серьги. Удэгейцы.** Первая пол. XX в., Приморский край. Серебро, стекло. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 4001/36; 4001/40. Фото: В. Иванов

4. **Серьги.** Кон. XIX – нач. XX в., Китай. Серебро, резьба, чеканка. Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 526/8, 526/9. Фото: В. Иванов

5. **Серьга мужская. Нанайцы.**
XVIII в., Китай.
Серебро, чеканка, гравировка.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 689/5.
Фото: В. Иванов

свидетельствовать о том, что серьги были свадебным украшением, т.к. изображение плодов граната на Востоке считается пожеланием многочисленного потомства [4, с. 142].

Выделяется на общем фоне нарядная мужская серьга из захоронения знатного нанайца, обнаруженного в 1951 г. в с. Сандагоу (совр. с. Булыго-Фадеево). Она представляет собой кольцевую серьгу с широким уплощенным основанием, которое украшено чеканным рельефным флоральным орнаментом. Так как крючок украшения очень сильно загнут внутрь, предмет первоначально был атрибутирован как кольцо. Серьгу отличает очень высокий уровень ювелирного мастерства (рис. 5).

Такие украшения, как носовые серьги, были сугубо женским элементом убора, они встречались у нанайцев, орочей, удэгейцев и тазов. В своей работе С.Н. Браиловский пишет, что «носовые серьги … удэгейки носили в правой ноздре, или реже — в носовой перегородке» [2, с. 130]. В коллекции МИДВ представлены носовые серьги нанайские и удэгейские (МПК[1] 526/1–3; МПК 893/142; МПК 4001/37). По дизайну они абсолютно идентичны и представляют собой скрученную в форме восьмерки серебряную проволоку. Верхняя часть серьги — это крючок, нижняя — диск из проволоки, скрученной спиралью.

Нагрудные украшения у народов Амура не так распространены, как головные и наручные, поэтому и в коллекции Музея истории Дальнего Востока их немного, они достаточно разнообразны и все относятся к нанайскому костюму. В коллекции хранятся нанайские стеклянные бусы (МПК 2100/2) — очень яркие, составленные из красных, темно-синих и серебристых бусин.

Среди традиционных нагрудных украшений выделяется латунное мужское ожерелье из цепочек и подвесок, к сожалению, плохо сохранившееся, т.к. комплекс относится к захоронению в с. Сандагоу, и, в отличие от серебра, латунь сильно пострадала от пребывания в земле (рис. 6). Такая форма ожерелья, но в более дорогом и сложном исполнении, характерна для Цинского официального костюма [4, с. 142].

Имеется в коллекции еще одно нагрудное украшение, очень архаичное по облику,— нефритовый диск, который носили как подвеску на цепочке или тесьме (рис. 7). Название данного украшения у нанайцев отличается в зависимости от местности, оно звучит как «ори» или «косо». Нефрит считался

6. **Ожерелье. Нанайцы.**
XVIII в., Китай.
Латунь, плетение,
литье, резьба.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева,
МПК 698/9, 698/7, 698/2.
Фото: В. Иванов

7. **Ори. Нанайцы.**
XVIII в.
Нефрит, резьба.
Музей истории
Дальнего Востока
имени В.К. Арсеньева,
МПК 19350/1.
Фото: Г. Телешов

священным и драгоценным камнем на Дальнем Востоке. В археологической коллекции МИДВ представлены украшения из нефрита, бытовавшие у населения Приморского края начиная с эпохи неолита. В Музее антропологии и этнографии хранится «ори» из нефрита, которое атрибутировано как девичье украшение. Нижняя его половина декорирована гравировкой с изображением цветов (МАЭ 6356/24). В коллекции МИДВ представлено нанайское ори, найденное в 1970 г. Э.В. Шавкуновым на месте заброшенного стойбища на р. Бира в Хабаровском крае. Украшение представляет собой диск из нефрита с отверстием в центре, аверс которого покрыт рельефной орнаментальной резьбой. Исследователи связывают данные украшения со свадебным обрядом. Ю.А. Сем в своих работах писал, что «невесты надевали такое кольцо только во время свадьбы» [6, с. 231]. Ори имелось не у каждой семьи и считалось родовой драгоценностью, оно передавалось по женской линии из поколения в поколение.

Наручные украшения у народов юга Дальнего Востока представлены браслетами и кольцами. Браслеты носили с детского возраста до смерти, и в потусторонний мир отправлялись в них же. Ношение украшений зависело от пола и социального положения. Женщины могли надевать браслеты на обе руки. Женские украшения часто были декорированы орнаментами, как, например, хранящиеся в коллекции МИДВ удэгейские парные женские браслеты конца XIX — начала XX в., цельнометаллические, в форме разомкнутого двойного плоского кольца. Концы браслетов украшены рельефными изображениями цветка сливы «мэй» (рис. 8). На внутренней поверхности отчеканено прямоугольное китайское клеймо. Изображение сливы является благопожелательным символом процветания, здоровья и благополучия. В Китае предметы с изображением цветов было принято дарить на свадьбу, поэтому можно предположить, что парные браслеты являлись свадебным украшением девушки из состоятельной семьи. Браслеты явно долго носили, на них видны следы использования, потертости, царапины и вмятины.

Другой богато орнаментированный браслет китайского производства выдержан в художественных традициях цинского Китая: центральный элемент — летучая мышь (рис. 9). Ее изображение очень популярно в Китае из-за омофона «фу» — «летучая мышь», созвучного со словом «счастье» [8, с. 43]. Изображение летучей мыши окаймлено чешуйчатым и звездчатым орнаментальными фонами. Разомкнутые края браслета декорированы стилизованными симметричными изображениями цветов и рыб — символом богатства, как омонима иероглифа «юй» (нефрит, драгоценность) [4, с. 201]. Чешуйчатый орнамент был очень популярным мотивом у нанайцев и использовался в декоре свадебного женского халата как оберег. Неудивительно, что импортный браслет с подобным узором стал украшением традиционного костюма.

Мужчины надевали браслеты на правую руку. И здесь количество украшений ограничивалось только состоятельностью владельца. Зажиточные члены общины могли носить до пяти серебряных браслетов [7, с. 183]. Из нанайского села Олон в 1959 г. в музей попали мужские браслеты, очень лаконичные по дизайну, массивные, в форме цельнометаллического разомкнутого обруча, изготовленного из прута толщиной один сантиметр, концы изделия утолщены, на сомкнутых концах одного из браслетов сохранились следы гравировки — изображения традиционного орнамента «жуивэнь». На браслетах отчеканены китайские клейма, что говорит об их профессиональном исполнении (рис. 10).

Кольца были популярным украшением, носить их могли и мужчины, и женщины. Обычно кольца были гладкими, как орочские или нанайские украшения (рис. 11) из коллекции музея, но встречаются и исключения. Мужские кольца для стрельбы из лука (рис. 12) были очень массивными, объемными и остались частью мужского костюма, даже когда луки вышли из употребления.

Выделяется в коллекции МИДВ кольцо с изображением лягушки (рис. 13). Прекрасный образец китайского ювелирного искусства. Лягушка сидит среди цветов на широком ободе кольца, оборот которого украшен гравировкой с изображением золотой рыбки. В Китае традиционно жаба или лягушка считается символом благополучия. Иероглиф «золотая рыбка» (цзиньюй) был созвучен с иероглифами «золото» и «нефрит» [8, с. 41]. Кольцо является зашифрованным пожеланием богатства и благополучия для его владельца, символические изображения лягушки и рыбки должны были усиливать друг друга. Миниатюрное земноводное выполнено очень живо и реалистично, с проработкой мелких деталей, что выделяет кольцо среди прочих предметов из коллекции МИДВ, на которых зооморфные изображения стилизованы и выглядят как орнаментальные мотивы.

Поясное украшение из коллекции Музея истории Дальнего Востока было обнаружено в 1951 г. в захоронении знатного нанайца в с. Сандагоу (рис. 14). Это серебряная подвеска-шатлен с туалетным набором. Подобные подвески были распространены по всей Сибири и Дальнему Востоку и использовались как мужчинами, так и женщинами. Мода на подобные изделия пришла из маньчжурского Китая, где они были элементом официального церемониального платья. Центральная деталь украшения из фондов МИДВ —

8. **Браслеты женские. Удэгейцы.**
Кон. XIX – нач. XX в., Китай.
Серебро, литье, чеканка.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 4002-2, 4002-19.
Фото: В. Иванов

9. **Браслет женский.**
Кон. XIX – нач. XX в., Китай.
Серебро, литье, гравировка, чеканка.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 526/13.
Фото: В. Иванов

10 11
12 13

10. **Браслеты мужские. Удэгейцы.**
Кон. XIX – нач. XX в., Китай.
Серебро, литье.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 4002/1, 4002/16.
Фото: В. Иванов

11. **Кольцо. Орочи**.
Кон. XIX – нач. XX в., Приморская область.
Серебро.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 896/44.
Фото: В. Иванов

12. **Кольцо для стрельбы из лука. Нанайцы.**
XVIII в., Китай.
Серебро, литье.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 698/6.
Фото: В. Иванов

13. **Кольцо. Нанайцы.**
Кон. XIX – нач. XX в.
Китай.
Серебро, литье, резьба, гравировка.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 526/12.
Фото: В. Иванов

это пластина с изображением мотылька. Бабочка — символ долголетия, так как является омонимом иероглифа «де» («древний старец») [4, с. 201]. К пластине прикреплено пять цепочек с подвесками — туалетными принадлежностями. Украшение оформлено эффектным зооморфным декором, стилизованным под бронзы периода Шан.

Съемные украшения, бытовавшие у тунгусо-маньчжурских народностей, населявших Приморскую область, имели очень архаичную форму, сохранившуюся с периода Средневековья, но они были органичным продолжением традиционного костюма. Украшения местного производства (кольца или серьги) имеют более низкий уровень ремесленного мастерства по сравнению со сложными в производстве изделиями маньчжурских ювелиров, обладавших необходимыми ресурсами. Мастера империи Цин имели общие этнические корни либо исторические связи с тунгусо-маньчжурским населением юга Дальнего Востока России и, воспроизводя традиционные семантические схемы, соответствовали культурно-эстетическим потребностям коренного населения региона.

Предметы, упомянутые в этой статье, попадали в фондовые коллекции разными путями: часть была собрана исследователями этнографами у носителей культуры в конце XIX — начале XX века, другая была подарена музею представителями коренных народов в середине XX века, когда традиционный костюм, а вместе с ним и украшения вышли из обихода, а некоторые являются случайными находками, сделанными на месте заброшенных стойбищ или мест захоронений.

В современном мире эти украшения уже не используются, но в XXI веке культура традиционных сообществ снова вызывает повышенный интерес исследователей, сегодня музейные коллекции позволяют изучать технологии, семантику костюмов коренных народностей юга Дальнего Востока, их геополитические связи. К наследию малочисленных народов обращаются не только ученые, но и художники. Наиболее яркие реминисценции можно увидеть в работах Геннадия Дмитриевича Павлишина и в украшениях Николая Николаевича У.

Долговечность материалов, использовавшихся при создании произведений ювелирного искусства, стала важным фактором преемственности культурных парадигм при смене поколений. Комплекс украшений, сложившийся на Дальнем Востоке в Средние века, просуществовал несколько

14. **Подвеска-шатлен. Нанайцы.**
XVIII в., Китай.
Серебро, гравировка, резьба, плетение.
Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, МПК 698/1.
Фото: В. Иванов

столетий, пережил череду государственных образований и сохранился до XX века, пока цивилизационный слом не вытеснил традиционный уклад жизни охотников и рыболовов вместе с костюмом из повседневного использования. Украшения народов Амура — это важный элемент традиционного костюма в частности и культуры в целом, являющийся отражением общности тунгусо-маньчжурского мира. Несмотря на обширность территорий и формирование в XIX веке новых политических границ в регионе, семантика ювелирных украшений традиционного костюма была понятна и аборигенному населению Уссурийского края, и урбанизированному слою маньчжуров, освоивших города цинского Китая.

Примечания

1. МПК — Музей Приморского края.

Литература

1. Арсеньев В.К. Китайцы в Уссурийском крае. Хабаровск: тип. Приамурского Генерал-губернатора, 1914. 203 с.
2. Браиловский С.Н. Тазы или yguhэ: Опыт этнографического исследования. СПб: тип. кн. В.П. Мещерского, 1902. 223 с.
3. Михайлова Е.А. Съемные украшения народов Сибири / Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. URL http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/08/08_03/5-88431-129-x (дата обращения 03.09.2021).
4. Неглинская М.А. Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX в.). История, семантика, эстетика. М.: Компания Спутник+, 1999. 262 с.
5. Панкратьева Н.А. Проблемы комплектования этнографической коллекции Приморского краевого музея им. В.К. Арсеньева в середине XX века // Арсеньевские чтения: материалы региональной научно-практической конференции, посвященной 145-летию со дня рождения В.К. Арсеньева (г. Владивосток, 26–27 сентября 2017 г.) / сост. В.В. Кавецкая. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2019. С. 110–120.
6. Сем Ю.М. Нанайцы. Материальная культура. (Вторая половина XIX – середина XX в.): Этнографические очерки. Владивосток: [Магаданская обл. тип.], 1973. 314 с.
7. Смоляк. А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этногенетический аспект. Москва: Наука. 1984. 246 с.
8. Сомкина Н.А. Традиции зооморфной символики в обрядовой стороне повседневных верований (старый Китай и современность) // Вестник СПбГУ. Сер. 13. 2010, вып. 1. С. 30–46.

References

1. Arseniev V.K. *Kitaytsy v Ussuriyskom kraye* [The Chinese in the Ussuri region]. Khabarovsk, Priamurskiy Governor-General Publ., 1914. 203 p. (In Russian).
2. Brailovsky S.N. *Tazy ili yguhe: Opyt etnograficheskogo issledovaniya* [Tazy or yguhe: An Ethnographic Research Experience]. St. Petersburg, Printing house of Prince V.P. Meshchersky, 1902. 223 p. (In Russian).
3. Mikhailova E.A. *Syemnyye ukrasheniya narodov Sibiri* [Removable jewelry of the peoples of Siberia]. Available at: Electronic library of the Museum of Anthropology and Ethnography. Peter the Great (Kunstkamera) RAS, URL http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/08/08_03/5-88431-129-x (Accessed 09.03.2021). (In Russian).
4. Neglinskaya M.A. *Kitayskiye yuvelirnyye ukrasheniya perioda Tsin (XVII – nachala XX v.). Istoriya, semantika, estetika* [Chinese jewelry of the Qing period (17th – early 20th century). History, semantics, aesthetics]. Moscow, Sputnik + Company, 1999. 262 p. (In Russian).
5. Pankratieva N.A. Problemy komplektovaniya etnograficheskoy kollektsii Primorskogo krayevogo muzeya im. V.K. Arsen'yeva v seredine XX veka [Problems of acquiring the ethnographic collection of the Primorsky Regional Museum. V.K. Arseniev in the middle of the twentieth century]. Kavetskaya V.V. (comp.). *Arsen'yevskiye chteniya* [Arseniev readings: Conference proceedings]. Vladivostok, Vladivostok State University of Economics and Service, 2019, pp. 110–120. (In Russian).
6. Sem Yu.M. *Nanaytsy. Material'naya kul'tura. (Vtoraya polovina XIX – seredina XX v.)* [Nanai. Material culture. (Second half of the 19th – mid-20th centuries). Ethnographic essays]. Vladivostok, [Magadan region PH, 1973. 314 p. (In Russian).
7. Smolyak. A.V. *Traditsionnoye khozyaystvo i material'naya kul'tura narodov Nizhnego Amura i Sakhalina: etnogeneticheskiy aspekt* [Traditional economy and material culture of the peoples of the Lower Amur and Sakhalin: ethnogenetic aspect]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 246 p. (In Russian).
8. Somkina N.A. Traditsii zoomorfnoy simvoliki v obryadovoy storone povsednevnykh verovaniy (staryy Kitay i sovremennost') [Traditions of zoomorphic symbolism in the ritual side of everyday beliefs (old China and modernity)]. *Vestnik SPbGU — Bulletin of St. Petersburg State University*, Series 13, 2010, No. 1, pp. 30–46. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Панкратьева Наталья Александровна — старший научный сотрудник, Музей истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, г. Владивосток, Российская Федерация, fonds@arseniev.org*

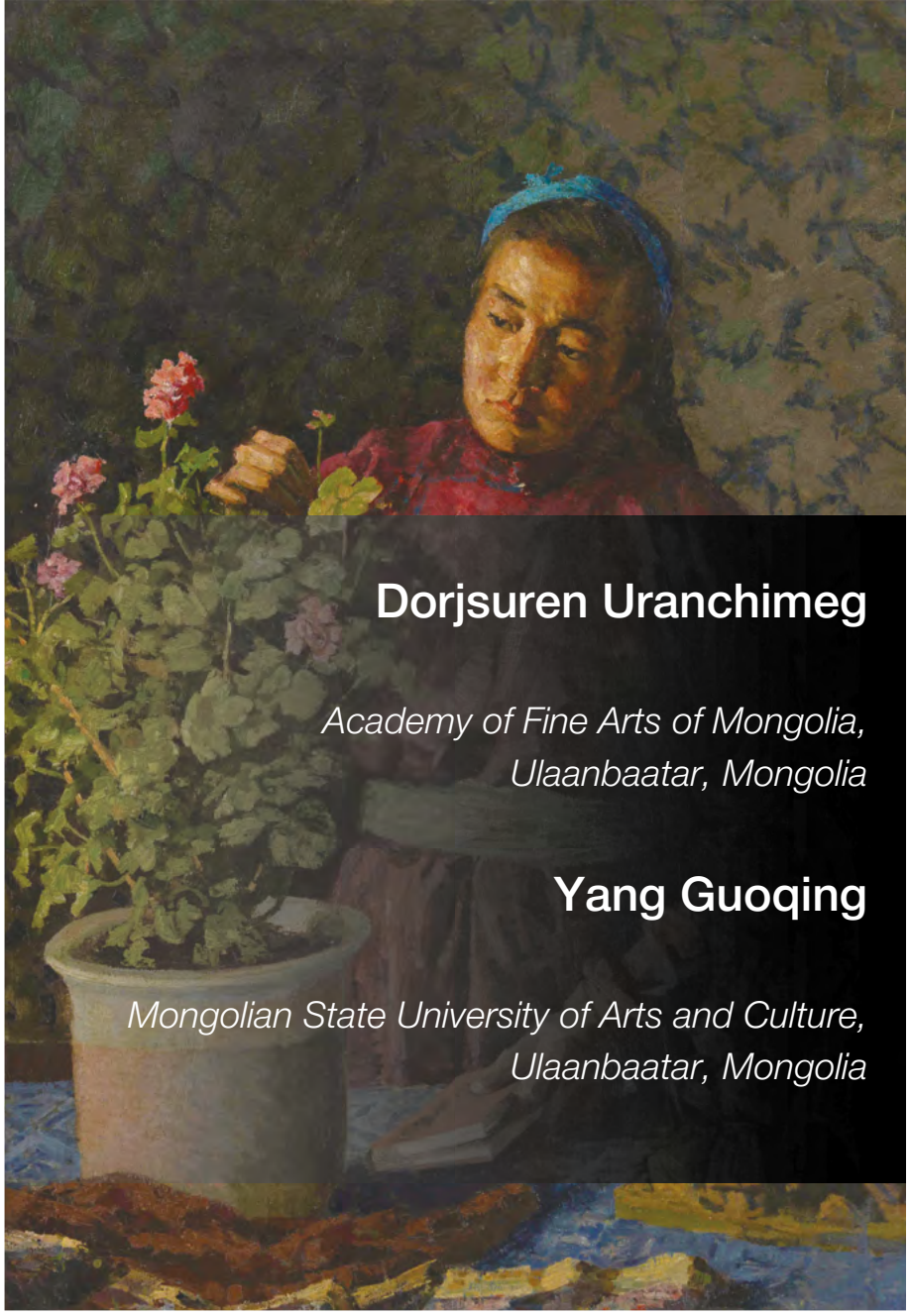
ABOUT AUTHOR: *Pankratieva, Natalia Alexandrovna — Senior researcher, V.K. Arsenyev Museum of Far East History, Vladivostok, Russian Federation, fonds@arseniev.org*

Поступила в редакцию / Submitted 05.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 18.10.2021.
Принята к публикации / Accepted 20.10.2021.

Для цитирования | For citation:

Панкратьева Н.А. Традиции дальневосточного ювелирного искусства в костюме народов Амура в XIX – начале XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 158–169. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.012. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/779

Pankratieva N.A. Traditions of Far Eastern jewelry in the costume of the peoples of Amur in the 19th – beginning of 20th centuries. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 158–169. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.012. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/779 (In Russian).



Dorjsuren Uranchimeg

Academy of Fine Arts of Mongolia,
Ulaanbaatar, Mongolia

Yang Guoqing

Mongolian State University of Arts and Culture,
Ulaanbaatar, Mongolia

THE FORMATION OF THE ART OF SOCIALISTIC REALISM IN MONGOLIA: THE MAIN STAGES, THE ROLE OF THE RUSSIAN ART SCHOOL

Доржсурэн Уранчимэг

Художественная академия Монголии,
г. Улан-Батор, Монголия

Ян Гоу Чин

Монгольский национальный университет культуры
и искусства,г. Улан-Батор, Монголия

СТАНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА СОЦРЕАЛИЗМА В МОНГОЛИИ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ, РОЛЬ РОССИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.013

УДК 7.036.1(517.3)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена стилю социалистического реализма в изобразительном искусстве Монголии. Выделены основные этапы становления и факторы его формирования: революционные события и утверждение идеологии социализма; поддержка нового направления правительством Монголии, а также влияние российской художественной школы. Показана роль Российской академии художеств, Института им. И.Е. Репина, Института им. В.И. Сурикова в обучении и передаче художественных традиций и навыков монгольским художникам. Отмечено своеобразие монгольского варианта стиля соцреализма, синтезировавшего приемы и методы российской школы живописи с народными формами художественного творчества и буддийским искусством; показана непреходящая значимость и востребованность данного стиля в современном искусстве Монголии. Охарактеризовано творчество ведущих монгольских художников, и проведен искусствоведческий анализ ряда произведений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: изобразительное искусство, социалистический реализм, живопись, Монголия.

ABSTRACT

The article is devoted to the style of socialistic realism in the fine arts of Mongolia. The main stages of formation and factors of its formation are highlighted: revolutionary events and the establishment of the ideology of socialism; support of the new authorities of Mongolia, as well as the influence of the Russian art school. The role of the Russian Academy of Arts, the I.E. Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov in teaching and transferring artistic traditions and skills to Mongolian artists is shown. The peculiarity of the Mongolian version of the style of socialist realism, which synthesized the techniques and methods of the Russian school of painting with folk forms of art and Buddhist art, is noted; the enduring importance and relevance of this style in the contemporary art of Mongolia is shown. The work of leading Mongolian artists is characterized and an art history analysis of a number of works is carried out.

KEYWORDS: fine arts, socialistic realism, painting, Mongolia.

© Д. Уранчимэг, Ян Гоу Чин, 2021

Зарождение стиля соцреализма в Монголии

Стиль соцреализма был успешно интегрирован и развит в Монголии, объединив в себе западные и восточные традиции. Это привело к созданию своеобразного национального искусства — с социалистическим содержанием в национальной форме. Уникальные произведения ведущих художников вошли в культурное наследие Монголии и в фонд Национальной художественной галереи. Они легли в основу искусствоведческих исследований, которые ведутся в Академии художеств и в студиях лауреатов Государственной премии О. Цэвэгжава, Д. Амгалана и Б. Пурэвсуха, а также заслуженного художника Монголии С. Дондога. Таким образом, данное направление в изобразительном искусстве продолжает развиваться и сегодня.

Соцреализм сложился в Монголии, прежде всего, под влиянием российского искусства, которое развивалось в России благодаря Российской академии художеств, Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, Московскому государственному академическому художественному институту им. В.И. Сурикова. Немногие страны в мире создали систему обучения в подобных специальных школах искусства. Среди них помимо России следует отметить Италию, Францию и Германию. Российская же академия художеств сегодня продолжает сохранять лидирующее положение. Ее влияние и ее исторический путь являются образцом для развития изобразительного искусства в нашей стране, и только благодаря ее поддержке и академической подготовке, которую получают многие наши художники, мы достигли сегодняшнего уровня развития монгольского искусства. При этом, конечно, стоит вспомнить, что его фундамент был заложен еще Ундуром Гегеном Дзанабадзаром, который по масштабу личности и по вкладу был схож с мастерами эпохи Возрождения и привнес дух обновления в монгольские степи. Произведения его школы, пронизанные духом и философией буддизма, высоко ценятся не только в Монголии, но и во всём мире; они отразились и в народном искусстве монгольских кочевников.

Но в начале двадцатого века, как уже сказано, появилось новое направление, которое развивалось в стиле социалистического реализма. Монгольские художники смогли сформировать свой, национальный вариант этого направления. Его характерной особенностью является связь с традиционными формами искусства, сложившимися, в свою очередь, в результате синтеза буддийских и народных форм художественного творчества. В идейном же плане произведения этого стиля пронизаны пафосом революционной эпохи.

Здесь, прежде всего, нужно отметить творчество известного монгольского художника Б. Шарава (1869–1939). Б. Шарав приветствовал наступление Народной революции как уже признанный художник. Благодаря созданному в 1922 году «Портрету В.И. Ленина» он получил известность. Этот портрет интересен с искусствоведческой точки зрения, потому что воплощает синтез монгольской и традиционной индо-тибетской религиозной живописи с применением сложной иконометрии — с расчетом и применением «божественных пропорций», символикой цвета и одновременно с использованием форм и методов, характерных для европейской традиции портретной живописи. Ленин изображен в центре портрета на фоне земного шара, с красными знаменами с обеих сторон, а внизу помещен цветок лотоса, буддийский символ, буквально передающий мысль — «Учение Ленина вечно и нетленно». Анализируя данное произведение, нужно учесть, что живопись буддийской иконы-танки всегда подразумевает троичный ритм и в структуре произведения, и в семантике образа. С точки зрения содержания она имеет множество символов, таких как три мира, три эпохи и три стадии времени. Всё это в той или иной мере нашло свое воплощение в этом портрете. Анализируя портрет Ленина, Л. Батчулуун пишет: «Шарав написал этот портрет, активно используя киноварь, в 1922 году, в ясной и уникальной манере, мастерски используя многовековой традиционный стиль монгольской живописи, понятной для простых людей» [4, с. 227].

Б. Шарав и другой выдающийся художник У. Ядамсурэн получили образование, и их знание и опыт были очень нужны на начальном этапе революции, пока не сформировался класс новой революционной интеллигенции. Эти и другие художники изучали тибетскую письменность и учение буддизма с раннего возраста, обучались искусству скульптуры, ремесленничества и декоративно-прикладного искусства, но были революционно настроены и быстро поняли социалистические идеи, цели и направление будущего развития. Они приняли не только новую идеологию, но и формы нового искусства, поэтому по праву их называют отцами монгольского социалистического реализма.

Созданный в 1933 г. народным художником, лауреатом Государственной премии, заслуженным деятелем культуры У. Ядамсурэном портрет «Д. Сухэ-Батор» является одной из первых картин маслом в истории изобразительного искусства Монголии. С раннего возраста художник был учеником буддийского ламы и изучал буддийское искусство, резьбу по дереву и ремесла. Направленный на учебу в Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, он возглавил работу по формированию основ профессионального

1. **Б. Шарав.**
Портрет В.И. Ленина.
1922.
Ткань, гуашь.
96,5 x 151,5.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

изобразительного искусства Монголии. Кроме того, У. Ядамсурэн провел многочисленные этнографические исследования и в области религиозного искусства.

Картина О. Цэвэгжава «Первый Государственный Великий Хурал», созданная в 1939 году, была одним из наиболее интересных сюжетно-тематических произведений этого периода. Она была признана шедевром социалистического реализма, в котором воплотились навыки художника в колористическом решении, светотеневой моделировке, пространственно-композиционном решении.

Основная задача социалистического реализма состояла в том, чтобы отразить достижения простых людей, несущих факел революции на переходном пути от капитализма к социализму, их патриотический настрой, трудовые подвиги, стойкость, а также в целом — новый образ жизни. Поэтому стиль соцреализма встретил активную поддержку Монгольской народной партии. Было необходимо за очень короткий период наверстать упущенное, учиться и набираться навыков. Те, кто пробовал свои силы в то время, теперь отмечены в истории выдающимися титулами, такими как «Наше золотое поколение» и «Ведущий художник века». Здесь можно отметить работу народного художника, лауреата Государственной премии Д. Амгалана «В обход капитализма», или «Большой скачок». Еще одно произведение Д. Амгалана «Доброе утро, мама!», воспевающее любовь к семье, матери и ребенку, является одним из самых выдающихся примеров монгольского социалистического реализма.

Роль российских мастеров в формировании монгольского соцреализма

Большую роль в становлении нового монгольского искусства сыграли известные советские художники, работавшие в нашей стране с 1929 по 1942 год. Во многом благодаря им был создан Союз монгольских художников. Н. Цултэм, первый секретарь комитета Союза, заявил: «В начале 1930-х годов, когда наша партия решала важнейшие задачи в ходе антифеодальной революции и борьбы за развитие страны по некапиталистическому пути, первые группы художников реалистического искусства были созданы в педагогическом училище и Государственном центральном театре. Ими руководили учителя, получившие образование в области европейского искусства и культуры. Советские художники, в том числе К.И. Померанцев,

2. **У. Ядамсурэн.**
Д. Сухэ-Батор.
1933.
Холст, масло.
75 x 55.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

3. **Д. Амгалан. Доброе утро, мама! Серия «Утро моей Родины».**
1962.
Линогравюра.
48 x 36.
Монгольская национальная галерея современного искусства

С.А. Бушнев и М.Н. Бельский, работавшие в то время в нашей стране, помогли нашим талантливым художникам-любителям получить начальное художественное образование и знания» [6, с. 6].

Выдающийся русский художник Н.К. Рерих, прибыв в Улан-Батор в 1926 году, подарил руководителям Монгольской народной партии и правительства свою знаменитую картину «Великий Всадник». Русский искусствовед, академик М.Ю. Шишин пишет: «В тот год почти одновременно два русских художника, Н.К. Рерих, возглавлявший Трансгималайскую экспедицию, и К.И. Померанцев, художник из Иркутска, по приглашению правительства Монголии прибыли в Их Ургоо [Букв.: Большой дворец], в настоящее время город Улан-Батор, что положило начало новой эре в области профессионального искусства Монголии» [2, с. 209]. Уникальная манера живописи великого русского ученого, художника и просветителя Н.К. Рериха, создавшего более 100 произведений, связанных с Монголией, продолжает оказывать влияние на монгольских художников и по сей день.

Константин Иннокентьевич Померанцев (1884–1945), художник и архитектор из Иркутска, в 1926 году был приглашен правительством Монголии для работы по созданию памятника Д. Сухэ-Батора и проведения градостроительных работ в Улан-Баторе. Созданная им статуя генерала Д. Сухэ-Батора ныне хранится в Министерстве обороны Монголии. К.И. Померанцев внес большой вклад в развитие театрального искусства, градостроительства, организовывал уроки художественного творчества, читал лекции, занимался с молодыми одаренными художниками, среди которых ныне классики современной монгольской художественной культуры: Л. Гаваа, О. Цэвэгжав, Д. Чойдог, Н. Жамбаа, А. Гурсэд и другие. В своих воспоминаниях Л. Гаваа писал: «Учитель К.И. Померанцев посмотрел на рисунок, который я нарисовал, и сказал: “У вас есть талант, вы можете стать художником. В искусстве уроки рисования очень полезны. Художественные способности нужно развивать с юных лет”. Тогда я решил — после окончания школы поеду в СССР учиться в Художественном университете. Если бы я не встретил своего учителя в детстве, я бы, наверное, занялся чем-то другим сегодня. Трудно выбрать жизненный путь, когда вы молоды, часто приходит

разочарование от препятствий, с которыми сталкиваются начинающие художники и сворачивают с выбранного пути» [3, с. 89].

Работы бурятского художника Ц.С. Сампилова, показанные на выставке 1938 года, продемонстрировали его художественное мастерство. Он долго работал в Монголии, создал серию работ и помог многим начинающим живописцам.

Благодаря деятельности российских художников был заложен фундамент профессионального образования. Николай Константинович Рерих (1874–1947), Цэрэжав Сампилович Сампилов (1893–1953), Николай Ильич Бельский (1886–1945), Константин Иннокентьевич Померанцев (1884–1945), Вера Ивановна Шаршун (1880–1964), Аркадий Петрович Строганов (1894–1971), Н. Бектеева (1888–1962) внесли большой вклад в развитие монгольского изобразительного искусства, значительно ускорив его развитие.

В период 1933–1940 гг. при клубе Комитета искусств, Управлении политического просвещения и Центре профессионального развития художников обучалось около 20 художников, в том числе У. Ядамсурен, Д. Манибадар, Н. Жамбаа, Д. Лувсанжамц, Д. Дамдинсүрэн, Д. Дэлэгням, О. Цэвэгжав, Д. Чойдог, В. Одгийв, Л. Гаваа, Ю. Дорж и Н. Цултэм. Руководителем этих курсов был Н. Ёндонжамц, а занятия вели учителя из первой русской школы Н.И. Бельский и Казанцев (полное имя которого не сохранилось).

Второй этап культурной революции

Этот этап длился с 1940 по 1960 год. «Если мы хотим двигаться вперед, нам нужна настоящая революция в развитии нашей культуры и образования»,— было заявлено на X съезде МНРП, состоявшемся в 1940 году [5, с. 130]. В соответствии с политикой Монгольской народной партии в 1942 году был создан Союз монгольских художников, а в 1945 году — Школа изобразительных искусств. В итоге художники «Золотого поколения» совершили большой рывок, особенно в 1950–1960-х годах. Были созданы представительства объединений изобразительных искусств в каждом аймаке, что положило начало открытию филиалов Союза монгольских художников в сельской местности. В документах можно обнаружить интересные факты: каждому представительству выделялось по 10 больших листов бумаги, 5 цветных гуашевых красок, 2 коробки акварельных красок «Ленинград», 4 кисти, печать для работы.

В 1942 году Центральный комитет МНРП и Совет министров МНР издали постановление об обучении художников и руководителей художественных организаций страны. С марта 1943 г. Н. Бельский, У. Ядамсурэн и Д. Чойдог преподавали теорию и практику масляной живописи и историю искусства на курсах изобразительных искусств. В профессиональном кружке художников и мастеров искусства преподавал Д. Манибадар; Д. Дамдинсурэн и Н. Лувсансандаг вели курсы в Государственной типографии; Жамба, Л. Гаваа, Н. Цултэм, Б. Гурдорж — в Государственном театре; Л. Дэлэгням, А. Гурсэд — в клубе военных; Г. Одон — в Минсельхозе; Ц. Дорджпалам, Ю. Дорж — в средней школе № 1; Одгийв — в педагогическом училище; Б. Чогсом и Л. Махгал — в начальной средней школе. В 1945 году Н. Жамбаа под руководством Чоймбола основал отдел скульптуры с участием Д. Дамдьмаа, Ламы Данзана и Д. Шагдарсурэна. В 1946 году он начал работу по созданию большой конной статуи генерала Сухэ-Батора. В этой работе приняло участие большинство подготовленных скульпторов того времени.

24 мая 1955 года монгольские мастера и ремесленники реорганизовали Союз монгольских художников, провели свой первый съезд и утвердили устав. В 1965 году был построен выставочный зал Союза монгольских художников. Его открытие в 1966 году не только было важным шагом для просвещения населения, но и дало возможность союзу развить международные отношения, приглашать зарубежных художников и музеи с выставками. С этого времени здесь ежегодно проходит национальная выставка лучших работ монгольских художников года; выставки юных художников. Одним из ярких событий середины 1970-х годов была выставка выпускников Института им. И.Е. Репина. Сразу после окончания в 1977 году молодые художники До. Болд, Ё. Улзийхутаг, Я. Оюунчимэг, С. Элбэгдорж, Н. Санчир, Р. Энхтайван, Ц. Амгалан открыли совместную выставку, а впоследствии стали народными художниками, заслуженными деятелями искусства, лауреатами Государственной премии.

Правительство было главным покровителем искусства соцреализма. Примером этого может служить следующее свидетельство: «45 000 тугриков было потрачено на художественный конкурс, посвященный 30-летию Народной революции. Из 214 работ были выбраны “Портрет маршала” Д. Чойдога, “Народная армия в столице” О. Цэвэгжава, “Конный табун” Г. Церендондога и “В горах Хубсугула” П. Балдандоржа» [6, с. 16]. Важное событие произошло в 1945 году: была создана средняя школа изобразительных искусств. В школе работали два класса живописи и скульптуры, а педагогами были известные мастера О. Цэвэгжав, У. Ядамсурен, Д. Чойдог, С. Рэнцэн и Ц. Бодисурэн. Б. Гомбосурэн, народный художник, лауреат Государственной премии, один из первых одиннадцати учеников школы, написал: «Хотя мы учились в тяжелые времена, всегда не хватало красок и кистей, но мы были очень горды и счастливы помогать

4. **Ё. Улзийхутаг.**
Русский брат.
1977.
Холст, масло.
165,5 x 120,5.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

5. **С. Чоймбол.**
Д. Сухэ-Батор.
1947.
Гипс.
115 x 39 x 40.
Монгольская национальная галерея современного искусства

в работе нашим учителям. Мастер Д. Чойдог был образцом для подражания, показывал своим примером, как преодолевать любые трудности, являл нам и лучшие качества художника. Каждый из нас хотел быть похожим на него» [6, с. 6].

В 1958 году в Национальном педагогическом колледже (известном сегодня как Национальный педагогический университет) было создано отделение изобразительных искусств. Там преподавали советские специалисты, в том числе С.Ф. Марьянов, А.П. Строганов, Б.М. Гончаров, М. Борисова, Я.Ш. Джамаил и Ю.В. Викторов, а также известные монгольские художники Г. Одон, Л. Гаваа, Б. Чогсом, рядом работали Ц. Доржпалам, А. Даваацэрэн, С. Нацагдорж, Б. Балдан и Д. Сандагдорж.

В эти годы, на вершине развития социалистического реализма, были созданы выдающиеся произведения изобразительного искусства: «Старый партизан» Д. Чойдога (1943), «Чойбалсан, детство» Ц. Доржпалама (1949), «Бой жеребцов» О. Цэвэгжава (1954), «Первый съезд» (1967), «Декларация» (1967), «Степная семья» Н. Цултэма (1955), «Объединяющий призыв», «После работы» Г. Одона (1954), «Дума» Б. Чогсома (1967), «Тайхар Чулуу» (1964) С. Дондога; скульптуры «Д. Сухэ-Батор» (1947), «Неутомимый читатель» С. Дорджпалама (1965); картины, выполненные в монгольском стиле: «Приветствие Ленину» А. Сэнгэцохио (1967), «Сказитель» (1958), «Смелые люди» (1965) и «Дружба» (1967) У. Ядамсурэна, «Революционный период» (1957) Б. Гомбосурэна, «Чойбалсан в детстве» (1949) Ц. Доржпалама и «Д. Сухэ-Батор» (1954) Д. Манибадара. Начали развиваться основные виды и жанры искусства — пейзаж, портрет, сюжетные композиции, бытовой жанр. Основными темами были герои революции, партийные лидеры, братство и дружба народов. Дети — важная тема в искусстве любого народа, и она стала одной из востребованных, что хорошо видно в картинах «Одноклассники» О. Мягмара (1950), «Славная мать» Д. Дуламжава (1958), «Сон» Д. Амгалана (1989), в скульптуре «Отцовская шапка» С. Дамдинжава (1959).

В 1950-х годах серьезное влияние на искусство оказывала традиционная монгольская живопись. Две стилистические линии находят свое проявление в работах У. Ядамсурэна «Стадо крупного рогатого скота» (1959) и Д. Дамдинсурэна «Караван верблюдов» (1954). В большом числе появляются работы в аппликации, вышивке, резьбе по дереву и кости. В конце 50-х годов активно начал развиваться и пейзаж. Одним из крупнейших мастеров в нем был Л. Гаваа, создавший монументальное полотно «Алтайские горы» в 1958 г. Он был на редкость одаренным художником и внес большой вклад в развитие сценографии, участвовал в съемках кино. Десятки произведений, созданных им, показывают, как он, хорошо знакомый с западноевропейской живописью, стремился обогатить стиль социалистического реализма достижениями импрессионизма. Его произведения составляют золотой фонд коллекции Национальной картинной галереи Монголии.

В 1956 году с выступления Н.С. Хрущева о культе личности начала меняться атмосфера социалистического общества. Эти процессы достигли Монголии, и в результате изменилось и многое

6. **Г. Одон.**
После работы.
1954.
Холст, масло.
160 x 200.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

7. **У. Ядамсурэн.**
Дружба.
1967.
Ткань, гуашь.
64 x 90.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

8. **У. Ядамсурэн.**
Смелые люди.
1965.
Ткань, гуашь.
64 x 116.
Монгольская национальная галерея современного искусства

9. **Б. Чогсом.**
Борцы.
1972.
Холст, масло.
96 x 311.
Монгольская национальная галерея современного искусства

в искусстве того времени. Преобладающими стали произведения, изображающие жизнь простых людей. В это время стало складываться новое стилистическое направление, получившее название «суровый стиль». Он из России очень скоро проник в Монголию; художники, работавшие в этом стиле, изображали обычную жизнь людей без украшений и пафоса. Колорит картин меняется, становится более сдержанным, выразительные средства — скупыми. Доминируют темы ежедневного упорного труда. Это нашло свое проявление в творчестве художников Ц. Будбазара «Рыбаки озера Цагаан-Нуур» (1961), Ц. Жамсрана «Фанерный завод» (1962).

В 1971 году Центральный комитет МНРП постановил выделить из школы музыки и танцев в качестве самостоятельной школу изобразительного искусства. Она превратилась в крупный центр подготовки профессиональных художников с десятью классами, в том числе монгольской живописи, классической живописи, графики, декоративного искусства, кукольного искусства и городского дизайна.

О том, что монгольские художники достигли большого мастерства и пользовались авторитетом, говорят следующие факты: Г. Цэрэндондог был членом жюри на Международном конкурсе реалистического искусства в Софии, Д. Амгалан входил в экспертный совет по конкурсу рекламы для «Олимпиады-80» в Москве, а Улзийхутаг был в отборочном комитете на Международном конкурсе молодых художников в г. Софии. Признание монгольских художников и их известность хорошо видна из следующего. В письме к ним, отправленном через российский журнал «Огонек»

10. **Н.-О. Цултэм.**
Женщина с цветами.
1956.
Холст, масло.
120 x 80,5.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

11. **Л. Гаваа. Алтайские горы.** 1958. Холст, масло. 199,3 x 393,5. Монгольская национальная галерея современного искусства

12. **Ц. Будбазар. Рыбаки озера Цагаан-Нуур.** 1961. Холст и масло. 120 x 100. Монгольская национальная галерея современного искусства

в 1969 году, известный американский художник Рокуэлл Кент писал: «Я был очень взволнован, увидев работы монгольских художников. Я считаю, что все формы искусства должны быть нацелены на достижение высокой цели более глубокого понимания жизни и пробуждения любви к жизни. Именно в этом монгольские художники проявили замечательные способности, прекрасно изобразив истинное счастье мира на своих картинах. Меня как американца, живущего в ином обществе, монгольское искусство глубоко тронуло и вдохновило. Как художник и как ценитель искусства утверждаю — монгольское искусство вернуло веру в жизнь и человечество. Я хочу выразить искреннюю благодарность монгольским художникам и поприветствовать с братской любовью и душевной привязанностью» [1, с. 25].

Основные достижения

Очень важен вопрос, которые задают многие западные искусствоведы: «Почему Монголия придерживается школы Российской академии художеств?». Как член Совета ELIA, я встречалась с директорами академий изобразительных искусств в США, России, Европе и странах Азиатско-Тихоокеанского региона и всё более высоко оцениваю достижения российской академической школы искусства — в первую очередь в том, как здесь прививается гуманизм, стремление к высоким профессиональным качествам и трудолюбие будущих мастеров. Уже упомянутый Л. Гаваа окончил Академический институт им. И.Е. Репина в Ленинграде в 1952 году. С тех пор там получили образование более семидесяти монгольских художников и искусствоведов. Так, мастерскую Е.Е. Моисеенко закончили С. Дондог (1967), Д. Мягмар (1976), Ё. Улзийхутаг (1977), С. Элбэгдорж (1977), Д. Пурэвдорж (1984); мастерскую И.А. Серебрянного — Г. Баяр, Я. Туяа (1970); мастерскую А.А. Мыльникова — Я. Уржнээ (1969), Н. Санчир (1978); мастерскую Ю.М. Непринцева — Г. Тумур (1971), Ч. Ичинноров (1976), Д. Энхтайван (1984), Г. Тумур-Очир (1985), Л. Ганболд (1989), Д. Энхболд (1992); мастерскую А.Д. Зайцева — До. Болд (1977), Р. Дуйнхоржав (1979), Т. Батаа (1982), П. Болдбаатар (1985); мастерскую В.М. Орешникова — Б. Пурэвсух (1977), О. Дамдиндорж (1980), Ц. Сухээ (1984), Ч. Хурэлбаатар (1987), С. Эрдэнэ (1997); мастерскую В.В. Соколова — Ж. Мунхдалай (1989), Ц. Эрдэнэцог (1989), Д. Болд (1992); мастерскую Б.С. Угарова — Ж. Сонсоглон (1992); мастерскую В.С. Песикова — Отгонтувдэн (2012).

Благодаря изучению академической традиции некоторые жанры изобразительного искусства, например монументальное искусство, достигли впечатляющих успехов. Хотелось бы отметить творчество народного художника Я. Уржинэ, который закончил в 1969 году творческую мастерскую А.А. Мыльникова. Воплотив свою идею дипломной работы, в 1971 году к 50-й годовщине Народной революции Монголии он создал шестидесятиметровую композицию мозаики комплекса Зайсан. Она по сей день считается одним из шедевров монументального искусства Монголии. На нижней части композиции написано «Здесь память о советских солдатах на небе с солнцем увенчана, а на земле с огнем соткана». В портретный жанр внесли вклад многие «репинцы», например Н. Санчир, Д. Мягмар, Ж. Мунхдалай. Эти художники не только достигли высокого уровня

живописной техники, но и продолжили традиции портретного искусства, начатого такими мастерами, как Рембрандт, Веласкес, Гойя. Портреты «Хубилай», «Угэдэй» Ж. Мунхдалая, написанные в 1993 году, соединяют элементы традиционной монгольской живописи и технические приемы Рембрандта. Что касается натюрморта, то особое место здесь занимает творчество художника Ц. Эрдэнэцога. После окончания института он стал преподавать в Монгольском педагогическом университете и написал несколько книг по живописи Монголии. Его натюрморты перекликаются с традициями французского импрессионизма и русской живописи.

В жанре скульптуры стоит обратить внимание на замечательные работы Л. Ганхуяга, лауреата Государственной премии Монголии, который, помимо прочего, обучает вольнослушателей реалистическому направлению скульптурного искусства. В 1995 году Л. Ганхуяг закончил творческую мастерскую С.А. Кубасова. Ему принадлежит многие скульптурные комплексы на территории Монголии, в том числе «Девушка с небесным конем» (2008), «Мать-волчица» (2008), «Улетевшая птица на заре» (2007).

В области искусствоведения первым кандидатом наук стал Л. Сономцэрэн. В 1987 году он издал работу «Проблемы теории и истории изобразительного искусства Монголии», в 1989 году — четыре монографии, результат многолетних фундаментальных исследований; в том числе в соавторстве с Л. Батчулууном была издана «Краткая история изобразительного искусства Монголии».

Н. Цултэм, Герой Труда Монголии, народный артист, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии, в 1951 году окончил Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова.

В 2012 году Академия изобразительных искусств Монголии открыла студию имени выдающегося художника Б. Пурэвсуха. Он был наследником академических традиций, учился в Институте им. И.Е. Репина. Его картины, такие как «Герои степи», «Дорогой борьбы», «Амарсанаа», «На пороге новой эпохи» и «Галтай Булнай», убедительно говорят о его вкладе в монгольское искусство.

В 2013 году Академия изобразительных искусств Монголии открыла очередной класс имени народного художника Д. Амгалана в связи с его 80-летием, который также обучался в Институте им. В.И. Сурикова. Графика и картины Д. Амгалана, в том числе ставшие хрестоматийными работы художника «В обход капитализма», «Здравствуй, мама», «В школе», «Мечта» и «Кочевье Жахан Шарга», входят в фонд лучших произведений монгольского искусства.

В 2015 году, к 70-летию создания академии, была создана мастерская имени народного художника Монголии, двукратного лауреата Государственной премии О. Цэвэгжава. Многие из его шедевров, в том числе «Схватка жеребцов» и «Укротитель лошадей», стали яркими примерами для молодых художников.

К 80-летию со дня рождения С. Дондога, заслуженного художника Монголии, была открыта очередная художественная мастерская его имени. О художнике говорят, что он «монгольский Моисеенко». Он внес большой вклад в развитие академических форм образования, и его подходы и методы в искусстве передают теперь его ученики, ныне преподаватели академии. Стоит назвать имена наиболее выдающихся мастеров современного изобразительного искусства, выпускников академических институтов: Ё. Улзийхутаг, Р. Энхтайван, Я. Оюнчимэг, Б. Пурэвсух, Ц. Амгалан, С. Элбэгдорж, До. Болд, З. Уянга, Ж. Мунхдалай, Ж. Сергей, Л. Ганболд, Ц. Эрдэнэцогт, Н. Цэнд-Очир в 1983 г., Н. Аргайсух, Д. Болд, О. Ядамсурэн, Д. Онингоо, Д. Энхболд, Ж. Сонсголон, Ц. Болд, С. Бадрал. Они с успехом проявили себя на родине и на мировой арене.

Заключение и выводы

Традиция русской академической школы успешно передается в Монголии из поколения в поколение. Связь с Российской академией художеств — это бесценное наследие нашей семидесятилетней истории монгольского искусства. Через приобщение к российской художественной школе монгольские художники восприняли основы реалистического искусства и, в частности, основы стиля социалистического реализма, который сохраняет и свою значимость, и свою популярность. Профессиональное сообщество и зрители всё яснее понимают, что академической подготовкой нельзя пренебречь, к ее основам необходимо возвращаться всегда. И хотя сегодня монгольские художники обучаются по всему миру, но необходимо помнить свои корни и придерживаться основ, заложенных в прошлом.

13 14
15

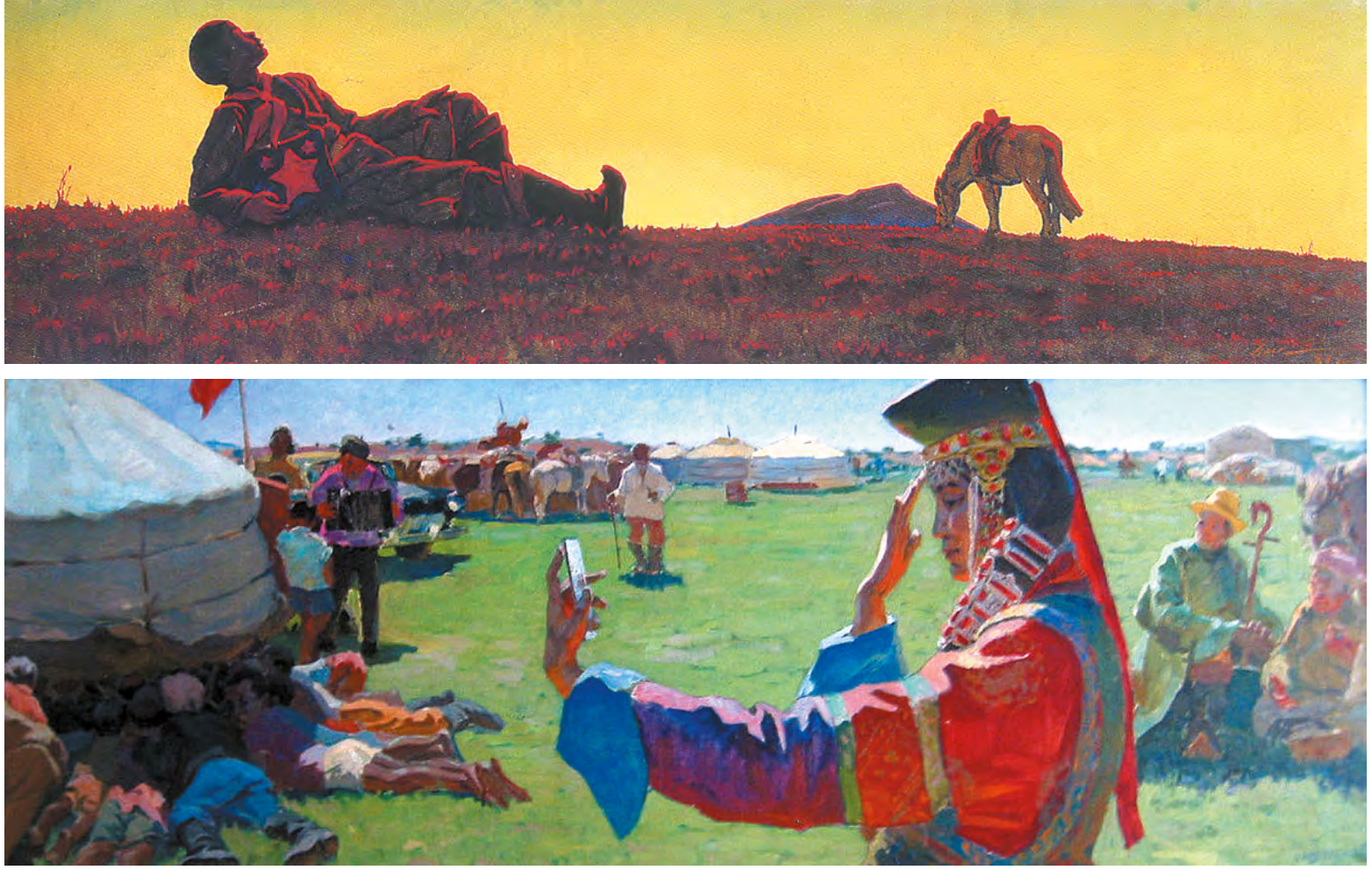
13. **С. Дондог.**
Следы.
1968.
Холст, масло.
110 x 146,5.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

14. **Л. Эрлэнэбат,**
Л. Эрдэнэбилэг.
Вечно помним гимн
Победы – V.
1985.
Тушь, бумага.
78 x 77.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

15. **Б. Пурэвсух.**
Дорогой борьбы.
1984.
Холст, масло.
160 x 200.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

16. **Д. Амгалан.**
Мечта.
1981.
Холст, масло.
176 x 199.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

17. **Д. Амгалан.**
Кочевье
Жахан Шарга.
1965.
Холст, масло.
70 x 189,6.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства



18. **О. Цэвэгжав. Укротитель лошадей.** 1963. Холст, масло. 201 x 151. Монгольская национальная галерея современного искусства

Литература

1. От нашего друга из США (письмо Р. Кента) // Огонек. 1969. № 4. С. 25.
2. Шишин М.Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 6. С. 207–211. DOI: https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43
3. Батчулуун Л. Лувсангийн Гаваа. Улаанбаатар: [б. и.], 2014. 178 х.
4. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзуй. Улаанбаатар хот: Соёмбо Принтинг, 2009. 340 х.
5. Монгол Ардын Намын түүхэн он тоолол. Улаанбаатар: [б. и.], 2021. 130 х.
6. Энхжин Ц. Монголын урчуудын эвлэл 70 жил. Улаанбаатар: Мөнхийн Усэг, 2012. 180 х.

References

1. Ot nashego druga iz SShA (pis'mo R. Kenta) [From our friend from the USA (letter from R. Kent)]. *Ogonek*, 1969, No. 4, p. 25. (In Russian).
2. Shishin M.Yu. Osnovnyye faktory v razvitii iskusstva Mongolii v XX–XXI vekakh [Basic factors of the Mongolian art development in the XX–XXI centuries]. *Manuskript*, 2019,vol. 12, No. 6, pp. 207–211. DOI: https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43 (In Russian).
3. Batchuluun L. *Luvsangiin Gavaa* [L. Gavaa]. Ulaanbaatar, S. n., 2014. 178 p. (In Mongolian).
4. Batchuluun L. *Marzan Sharavyn tuurvilzui* [Marzan Sharav's work]. Ulaanbaatar, Soyombo Printing, 2009. 340 p. (In Mongolian).
5. *Mongol Ardyn Namyn tүүkhen he toolol* [Historical Chronicle of the Mongolian People's Party]. Ulaanbaatar, S. n., 2021. 130 p. (In Mongolian).
6. Enkhjin Ts. *Mongolyn urchuudyn evlel 70 jil* [Mongolian Craftsmen's Union is 70 years old]. Ulaanbaatar, Munkhiin Useg, 2012. 180 p. (In Mongolian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Доржсурэн Уранчимэг — PhD (искусствоведение), профессор, ректор, Художественная академия Монголии, г. Улан-Батор, Монголия. Член правления Европейской лиги институтов искусств (ELIA), uranchimeg_fineart@yahoo.com

Ян Гоу Чин — аспирант, Монгольский национальный университет культуры и искусства, г. Улан-Батор, Монголия. Инженер-конструктор декорации, художник, компания «Монкма», городской округ Улан-Хад, автономный район Внутренняя Монголия, Китайская Народная Республика, 781299609@qq.com

ABOUT AUTHORS:

Dorjsuren Uranchimeg — PhD in Arts, Professor, Rector, the Academy of Fine Arts of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Board of the European League of Institutes of the Arts (ELIA), uranchimeg_fineart@yahoo.com

Yang Guoqing — the graduate student, the Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. The Set Design Engineer, Artist, Monkma Company, Ulan-Khad Urban District, People's Republic of China, 781299609@qq.com

Поступила в редакцию / Submitted 30.11.21. Поступила после рецензирования / Revised 09.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 13.12.2021.

Для цитирования | For citation:

Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 170–187. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/811

Uranchimeg D., Yang Guoqing. The formation of the art of socialistic realism in Mongolia: the main stages, the role of the Russian art school. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 170–187. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/811 (In Russian).

Batievskaya, Olga Alekseevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

ПО ЗАПАСНИКАМ
И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ
И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

IN STOREROOMS
AND EXPOSITIONS
OF MUSEUMS
AND ART GALLERIES

Батиевская Ольга Алексеевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

ON THE ATTRIBUTION OF THE PORTRAIT OF EMPEROR PETER III BY THE GERMAN ARTIST GEORG CHRISTOPH (CHRISTOPH) GROOT FROM THE FUNDS OF THE PRIMORYE STATE ART GALLERY

К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ПОРТРЕТА ИМПЕРАТОРА ПЕТРА III КИСТИ НЕМЕЦКОГО ХУДОЖНИКА ГЕОРГА ХРИСТОФА (КРИСТОФА) ГРООТА ИЗ ФОНДОВ ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.014
УДК 75:7.041.5
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья является результатом исследования, проведенного в рамках работы над научным каталогом «Русская живопись XVIII — первой половины XIX века в собрании Приморской картинной галереи». Многие десятилетия никто не пересматривал «традиционную» атрибуцию «Портрета императора Петра III» кисти немецкого художника Георга Христофа (Кристофа) Гроота. И только при работе над каталогом авторство Г.Х. Гроота подверглось сомнению. Автор статьи опирается на классические методы исследования в искусствоведении: стилистический анализ, технико-технологическую экспертизу.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Приморская государственная картинная галерея, каталог, атрибуция, художники-россики, экспертиза, портрет, подлинник, копия, дублированный холст, датировка, Георг Христоф (Кристоф) Гроот, G. Telos P., Tellos, Телло.

ABSTRACT

The article presents the result of research carried out during the work on the scientific catalogue “Russian Painting of the 18th — first half of the 19th century in the collection of the Primorye State Art Gallery”. For many decades, no one revisited “traditional” attribution of the portrait of Emperor Peter III by the German artist Georg Christoph (Christoph) Groot. And only when working on the catalogue, the Georg Christoph Grooth’s authorship was questioned. The author of the article relies on classical research methods in art history: stylistic analysis, technical and technological expertise.

KEYWORDS: Primorye State Art Gallery, catalogue, attribution, “rossica” artists, expertise, portrait, original, copy, duplicated canvas, dating, Georg Christoph Grooth, G. Telos P., Tellos.

© Батиевская О.А., 2021

Статья посвящена изучению «Портрета императора Петра III» и представляет результаты исследования, проведенного в рамках работы над научным каталогом «Русская живопись XVIII — первой половины XIX века в собрании Приморской картинной галереи». Задачами исследования на этом этапе стали: установить авторство, уточнить название произведения, составить **провенанс портрета**. Цель атрибуции — определение подлинности произведения, принадлежности его автору, времени его создания. В исследовании автор опирается на классические методы искусствознания: стилистический анализ, технико-технологическую экспертизу.

Научные сотрудники художественных музеев отмечают, что в музейной практике еще нередки случаи, когда чрезмерное доверие к «традиционной» атрибуции в течение ряда лет (а иногда и столетий) не только предохраняет от критического пересмотра многие неточные или просто ошибочные восприятия художественных произведений, но и дает искаженную картину творчества художников. Рассмотрим подобный случай на примере произведения в коллекции Приморской государственной картинной галереи.

Более тридцати лет в экспозиции Приморской государственной картинной галереи был небольшой раздел «Художники-россики». Это художники-иностранцы, работавшие в России: итальянский художник Пьетро Антонио Ротари (1707–1762), английский — Джорж Доу (Дау, Дов, 1781–1829), немецкий — Георг Христоф Гроот (1716–1749). Многие десятилетия никто не пересматривал «старую» атрибуцию, и только при работе над каталогом авторство вышеперечисленных художников-россиков в отношении ряда работ подверглось сомнению [8, с. 44, 46, 58].

Систематизация коллекции в первую очередь предполагает работу с архивами тех музеев, откуда в 1930-е годы поступили во Владивосток произведения искусства: Государственного русского музея (ГРМ), Государственной Третьяковской галереи (ГТГ), Государственного Эрмитажа (ГЭ), Музея изобразительных искусств (в настоящее время Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, ГМИИ им. А.С. Пушкина) и многих других. При проведении стилистических исследований были изучены портреты великого князя Петра Фёдоровича кисти Гроота и других художников XVIII в., сделаны фото и макроснимки, изучена медальерика, получены консультации Б.А. Косолапова (ГРМ), Г.А. Голдовского (ГРМ), Л.А. Маркиной (ГТГ). В каталоге ГТГ «Живопись XVIII века» указано, что 10 октября 1741 года был заключен контракт о принятии Гроота на русскую службу при правительнице Анне Леопольдовне, договор был продлен при императрице Елизавете Петровне [3, с. 108].

Г.Х. Гроот — портретист, писал иконы, руководил реставрационными работами. Русские вельможи охотно заказывали модному художнику портреты. Он был придворным живописцем елизаветинского времени. «Его главным занятием при елизаветинском дворе было написание портретов царицы и ее приближенных»,— отмечает Г.А. Голдовский [2, с. 8].

В ходе работ в архиве ГТГ автору статьи был предоставлен «Список художественных произведений, отобранных Государственной Третьяковской галереей для передачи Владивостокскому музею». В этом списке в разделе «XVIII — первая половина XIX в.» под № 2 имеется запись: «Гроот. Портрет Петра III. 69 ф.» [10]. В картотеке ГТГ 1930 года есть другая запись: «Неизвестный художник немецкой школы XVIII в. (Г.Х. Гроот-?). Год приобретения 24 марта 1919 г. из Национального музейного фонда, д.б. Берга, Арбат. Поступил в 1920 через ГМФ — собрание А.А. Барятинского в им. “Ивановское” Курской губернии» [10] (рис. 1).

К сожалению, в 1980-е годы акта передачи портрета не удалось обнаружить. В продолжение исследования портрета императора Петра III в 2021 году нами был сделан еще один запрос в ГТГ с просьбой прислать акт передачи произведения (известно, что многие акты и списки 1930-х годов не сохранились). Вскоре был получен долгожданный ответ: «Владивостокскому музею по Акту № 21 от 19.09.1930 был выдан Портрет Петра III. Холст, масло. 62,7 х 46,2 кисти неизвестного художника XVIII века» [12]. В путеводителе по художественному отделу Владивостокского государственного музея «Русская и иностранная живопись. Владивосток. 1931» в разделе «Иностранцы в России» под № 11 ошибочно указано «Портрет Петра I. Художник Гроот. Из Государственной Третьяковской галереи» [7, с. 8].

В инвентарных книгах галереи 1966 и 1980 годов записано: «Гроот Христоф. Портрет Петра III». В первом каталоге Приморской картинной галереи «Русская живопись XVIII — первой половины XIX века» [8, с. 46] и в альбоме-каталоге «Русское искусство XVIII — начала XX века в собрании Приморской государственной картинной галереи» «Портрет великого князя Петра Фёдоровича. 1774» был обозначен как произведение неизвестного художника XVIII века [9, с. 31].

Обратим внимание, что при атрибуции необходимо исследовать не только «лицо» произведения, но и правильно и внимательно прочесть все подписи, надписи, наклейки и ярлыки на обороте картины. На дублированный холст со старого холста перенесена надпись: «G. Telos P. 1774». Дата «1774» указывает на то, что Гроот не мог написать портрет Петра III, т.к. художник умер в 1749 году. Петр III не мог позировать живописцу G. Telos P.

1. **Портрет великого князя Петра Фёдоровича.** 1774. Оборот портрета с наклейками. Приморская государственная картинная галерея

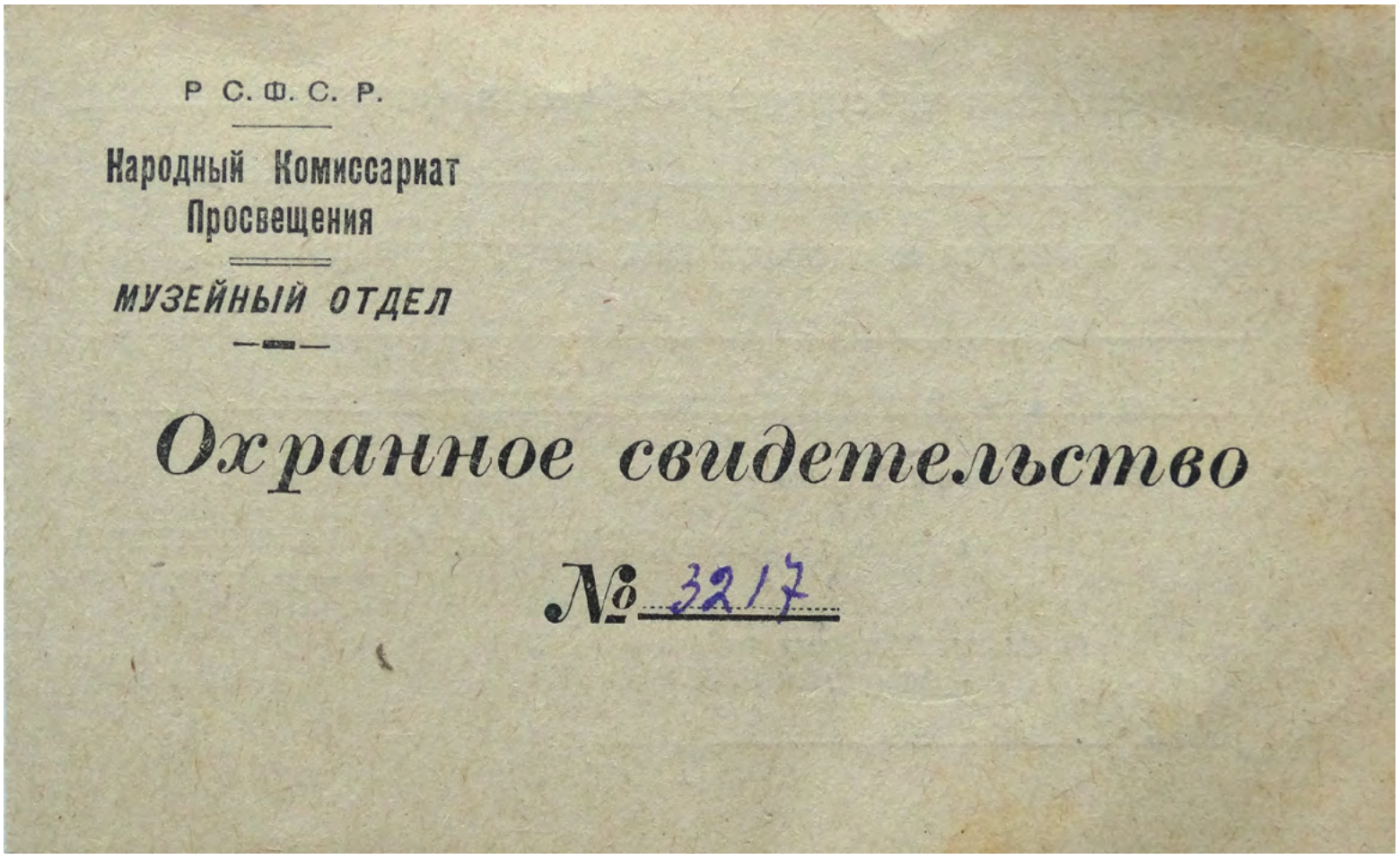
в 1774 году, т.к. был убит в 1762 году. Вероятнее всего, G. Telos P. в 1774 году сделал копию с подлинной картины Гроота. К сожалению, в настоящее время не удалось установить местонахождение подлинника.

В делах архива Приморской государственной картинной галереи хранится «Охранное свидетельство № 3217» от 23 июня 1943 года (рис. 2, 3) с подписью начальника Музейного отдела Наркомпроса РСФСР А.Д. Маневского следующего содержания: «Настоящим удостоверяется, что в фондах Приморского государственного краеведческого музея г. Владивостока хранится и состоит под государственной охраной Портрет Петра III. Г.Х. Гроот. Х. м. 0,61 х 0,45. XVIII в. Сохр. хорошая» [1].

В результате стилистического анализа портретов великого князя Петра Фёдоровича, сравнительного анализа документов (в одних указано — авторство Гроота, в других — «неизвестный художник Гроот(?)») возникла необходимость провести экспертизу портрета во Всесоюзном художественном реставрационном научном центре им. И.Э. Грабаря (ВХРНЦ).

В заключении технико-технологической экспертизы отмечается: «Виды исследований ВХНРЦ, 1986: сравнительный стилистический анализ, анализ фактуры живописной поверхности, сравнение рентгенограмм, технологический анализ, фотографирование в инфракрасном диапазоне. Результаты исследований: иконографически экспертируемый портрет восходит к оригиналу Гроота (Портрет великого князя Петра Фёдоровича. 1743 (ГТГ. Инв. № 26746)). По стилистическим признакам, характеру фактуры живописной поверхности, а также по данным рентгеновского исследования, авторство Г.Х. Гроота исключено. С авторского холста на дублированный перенесена надпись “G. Telos P. 1774”. В томе XXIII словаря Тимме-Беккера[1] назван художник Tellos — живописец и миниатюрист, работавший в конце XVIII века в Париже. Имя и годы жизни художника неизвестны. Подтвердить или опровергнуть идентичность имен Tellos и G. Telos P. не представляется возможным» [5, с. 1].

Первый портрет великого князя Петра Фёдоровича был написан Гроотом в 1743 году, когда великому князю было 15 лет. Произведение поступило в галерею под названием «Портрет императора Петра III». Императором великий князь Петр Федорович стал в 1761 году. Правильное



Р С. Ф. С. Р.

Народный Комиссариат
Просвещения

МУЗЕЙНЫЙ ОТДЕЛ

Охранное свидетельство

№ 3217

Настоящим удостоверяется, что в фондах Примор-
ского Гос. Краеведческого музея г. Владивос-
музея хранится и состоит под государственной охраной
портрет Петра III. Г.Х. Урлаф. Х.м.
0,61 × 0,45. XVIII в. Сакр. характер.

Основание: Запись в Инвентарной книге Государственного музейного фонда РСФСР под № Г. О. 3217
Инв. муз. 30

Начальник Музейного отдела
Наркомпроса РСФСР (Маневский)

„23" июня 1943 г.

2. **Охранное свидетельство к «Портрету Петра III»**

3. **Охранное свидетельство к «Портрету Петра III»**

4. **Г.Х. Гроот.**
Портрет великого князя Петра Фёдоровича.
1743.
Холст, масло.
124,4 x 99,2.
Государственная Третьяковская галерея, инв. № 26746

название — «Портрет великого князя Петра Фёдоровича». В январе 1742 года немецкий принц Карл Петер Ульрих, сын герцога Голштейн-Готторпского Карла Фридриха и дочери Петра I — Анны Петровны, прибыл в Россию. В ноябре принял православие и стал великим князем Петром Федоровичем. С 1761 г.— российский император, в 1762 году свергнут с престола в результате дворцового переворота и убит в Ропшинском дворце.

Великий князь Петр Федорович изображен с орденом святого апостола Андрея Первозванного (звезда, лента, знак; девиз ордена: «За веру и верность») и со вторым орденом святой Анны (лента, крест; девиз ордена: «Любящим справедливость, благочестие и веру»). Крест ордена Святой Анны визуально не определяется, потому что находится под голубой орденской лентой ордена Андрея Первозванного. Красная орденская лента Святой Анны и петля для креста хорошо видны. В руках у князя эфес шпаги и большая коричневая шляпа (рис. 5, 6, 7).

Интересен провенанс портрета. Исследователь коллекции князей Барятинских Е.В. Кончин (1930–2011) отмечал, что отдел Наркомпроса Всероссийской коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины в начале июля 1918 года направил в имение Марьино художника Алексея Васильевича Грищенко. В докладной записке А.В. Грищенко пишет: «В 180 залах дворца кн. Барятинских, обставленных редкими комплектами мебели, я нашел около 400 картин разного достоинства и школ…». Далее художник сообщает: «На заседании Ивановского волостного Совета я сделал доклад, а также несколько раз выступал с разъяснениями о необходимости вывоза перечисленных мною картин в Москву» [6].

После Октябрьской революции уже в конце 1917 года крестьяне села Ивановское взяли дворец под свою охрану. Тем самым они выполнили Декрет о земле от 26 октября 1917 года, принятый на II Всероссийском съезде Советов. Декрет передавал в руки народа огромные культурные ценности, собранные в помещичьих усадьбах. Многие крестьяне требовали «разделить имущество по дворам», по существу, разграбить его, уничтожить исторические и художественные ценности. Такого же мнения придерживались некоторые члены Ивановского волостного Совета. В Москву для переговоров с народным комиссариатом просвещения направляется делегация. Крестьяне хотели получить за всю коллекцию компенсацию, денежное вознаграждение в размере 100 тысяч рублей, сумму по тем временам ничтожную.

24 августа 1918 года газета «Известия ЦИК» сообщала: «Коллегия по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Наркомпросе командировала специальную комиссию в бывшее имение кн. Барятинских (село Ивановское, Курская губерния) для осмотра и вывоза произведений искусства, предметов старины, библиотеки и архива» [6].

Е.В. Кончину после долгих архивных поисков удалось найти фамилии эмиссаров Наркомпроса. Это Н.П. Киселев, сотрудник Румянцевского музея, а позже Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина, выдающийся ученый, книговед, крупнейший специалист по истории западноевропейской книги, человек замечательный, неординарный. А также сотрудник музейного отдела Наркомпроса В.И. Раевский, много сделавший в 1918–1919 годах для сохранения культурных богатств нашей страны. Они в августе 1918 года ездили в село Ивановское и с трудом вывезли в Москву огромнейшие историко-художественные ценности, а также библиотеку, состоявшую из 18 тысяч томов, архив. Описи вывезенного составляют сотни страниц [6].

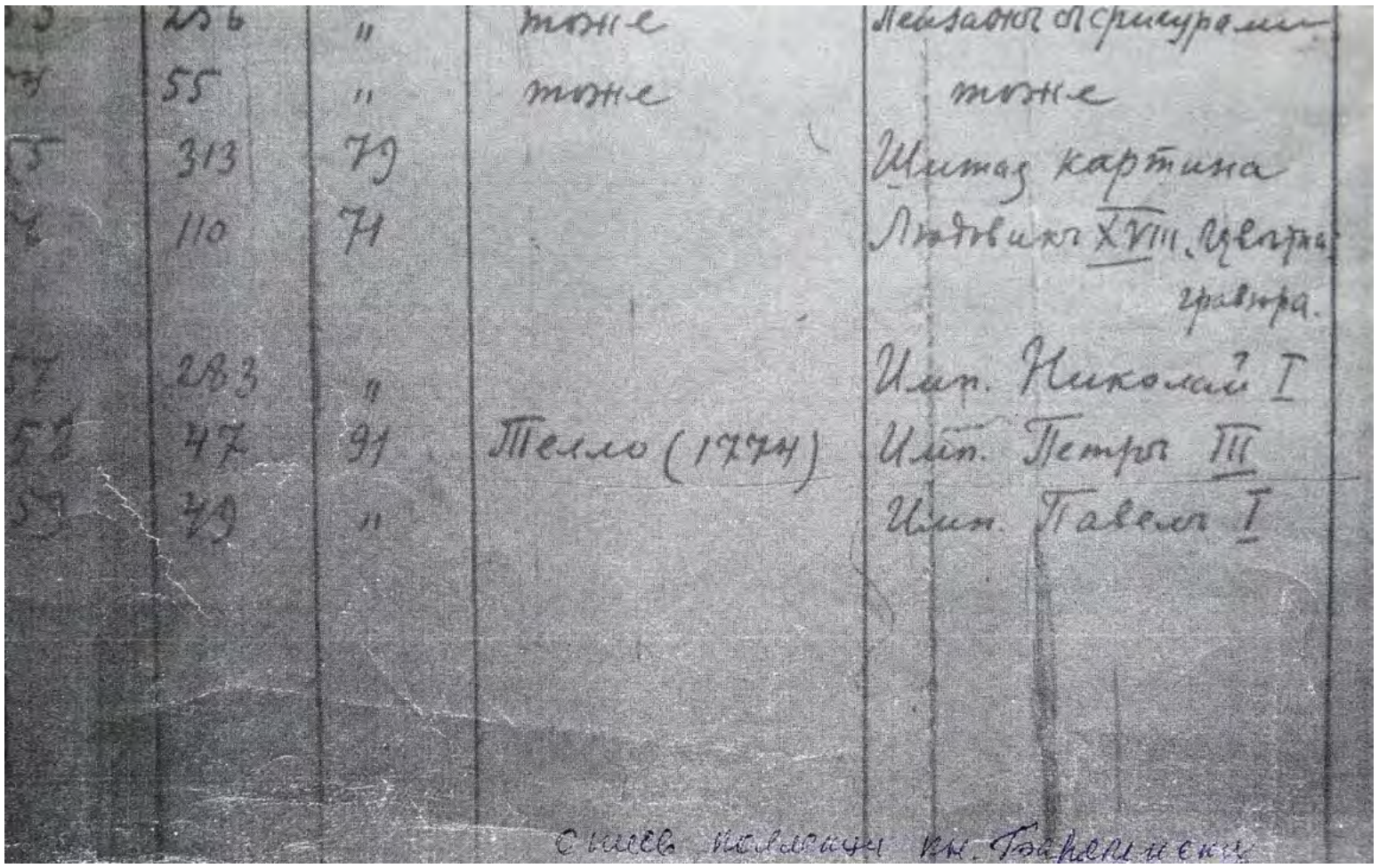
В одном из этих документов есть описание «Портрета Петра III». Копию описи в Приморскую государственную картинную галерею любезно предоставила Е.Б. Гончаренко, заведующая реставрационной мастерской Томского областного художественного музея, в котором тоже находятся произведения из собрания кн. Барятинских. Она пишет: «Ваш портрет в первых описях был записан таким образом: “Телло. Портрет

5 6
7

5. **G. Ƒelos P.**
(Ƒellos, Телло).
Портрет великого князя
Петра Фёдоровича.
1774.
Холст дублированный,
масло.
63 x 46,3.
Приморская
государственная
картинная галерея,
инв. Ж-354

6. **G. Ƒelos P.**
(Ƒellos, Телло).
Портрет великого князя
Петра Фёдоровича.
1774.
Фрагмент.
Приморская
государственная
картинная галерея,
инв. Ж-354

7. **G. Ƒelos P.**
(Ƒellos, Телло).
Портрет великого князя
Петра Фёдоровича.
1774.
Фрагмент.
Приморская
государственная
картинная галерея,
инв. Ж-354



8. **Копия описи к «Портрету императора Петра III»**

императора Петра III в зол. раме. 1774 г.”, на лицевой стороне должен быть номер, написанный голубой краской — “47”. Возможно, его удалили при реставрации. Позже была прислана и другая опись — “58–47–91 Телло (1774) Имп. Петръ III”» [3, с. 1–2].

Мы считаем, что цифры означают следующее: 58 — порядковый номер, 47 — номер произведения, 91 — комната/зал, где находился портрет императора Петра III [4]. Очевидно, портреты императоров экспонировались в отдельном зале «91» (под порядковым № 57 находился портрет императора Николая I (№ 283); под порядковым № 59 — портрет императора Павла I (№ 48)). Из вышеприведенных описей понятно, что в собрании князей Барятинских «Портрет императора Петра III» был **обозначен под авторством Телло** (рис. 8).

Художник А.В. Грищенко, который делал описи коллекции кн. Барятинских, очевидно, перевел подпись «G. Tellos P.» на русский язык как «Телло». В настоящее время можно сделать вывод об идентичности имен «G. Telos P.— Tellos — Телло» (рис. 9).

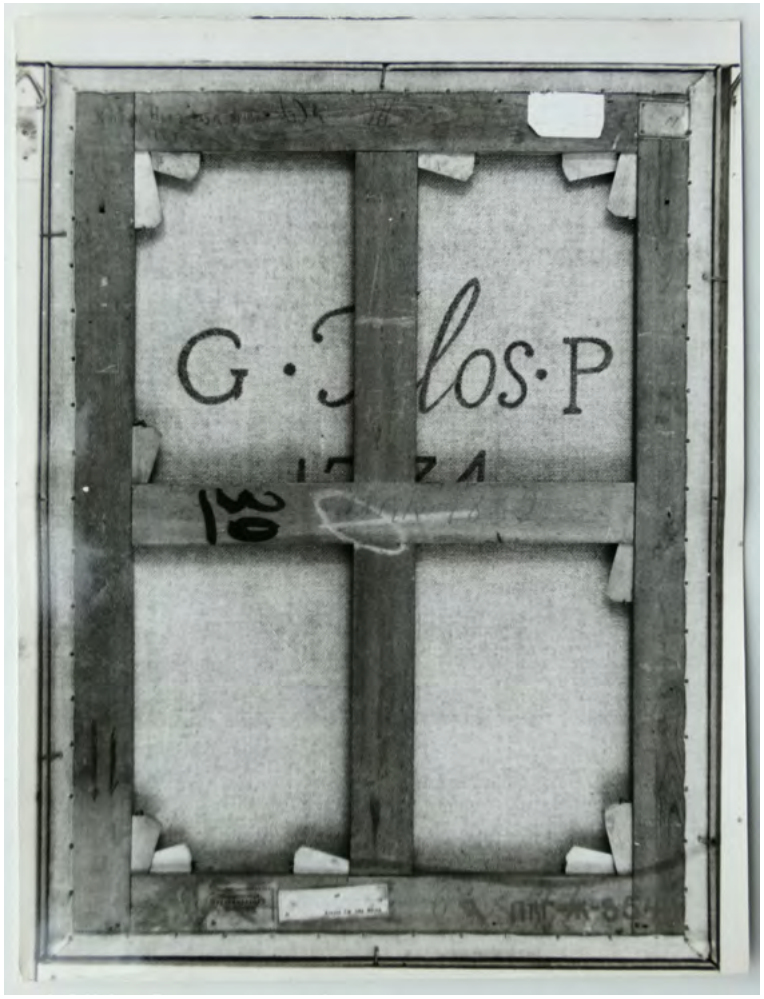
В 1965 году портрет был отправлен на реставрацию в ГЦХНРМ. Можно только предположить, почему вторая буква «l» в имени художника не была перенесена на новый холст: или она плохо читалась, или это следствие невнимательности реставраторов — к сожалению, такое случается.

Кандидат искусствоведения С.И. Федоров (1915–2005) отмечал: «Несколько поколений князей Барятинских собрали в своих поместьях уникальные художественно-исторические ценности, составившие редкостную коллекцию Марьина. Основу этого огромного собрания произведений искусства и литературы заложил князь Иван Иванович Барятинский. Из документов его фамильного архива мы узнаем, что в Англии, Франции, Германии, Италии князь приобретал редкие картины, скульптуру, мебель, фарфор, книги, рукописи и, невзирая на большие пошлины, отправлял их морем в Одессу, а оттуда они с величайшими предосторожностями по ужасному российскому бездорожью отправлялись в Ивановское, в Марьинский дворец» [13].

Благодаря совместной работе автора статьи с научными сотрудниками, реставраторами художественных музеев получены следующие результаты:

— во-первых, проведенная по просьбе автора статьи технико-технологическая экспертиза (ВХНРЦ) исключила авторство Г.Х. Гроота;

— во-вторых, уточнено название работы. Работа поступила как «Портрет императора Петра III». После исследования — «Портрет великого князя Петра Фёдоровича»;



9. **На обороте холста «Портрета великого князя Петра Фёдоровича»**

— в-третьих, составленный провенанс дает основание сделать вывод: князь И.И. Барятинский приобрел портрет за границей, возможно во Франции, привез в Россию в имение Марьино, Курская губерния, село Ивановское;

— в-четвертых, в научный оборот введена фамилия художника «G. Jelos P.— Jellos — Телло», что имеет практическое значение для корректировки информации в музейной документации (инвентарные книги, картотеки), в текстах лекций и экскурсий.

Основная цель атрибуции состоит в том, чтобы предоставить истории искусства объективные данные, и в настоящее время благодаря музейному сообществу в отношении портрета великого князя Петра Фёдоровича эта цель достигнута.

Итак, приведем ниже **каталожные данные после проведенного исследования**.

G. Jelos P. (Jellos, Телло)

(? -?)

Живописец. Портретист, миниатюрист.

Работал в конце XVIII в. в Париже.

Иконографически портрет восходит к оригиналу Гроота (ГТГ, инв. № 26746)

Копия с работы Г.Х. Гроота

Портрет великого князя Петра Фёдоровича. 1774

Холст дублированный, масло. 63 х 46,5

На обороте дублированного холста надпись и дата черной краской: *G. Jelos P. 1774*

На подрамнике справа наклейка: *ГЦХНРМ N 4756 от 1965 N 1835*

Слева вверху: *N69 N14 Неизвестный художник XVIII Пётр III*

На крестовине: *30 МПК 1832*

Провенанс: до 1918 — собрание кн. Барятинских (последний владелец А.А. Барятинский); 1918–1919 — Национальный музейный фонд (НМФ); с 1920 — ГМФ; 1920–1930 — ГТГ; 1930–1939 — Владивостокский государственный областной музей; 1939–1945 — ПККМ; 1945–1966 — ПККМ им. В.К. Арсеньева, Владивосток.

Поступление: в 1966 г. из ПККМ им. В.К. Арсеньева, Владивосток Ж-354

Художественные ценности имения Марьино обогатили несколько десятков республиканских и областных музеев. Сегодня можно к ним причислить и Приморскую государственную картинную галерею во Владивостоке. Возможно, имя G. Jelos P.— Jellos — Телло в настоящее время малоизвестно, но произведение написано профессиональным портретистом XVIII века, датировано 1774 годом. Для истории искусства предоставлены объективные данные.

Автор статьи будет благодарна музейным сотрудникам, искусствоведам, которые предоставят данные о художнике G. Jelos P.— Jellos — Телло.

Примечания

1. Thieme U., Becker F. (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd 1–37, Lpz., 1907.

Поступила в редакцию / Submitted 19.11.21. Поступила после рецензирования / Revised 30.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 01.12.2021.

Литература

1. Архив документов Приморской государственной картинной галереи, отдел хранения, папка «Охранные свидетельства 1943».
2. Голдовский Г.А. Портрет елизаветинской эпохи // Георг Христоф Гроот и Елизаветинское время / науч. ред. Г. Голдовский. Санкт-Петербург: Русский музей; Palace Editions, 2016. С. 2–8.
3. Гончаренко Е.Б., заведующая реставрационной мастерской Томского областного художественного музея. Электронные письма от 25.02.2020 г., 26.02.2020 г. реставратору ПГКГ А.Г. Колмыковой (для Батиевской О.А.) // Текущий архив Приморской государственной картинной галереи.
4. Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII века. Каталог собрания. Т. 2. М.: ГТГ, 1998. 336 с.
5. Заключение экспертизы ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. 1986. Протокол экспертного совета № 12 от 02.10.1986. Ломизе И.Е., подпись — эксперт; Седова Е.Н., подпись — заведующая отделом // Отдел хранения Приморской государственной картинной галереи, архив документов, папка «Экспертизы 1986».
6. Кончин Е. Судьба уникальной коллекции // Наше наследие. 1988. № 5. С. 146–148.
7. Путеводитель по художественному отделу Владивостокского государственного музея. Русская и иностранная живопись. Владивосток: Владивостокский государственный музей, 1931. 43 с.
8. Русская живопись XVIII – первой половины XIX века. Каталог. Приморская картинная галерея / автор-составитель О.А. Батиевская. Владивосток: Уссури, 1996. 78 с.
9. Русская живопись и графика XVIII – начала XX века из собрания Приморской государственной картинной галереи / Каталог выставки в рамках проекта ГТГ «Золотая карта России». Владивосток: Приморская государственная картинная галерея, 2016. 136 с. с цв. ил
10. Рябчикова Ф.Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) // Вопросы музеологии. 2018. Т. 9., вып. 1. С. 39-40.
11. Список художественных произведений, отобранных Государственной Третьяковской галереей для передачи Владивостокскому музею // Архив Государственной Третьяковской галереи, папка «Акты 1930 года», исх. ГТГ1823 от 13/VII.1930.
12. Трегулова З.И. Электронное письмо от 12.01.2021 г. № 9/16. Копия акта № 21 от 15.09.1930 (уч. оп. 4648) // Текущий архив Приморской государственной картинной галереи.
13. Федоров С. Марьино Барятинских // Наше наследие. 1988. № 5. С. 140–146.

References

1. *Archive of documents of the Primorye State Art Gallery*, storage department, folder “Security certificates 1943”. (In Russian).
2. Goldovsky G.A. Portret yelizavetinskoy epokhi [Portrait of the Elizabethan era]. Goldovsky G.A. (ed.). *Georg Khristof Groot i Yelizavetinskoye vremya* [Georg Christoph Groot and the Elizabethan time]. St. Petersburg, State Russian Museum; Palace Editions, 2016, pp. 2–8. (In Russian).
3. Goncharenko E.B., head of the restoration workshop of the Tomsk Regional Art Museum. Emails dated 25.02.2020, 26.02.2020 to the restorer of Primorye State Art Gallery A.G. Kolmykova (for O.A. Batievskaya). *Current archive of the Primorye State Art Gallery.* (In Russian).
4. *Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Zhivopis' XVIII veka. Katalog sobraniya* [State Tretyakov Gallery. Painting of the 18th century. Collection directory. Vol. 2]. Moscow, State Tretyakov Gallery, 1998. 336 p. (In Russian).
5. The conclusion of the examination of the Grabar Art Conservation Center. 1986. Protocol of the expert council No. 12 dated 02.10.1986. I.E. Lomize, signature — expert; Sedova E.N., signed — head of the department. *Storage Department of the Primorye State Picture Gallery*, archive of documents, folder “Expertise 1986”. (In Russian).
6. Konchin E. Sud'ba unikal'noy kollektsii [The fate of a unique collection]. *Nashe naslediye — Our heritage*, 1988, No. 5, pp. 146–148. (In Russian).
7. *Putevoditel' po khudozhestvennomu otdelu Vladivostokskogo gosudarstvennogo muzeya. Russkaya i inostrannaya zhivopis'* [Guide to the art department of the Vladivostok State Museum. Russian and foreign painting]. Vladivostok, Vladivostok State Museum, 1931. 43 p. (In Russian).
8. Batievskaya O.A. (comp.). *Russkaya zhivopis' XVIII – pervoy poloviny XIX veka. Katalog. Primorskaya kartinnaya galereya* [Russian painting of the 18th – first half of the 19th century. Catalog. Primorskaya Art Gallery]. Vladivostok, Ussuri Publ., 1996. 78 p. (In Russian).
9. *Russkaya zhivopis' i grafika XVIII – nachala XX veka iz sobraniya Primorskoi gosudarstvennoi kartinnoi galerei* [Russianpainting and graphics of the 18th – early 20th centuries from the collection of the Primorye State Art Gallery. Exhibition catalog]. Vladivostok, Primorye State Art Gallery, 2016. 136 p. (In Russian).
10. Ryabchikova F.D. *Gosudarstvennyy muzeynyy fond: vozniknoveniye i osmysleniye ponyatiya (1918–1991 gg.)* [State Museum Fund: the emergence and comprehension of the concept (1918–1991)]. *Voprosy muzeologii — Questions of museology*, 2018, vol. 9., No. 1, pp. 39–40. (In Russian).
11. List of works of art selected by the State Tretyakov Gallery for transfer to the Vladivostok Museum. *Archive of the State Tretyakov Gallery*, folder ”Acts of 1930”, ref. Tretyakov Gallery 1823 dated 13/VII.1930. (In Russian).
12. Tregulova Z.I. Email dated 12.01.2021, No. 9/16. Copy of Act No. 21 dated 09.15.1930 (academic op. 4648). *Current archive of the Primorye State Art Gallery.* (In Russian).
13. Fedorov S. *Mar'ino Baryatinskikh* [Maryino of Baryatinsky]. *Nashe naslediye — Our heritage*, 1988, No. 5, pp. 140–146. (In Russian).

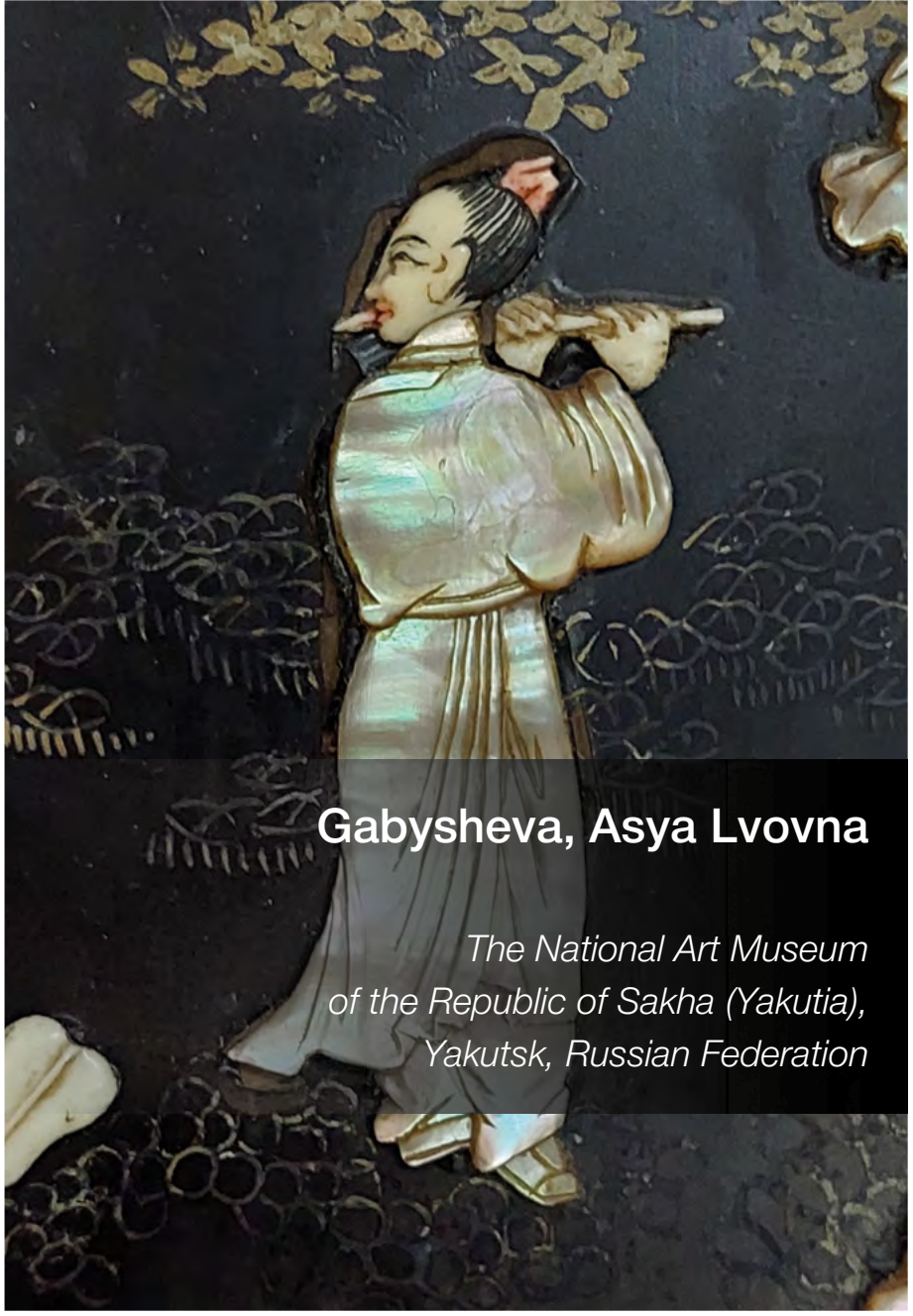
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Батиевская Ольга Алексеевна — старший научный сотрудник научного отдела, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация, dmc@primgallery.com*

ABOUT AUTHOR: *Batievskaya, Olga Alekseevna — the Senior Researcher, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation, dmc@primgallery.com*

Для цитирования | For citation:

Батиевская О.А. К вопросу об атрибуции портрета императора Петра III кисти немецкого художника Георга Христофа (Кристофа) Гроота из фондов Приморской государственной картинной галереи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 188–197. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.014. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/800

Batievskaya O.A. On the attribution of the portrait of Emperor Peter III by the German artist Georg Christoph (Christoph) Groot from the funds of the Primorye State Art Gallery. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 188–197. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.014. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/800 (In Russian).



Gabysheva, Asya Lvovna

The National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation

“CHINESE TABLE SCREEN” FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL ART MUSEUM OF THE REPUBLIC OF SAKHA (YAKUTIA): ON THE QUESTION OF DETERMINING THE PLOT

Габышева Ася Львовна

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), г. Якутск, Российская Федерация

«КИТАЙСКИЙ НАСТОЛЬНЫЙ ЭКРАН» ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ): К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СЮЖЕТА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.015

УДК 745.04(510)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению музейного памятника декоративно-прикладного искусства XIX века «Китайский настольный экран», раскрытию его сюжета, уточнению времени создания. Экран, как и большие ширмы, использовался в интерьере зданий, исполняя утилитарную и эстетическую функции, применялся для защиты пламени свечи от движения воздуха. Особенность традиционного китайского экрана — это его мобильность, декоративность и привлекательность используемых в декоре материалов. Как элемент традиционной культуры он отражал идею корреляции вещей в мире, нес в себе понятия красоты и совершенства в художественно-эстетическом оформлении интерьера.

Всякая вещь — это уникальный кодовый знак этнокультуры, указывающий на своеобразие национального характера, представления об окружающем мире. Несмотря на то что со сменой эпох менялся стиль, декор, вводились новые материалы, отшлифованная веками традиционная вещь оставалась удобной и эстетичной, отличалась безукоризненной отделкой и высокой практичностью. На основе анализа художественного произведения и изучения специальной литературы автор интерпретирует сюжет, изображенный на настольном экране. В ходе исследования предмета на изображении были выявлены такие мифологические персонажи, как популярная даосская «восьмерка бессмертных», представителей которой часто изображали на произведениях изобразительного и декоративно-прикладного искусства, легендарный Лао-цзы, древнекитайский философ VI–V веков до н.э., один из основателей философского учения Дао. На панно с даосскими святыми узнаются: древнее божество Си-ван-му — хозяйка персиков долголетия, покровительница домашнего очага Хэ Сянь-гу, Шоу-син — божество долголетия, красавица и чадоподательница Би-ся юань-цзюнь и божественный земледелец Шэнь-нун. Все они прибыли на пир к царице Запада Си-ван-му.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: настольный экран, мифология Китая, восемь бессмертных, Владычица Запада Си-ван-му, Би-ся юань-цзюнь, Шоу-син, Мао Ин, Лао-цзы, Шэнь-нун.

ABSTRACT

This article is devoted to the study of the museum monument of decorative and applied art of the 19th century “Chinese table screen”, understanding its plot, clarifying the time of creation. The screen, like large screens, was used in the interior of buildings, performing utilitarian and aesthetic functions. Moreover, it was used to protect the candle flame from air movement. The peculiarity of the traditional Chinese screen is its mobility, decorativeness and attractiveness of the materials used in the decor. As an element of traditional culture, it reflected the idea of the correlation of things in the world, carried the concepts of beauty and perfection in the artistic and aesthetic interior design.

Every object is a distinctive code sign of ethnoculture, which indicates the uniqueness of the national character and perceptions of the surrounding world. Despite the fact that with the change of epochs, the style, decor changed and new materials were introduced, the traditional objects polished for centuries remained comfortable and aesthetic, distinguished by impeccable finish and high practicality. Based on the analysis of the artwork and the study of special literature, the author interprets the plot depicted on the table screen. During the study of the object and its image, author identified such mythological characters as the popular Taoist «eight immortals», whose representatives were often depicted in paintings, prints and decorative arts, the legendary Lao Tzu, an ancient Chinese philosopher of the 6–5th centuries BC, one of the founders of the Dao teaching, sitting on a bull. On the panels with Taoist saints, the ancient deity Xi wangmu — the mistress of longevity peaches, the patroness of the hearth He Xiangu, Shouxing — the deity of longevity, the beauty and child-giver Bixia Yuanjun, and the divine farmer Shennong are also recognized. They all came to the feast of the Queen of the West Xi Wangmu.

KEYWORDS: table screen, mythology of China, the eight immortals, Mistress of the West, Bixia Yuanjun, Shouxing, Mao-Ying, Lao Tzu, Shennong.

© Габышева А.Л., 2021

Введение

Степень изученности коллекций музея является одной из важнейших качественных характеристик музейного собрания. Поэтому актуальной задачей музея на современном этапе остается проблема изучения, атрибуции и каталогизации музейных коллекций. Небольшая коллекция «Искусство народов Востока» в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) представляет малую пластику из слоновой кости, дерева, бронзы, изделия утилитарного назначения мастеров Тибета, Китая, Монголии и Японии. Еще до поступления в музей некоторые объекты утратили свои наименования, не сохранились и примечательные атрибуты на статуэтках, помогающие отождествлять божества буддийского пантеона. Объектом настоящего исследования выступает китайский настольный экран, а целью — реконструкция ранее неустановленного мифологического сюжета с незнакомыми персонажами, изображенного на экране. Специальных работ, посвященных китайским настольным экранам, до сих пор очень мало, изучены они относительно скромно. Поэтому публикация даже отдельных памятников представляет значительный интерес для музейных сотрудников и широкого научного круга. В последнее время среди немногочисленных работ отечественных авторов на указанную тему можно отметить отдельные статьи таких исследователей, как Н.В. Мартынова и Ян Цзымо, Е.В. Орлова и Н.А. Романова, П.В. Рудь [5; 7; 8]. В ходе подготовительных исследований к изданию каталога собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) нами проведена работа по изучению и определению неизвестного сюжета китайского настольного экрана.

Внутренние помещения ранних китайских сооружений были подвержены активному движению потоков воздуха и недостаточно хорошо ограждали человека от внешних погодных воздействий. Поэтому ширмы и настольные экраны в Китае были востребованы с древности: ширмы вставляли в оконные и дверные проемы, что довольно надежно защищало от движения воздуха, небольшие настольные экраны служили заслоном пламени свечей от дуновений ветра. Кроме того, ширмы использовали для организации закрытого пространства, ими обозначали разные зоны в помещениях, например спальные места или те уголки, которые необходимо было скрыть от людского глаза, также существовали экраны-ширмы для каминов. Предметы несли на себе не только утилитарную, но и декоративную функции. Декор был весьма разнообразен, сюжеты охватывали многие аспекты жизни китайского общества: на створках изделий изображали колоритные жанровые сцены из китайской мифологии, дворцовой жизни, цветущие сады с птицами и пагодами или горные пейзажи, нередко сопровождавшиеся каллиграфическими надписями. В произведениях работа резчиков по дереву, слоновой кости, перламутру и другим материалам совмещалась с живописью, панно могли украшать вышивкой на шелке, инкрустировать драгоценными породами дерева и камнями. Изделия известны с раннего периода династии Чжоу (1045 по 770 год до н.э.) [5, с. 4]. Красочные композиции на экранах, многостворчатых ширмах и других изделиях, вывозимых из Китая со времен Великого шелкового пути, сделали очень много для формирования в других странах образа далекого и таинственного восточного государства.

Обсуждение

В связи с очевидной повествовательностью сюжета возникло предположение о его литературном источнике. Обращение к источникам для установления сюжета не сразу дало результат: его атрибуция затруднялась тем, что китайский пантеон довольно сложен и включает более 600 божеств, каждый изображенный персонаж требовал при исследовании самого тщательного внимания, и только после отбора героев стало возможным научное определение и описание сюжета. Ключевой фигурой для опознания стал сидящий на быке старец Лао-цзы, которого считают основателем философского даосизма [1]. Был проведен иконографический анализ с применением сопоставительно-сравнительного поиска аналогичных образов, изображенных на экране, среди многочисленных изображений и описаний божеств в специальной литературе. К изучению мифов с участием прославленных персонажей и их атрибутики мы обратились в первую очередь.

Как известно, мифология Китая представляет собой нескольких систем: древнекитайской, даосской, буддийской и поздней народной мифологии, последняя очаровывает своей самобытностью и совершенно отличается от древних мифов античного мира. Для китайской культуры основным было учение Дао о взаимопроникновении противоположностей космических сил «инь-ян» и о возникающей единой энергии «ци», которая пронизывает всё сущее. Происхождение даосизма связано с большинством этносов, живших на территории будущей единой империи. Исследователями он квалифицируется как автохтонная китайская религия, восходящая к шаманским верованиям и оформившаяся в середине I тыс. до н.э. [2, т. 2, с. 210–213]. Абстрактные божества философских и алхимических трактатов в простонародном даосизме постепенно персонифицировались, становились ближе и понятнее людям. Мифы и народные суеверия влились в даосизм, и это обеспечило духовному учению широкое

1. **Неизвестный мастер. Китайский настольный экран «Прибытие Бессмертных на пир к Владычице Запада Си-ван-му».**
Китай, конец XIX в.
Дерево, перламутр, бивень слона, краска, лак.
Резьба, роспись, окрашивание.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

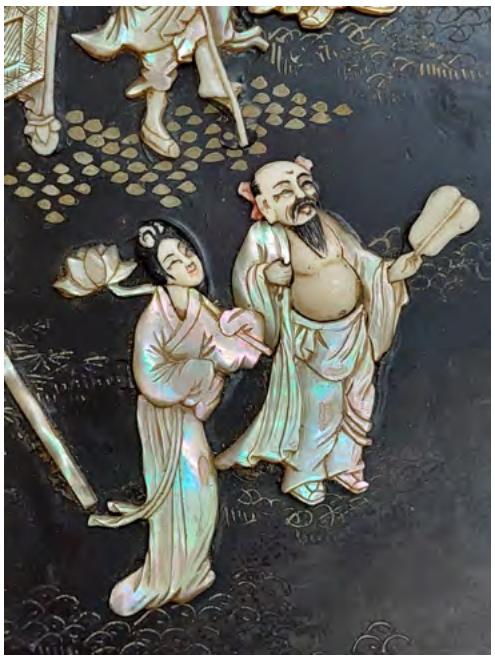
2. **Неизвестный мастер. Китайский настольный экран «Прибытие Бессмертных на пир к Владычице Запада Си-ван-му».**
Китай, конец XIX в.
Дерево, перламутр, бивень слона, краска, лак.
Резьба, роспись, окрашивание.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

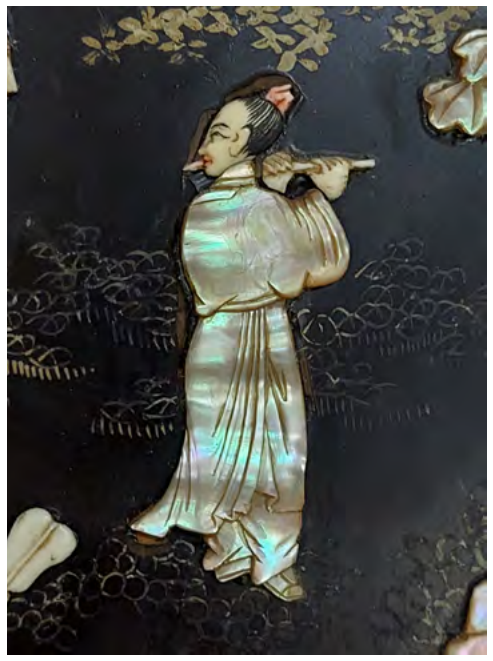
3. **Фрагмент. Владычица Запада Си-ван-му**

распространение в народной среде, мифические герои превращались в реальных «исторических» деятелей древнейших эпох. Жизнь очеловеченных богов служила свидетельством, что бессмертия может достичь каждый, кто следует по пути учения Дао. В средневековом даосизме идея бессмертия была стержневой, ее сторонники были озабочены поисками средств и различных снадобий для продления жизни. Поэтому неудивительно, что среди народа были широко распространены предания о «восьми бессмертных», творивших чудеса. В древности некоторые личности действительно жили в Китае, но в разные времена, одни были воинами, другие — искусными лекарями, алхимиками, выдающимися учеными и музыкантами. Народная фантазия наделила святых сверхъестественными способностями. Почитаемые бессмертные божества покровительствовали разным видам деятельности человека, символизировали долголетие и добрую удачу. До наших дней дошло множество легенд о приключениях и путешествиях «выдающейся восьмерки». Существуют отдельные повествования о каждом бессмертном, их чудесах и совместных приключениях, например о посещении Владычицы Запада Си-ван-му для вручения свитка с надписью самого Лао-цзы. После пира Восемь бессмертных, переплывая через Восточное море, продемонстрировали чудесные умения — каждый использовал свой волшебный атрибут как средство для плавания. В конце XVI в. эти легенды использовал в романе «Путешествие на Восток, или Предание о высочайших Восьми бессмертных» писатель У Юань-тай, легендарные герои встречаются и в поздних народных драмах [2, т. 2, с. 375–376]. На волне популярности изображения даосских святых, отдельных персонажей и сюжетных сцен из их житий стали появляться в живописи и гравюрах, народных лубках, на изделиях из фарфора, декоративных панно и других вещах.

Рассматриваемый настольный экран состоит из нескольких сборных деталей: собственно подставки и панно с жанровой сценкой с одной стороны, с другой — схематично намеченным краской пейзажем. Выполнено изделие из красного дерева махагони (Swietenia Mahagoni), обладающего красивым темным красновато-бурым оттенком, прочностью и долговечностью, его цвет и текстура хорошо видны на раме. Поверхность этой древесины легко поддается отделке, ее покрывают резьбой, подвергают другим воздействиям, например лакируют,— всё это позволяет придать изделию еще большую декоративность, четче выявить красоту материала. Подставка представляет собой две стойки на фигурных ножках, соединенных перекладиной. По бокам стойки украшают декоративные элементы в виде орнаментов. Перекладина также покрыта рельефным орнаментом в виде крупных растительных завитков. Стойки сделаны таким образом, чтобы в прорези можно было вставить пластину с изображением. Прямоугольная пластина со слегка сглаженными углами выполнена из цельного куска дерева, покрытого коричневатым грунтом, поверх него наложена черная краска, которая служит фоном. Смонтированная на черном поле многофигурная композиция с архитектурными формами в китайском духе представляет собой сочетание различных материалов и технических приемов: рельефную резьбу по играющему разными цветами перламутру и матовой гладкой поверхности слоновой кости, роспись красками. Пластина обрамлена рамой, по ее периметру вырезан характерный меандровидный орнамент, выражающий непрерывность движения, течения времени и человеческой жизни. Произведение знакомит с техническим мастерством неизвестного резчика, его умением обыгрывать природные свойства разных материалов.

На настольном экране обрисован чудесный пейзаж, представлены горы и воды, земля и небо — всё вокруг благоухает, цветут розовые и белые кущи деревьев, вздымаются скалы и лежат камни причудливой формы, высятся строения с характерно выгнутыми крышами, на воде —





4. **Фрагмент.**
Хэ Сянь-гу и глава восьми бессмертных Чжунли Цюань

5. **Фрагмент.**
Ли Те-гуай с Цао Го-цзю

6. **Фрагмент.**
Хань Сян-цзи, играющий на флейте

арочный мостик. Композиция выстроена с высокой линией горизонта, плоскость разделена на несколько планов, идущих вверх друг за другом, ритмы природных объектов создают ощущение простора и единства мира. Фигурки искусно расположены на плоскости, вырезаны в неглубоком рельефе из перламутра, лица и руки выполнены из слоновой кости, тонкой кистью дополнительно прорисованы глаза и волосы, в пейзаже обозначены волны, травы, камни и цветы. Панно завораживает композиционной насыщенностью и таинственным мерцанием перламутра. Мастер стремился через пейзаж передать свое представление о природе, о законах мироздания, о месте человека в жизни. Изображения миниатюрны, на темном фоне экрана яркие силуэты мифологических персонажей в длинных складчатых одеяниях воспринимаются орнаментальным мотивом. Розовато-зеленоватые, золотистые переливы кусочков белого перламутра составляют красочную гамму. На многих персонажах надеты распашные халаты с большим запáхом и поясом, руки полностью скрыты широким и очень длинным, словно струящимся рукавом. У каждого в руках свой опознавательный атрибут.

Справа, на втором этаже пагоды по крупному украшению в прическе узнается хозяйка этого чудесного места Си-ван-му, взирающая с высоты на гостей из своего золотого дворца, в руках — блюдо с угощением (ее обычно изображают с большой заколкой в волосах). В архаичных мифах она описывалась злобным духом, так, в «Каталоге гор и морей» у нее полузвериный облик «с хвостом барса, клыками, как у тигра, любит свистеть; на всклокоченных волосах надеты украшения» [3, с. 44]. Уже в поздних китайских легендах Си-ван-му — прекрасная богиня, обладательница снадобья бессмертия, живет на горе Куньлунь с висячими садами, в которых произрастают персики бессмертия, там вместе живут все звери и птицы. Для формирования в сладких плодах чудотворных свойств необходимо девять тысяч лет, а когда они созревают, Хозяйка страны бессмертных устраивает пиршество, на котором угощает избранных волшебными персиками [4, с. 151–155].

Среди прибывших по своим магическим атрибутам узнаются Восемь бессмертных — популярные герои даосского учения, направленного на чистоту существования и естественность жизни. На берегу среди деревьев прогуливается бессмертная дева Хэ Сянь-гу с большим цветком белого лотоса на длинном стебле, символизирующим чистоту и изогнутом подобно священному жезлу *жуй* исполнения желаний. Она — единственная женщина в знаменитой восьмерке, является покровительницей домашнего очага, дарует счастье в семье и браке. Рядом с ней глава восьми бессмертных, толстяк Чжунли Цюань, с обнаженным животом, держащий в руке опахало, возвращающее к жизни умерших и дарующее долголетие. Неподалеку справа от них прекрасный юноша Хань Сян-цзи, играющий на волшебной нефритовой флейте. От ее чарующих звуков всё вокруг расцветало. Хань Сян-цзи умел выращивать зимой цветы и делать из воды вино. Изображался красивым юношей с женскими чертами и считался покровителем флейтистов. Слева от него один из самых популярных народных героев Ли Те-гуай, образ которого сложился к XIII в. на основе многих преданий о бессмертных хромых.

7. **Фрагмент. Шоу-син — божество долголетия и Би-ся юань-цзюнь — госпожа лазоревых облаков**

8. **Фрагмент. Лань Цай-хэ — покровительница торговцев цветами и садовников**

9. **Фрагмент. Лао-цзы и заклинатель демонов Люй Дун-бинь с учениками**

Он изображен с черной курчавой бородой, опирающийся на железный посох, держащий тыкву-горлянку с волшебным снадобьем. Ли — защитник больных, покровитель магов и астрологов. По легенде, святой направил свою душу в горы, а телесную оболочку оставил на попечение ученика, предупредив, что если не вернется через семь дней, то ее нужно сжечь. По стечению обстоятельств ученик не смог дождаться и предал огню тело учителя, возвратившейся душе Ли Те-гуайя пришлось вселиться в умершего хромого нищего. Ли ведет беседу с Цао Го-цзю — попечителем актеров и мимов, известным представителем правящего клана времен династии Сун. Он изображен в головном уборе с ушками, на нем длинный халат с широкими рукавами, в руках нефритовые кастаньеты [6, т. 1, с. 247–250].

Кроме «знаменитой восьмерки» на празднике присутствуют и другие бессмертные божества, как Шоу-син — божество долголетия, держащий в руках посох (символ пути и знания) и большой персик. Святой приносит здоровье, исцеление от тяжелых недугов. Голова его имеет преувеличенно вытянутую форму — знак большого ума; в Поднебесной он покровительствует врачам и медицине [6, т. 2, с. 645]. Рядом с ним изображена Би-ся юань-цзюнь — госпожа лазоревых облаков, дочь повелителя горы Тайшань, она приметна своим головным убором в виде трех птиц с расправленными крыльями (нам видна лишь одна птица). Небесная фея олицетворяла слияние Неба и Земли. Ее обычно сопровождал ураган с ливнем, дающим жизнь всему живому на земле, поэтому богиню почитали как чадоподательницу [2, т. 2, с. 380]. Слева от нее стоит помощница с большим зеркалом — одним из восьми древних драгоценностей, символизирующим способность бессмертного безошибочно определять добро и зло. Зеркало беспристрастно отражает все объекты, оно способно показать «истинное лицо» духа, защитить своего хозяина [4, с. 202]. К ним на белом журавле летит Мао Ин, ведающий судьбами людей, сам Лао-цзы дал ему титул Сы-мин чжэнь-цзюнь (истинный государь-управитель судеб). По преданию, он жил при династии Хань во II в. до н.э. Святой, познавший к сорока девяти годам законы Дао и путь самоусовершенствования, поселился на горе Цзюйцюйшань. После женитьбы на богине горы Тайшань Би-ся юань-цзюнь он стал летать на белом журавле между этими двумя горами с юга на север [2, т. 2, с. 559]. Журавль в Китае означает долгожительство и бессмертие, верность и свободолюбие, удачу и счастье, обычно на журавлях бессмертные уносились в небо. В лодке со своей помощницей плывет Лань Цай-хэ с корзиной цветов — покровительница торговцев цветами и садовников. Ранее это божество носило обличье юродивого, обряженного в лохмотья, одна нога в сапоге, другая — босая. Лань побирался милостыней на рынке, исполняя песни. В один прекрасный момент блаженный вознесся на небо и стал почитаться покровителем

музыкантов. Со временем он утратил свои первоначальные атрибуты — флейту и кастаньеты. Фамилия Лань является омонимом слова корзина, поэтому святой стал изображаться красивым молодым человеком с корзиной, полной «хризантем и веток бамбука, которые ассоциировались с бессмертием. Его стали почитать как покровителя садоводства. В фольклоре вечно юный Лань превращается в фею цветов» [2, т. 2, с. 490–491].

Слева на мостике — заклинатель демонов Люй Дун-бинь с магическими инструментами: мечом за спиной, разрубающим всякую нечистую силу, с метелкой-мухогонкой в руке, сметающей все препятствия. Четыреста лет странствовал он по свету, усмиряя демонов и защищая людей мечом чудесного могущества от драконов и свирепых тигров. Рядом с ним ученик Лю с остроконечной головой, из которой растет ветка ивы, в его поднятой правой руке сосуд с корзинкой [2, т. 2, с. 513–514]. За ними сидящий на буйволе старец Лао-цзы, которого считают основателем философского даосизма. В правой руке святого — диск, символизирующий вселенную с изображением знака двух противоположных взаимопроникающих космических энергий «инь-ян», левой рукой держит мухогонку. Полулегендарной личности приписывается книга о пути и добродетели «Дао дэ цзин», которая содержит идеологическую основу даосизма, связанную с поисками бессмертия и оказавшую огромное влияние на культуру Китая. Согласно учению, в основе всех вещей лежит Дао (путь), он включает в себя понятия: небесный путь, путь природы и путь человека, следуя пути, можно достичь гармонии и бессмертия. Старца сопровождает ученик, несущий знамя победы учения Дао [6, т. 1, с. 657–659].

Выше, возле скал, едет на белом осле самый старый и рассудительный Чжан Го-лао с бамбуковым барабаном — предсказатель будущего, покровитель супружеского счастья и рождения детей. По обыкновению Чжан сидел на осле задом наперед, проезжая за день по нескольку десятков тысяч ли. Когда старец останавливался на отдых, то сворачивал своего ишака, как бумажного, и клал за пазуху, вновь отправляясь в путь, святой сбрызгивал его водой, и ослик оживал [2, т. 2, с. 713]. К берегу на чешуйчатом звере плывет по волнам божественный земледелец Шэнь-нун, ему приписывается изобретение сельскохозяйственных орудий. Пахарь и сеятель, он представлен в простой крестьянской одежде и с лопатой на плече. Шэнь-нун умел распознавать целебные растения, при нем был красный кнут, которым он хлестал траву, таким образом определяя ее целебные свойства. Другая легенда повествует, что у него было волшебное животное *яо-шоу*, которому он сообщал о чьей-нибудь болезни, и зверек находил необходимую для лечения траву. Поэтому Шэнь-нуна почитали и как целителя [4, с. 74, 405].

Выводы

Автором статьи была проведена работа по определению неизвестного сюжета и персонажей, изображенных на китайском настольном экране, в основу которой было положено изучение литературных источников, специальной литературы, описание самого музейного памятника, характера изображенной сценки и атрибутики персонажей. В исследовании использован комплекс искусствоведческих методов и элементы историко-описательного метода, уточнены материал и техника изготовления, определено время создания. В результате исследования мы пришли к заключению, что на экране изображены прославленная группа святых «Восемь бессмертных» и другие не менее популярные персонажи даосского пантеона, прибывшие отведать персики бессмертия к царице Запада. Таким образом, неизвестный мифологический сюжет можно трактовать как «Прибытие бессмертных на пир к Владычице Запада Си-ван-му».

Анализ произведения дает возможность сделать вывод, что, судя по некоторой небрежности исполнения росписи, отсутствию на обороте разработанного пейзажного мотива, намеченного лишь схематично, предмет сделан на экспорт и нацелен на вкусы любителей «восточной экзотики», поскольку такие недочеты неприемлемы для сознания жителя Поднебесной и традиционной вещи, выкристаллизованной тысячелетней историей Китая. Востребованный и дорогостоящий предмет обычно исполняли на заказ для определенного человека в подарок. Экран, вероятно, является продукцией, выполненной в одной из мастерских по производству экспортных изделий конца XIX в., которые успешно работали в крупных китайских городах.

Несмотря на отдельные погрешности, настольный экран из собрания музея является еще одним подтверждением того, как простой бытовой предмет китайские мастера умело превращали в произведение искусства.

Литература

1. Дао дэ цзин / Прозоритмический перевод с древнекитайского и исследование А.Е. Лукьянова, поэтический перевод В.П. Абраменко. М.: Стилсервис; Институт Дальнего Востока РАН; Исследовательское общество «Тайцзи», 2008. 452 с.: ил.
2. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 2: Мифология. Религия / Гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2007. 869 с.
3. Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Предисл., пер. и комм. Э.М. Яншиной. М.: Наталис; Рипол Классик, 2004. 349 с.
4. Королев К.М. Китайская мифология. Энциклопедия. М.: Эксмо, 2007. 416 с.
5. Мартынова Н.В., Ян Цзымо. Особенности основных этапов развития традиционного искусства ширмы в истории Китая // The scientific heritage. 2020. № 50 (2). С. 3–11.
6. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980–1982.
7. Орлова Е.В., Романова Н.А. Из истории ширмы // Дизайн и производство мебели. 2008. № 3. С. 60–69.
8. Рудь П.В. Китайские настольные экраны из Особой кладовой Музея антропологии и этнографии // Восточная Азия: Вещи, история коллекций, тексты. Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 55 / Отв. ред. М. Ф. Альбедиль. СПб.: Наука, 2009. С. 106–120.

References

1. *Dào Dé Jīng*. Russ. ed.: Luk'yanov A.E., Abramenko V.P. Moscow, Stilservis Publ., Institute of The Far East of RAS, Taiji Research Society, 2008. 452 p. (In Russian).
2. Titarenko M.L. (ed.). *Mifologiya. Religiya* [Mythology. Religion]. Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya v 5 tomakh [Spiritual Culture of China: Encyclopedia in 5 volumes]. Moscow, Institute of the Far East, Vostochanya literatura Publ., 2007, vol. 2. 869 p. (In Russian).
3. *Katalog gor i morei* (Shan' khai tszin) [Catalog of Mountains and Seas (Shan Hai Jing)]. Moscow, Natalis, Ripol Classic, 2004. 349 p. (In Russian).
4. Korolev K.M. *Kitaiskaya mifologiya. Entsiklopediya* [Chinese mythology. Encyclopedia]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 416 p. (In Russian).
5. Martynova N.V., Yang Zimo. Osobennosti osnovnykh etapov razvitiya traditsionnogo iskusstva shirmy v istorii Kitaya [Features of the main stages of the development of traditional screen art in the history of China]. *The scientific heritage*, 2020, No. 50 (2), pp. 3–11. (In Russian).
6. *Mify narodov mira: Entsiklopediya v 2-kh tomakh* [Myths of the peoples of the world: Encyclodeia in 2 Vol.]. Moscow, Sovetskaya Encyclopedia, 1980–1982. (In Russian).
7. Orlova E.V., Romanova N.A. Iz istorii shirmy [From the history of the screen]. *Dizain i proizvodstvo mebeli — Design and manufacture of furniture*, 2008, No. 3, pp. 60–69. (In Russian).
8. Rud' P.V. Kitaiskie nastol'nnye ekrany iz Osoboi kladovoi Muzeya antropologii i etnografii [Chinese desktop screens from the Special Storeroom of the Museum of Anthropology and Ethnography]. *Vostochnaya Aziya: Veshchi, istoriya kollektsii, teksty* [East Asia: Things, history of collections, texts]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 2009, pp. 106–120. (In Russian).

Поступила в редакцию / Submitted 04.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 22.10.2021.
Принята к публикации / Accepted 26.10.2021.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Габышева Ася Львовна — главный научный сотрудник, Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), г. Якутск, Российская Федерация. Заслуженный деятель искусств РФ и РС(Я), член Союза художников России, asiagabysheva@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Gabysheva, Asya Lvovna — Chief scientist, the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation, asiagabysheva@yandex.ru*

Для цитирования | For citation:

Габышева А.Л. «Китайский настольный экран» из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия): к вопросу определения сюжета // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 198–207. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.015. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/780

Gabysheva A.L. "Chinese table screen" from the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): on the question of determining the plot. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 198–207. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.015. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/780 (In Russian).

Kalinina, Kamilla Burkhanovna,
Nikolayev, Nikolay Nikolaevich,
Michri, Marina Valeryevna

State Hermitage Museum, St. Petersburg,
Russian Federation

Revelsky, Alexander Igorevich

Lomonosov Moscow State University, Moscow,
Russian Federation

Калинина Камилла Бурхановна,
Николаев Николай Николаевич,
Мичри Марина Валерьевна

Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург,
Российская Федерация

Ревельский Александр Игоревич

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, г. Москва, Российская Федерация

ARCHAEOLOGICAL LACQUER OBJECTS FROM THE ORGOYTON BURIAL GROUND

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЛАКОВЫЕ ОБЪЕКТЫ ИЗ МОГИЛЬНИКА ОРГОЙТОН

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.016

УДК 7.025.4+745.03+902//904+903.53

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Исследованные лаковые артефакты были обнаружены при раскопках княжеского кургана хунну на могильнике Оргойтон в Забайкалье, который датируется I веком до н.э.— I веком нашей эры. Хотя захоронение было разграблено в древности, в нем были обнаружены детали колес китайской колесницы, покрытые черным лаком, а также мелкие фрагменты, возможно, осколки лаковой посуды. Технологические особенности этих разнообразных объектов были изучены путем исследования стратиграфии шлифов с помощью методов поляризационной микроскопии (ПМ) и сканирующей (растровой) электронной микроскопии в сочетании с энергодисперсионным рентгеновским микроанализом (РЭМ/ЭРМ). Состав органических материалов был изучен с помощью метода пиролитической хромато-масс-спектрометрии. В результате исследования было показано, что при создании всех предметов был использован китайский лак уруси. Поскольку лаковые деревья, сок которых служит для изготовления такого рода изделий, не произрастают в этом регионе, полученный результат дополняет имеющуюся информацию о существовании этнических контактов между Китаем и народами, проживающими в Забайкалье. После исследования археологических объектов была проведена их консервация.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: восточные лаки, археология, могильник Оргойтон, реставрация, хунну, сканирующая электронная микроскопия, пиролитическая газовая хромато-масс-спектрометрия.

ABSTRACT

The studied lacquer artifacts were discovered during the excavations of the princely Hunnu burial mound at the Orgoyton burial ground in Transbaikalia, which dates back to the I century BC–I century AD and which is associated with the Asian Huns (Hunnu), in the Orgoyton burial ground on the territory of Transbaikalia. Although the burial was looted in ancient times, parts of the wheels of a Chinese chariot were found in it, covered with black lacquer, as well as small fragments, possibly fragments of lacquer ware. The technological features of these various objects were studied by studying the stratigraphy of the sections using the methods of polarization microscopy (PM) and scanning (scanning) electron microscopy in combination with energy dispersive X-ray microanalysis (SEM/ERM). The composition of organic materials was studied using pyrolytic chromatomass spectrometry. As a result of the study, it was shown that when creating all the items, Chinese urushi varnish was used. Since the lacquer trees whose sap serves for the manufacture of such products do not grow in this region, the result obtained complements the available information about the existence of ethnic contacts between China and the peoples living in Transbaikalia. After the study of archaeological sites, their conservation was carried out.

KEYWORDS: oriental lacquers, archeology, Orgoyton burial ground, conservation, Xiongnu, scanning electron microscopy, pyrolysis gas chromatomass spectrometry.

© Калинина К.Б., Николаев Н.Н., Мичри М.В., Ревельский А.И., 2021

Введение

Археологически засвидетельствовано, что вещи, при изготовлении которых использовался восточный лак, независимо от того, были это изысканные лаковые чашечки и высокохудожественные шкатулки из элитных погребений хунну или покрытые лаком утилитарные предметы из средневековых могил, всегда имели статусный характер.

На рубеже III–II вв. до н.э. в хуннском обществе происходит окончательное обособление родовой знати, которая сосредоточивает в своих руках основную часть экономических ресурсов и всю полноту политической власти. Произошедшие перемены предопределили появление атрибутов, которые подчеркивали статус представителей социальных групп, занявших главенствующее положение в обществе. Колесницы стали одним из таких атрибутов. Для хунну это были не только дорогие и престижные подарки, которыми при китайском дворе одаривали представителей хуннской аристократии. Колесницы являлись символом знатности и власти, поэтому в хуннских памятниках все известные найденные колесницы были обнаружены в «княжеских» курганах.

Могильник Оргойтон находится в Джидинском районе Республики Бурятия на левом берегу р. Селенги к югу-юго-западу от поселка Зарубино. В конце XIX в. памятник был открыт Ю.Д. Талько-Гринцевичем — 8 июня 1898 г. он совместно с А.Я. Смолевым провел на Оргойтоне первые раскопки. Погребальную традицию и сопроводительный инвентарь раскопанных могил Ю.Д. Талько-Гринцевич соотнес с обрядностью и вещевым комплексом захоронений Суджинского могильника Ильмовой пади [6]. Позднее он идентифицировал погребения Оргойтона и Ильмовой как хуннские [6].

В 2010–2013, 2015 и 2016 гг. в северной части могильника Оргойтон проводились раскопки кургана 6, который стал первым и пока единственным «княжеским» курганом хунну, исследованным на левом берегу р. Селенги [3; 4; 11]. Развал надмогильного сооружения кургана составлял около 28 м в длину (включая дромос) и примерно 14 м в ширину.

В заполнении могильной ямы обнаружены остатки одной продольной и двух поперечных перегородок из дерева и камня. По периметру могилы зафиксировано четыре уступа (ступени). Первый уступ выявлен на глубине 1,44–2,2 м. Последний на глубине 5,35–5,77 м. На глубине 9,43–9,84 м над обломками плах разрушенного перекрытия погребальной камеры были зачищены остатки колес китайской колесницы, которая оказалась полностью уничтожена при ограблении кургана.

Лаковое покрытие частично сохранилось на месте большей части спиц и значительного фрагмента обода восточного колеса. В некоторых местах с внутренней стороны лакового покрытия зафиксированы остатки дерева. В центре колеса находилась железная втулка от оси колесницы. В центральной части сохранились «разделители» спиц, которые во время сборки крепились над ступицей между спицами колеса и затем вместе с ними покрывались лаком. «Разделители» изготавливались из дерева. Их боковые и торцевые стороны были слегка вогнуты. Размеры наиболее хорошо сохранившихся экземпляров составляют около 0,06 х 0,01 м. Ширина лакового покрытия спиц соответствует длине «разделителей», что позволяет установить примерную ширину обода колеса.

По всей вероятности, колесницу поместили в могилу, предварительно сняв с нее колеса, которые затем уложили с восточной и западной стороны ее кузова. Найденные в кургане 6 могильника Оргойтон остатки колесницы свидетельствуют о том, что она являлась небольшим одноосным экипажем [5], который был не только средством передвижения, но также был символом социального статуса своего владельца.

Основа восточных лаков производилась (и производится) из сока лаковых деревьев, относящихся к семейству Анакардиевых. Этому семейству принадлежат три разновидности лаковых деревьев. Первая — токсикодендрон лаконосный (*Toxicodendron vernicifluum*), деревья растут в Китае, Японии и Корее. Получаемый лак носит название уруси. Во Вьетнаме, на Тайване растет токсикодендрон сочный (*Toxicodendron succedaneum*), из него делают лак лаккол. Глута обыкновенная (*Gluta usitata*) растет в Бирме, Таиланде, Камбодже; лак, получаемый из ее сока, носит название — титцу (*thitsi*) [8; 9; 10]. Сок лаковых деревьев затвердевает в определенных температурно-влажностных условиях при контакте с воздухом, образуя прочную поверхность, которую можно отполировать до высокой степени блеска. Затвердевший лак нерастворим в обычно применяемых органических растворителях.

Целью данной работы являлось установление вида лакового покрытия и изучение технологических особенностей нанесения его на поверхность археологических объектов для выбора более подходящих реставрационных мероприятий.

Объекты и методы исследования лакового покрытия

Технико-технологические исследования археологических объектов с применением инструментальных методов анализа в последние несколько десятилетий приобретают всё большее значение.

The Art of Eurasia
№4 (23) 2021

1 а, б, в. **Образцы и фрагменты исследованных лаковых артефактов из могильника Оргойтон.**
Фото: М.В. Мичри, К.Б. Калинина

Для научных исследований и реставрационных работ представляет интерес изучение неорганических и органических составляющих археологических объектов.

Объектами исследования являлись фрагменты лакированных деталей колеса от колесницы (рис. 1а) и мелкие фрагменты небольших разрушенных лаковых декоративных изделий, вероятно, столового предназначения (рис. 1б, рис. 1в).

Отобранные образцы были визуально изучены под стереомикроскопом Carl Zeiss Stemi 2000C (Германия). Для дальнейшей работы (оптического и спектрального анализа) под этим же стереомикроскопом готовили микрошлифы отобранных образцов. Навески образцов (30–50 мкг) заливали прозрачной полиэфирной смолой Norsodyne 12335 (Бельгия; отвердитель Butanox M50) в специальных формах. После затвердевания смолы полученные формы шлифовали до прозрачного состояния, выбирали наиболее информативные для анализа грани и отшлифовывали их с помощью шлифовально-полировального станка Buehle Beta Grinder Polisher (Buehler, Германия).

Стратиграфию шлифов изучали с помощью микроскопа Axio Scope A1 (Германия) в поляризованном видимом свете и в ближней УФ-области света (365 нм).

Сканирующий электронный микроскоп (СЭМ) Hitachi TM3000 (Япония) с энергодисперсионным детектором Quantax (Германия) был использован для проведения элементного анализа.

Для идентификации вида лакового покрытия использовали метод пиролитической газовой хромато-масс-спектрометрии (газовый хроматограф Agilent 7890B с квадрупольным масс-селективным детектором Agilent 5977NT MSD фирмы Agilent Technologies, США, с пиролитической системой double-shot pyrolyzer PY-3030iD — Frontier Lab, Япония). Исследуемый образец подвергался одновременно протекающим процессам метилирования (гидроксидом тетраметиламмония) и быстрого пиролиза при температуре 550 °C. Продукты термохимолиза поступали непосредственно в капиллярную колонку и разделялись в режиме программирования температуры. Полученные результаты обрабатывали с помощью программы AMDIS, масс-спектры сравнивали с библиотекой NIST.

Результаты и их обсуждение

Методом пиролитической хромато-масс-спектрометрии в режиме термохимолиза при анализе образцов лакового покрытия изучаемых археологических объектов был обнаружен ряд органических соединений (среди которых пентадецилкатехол, ряд алкилбензолов с длиной цепи от С3 до С7 и ряд н-алканов с длиной цепи от 7 до 15 атомов, с наиболее интенсивным хроматографическим пиком С7). Эти соединения-маркеры характерны для лака уруси [8; 12].

Методами поляризационной микроскопии и элементного анализа было проведено стратиграфическое исследование микрошлифов изученных археологических объектов и их элементный состав. Была выявлена последовательность нанесения на деревянную основу многослойного грунта и лаковых слоев, изучен состав неорганических компонентов [1].

В нижней части шлифов образцов фрагмента лакового покрытия небольшого столового предмета зарегистрированы остатки деревянной основы с налипшими снизу почвенными загрязнениями. На деревянную основу последовательно нанесены слои:

— «темно-коричневого» лака с добавлением Ca-содержащего минерала (мела или извести);

— железосодержащей глины (смеси алюмосиликатов железа и калия) — грунта;

— снова «темно-коричневого» лака;

— «светло-коричневого» лака с небольшим добавлением Fe-содержащего пигмента (охры);

— «красного» лака с добавлением киновари (в этом слое зарегистрирована ртуть и сера) без каких-либо добавок неорганических материалов (толщиной ~10 мкм).

Общая толщина шлифа (лакового покрытия) ~300 мкм каждого из слоев.

Исследование шлифов образцов фрагментов обода колесницы показало следующий послойный состав лакового покрытия этого археологического объекта. Грунт этого покрытия не однороден, а состоит из трех слоев. Нижний слой — смесь глины и мела или извести. В среднем слое зарегистрированы частицы, в состав которых входят Ca и P, что характерно для жженой кости, в основном состоящей из фосфата кальция ($Ca_3(PO_4)_2$). В этом же слое содержится небольшое количество алюмосиликатов. Верхний слой грунта — алюмосиликаты и фрагменты растительных волокон. Средняя толщина грунта ~1200 мкм. На поверхности — очень тонкий слой лака.

Лаковое покрытие разделителей спиц колеса гораздо тоньше, но несмотря на малую толщину, структура их грунта такая же, как у более толстого лакового покрытия обода.

Реставрация

Фрагменты лакированных деталей колеса от колесницы имели небольшие размеры: разделители (11 шт. из 12 частей) — максимальный размер 6 х 1,3 см; фрагменты спиц с разделителями (2 шт.) — 7,5 х 6,5 см и 6 х 4,5 см; мелкие фрагменты небольших разрушенных лаковых декоративных изделий — 1–3 мм.

2 а, б. **Фрагменты спиц колесницы, волокна древесины.**
Фото: М.В. Мичри

При поступлении в лабораторию научной реставрации предметов из органических материалов находки имели плохую сохранность, были фрагментированы. Сохранившаяся основа подверглась сильной деструкции, дерево сухое, легкое; фиксировались разрушения и утраты как деревянной основы, так и лакового покрытия. На сохранности предметов отрицательно сказалась история бытования памятника.

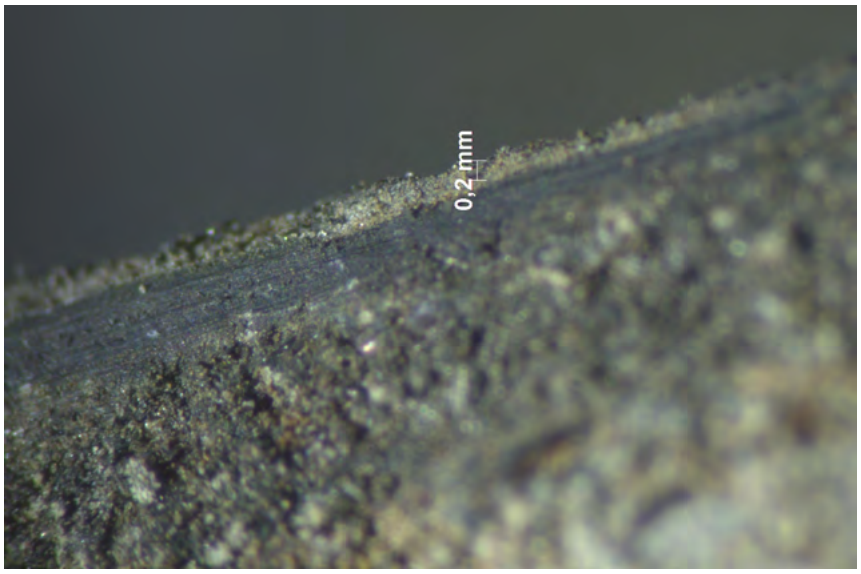
Материал предметов был хрупок и осыпался — фиксировались разрушения и утраты деревянной основы и лакового покрытия. Материал основы спиц был очень тонкий (вероятно, шпон) и настолько сильно деформировался и усох, что практически не сохранился, за исключением следов древесных волокон (рис. 2).

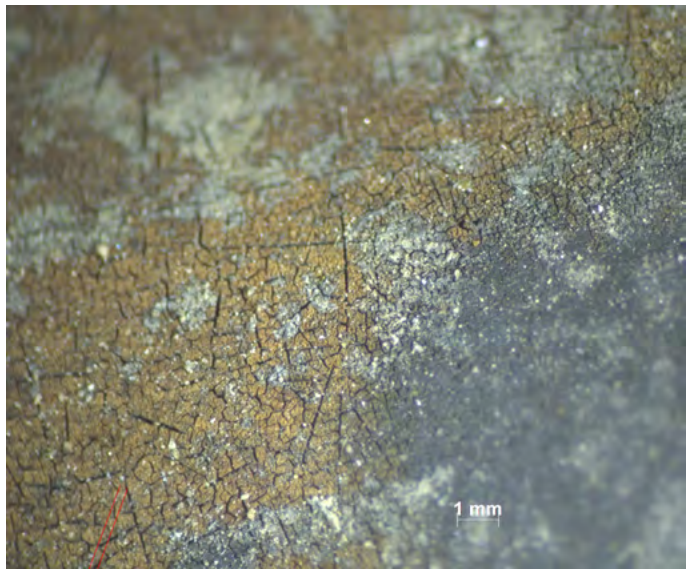
Участки лакового покрытия были жесткими, сухими, отставали от грунта и основы, поверхность деградировала. Поверхность фрагментов колесницы была загрязнена плотными почвенными наслоениями, на лаковом декоре разделителей и спиц просматривались рыжие пятна.

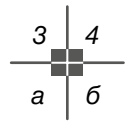
Основываясь на проведенных исследованиях и опыте работы по консервации археологических лаковых предметов, была подобрана методика укрепления деревянной основы раствором поливинилбутираля (ПВБ КБ) в спирте с последующей фиксацией слоя лакового покрытия подведением мастики [2; 7]. Проведенное предварительное исследование под микроскопом ZEISS STEMI 2000 позволило определить послойные технологические слои — деревянную основу, проклейку, серый грунт, лаковое покрытие черного цвета (рис. 3). На деталях колеса просматривался декор лака из краски охристого цвета, на краске — мелкосетчатый кракелюр (рис. 4).

Требовалось провести консервацию деградировавшего материала основы, а также сохранившегося лакового покрытия. Разрозненные мелкие фрагменты лака из могильника были очищены от поверхностных наслоений, края зафиксированы ПВБ. Консервация основы разделителей и деталей спиц колеса с фрагментами разделителей проводилась путем пропиток слабым спиртовым раствором ПВБ, сушка каждой пропитки — с замедлением испарения растворителя. Удаление общих поверхностных загрязнений выполнялось всухую щетинной кистью, затем влажными мини-тампонами со спиртоводным раствором. Параллельно с укреплением и расчисткой древесины велась консервация лакового покрытия и декора. С их поверхности загрязнения удалялись с использованием мини-тампона с ферментом и лупы с увеличением х3,5.

Материал основы был укреплен, фрагменты подобраны и склеены, но фрагменты разделителей спиц не подобрались. Трещины основы укреплялись мастикой из древесной муки и ПВБ. Сведение краев трещин лака без сохранившейся основы на участках с фрагментами спиц проводилась с дублированием на японскую бумагу (рис. 5). Для фиксации лака пустоты между лаком и основой заполнены мастикой на ПВБ с древесной мукой и микросферами.







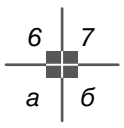
3. **Поперечный срез слоев лака и краски на фрагменте спиц колесницы.**
Фото: М.В. Мичри

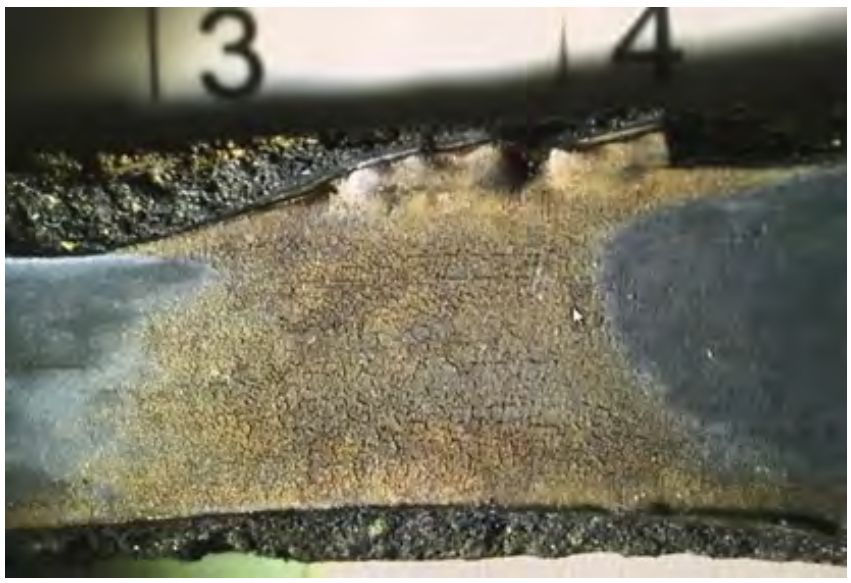
4. **Поверхность лакового покрытия спиц с красочным слоем.**
Фото: М.В. Мичри

5а. **Фрагменты спиц колеса в процессе реставрации: расчистка от поверхностных наслоений.**
Фото: М.В. Мичри

5б. **Фрагменты спиц колеса в процессе реставрации: укрепление трещин.**
Фото: М.В. Мичри

В результате реставрации был остановлен процесс разрушения фрагментов предмета, выявлены технико-технологические особенности — присутствие на лаке разделителей и спиц колеса фрагментов росписи (рис. 6) и фактурного «точечного» декора диаметром 1 мм (рис. 7). Детали колеса колесницы представлены на рисунке 8.





6. **Фрагмент разделителя спиц колесницы с красочным слоем.**
Фото: М.В. Мичри

7. **Фрагмент места перехода от разделителя к спице с красочным слоем и фактурным декором.**
Фото: М.В. Мичри

8а. **Фрагменты спиц колеса после реставрации.**
Фото: М.В. Мичри

8б. **Разделители колеса после реставрации.**
Фото: М.В. Мичри

Заключение

В грунте и лаковом покрытии исследованных археологических объектов обнаружено присутствие биомаркеров лака уруси, активно используемого на территории древнего Китая. Этот вывод добавляет информации в копилку знаний об этнических контактах между Китаем и народами Забайкалья с древних времен. Результаты стратиграфического исследования и элементного анализа микрошлифов исследованных объектов показали природу лакового покрытия и особенности послойного нанесения лакового покрытия, что помогло выбрать подходящий подход при их реставрации.

Литература

1. Калинина К.Б., Николаев Н.Н, Мичри М.В. Исследование лаковых объектов и их фрагментов из могильников Оргойтон и Ильмовая падь // Российские нанотехнологии. 2021. Том 16. № 5. С. 93–101. DOI: https://doi.org/10.1134/S199272232105006X
2. Мичри М.В., Калинина К.Б., Меньшикова М.Л. Из опыта реставрации археологической лаковой коробочки с крышкой // Реставрация произведений декоративно-прикладного искусства в Государственном Эрмитаже. Вып. 2. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2016. С. 106–109.
3. Николаев Н.Н., Миняев С.С. Некоторые результаты исследования «княжеского кургана» хунну на могильнике Оргойтон // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. 2019. № 42. С. 110–123.
4. Николаев Н.Н., Миняев С.С. Работы Центрально-Азиатской археологической экспедиции на могильнике Оргойтон // Археологический сборник Государственного Эрмитажа (АСГЭ). 2017. № 41. С. 143–158.
5. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С. Ноин-улинская коллекция. Результаты работы российско-монгольской экспедиции, 2006–2012 гг. Новосибирск: Изд-во «ИНФОЛИО», 2016. 176 с.
6. Талько-Гринцевич Ю.Д. Материалы к палеоэтнологии Забайкалья. СПб.: Изд-во Фонд «Азиатика», 1999. 123 с.
7. Kitamura S. Restoration of ancient Japanese urushi art objects // Japanese and European Lacquerware / ed. M. Kühlenthal. Munich: Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, 2000. P. 61–72.
8. Ma X.-M., Lu R., Miyakoshi T. Application of Pyrolysis Gas Chromatography / Mass Spectrometry in Lacquer Research: A Review // Polymers. 2014. № 6 (1). P. 132–144. DOI: https://doi.org/10.3390/polym6010132
9. Niimura N., Miyakoshi T. Characterization of Natural Resin Films and Identification of Ancient Coating // Journal of the Mass Spectrometry Society of Japan. 2003. № 51 (4). P. 439–457. DOI: https://doi.org/10.5702/massspec.51.439
10. Niimura N., Miyakoshi T., Onodera J., Higuchi T. Identification of Ancient Lacquer Film Using Two-Stage Pyrolysis-Gas Chromatography / Mass Spectrometry // Archaeometry. 1999. № 41 (1). P. 137–49. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.1999.tb00856.x
11. Nikolaev N.N., Miniaev S.S. Orgoiton – A Xiongnu Cemetery in Transbaikalia // The Silk Road. 2016. Vol. 14. P. 166–168.
12. Schilling M.R., Heginbotham A., Keulen H., Szelewski M. Beyond the basics: A systematic approach for comprehensive analysis of organic materials in Asian lacquers // Studies in Conservation. 2016. Vol. 6 (1). P. 3. DOI: https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1230978

Поступила в редакцию / Submitted 06.11.21. Поступила после рецензирования / Revised 30.11.2021.
Принята к публикации / Accepted 02.12.2021.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Калинина Камилла Бурхановна — кандидат химических наук, ведущий научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, kkalinina@mail.ru

Николаев Николай Николаевич — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, nikkolyanik@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-9526-3086

Мичри Марина Валерьевна — художник-реставратор высшей категории, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, marina-michri@yandex.ru

Ревельский Александр Игоревич — доктор химических наук, ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, г. Москва, Российская Федерация, sorbent@yandex.ru

ABOUT AUTHORS:

Kalinina, Kamilla Burkhanovna — Cand. Sc. (Chemistry), Conservation Scientist, State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, kkalinina@mail.ru

Nikolayev, Nikolay Nikolaevich — Cand. Sc. (History), Leading Researcher, State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, nikkolyanik@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-9526-3086

Michri Marina Valeryevna — Artist-conservator of the highest category, State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, marina-michri@yandex.ru

Revelsky, Alexander Igorevich — D. Sc. (Chemistry), Leading Researcher, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, sorbent@yandex.ru

References

1. Kalinina K.B., Nikolaev N.N., Michri M.V. Issledovaniye lakovykh ob»yektov i ikh fragmentov iz mogil'nikov Orgoyton i Il'movaya pad' [The study of lacquer objects and their fragments from the burial grounds of Orgoyton and Ilmovaya Pad]. *Rossiyskiye nanotekhnologii — Russian Nanotechnologies*, 2021, vol. 16, No. 5, pp. 93–101. DOI: https://doi.org/10.1134/S199272232105006X (In Russian).
2. Michri M.V., Kalinina K.B., Menshikova M.L. Iz opyta restavratsii arkheologicheskoy lakovoy korobochki s kryshkoy [From the experience of restoration of an archaeological lacquer box with a lid]. *Restavratsiya proizvedeniy dekorativno-prikladnogo iskusstva v Gosudarstvennom Ermitazhe* [Restoration of works of decorative and applied art in the State Hermitage Museum]. Issue 2. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2016, pp. 106–109. (In Russian).
3. Nikolaev N.N., Minyaev S.S. Raboty Tsentral'no-Aziatskoy arkheologicheskoy ekspeditsii na mogil'nike Orgoyton [Some results of the study of the "princely burial mound" of the Hunnu at the Orgoyton burial ground]. *Arkheologicheskiy sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha — Archaeological Collection of the State Hermitage*, 2019, No. 42, pp. 110–123. (In Russian).
4. Nikolaev N.N., Minyaev S.S. Raboty Tsentral'no-Aziatskoy arkheologicheskoy ekspeditsii na mogil'nike Orgoyton [The work of the Central Asian archaeological expedition at the Orgoiton burial ground]. *Arkheologicheskiy sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha — Archaeological Collection of the State Hermitage*, 2017, No. 41, pp. 143–158. (In Russian).
5. Polosmak N.V., Bogdanov E.S. *Noin-ulinskaya kollektsiya. Rezul'taty raboty rossiysko-mongol'skoy ekspeditsii, 2006–2012 gg.* [Noin-Ulinsky collection. Results of the Russian-Mongolian expedition, 2006–2012]. Novosibirsk, INFOLIO Publ., 2016. 176 p. (In Russian).
6. Talko-Grintsevich Yu.D. *Materialy k paleoetnologii Zabaykal'ya* [Materials for paleoethnology of Transbaikalia]. St. Petersburg, Asiatica Foundation Publ., 1999. 123 p. (In Russian).
7. Kitamura S. Restoration of ancient Japanese urushi art objects. In: Kühlenthal M. (ed.). *Japanese and European Lacquerware.* Munich, Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, 2000, pp. 61–72.
8. Ma X.-M., Lu R., Miyakoshi T. Application of Pyrolysis Gas Chromatography / Mass Spectrometry in Lacquer Research. *Polymers*, 2014, No. 6 (1), pp. 132–144. DOI: https://doi.org/10.3390/polym6010132
9. Niimura N., Miyakoshi T. Characterization of Natural Resin Films and Identification of Ancient Coating. *Journal of the Mass Spectrometry Society of Japan*, 2003, No. 51 (4), pp. 439–457. DOI: https://doi.org/10.5702/massspec.51.439
10. Niimura N., Miyakoshi T., Onodera J., Higuchi T. Identification of Ancient Lacquer Film Using Two-Stage Pyrolysis-Gas Chromatography / Mass Spectrometry. *Archaeometry*, 1999, No. 41 (1), pp. 137–49. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.1999.tb00856.x
11. Nikolaev N.N., Miniaev S.S. Orgoiton – A Xiongnu Cemetery in Transbaikalia. *The Silk Road*, 2016, vol. 14, pp. 166–168.
12. Schilling M.R., Heginbotham A., Keulen H., Szelewski M. Beyond the basics: A systematic approach for comprehensive analysis of organic materials in Asian lacquers. *Studies in Conservation*, 2016, vol. 6 (1), p. 3. DOI: https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1230978

Для цитирования | For citation:

Калинина К.Б., Николаев Н.Н., Мичри М.В., Ревельский А.И. Археологические лаковые объекты из могильника Оргойтон // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 208–217. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.016. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/789

Kalinina K.B., Nikolayev N.N., Michri M.V., Revelsky A.I. Archaeological lacquer objects from the Orgoyton burial ground. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 208–217. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.016. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/789 (In Russian).

Mamina, Dinara Makharyamovna

State Hermitage Museum,
St. Petersburg, Russian Federation

Мамина Динара Махарямовна

Государственный Эрмитаж,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

RESTORATION OF THE SILHOUETTE «EMPEROR NICHOLAS I AND THE CADET BUBNOV»

РЕСТАВРАЦИЯ СИЛУЭТА «ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I И КАДЕТ БУБНОВ»

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.017
УДК 7.025.4:76
Научная статья / Original article

БЛАГОДАРНОСТИ

Автор благодарит О.С. Андрееву и М.А. Мешалкина, хранителей и научных сотрудников Государственного Эрмитажа, за консультации и исторические сведения о предмете реставрационной работы.

ACKNOWLEDGMENTS

The author expresses her gratitude and deep appreciation to O.S. Andreeva and M.A. Meshalkin, curators and researchers of the State Hermitage, for advice and historical information on the subject of restoration work.

АННОТАЦИЯ

В статье представлено описание реставрации силуэта «Император Николай I и кадет Бубнов», переданного наряду с другими силуэтами в лабораторию научной реставрации графики из отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Композиция предмета состоит из бумажного силуэта в рамке золотого цвета, наклеенного на черный глянцевый фон, бумажную и картонную подложки. Данный силуэт передан в реставрацию из-за повреждений, имеющих тенденцию к развитию и неблагоприятных как для состояния сохранности бумаги-основы, так и для красочных слоев. Исследования бумаги позволили выявить визуально незаметный слой свинцовых белил на поверхности силуэта. В процессе реставрации была открыта исторически значимая надпись «Подарок Мейбаумъ 4. 28 августа 1835». Мы можем предположить, что надпись указывает на автора силуэта, воспитанника Первого кадетского корпуса Мейбаума, либо на его родственника, подарившего силуэт. С каждым элементом предмета проведены реставрационные мероприятия. Основная часть работ выполнена над бумажным силуэтом, имеющим не только пятна, но и разрывы вследствие деформации бумажной основы и картона. Особенностями оформления композиции после реставрации является инкапсулирование силуэта в полиэфирную пленку, предотвращающую взаимодействие свинцовых белил с воздухом, и крепление всех элементов конструкции по верхнему краю. После реставрации сохранен авторский замысел: инкапсулированный силуэт на черном глянцевом фоне, окаймленный рамкой золотого цвета, крепится к бумажной подложке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: реставрация, графика, силуэт, свинцовые белила, исторически значимая надпись, инкапсулирование, авторский замысел.

ABSTRACT

The article presents a description of the restoration of the silhouette “Emperor Nicholas I and the Cadet Bubnov” which was transferred along with other silhouettes to the Laboratory for Scientific Restoration of Graphics from the Department of the History of Russian Culture of the State Hermitage Museum. The composition of the subject consists of a paper silhouette in a gold frame, pasted on a glossy black background, paper and cardboard backings. This silhouette was handed over for restoration due to damages that tended to develop and were unfavorable both for the state of preservation of the base paper and for the paint layers. The paper studies made it possible to reveal a visually imperceptible layer of lead white on the silhouette surface. During the restoration process, the historically significant inscription “Gift of Meibaum 4. August 28, 1835” was discovered. We can assume that the inscription points to the author of the silhouette, a student Meibaum studied in the First Cadet Corps, or to his relative who donated the silhouette. Restoration procedures have been carried out with each element of the object. The main part of the work has been done on a paper silhouette, which had not only spots, but also tears due to the deformation of the paper support and cardboard. The features of the composition design after restoration are the encapsulation of the silhouette in a polyester film, which prevents the interaction of lead white with air, and the fastening all structural elements along the upper edge. After the restoration the author’s idea has been kept: the encapsulated silhouette on a black glossy background, bordered by the golden frame, is attached to a paper backing.

KEYWORDS: restoration, graphics, silhouette, white lead, historically significant inscription, encapsulation, author’s intention.

© Мамина Д.М., 2021

Введение

В конце 2014 года в лабораторию научной реставрации графики поступила партия силуэтов, в том числе «Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов».

Силуэты поступили в Эрмитаж из коллекции Ф.М. Плюшкина в разное время, в том числе через историко-бытовой отдел Государственного Русского музея. Долгое время они находились в обменном фонде отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

Силуэт представляет собой композицию двух фигур, вырезанную из белой бумаги, на черном глянцевом фоне. Черный глянцевый фон силуэта окаймляет двойная рамка золотого цвета с рельефными изображениями растительного орнамента (на внутренней части) и многократно повторяющегося круга (на внешней части). По краям рамки видны бумажная и картонная подложки (рис. 1). Картонная подложка с наклейками и надписями (рис. 2).

Основной причиной поступления предмета на реставрацию было состояние сохранности бумажного силуэта — он был запылен, загрязнен, потерт, с пятнами различного происхождения и разрывами, с волнообразной деформацией у основания фигур из-за неравномерного слоя клея, соединяющего силуэт с фоном. Также вызывало опасение и состояние сохранности черного глянцевого фона из-за сильной деформации картонного задника. Деформация картона была угрозой дальнейшего образования механических повреждений как на самом силуэте, так и на черном глянцевом фоне, который уже имел мелкие утраты красочного слоя.

Небезопасным для хранения являлось также состояние сохранности краев бумажной подложки, запыленной, загрязненной, пожелтевшей и хрупкой, с разрывами и утратой правого нижнего угла. Бумажная рамка миниатюры имела утраты золотого покрытия, разрывы и отклеивалась от бумажной подложки.

Методы

Проведенные старшим научным сотрудником отдела научно-технологической экспертизы Е.А. Миколайчук исследования бумаги силуэта и бумаги фона методами оптической и электронной микроскопии и микрохимических реакций показали, что бумага силуэта состоит из волокон тряпичной пеньки. Лицевая поверхность силуэта покрыта слоем свинцовых белил. Силуэт приклеен к черному фону животным клеем. Черный цвет фону придает тонкий слой черного вещества, нанесенный на лицевую сторону бумаги. Сама бумага фона желтоватого цвета, состоит из смеси тряпичных волокон пеньки, хлопка и льна и приклеена к бумажной подложке крахмальным клеем.

1. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Вторая треть XIX в. Бумага белая на фоне черной, картон. 13,8 x 11,2. Государственный Эрмитаж, отдел истории русской культуры. Лицевая сторона силуэта в косых лучах до реставрации. Фото: Д.М. Мамина

2. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Оборотная сторона силуэта в косых лучах до реставрации. Фото: Д.М. Мамина

3. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Силуэт после отделения всех элементов рамок. Фото: Д.М. Мамина

Перед демонтажом поверхность миниатюры была обеспылена. Затем механически, без увлажнения, были отделены картонный задник и рамка (рис. 3). После этого проведено раздублирование черного глянцевого фона и бумажной подложки на листах фильтровальной бумаги, увлажненных теплой водой. В процессе раздублирования на обеих склеенных сторонах обнаружены фрагменты мраморной бумаги (рис. 4).

В последнюю очередь отделен силуэт от черного глянцевого фона. Так как лицевая поверхность силуэта имеет красочный слой, для раздублирования был выбран щадящий метод «сэндвич» с применением гортекса, предполагающий минимальное увлажнение [3, с. 1–12; 4, с. 236–254; 5, с. 61–76]. В результате отделения силуэта от фона с оборотной стороны силуэта по нижнему

4. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Раздублированные бумажные подложки. Фото: Д.М. Мамина

5. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Обнаруженная с оборотной стороны силуэта надпись. Фото: Д.М. Мамина

6. **Неизвестный художник.**
Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.
Рамка, подложки и инкапсулированный силуэт до сбора в единую конструкцию.
Фото: Д.М. Мамина

краю обнаружена надпись «Подарок Мейбаумъ 4. 28 августа 1835», частично утратившая насыщенность цвета, местами с нечетким контуром (рис. 5).

После раздублирования остатки клея удалены с помощью скальпеля и влажных ватных тампонов. Силуэт с оборотной стороны химически обработан (при этом обнаруженная надпись не затронута) и промыт по всей поверхности тампоном, смоченным дистиллированной водой с последующей оттяжкой влаги фильтровальной бумагой. После этого с оборотной стороны силуэта подклеены разрывы равнопрочной бумагой. Силуэт стабилизирован под грузом в сукнах, затем в листах картона и фильтровальной бумаги и инкапсулирован в «конверт» из полиэфирной пленки.

Глянцевый фон химически обработан с оборотной стороны и промыт на листах фильтровальной бумаги. В процессе промывки отделены фрагменты мраморной бумаги. Фон выровнен прессованием в механическом прессе в сукнах, затем под грузом в листах картона и фильтровальной бумаги. После этого выполнены условные тонировки утрат покрытия акварельными красками.

Оригинальная бумажная подложка, покоробленная от пропитавшего ее насквозь клея, заменена на подложку из реставрационной бумаги.

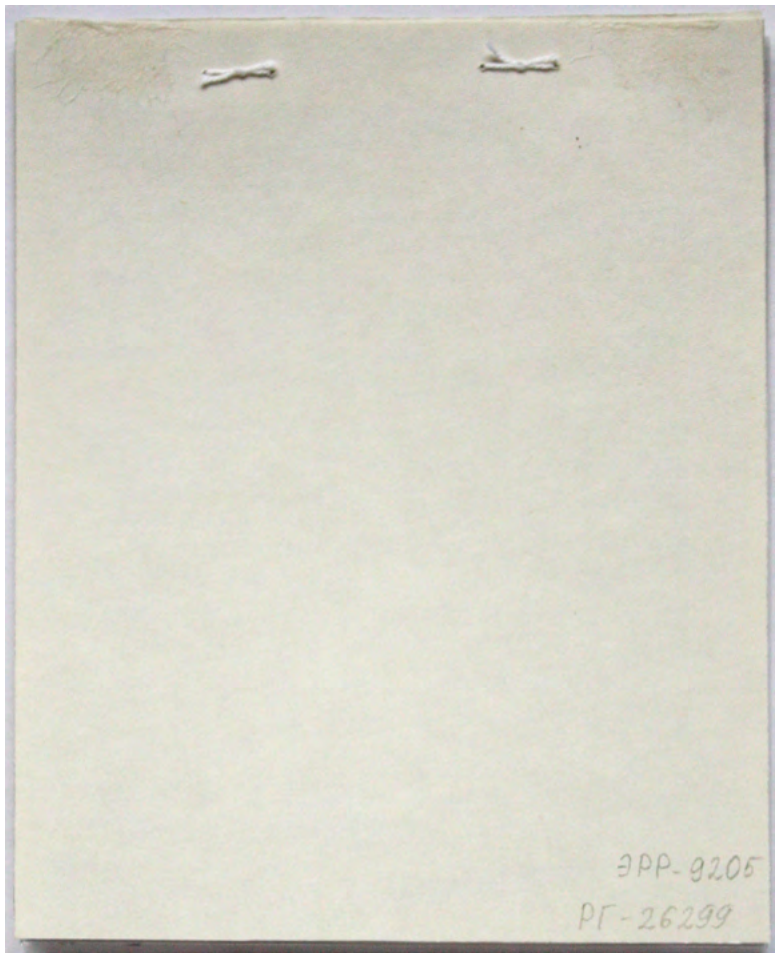
На рамке с золотым покрытием подклеены разрывы, затем она дублирована на рамку из реставрационной бумаги.

Результаты

Нам известно, что другой силуэт с авторской подписью «Мейбаум» хранится в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева и происходит из собрания генерала Семена Алексеевича Юрьевича, выпускника Первого кадетского корпуса. С.А. Юрьевич преподавал военные дисциплины и был воспитателем наследника престола цесаревича Александра Николаевича (будущего царя-освободителя Александра II) и других сыновей императора Николая I. Император регулярно посещал летние лагеря военно-учебных заведений в Петергофе и в Царском Селе. Все четыре сына Николая I были августейшими кадетами и принимали участие в лагерной жизни вместе со своими ровесниками. Брат императора великий князь Михаил Павлович с 1831 г. был главным начальником над кадетскими корпусами и другими военно-учебными заведениями страны. Великий князь показал себя руководителем деятельным и строгим. Царя в лагере радостно приветствовали, великого князя — боялись. Все перечисленные лица могли стать героями произведений кадета-художника Мейбаума, чьи силуэты были многочисленны и очень популярны [1, с. 48–49; 2, с. 2–3].

Обнаруженная надпись не была единственной. После отделения от подложки другого силуэта этой партии «в.к. Михаил Павлович и директор Константиновского Артиллерийского корпуса Федюшин», находящегося на реставрации В.Г. Мансуровой, с его оборотной стороны обнаружена надпись: «Великий Князь Михаилъ Павлович зоветъ къ себе Генерала Демидова».

Элементы силуэта соединены в единую конструкцию: к основе из реставрационной бумаги приклеен двумя «лапками» по верхнему краю



7. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Лицевая сторона в косых лучах после реставрации. Фото: Д.М. Мамина

8. **Неизвестный художник. Силуэт: император Николай I и кадет Бубнов.** Оборотная сторона в косых лучах после реставрации. Фото: Д.М. Мамина

черный глянцевый фон, поверх фона двумя стежками хлопчатобумажной нити к подложке из реставрационной бумаги пришит «конверт» с силуэтом; на инкапсулированный силуэт по верхнему краю оборотной стороны бумажной подложки двумя «лапками» прикреплена сдублированная рамка (рис. 6).

Таким образом, основа из реставрационной бумаги, к которой крепятся все элементы, обеспечивает прочность конструкции силуэта. Конверт из полиэфирной пленки ограничивает контакт свинцовых белил красочного слоя с воздухом и, как следствие, предотвращает их окисление. Помимо этого, он защищает силуэт от механического воздействия.

Дублировка рамки является «каркасом», обеспечивающим соединение внутренней и внешней частей рамки.

Крепление всех деталей по верхнему краю со свободным нижним краем обеспечивает доступ к каждой из них, при этом позволяя всей конструкции плавно адаптироваться к изменениям температурно-влажностных условий.

Поскольку важным условием реставрационного процесса было сохранение авторской задумки, то каждая деталь предмета была установлена в соответствии с оригинальным замыслом.

В результате проведенных реставрационных мероприятий все элементы собраны при визуальном сохранении оригинального вида силуэта с возможным доступом к оборотной стороне самого силуэта с открывшейся, исторически интересной надписью (рис. 7, 8).

Литература

1. Лузанов П.Ф. Августейшие кадеты и их участие в лагерных сборах военно-учебных заведений. СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1902. 141 с.
2. Савельева Е.К. Коллекции Юрьевичей и Васильчиковых: К истории создания и бытования // Материалы II Боголюбовских чтений Радищевского музея. Саратов: Ареал, 1998. С. 31–33. [Электронный ресурс].
URL: https://docplayer.com/56941117-Kollekcii-yurevichey-i-vasilchikovyh.html (дата обращения 05.11.2021).
3. Dobrusskin S., Singer H., Banik G. Humidification with Moisture Permeable Materials // IADA preprints 1991: 7. Internationaler Kongreß der IADA, Tübingen, 26.-30. August, 1991. Copenhagen, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Conservation, 1991. P. 1–12.
4. Rouchon V., Durocher B., Pellizzi E., Stordiau-Pallot J. The Water Sensitivity of Iron Gall Ink and its Risk Assessment // Studies in Conservation. 2009. № 54. Iss. 4. P. 236–254.
5. Watkins S. Practical Considerations for Humidifying and Flattening Paper // The Book and Paper Group Annual. 2002. Iss. 21. P. 61–76.

References

1. Luzanov P.F. *Avgusteishie kadety i ih uchastie v lagernyh sborah voenno-uchebnyh zavedenii* [Souvereign cadets and their participation in the camp training of military educational institutions]. St. Petersburg, Printing Partnerships “Obshchestvennaya pol’za”, 1902. 141 p. (In Russian).
2. Savelieva E.K. Kollekcii Yurievichei i Vasilchikovyh: K istorii sozdaniya i bytovaniya [Collections of the Yuryevichs and Vasilchikovs: On the History of Creation and Existence]. *Materialy II Bogolubovskih chtenii* [Materials of the 2nd Bogolyubov Readings]. Saratov, Areal, 1998, pp. 31–33. Available at: https://docplayer.com/56941117-Kollekcii-yurevichey-i-vasilchikovyh.html (accessed 05.11.2021). (In Russian).
3. Dobrusskin S., Singer H., Banik G. Humidification with Moisture Permeable Materials. *IADA preprints 1991: 7. Internationaler Kongreß der IADA, Tübingen, 26.-30. August, 1991.* Copenhagen, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Conservation, 1991, pp. 1–12.
4. Rouchon V., Durocher B., Pellizzi E., Stordiau-Pallot J. The Water Sensitivity of Iron Gall Ink and its Risk Assessment. *Studies in Conservation*, 2009, No. 54, issue 4, pp. 236–254.
5. Watkins S. Practical Considerations for Humidifying and Flattening Paper. *The Book and Paper Group Annual*, 2002, issue 21, pp. 61–76.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Мамина Динара Махарямовна — художник-реставратор, лаборатория научной реставрации графики, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, maminadinara89@mail.ru*

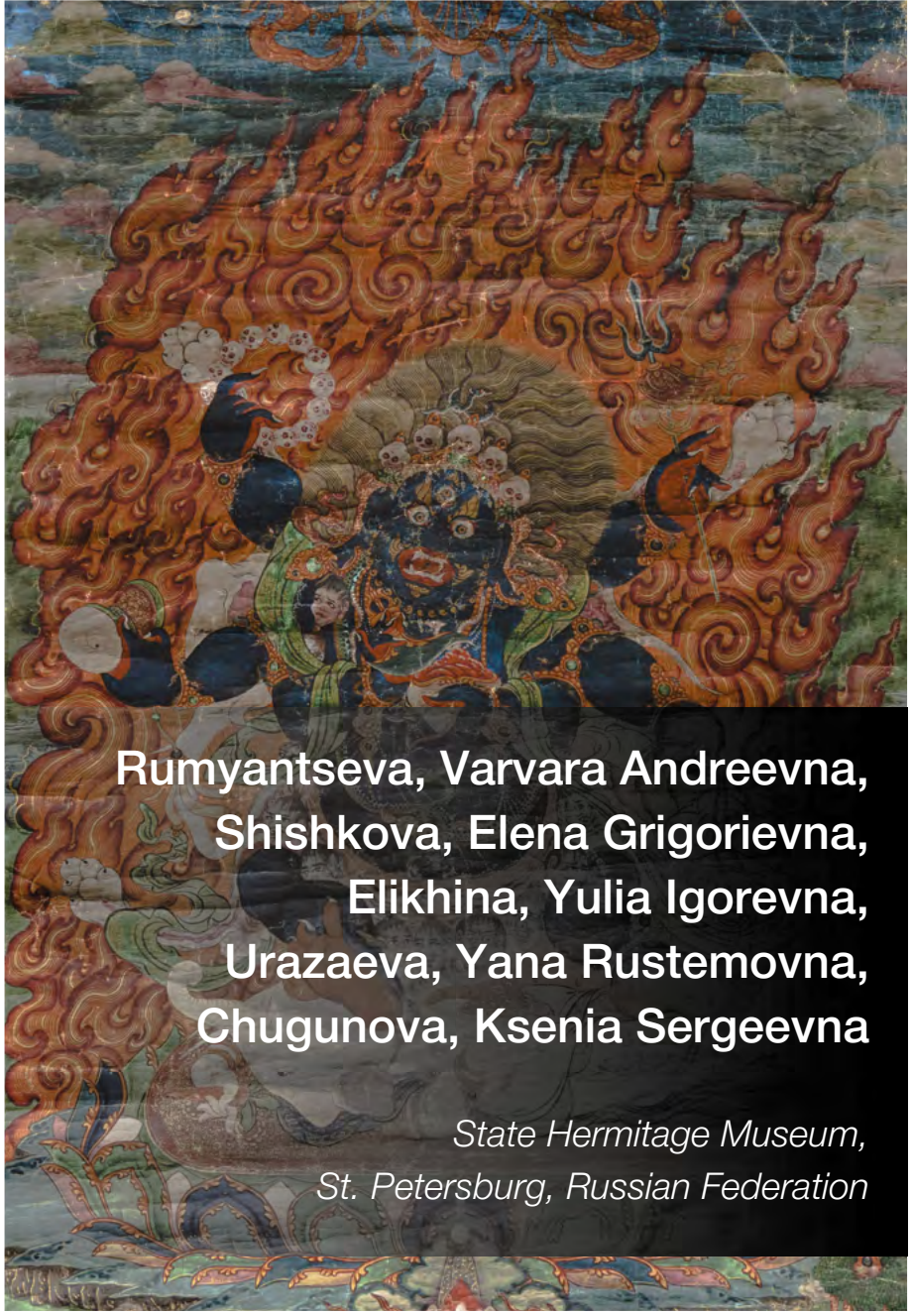
ABOUT AUTHOR: *Mamina, Dinara Makharyamovna — conservator, Laboratory for Scientific Restoration of Graphics, State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, maminadinara89@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Мамина Д.М. Реставрация силуэта «Император Николай I и кадет Бубнов» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 218–225. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.017. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/785

Mamina D.M. Restoration of the silhouette “Emperor Nicholas I and the Cadet Bubnov”. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 218–225. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.017. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/785 (In Russian).

Статья поступила в редакцию / Submitted 08.11.21. Поступила после рецензирования / Revised 01.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 02.12.2021.



Rumyantseva, Varvara Andreevna,
Shishkova, Elena Grigorievna,
Elikhina, Yulia Igorevna,
Urazaeva, Yana Rustemovna,
Chugunova, Ksenia Sergeevna

State Hermitage Museum,
St. Petersburg, Russian Federation

FEATURES OF THE RESTORATION OF BUDDHIST THANGKA

**Румянцева Варвара Андреевна,
Шишкова Елена Григорьевна,
Елихина Юлия Игоревна,
Уразаева Яна Рустэмовна,
Чугунова Ксения Сергеевна**

Государственный Эрмитаж,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

ОСОБЕННОСТИ РЕСТАВРАЦИИ БУДДИЙСКИХ ТАНГКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.018
УДК 7.025.4(75:294.3)
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Цель статьи — познакомить реставраторов и исследователей с традиционными и современными методами реставрации буддийской живописи на холсте, с оборудованием и материалами, которые применяются в лаборатории научной реставрации восточной живописи Государственного Эрмитажа. Актуальность данной работы продиктована развитием реставрационной практики буддийской живописи в последние десятилетия. В исследовании показано, как появление новых высокотехнологичных материалов, оборудования и методов исследования памятников позволяет реставратору более эффективно работать с ними. Также в данной работе показаны результаты изучения и исследования двух тангка. Комплексное исследование тангка, проведенное силами специалистов научно-исследовательских лабораторий, позволило правильно выбрать методики реставрации. Кроме этого, в работе приводятся краткие исторические сведения об иконографии и технологии создания тангка. В статье проводится анализ реставрационных методик и их выбора, рассматриваются этические проблемы, связанные с допустимой степенью вмешательства в структуру памятника. На примере сравнения подходов к реставрации двух буддийских тангка, реставрированных в разные годы (тангка «Образ буддийский Дорджэ Лэкпа» в 2018 году и тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой» в 2021 году), описаны различные методики. Анализ проведенных реставрационных мероприятий включает в себя описание проведенных исследований памятников до реставрации и методов отчистки поверхности, укрепления красочного слоя, восполнения грунта, выравнивания основы и восполнения утрат красочного слоя. В статье показана практическая значимость и результативность применения различных материалов, оборудования и методов реставрации буддийской живописи. Обобщены результаты реставрации обоих памятников.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: тангка, реставрация, искусство Монголии, Государственный Эрмитаж, восточная живопись.

ABSTRACT

The aim of the article is to acquaint restorers and researchers of Buddhist painting on canvas with traditional restoration methods combined with modern equipment and materials that are used in the Laboratory of Scientific Restoration of Oriental Painting of the State Hermitage Museum. The relevance of this work is dictated by the development restoration practice of Buddhist painting in recent decades. It is shown in the study how the emergence of new high-tech materials, equipment and methods of studying monuments allows the restorer to work with them more effectively. Also in this paper, the results of the study and study of two thangkas are shown. Comprehensive the thangka study conducted by the specialists of research laboratories made it possible to choose the right restoration techniques. In addition, a brief work of historical information about the iconography and technology of creating a thangka is provided. The restoration techniques and their choices are analyzed in the article. Also the ethical problems related to the permissible degree of interference in the structure of the monument are examined. Using the example of comparing approaches to the restoration of two Buddhist thangkas restored in different years: the “Dorje Lakpa Buddhist Image” thangka in 2018, and the “Mahakala blue, 6-handed, 3-eyed, standing on an elephant with a human figure” thangka in 2021, various techniques are described. The analysis of the restoration measures carried out includes a description of the studies carried out on the monuments before the restoration, and methods of cleaning the surface, strengthening the paint layer, replenishing the soil, leveling the base and replenishing the losses of the paint layer. The article shows the practical significance and effectiveness of the use of various materials, equipment and methods of restoration of Buddhist painting. In conclusion, the results of the restoration of both monuments are summarized.

KEYWORDS: thangka, restoration, art of Mongolia, State Hermitage Museum, Oriental painting.

© Румянцева В.А., Шишкова Е.Г., Елихина Ю.И., Уразаева Я.Р., Чугунова К.С., 2021

Введение

В представленном исследовании рассматриваются проблемы реставрации, связанные с особенностями монгольской буддийской живописи на примере двух тангка (тиб.— ཐང་ཀ་ — Wylie: thangka, свиток) из собрания Государственного Эрмитажа. Главной задачей статьи можно считать поиск точек соприкосновения между современными и традиционными подходами к реставрации буддийской живописи. Данная работа более актуальна с точки зрения практики реставрации, чем теоретических обсуждений. Для этого в статье дается последовательное описание хода реставрации двух тангка с описанием общих и индивидуальных моментов реставрационных процессов. Таким образом, тема будет разобрана на конкретных примерах.

Историческая справка

Буддийская живопись широко распространена в азиатском и дальневосточном регионах. Рассматриваемые в статье тангка происходят из Монголии, унаследовавшей каноны буддийской тибетской школы живописи. В Государственном Эрмитаже хранится коллекция тибетских и монгольских тангка. Рассмотрим две монгольских тангка, датируемые XIX веком. На одной (инв. № У-182) изображен шестирукий Махакала, гневное божество, хранитель буддийского учения (рис. 1). В тибетском буддизме Махакала (тиб. nag-po chen-po; санскр. Mahākāla), «Великий черный», является и идамом, и дхармапалой. Он изображен стоящим на одинарном лотосовом престоле, ногами попирает Ганешу, индуистское божество богатства. У шестирукого Махакалы (тиб. mgon-po phyag-drug-pa) тело синего цвета, в основных руках он держит карттрику, ритуальный нож особой формы, и капалу, чашу из человеческого черепа, в остальных — четки, барабанчик дамару, трезубец и аркан. Его украшениями служат серьги, ожерелья и браслеты из жемчуга и из змей, а также корона из черепов и гирлянда из отрубленных голов. Именно эта форма Махакалы считается эманацией Авалокитешвары, божества милосердия и покровителя Тибета.

На второй тангка (инв. № У-1693) показан Дордже Лэкпа (тиб. rdo rje legs pa), или Ваджрасадху (санскр. Vajrasādhu), со свитой (рис. 2). Он восседает верхом на снежном льве. В этой форме он гневный, в правой руке он держит ваджру, в левой — сердце. Его головным убором служит тибетская шляпа «сетхеб» (тиб. bse-theb). Дамчана окружают языки пламени. Он почитается как защитник текстов из кладов. Его окружают различные божества.

Техника и технология создания тангка

Для выбора подхода к сохранению буддийских тангка и реставрационных методик необходимы

1. **Тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой». Общий вид до реставрации.** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У-182, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: К.В. Синявский

2. **Тангка «Образ буддийский Дорджэ Лэкпа». Общий вид до реставрации.** 2018. Государственный Эрмитаж, инв. № У-1693, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: К.В. Синявский

знания в области истории и технологии создания тангка [7]. Следует отметить, что традиционная технология создания восточной живописи сохранилась на Востоке до наших дней в первозданном виде.

В Государственном Эрмитаже хранится обширная коллекция буддийской живописи, которая в основном была собрана не просто коллекционерами, а специалистами, в ней представлены многочисленные божества буддийского пантеона и различные школы живописи во всем своем разнообразии [6, с. 28]. В качестве основы для тангка обычно использовался холст, льняной или хлопковый, иногда шелк. После проклейки холста животным клеем он грунтовался с двух сторон, его полировали для придания эластичности, так как тангка должна была сворачиваться и разворачиваться много раз. Контуры изображения обозначали согласно иконографическим канонам, сначала древесным углем, затем тушью, иногда использовали ксилографическую печать. После этого клеевыми красками наносилось изображение. В состав красок входили минеральные и органические пигменты. Синтетические краски начали применять с конца 1830-х годов. Также применялся золотой или бронзовый порошок [2, с. 31–32]. Кроме живописных тангка, существовали техники аппликации, вышивки, тканые и отпечатанные тангка. Часто тангка имеют обрамления из цветного шелка или хлопка, декоративные элементы — кисти, ленты, вуаль, верхний и нижний валики, декоративные наконечники. Обрамления могут быть скромными или, наоборот, роскошными, из дорогих тканей, цветного шелка, иногда золотой или серебряной парчи. Размеры тангка могут быть различны, от нескольких квадратных сантиметров до нескольких квадратных метров [7]. Тангка — предмет культа, религиозное искусство, поэтому перед началом и во время работы над ней художник должен был выполнять определенные религиозные ритуалы [4, с. 328].

Обе рассматриваемые тангка датируются XIX в., они достаточно большого размера: тангка с инв. № У-1693 размером 87 х 56 см., тангка с инв. № У-182 размером 112 х 67 см. Оба памятника без обрамления, имеют схожие деформации и изломы от сворачивания в рулон, а также множество утрат и осыпей. Рассмотрим состояние сохранности памятников по отдельности.

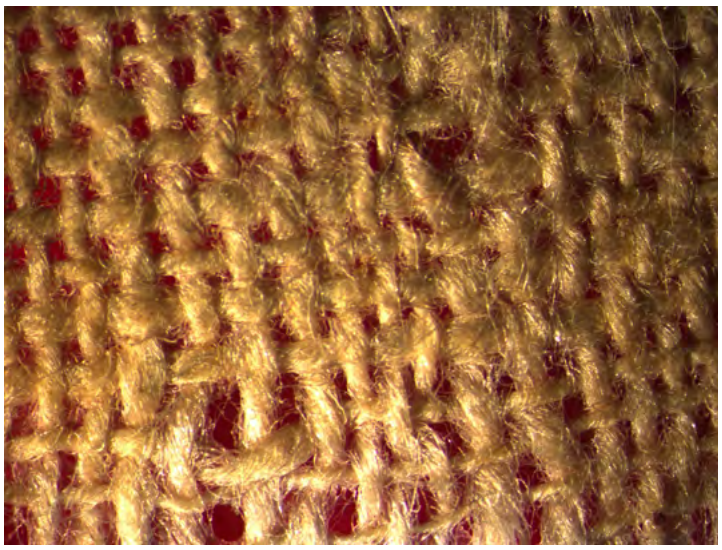
Тангка с инв. № У-1693, выполненная в технике клеевой живописи [8, с. 47] на грунтованном с двух сторон холсте, находилась под слоем поверхностных загрязнений. Основа имела характерные повреждения: фалды и изломы от скручивания, по периметру были видны мелкие отверстия от гвоздей. Тангка пострадала от переувлажнения, от этого в нижней части красочный слой сильно деструктирован. Также по всей поверхности и особенно вдоль краев были видны многочисленные утраты и мелкие осыпи красочного слоя и грунта. Изображение выглядело размыто, из-за смазанной нижней части создавалось общее впечатление грязного колорита. Кроме этого, мелкие контрастные утраты по краям мешали целостному восприятию изображения.

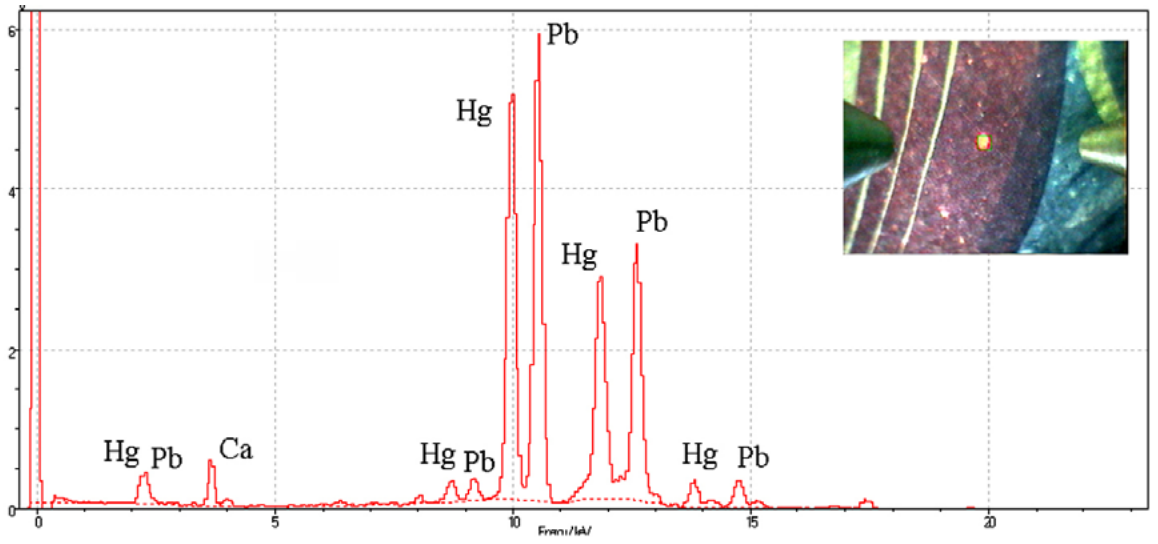
Вторая тангка с инв. № У-182 выполнена также в технике клеевой живописи на холсте, грунтованном только с лицевой стороны. Тангка имела сильное запыление и загрязнение поверхности, волнообразные деформации основы, горизонтальные изломы, множество утрат красочного слоя, различных размеров и форм, в определенных местах частицы красочного слоя отслаивались от основы и крошились. Сама основа представляет собой весьма тонкий, мягкий холст. Опасение вызывала весьма слабая адгезия красочного слоя и основы, нестабильность красочного слоя и его тенденция мелко осыпаться.

Технико-технологические исследования

Перед началом реставрации для объективного определения состояния сохранности памятников и облегчения поиска правильного подхода к реставрации необходимо было провести технико-технологические исследования. В лаборатории научной реставрации восточной живописи было сделано визуальное обследование поверхности тангка с помощью микроскопа «Leica-MZ6». Обследование показало, что красочный слой на обеих тангка нестабилен, особенно в местах изломов, а холст на тангка с инв. № У-182 — крупнозернистый и тонкий (рис. 3). Кроме визуального обследования были проведены исследования пигментов методом рентгенофлуоресцентного анализа (РФА) [9] и методом сканирующей электронной микроскопии и энергодисперсионной рентгеновской спектроскопии (SEM-EDX) старшим научным сотрудником отдела научно-технологической экспертизы К.С. Чугуновой и научным сотрудником лаборатории научной реставрации драгоценных металлов и аналитических методов Я.Р. Уразаевой. На тангка с инв. № У-182 были обнаружены следующие минеральные пигменты: свинцовые белила, киноварь (рис. 4), азурит, медная зеленая, твореное золото, что хорошо согласуется с данными литературы [11, с. 232].

На тангка с инв. № У-1693 исследования показали, что в состав золотистого пигмента входит медь и цинк, очевидно, использовался порошок латуни. В зеленом пигменте обнаружены мышьяк и медь, можно предположить, что это «парижская зелень», или «швайнфуртская зелень», пигмент, созданный в конце XVIII века, что подтверждает датировку тангка XIX в. [3, с. 105], белый пигмент свинцовые белила, красный — киноварь.





3. **Фрагмент холста под микроскопом «Leica-MZ6». Тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой».** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У-182, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

4. **РФА-спектр: свинцовые белила и киноварь. Тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой».** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У-182, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: К.С. Чугунова

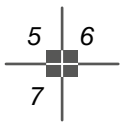
Также был исследован состав грунта. Основу грунта с оборотной стороны составляет карбонат кальция, грунт выполнен на основе мела, что объясняет его сыпучесть (рис. 5, 6). Небольшой образец холста (нити 2 см) был анализирован с помощью ИК-Фурье спектроскопии. Инфракрасная спектроскопия с ослабленным полным отражением с преобразованием Фурье (ATR-FTIR) проводилась с использованием FTIR-микроскопа «Thermo Scienific Nikolet iN10». Измерения были выполнены при комнатной температуре в спектральном диапазоне 4000–600 $см^{-1}$, с разрешением 8 $см^{-1}$, спектры регистрировались по 256 сканов. Для интерпретации спектров использовалась программа OMNIC. Программа укомплектована библиотеками спектров широкого класса веществ, что позволяет проводить идентификацию исследуемого образца. Спектры снимались непосредственно с пробы без дополнительной подготовки. В результате был получен достаточно информативный спектр с характерными областями поглощения (рис. 7a). В дальнейшем спектры сравнивались с используемой лабораторией базой данных ИК-спектров образцов. Автоматический поиск показал сходство спектра со спектрами хлопка и льна (рис. 7b, 7c). Полученный ИК-спектр с полосами поглощения, характерными для целлюлозы, также сравнивали с литературными данными [13, с. 168].

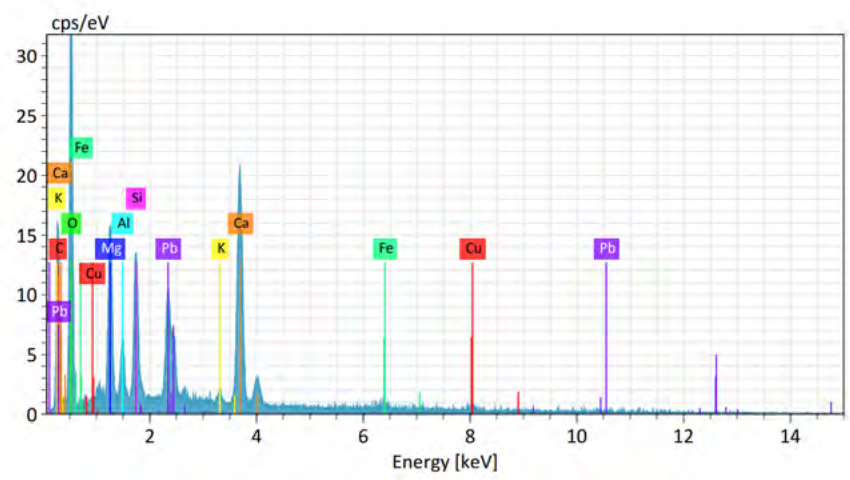
По итогам обследования памятников до реставрации можно сделать некоторые выводы. Обе тангка имели аварийные участки красочного слоя, из-за этого при отчистке поверхностных загрязнений была опасность не сохранить отстающие частицы красочного слоя на месте. Такое состояние красочного слоя лишало возможности работать с оборотной стороной памятника. Поэтому общей проблемой двух памятников можно считать поиск подходящего метода отчистки поверхности изображения и укрепления нестабильного красочного слоя. Следовало учитывать, что тангка с инв. № У-182 написана на крупнозернистом холсте. По краям утрат было отчетливо видно, что фрагменты краски отстают от основы, так как нарушена связь с холстом.

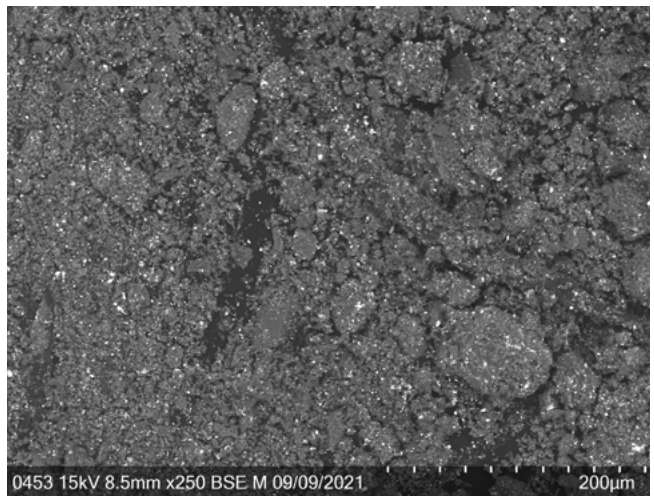
У тангка с инв. № У-1693 были свои индивидуальные особенности сохранности. В нижней части были смазаны краски и почти стерто изображение у нижнего края. Возможно, это произошло из-за попыток протереть от пыли тангка влажной тканью, что привело к размыванию красок. Таким образом, на изображение белого льва добавилась розовая краска. Задача по ослаблению красочных разводов усложнялась тем, что это водорастворимая живопись.

Главной проблемой тангка с инв. № У-182, кроме плохой адгезии красочного слоя и основы, можно назвать состояние слабого тонкого холста.

Можно сделать вывод, что обычный порядок реставрационных мероприятий, включающий в себя очистку поверхности тангка, укрепление красочного слоя, восполнение утрат грунта, тонирование восполненных участков и утрат, в данном случае не мог быть применен. Это связано с тем, что крайне слабая адгезия между красочным слоем и основой исключала возможность отчистки поверхности изображения стандартным методом в аварийных местах. Даже при небольшом нажиме спонжем или прикосновении мягкой кистью фрагменты красочного слоя могли отделиться от холста. Сначала на обеих тангка необходимо было провести укрепление осыпающихся участков живописи и грунта, и только после этого провести отчистку лицевой и оборотной сторон с последующими операциями.

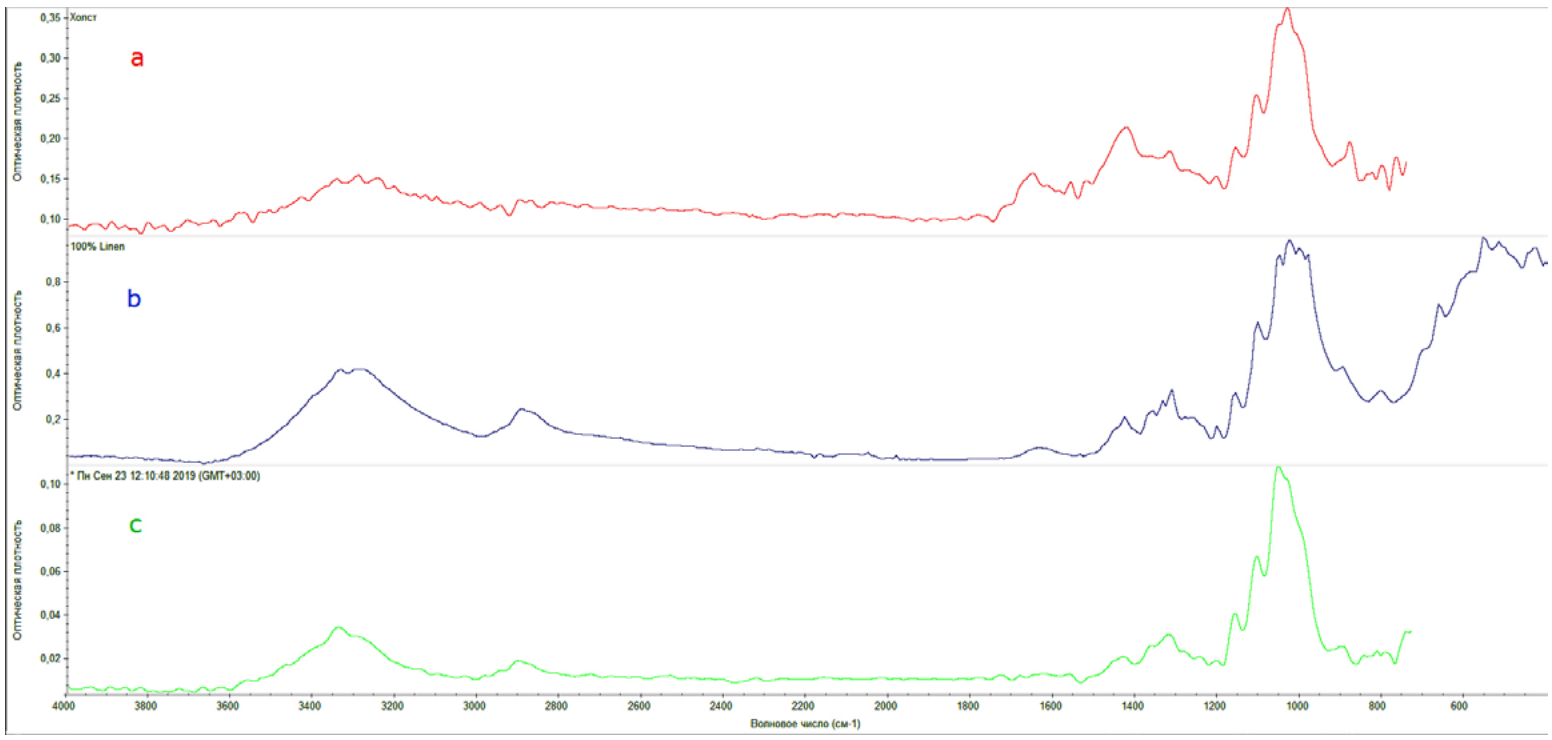






5. **Элементный состав грунта. Электронный микроскоп Hitachi TM4000Plus, совмещенный с детектором EDS.** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У-1693, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: Я.Р. Уразаева

6. **ИК-спектр грунта. ИК-микроскоп Thermo SCIENTIFIC Nicolet iN10.** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У-1693, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: Я.Р. Уразаева



7. **Анализ образца холста: a) ИК-спектр пробы; b) ИК-спектр льна; c) ИК-спектр хлопка (целлюлоза).** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У-1693, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: Я.Р. Уразаева

Реставрационные мероприятия

Работа по реставрации в обоих случаях началась с укрепления красочного слоя на ослабленных участках. Существуют различные виды адгезивов, используемых для укрепления, их выбор зависит от вида красочного слоя, его состояния и поставленной задачи. Например, Е.В. Мымрина в своей статье «Исследование, реставрация и консервация икон-танка из собрания “Буддийская икона” Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова» рассказывает о применении для укрепления тангка японского клея «Funori», кроличьего и мездрового клея, а также их смесей [5, с. 330]. В данном случае для укрепления был выбран желатин, пленка этого клея прочная, но вместе с тем эластичная, физические характеристики желатина подробно описаны в книге «Структуры и механизмы разрушения» [12, с. 81, 154]. Аварийные участки красочного слоя укреплялись 2% раствором теплого желатина с кисти с последующим приглаживанием и прессованием местными грузами через пленку холлитекс (полиэфирный нетканый материал Hollytex 3257 34 г/м^2) и фильтровальную бумагу. Эта операция позволила стабилизировать красочный слой на локальных участках, что сделало возможным проведение очистки лицевой стороны.

Неожиданно на этапе укрепления красочного слоя проявилась нестойкость бордового пигмента к увлажнению на тангка с инв. № У-182. По результатам элементного анализа основой бордового пигмента является киноварь, и не было обнаружено компонентов, объясняющих нестойкость краски. Возможно, имело место нарушение технологии изготовления бордовой краски. Для сохранения краски в раствор желатиновой проклейки был добавлен спирт (1:1), что помогло уменьшить размывание краски, так как спирт способствовал ускорению процесса испарения жидкости из проклейки и связующее краски не успевало раствориться.

По состоянию красочного слоя выбирается методика очистки поверхности изображения [1, с. 157–159]. Несмотря на то, что аварийные участки были укреплены, в целях предосторожности очистка от пылевых загрязнений кистью не проводилась, чтобы избежать приподнимания частиц красочного слоя и их перемещения. Поверхность тангка была очищена латексными спонжами с минимальным нажимом на поверхность, промокательными движениями, исключая трение о красочный слой. Были использованы только латексные спонжи как самые мягкие — на такой нестабильной поверхности нельзя использовать полиуретановые спонжи или виниловую крошку. После деликатной отчистки оба изображения стали выглядеть значительно ярче, и проявился авторский колорит.

Далее была укреплена вся поверхность красочного слоя. Концентрация клея для укрепления выбиралась от низкой к более высокой, чтобы не допустить «переклеивания» красок и грунта, что могло необратимо ухудшить состояние памятника. Сначала для укрепления был использован 0,5% раствор желатина [4, с. 29, 35], который наносился с помощью ультразвукового парогенератора «Becker AGS 2000» (рис. 8). За счет подачи раствора через трубку с подогревом теплый клей проникает глубже в слои краски и грунта, создавая тонкую клеевую пленку.

Поверхность обрабатывалась круговыми движениями с расстояния 10 см. Операция повторялась три раза с перерывом на сутки для полимеризации пленки. Однако результат оказался почти незаметен. Тогда концентрация раствора желатина была увеличена до 2%. Теплый раствор наносился из пульверизатора на всю поверхность, после этого памятник, проложенный между листами пленки холлитекс и фильтровальной бумаги, был помещен в пневматический пресс «Jezet» (рис. 9) между листами плексигласа, чтобы не допустить деформации основы. Этот способ помог частично выровнять поверхность, одновременно уменьшилась волнообразная деформация, и красочный слой стал более стабильным. Такое укрепление тангка с инв. № У-1693 показало хороший результат и не требовало повторения операции.

Однако на тангка с инв. № У-182 эти способы укрепления не решили поставленную задачу до конца, но укрепление красочного слоя и грунта позволило перевернуть тангка оборотной стороной вверх без риска осыпания красочного слоя. Это было необходимо для укрепления студенистым холодным мездровым клеем с оборотной стороны. Оборотная сторона тангка с инв. № У-182 не была грунтована и требовала дополнительного укрепления слабого холста. Перед этой операцией была проведена отчистка оборотной стороны

8. **Ультразвуковой парогенератор «Becker AGS 2000».** 2021. Государственный Эрмитаж, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

указанным выше способом. А затем на всю поверхность равномерно наносился 2% студенистый холодный мездровый клей [8, с. 27]. От увлажнения холст слегка деформировался.

Чтобы поверхность оставалась ровной после высыхания, памятник был помещен между листами пленки холлитекс и фильтровальной бумаги под грузы из оргстекла и витринных стекол. Синтетический материал холлитекс является качественным прокладочным материалом и в данном случае хорошо предохранил тангка от прилипания к фильтровальной бумаге.

9. **Пневматический пресс «Jezet».** 2021. Государственный Эрмитаж, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

Листы фильтровальной бумаги своевременно заменялись на сухие. В этом случае не использовались механический или пневматический прессы, так как сильное давление на влажную поверхность могло вызвать появление затеков, а в местах утрат грунта протекание клея на лицевую сторону. Такой способ проклейки укрепил не только красочный слой, но также и холст, который был слабым и мягким.

Для окончательного выравнивания основы тангка использовался пневматический пресс. Тангка была увлажнена с оборотной стороны из пульверизатора, затем лишняя влага оттянута листом фильтровальной бумаги. После чего танка, проложенная листами пленки холлитекс и фильтровальной бумаги, была помещена в пневматический пресс между двумя листами оргстекла. Одно из преимуществ такого способа выравнивания — постепенное высыхание памятника, что способствует дополнительному укреплению частиц красочного слоя и основы. В результате поверхности обеих тангка стали ровными, и адгезия грунта и красочного слоя улучшилась.

Оба памятника имели по периметру мелкие, 1–2 мм, утраты основы от гвоздей. Так как утраты были небольшие, то была применена методика восполнения утрат японской бумагой с оборотной стороны. Японская бумага подбиралась по цвету и толщине. Для восполнения утрат была использована волокнистая японская бумага Kozo плотность 26 г/м и 2% клей из пшеничного крахмала [4, с. 29].

При наличии утрат большого размера лучше применять другой метод: восполнение основы вставкой из холста. В этом случае холст используется старый, проклеенный, чтобы избежать образования фалд на вставке и на памятнике.

Следующим важным этапом реставрации тангка является восполнение утрат грунта. Для проведения этой операции для каждой тангка был найден свой подход. Утраты грунта на тангка с инв. № У-1693 восполнялись сначала с оборотной стороны, потом с лицевой стороны, в отличие от тангка инв. с № У-182, которая была грунтована только с лицевой стороны. Поэтому грунт на тангка инв. с № У-182 восполнялся только с лицевой стороны. В обоих случаях была использована световая панель «SLIMLIGHT-SET». Одно из ее преимуществ — мобильность, так как световая панель тонкая, ее легко поместить под памятник. Панель имеет регулятор яркости освещения, что позволяет видеть все сквозные утраты (рис. 10).

Исторически при создании тангка использовали грунт на основе мела или каолина [10, с. 195]. Реставрация этих памятников проводилась в разные годы разными материалами, поэтому можно сравнить два состава грунта, которыми проводилось восполнение утрат. На тангка с инв. № У-1693 был использован состав: 3% мездровый клей с отмученным мелом (1:2), на тангка с инв. № У-182 3% мездровый клей, соединенный с каолином фирмы «Kremer» (1:2). Оба состава грунта окрашивались гуашью в средний тон авторского грунта. Следует отметить, что каолин в составе грунта придает ему большую пластичность, чем мел.

Теплый грунт наносился кистью в пределах утрат, хорошо просматривающихся на световой панели. Затем поверхность грунта слегка проглаживалась и уплотнялась «агатовым зубом». На тангка с инв. № У-182 в нижней части были участки, практически утратившие авторский грунт и красочный слой (рис. 11). В сочетании с холстом, имеющим весьма низкую плотность плетения, это могло привести к протеканию грунта на оборотную сторону. Чтобы этого не произошло, грунт без нажима наносился кистью, некоторое время «схватывался» и после этого проглаживался агатовым зубом, почти без нажима. Такое постепенное высыхание грунта с его легким «вдавливанием» в холст позволило избежать его протекания, но обеспечило хорошую адгезию с холстом. Восполнение утрат грунта естественно продолжает этап укрепления красочного слоя и завершает его, так как возвращает целостность и гладкость поверхности (рис. 12, 13).

Вопрос этики допустимости вмешательства в памятник при его реставрации наиболее остро встает на завершающем этапе работы — при восполнении красочного слоя и реконструкции изображения. В данном исследовании показаны два подхода к этой проблеме. Как уже упоминалось, в нижней части тангка с инв. № У-1693 изображение было сильно размыто, рисунок почти не читался, и это мешало цельному восприятию изображения. Нивелировать эти разводы с авторским изображением помогла методика ослабления затеков и пятен с применением микротампонов, смоченных в водно-спиртовом растворе (1:1). Там, где было возможно, затеки были ослаблены, однако краску, сильно втертую в поверхность изображения, полностью удалить не удалось. В подобных случаях следует быть очень осторожным и не внедряться глубоко в структуру памятника.

Изображение нижней части тангка с инв. № У-1693 сохранились частично, были видны лишь фрагменты изображенных фигур. На этом примере можно коснуться этического вопроса о степени возможного реставрационного вмешательства. С одной стороны, была поставлена цель вернуть

10. **Световая панель «SLIMLIGHT-SET».** 2021. Государственный Эрмитаж, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

памятнику экспозиционный вид, а с другой стороны, рисунок в некоторых местах был крайне поврежден и с трудом угадывался. Никаких аналогий и источников для реконструкции изображения не было известно, поэтому утраченные места восполнялись цветом общего фона. Тонирование утрат красочного слоя велось в технике «пуантель» акварельными красками на восполненных участках грунта. Выбор акварели для восполнения утрат красочного слоя обусловлен тем, что эти краски являются обратимыми. В результате изображение стало восприниматься целостно, при этом восстановлена была только та часть рисунка, что сохранилась удовлетворительно (рис. 14).

Изображение тангка с инв. № У-182 также более всего пострадало в нижней части, многочисленные осыпи красочного слоя сделали трудноразличимым отдельные детали изображения. В этом случае была возможность восстановить изображение целиком, так как в основе композиции была относительная симметрия изображения и повторение многих деталей. На обеих тангка утраты восполнялись в несколько слоев: первый слой — цветовая подложка, далее — «добор» цветом, приближенным к авторскому колориту. Следует отметить, что методика нанесения тонировок на предварительно тонированные участки

11 12
13

11. **Фрагмент изображения на просвет. Тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой».** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У–182, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

12. **Фрагмент изображения после восполнения грунта. Тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой».** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У–182, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

13. **Фрагмент изображения после реставрации. Тангка «Махакала синий шестирукий, трехглазый, стоящий на слоне с человеческой фигурой».** 2021. Государственный Эрмитаж, инв. № У–182, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: В.А. Румянцева

грунта более эффективна, так как соответствует традиционной технике письма тангка.

В обзоре процессов реставрации двух памятников показан индивидуальный подход в выборе методов отчистки, укрепления, восполнения грунта и тонировок. Подытоживая проделанную работу, можно заключить, что общая проблема укрепления красочного слоя и грунта была решена довольно результативно на обеих тангка: удалось добиться хорошей адгезии красочного слоя, грунта и основы. Восполнение утрат красочного слоя было выполнено с применением разных методик.

14. **Тангка «Образ буддийский Дорджэ Лэкпа». Общий вид после реставрации.** 2019. Государственный Эрмитаж, инв. № У–1693, цифровой архив ЛНРВЖ. Автор фото: К.В. Синявский

Положительный результат достигнут благодаря комплексному подходу в выработке программы исследования и реставрации памятников. Важную роль в подборе реставрационных методик сыграли знания техники и технологии создания тангка, а также лабораторные технико-технологические исследования.

Заключение

В исследовании рассмотрены области применения современного оборудования и традиционных, органических материалов с целью реставрации буддийской живописи. Отдельно стоит отметить значение научных и исторических методов исследования для практического результата реставрации. В данном случае технико-технологические исследования до реставрации тангка способствовали созданию ясной картины особенностей повреждений памятников и выбору необходимой последовательности работ. В заключение следует заострить внимание на том, что, работая с памятниками искусства, необходимо приступать к их реставрации, имея выверенный план действий, но также быть готовым к его корректировке в случае получения дополнительной информации. Индивидуальный подход при выборе методик реставрации является приоритетным в работе с памятниками.

Литература

1. Ван Нес К.Я. Удаление пыли с объектов // Консервация и хранение: Материалы 10 и 11 тематического семинара / под ред. Я.А. Моск; пер. с голланд. Г.В. Дорофеевой. СПб: Европейский Дом, 1997. С. 155–173.
2. Елихина Ю.И. Тибетская живопись (танка) из собрания Ю.Н. Рериха (коллекция Государственного Эрмитажа). СПб.: «ГАМАС», 2010. 128 с.
3. Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 170 с.
4. Метлицкая Л.Л., Костикова Е.А. Реставрация произведений графики: Методические рекомендации // М.: ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1995. 183 с.
5. Мымрина Е.В. Исследование, реставрация и консервация икон-танка из собрания «Буддийская икона» Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова // Атрибуция, сохранность и реставрация музейных памятников: материалы I научно-практической конференции М.: Издательство Государственного Исторического музея, 2013. С. 326–334.
6. Обитель милосердия: каталог выставки / под ред. Е.В. Крутовой. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. 510 с.
7. Boon Nee Loh J. Decision from Indecision: Conservation of Thangka Significance, Perspectives and Approaches // Journal of Conservation and Museum Studies. 2002. № 8. P. 1–5. DOI: http://doi.org/10.5334/jcms.8021 (дата обращения: 16.10.2021).
8. Jackson D., Jackson J. Tibetan thangka painting: methods and materials. London: Serindia Publications, 1984. 202 p.
9. Kogou S., Lucian A., Bellesia S., Burgio L., Bailey K., Brooks C., Liang H. A holistic multimodal approach to the non-invasive analysis of watercolour paintings // Applied Physics A.: Mater. Sci. Process, 2015, vol. 211(3), pp. 999–1014.
10. Kossak S., Singer J.C., Bruce-Gardner R. Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998. 225 p.
11. Roy A. (ed.). Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics. London: National Gallery of Art, 1993.
12. Winter J. East Asian Paintings Materials, Structures and Deterioration Mechanisms. London: Archetype Publications Ltd., 2008. 201 p.
13. Zhongqi He, Yongliang Liu. Fourier Transform Infrared Spectroscopic Analysis in Applied Cotton Fiber and Cottonseed Research: A Review // The Journal of Cotton Science. 2021. Vol. 25. P. 167–183.

Поступила в редакцию / Submitted 15.11.2021. Поступила после рецензирования / Revised 01.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 03.12.2021.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Румянцева Варвара Андреевна — художник-реставратор, лаборатория научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, variaru@mail.ru

Шишкова Елена Григорьевна — кандидат искусствоведения, заведующая лабораторией научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, shishkova-elena@mail.ru

Елихина Юлия Игоревна — кандидат исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, отдел Востока, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, julia-elikhina@yandex.ru

Уразаева Яна Рустэмовна — кандидат химических наук, научный сотрудник, лаборатория научной реставрации драгоценных и археологических металлов, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, yana-hermitage@yandex.ru

Чугунова Ксения Сергеевна — старший научный сотрудник, отдел научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, askachu@yandex.ru

Для цитирования

Румянцева В.А., Шишкова Е.Г., Елихина Ю.И., Уразаева Я.Р., Чугунова К.С. Особенности реставрации буддийских тангка // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 226–239. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.018. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/795

References

1. Van Nes K.Ya. Udalenie pyli s ob'ektov [Removing dust from objects]. Mosk Ya.A. (ed.). *Konservaciya i khranenie* [Proceedings of the 10th and 11th Thematic Seminar]. St. Petersburg, Evropeiskiy Dom Publ., 1997, pp.155–173. (In Russian).
2. Elikhina Yu.I. *Tibetskaya zhivopis' (tanka) iz sobraniya YU.N. Rerikha (kollekciya Gosudarstvennogo Ehrmitazha)* [Tibetan painting (thangka) from the collection of Yu.N. Roerich (collection of the State Hermitage)]. St. Petersburg, GAMAS, 2010. 128 p. (In Russian).
3. Kosolapov A.I. *Estestvennonauchnye metody v ehkspertize proizvedenii iskusstva* [Natural science methods in the examination of works of art]. St. Petersburg, State Hermitage Museum Publ., 2010. 170 p. (In Russian).
4. Metlitskaya L.L., Kostikova E.A. *Restavraciya proizvedenij grafiki: metodicheskie rekomendacii* [Restoration of works of graphics]. Moscow, The Grabar Art Conservation Center Publ., 1995. 183 p. (In Russian).
5. Mymrina E.V. Issledovanie, restavraciya i konservaciya ikon-tanka iz sobraniya "Buddijskaya ikona" Nacional'nogo muzeya Respubliki Kalmykiya imeni N.N. Pal'mova [Research, restoration and conservation of tank icons from the collection "Buddhist Icon" of the National Museum of the Republic of Kalmykia named after N.N. Palmov] *Atributsiya, sokhrannost' i restavratsiya muzeinykh pamyatnikov* [Proceedings of Conference "Attribution, preservation and restoration of museum monuments"]. Moscow, the State Historical Museum Publ., 2013, pp. 326–334. (In Russian).
6. Krutova E.V. (ed.). *Obitel' miloserdiya* [Abode of mercy. Exhibition catalog]. St. Petersburg, State Hermitage Museum Publ., 2015. 510 p. (In Russian).
7. Boon Nee Loh J. Decision from Indecision: Conservation of Thangka Significance, Perspectives and Approaches. *Journal of Conservation and Museum Studies*, 2002, No. 8, pp.1–5. DOI: http://doi.org/10.5334/jcms.8021 (Accessed 16.10.2021).
8. Jackson D., Jackson J. *Tibetan thangka painting: methods and materials.* London, Serindia Publications, 1984. 202 p.
9. Kogou S., Lucian A., Bellesia S., Burgio L., Bailey K., Brooks C., Liang H. A holistic multimodal approach to the non-invasive analysis of watercolour paintings. *Applied Physics A.: Mater. Sci. Process*, 2015, vol. 211, pp. 999-1014.
10. Kossak S., Singer J.C., Bruce-Gardner R. *Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet.* New York, Metropolitan Museum of Art, 1998. 225 p.
11. Roy A. (ed.). *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics.* London, National Gallery of Art, 1993.
12. Winter J. *East Asian Paintings Materials, Structures and Deterioration Mechanisms.* London, Archetype Publications Ltd., 2008. 201 p.
13. Zhongqi He, Yongliang Liu. Fourier Transform Infrared Spectroscopic Analysis in Applied Cotton Fiber and Cottonseed Research: A Review. *The Journal of Cotton Science*, 2021, vol. 25, pp. 167–183.

ABOUT AUTHORS:

Rumyantseva, Varvara Andreevna — the Restorer of the Laboratory for the Scientific Restoration of Oriental Painting, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, variaru@mail.ru

Shishkova, Elena Grigorievna — Cand. Sc. (Art History), the Head of the Laboratory for the Scientific Restoration of Oriental Painting, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, shishkova-elena@mail.ru

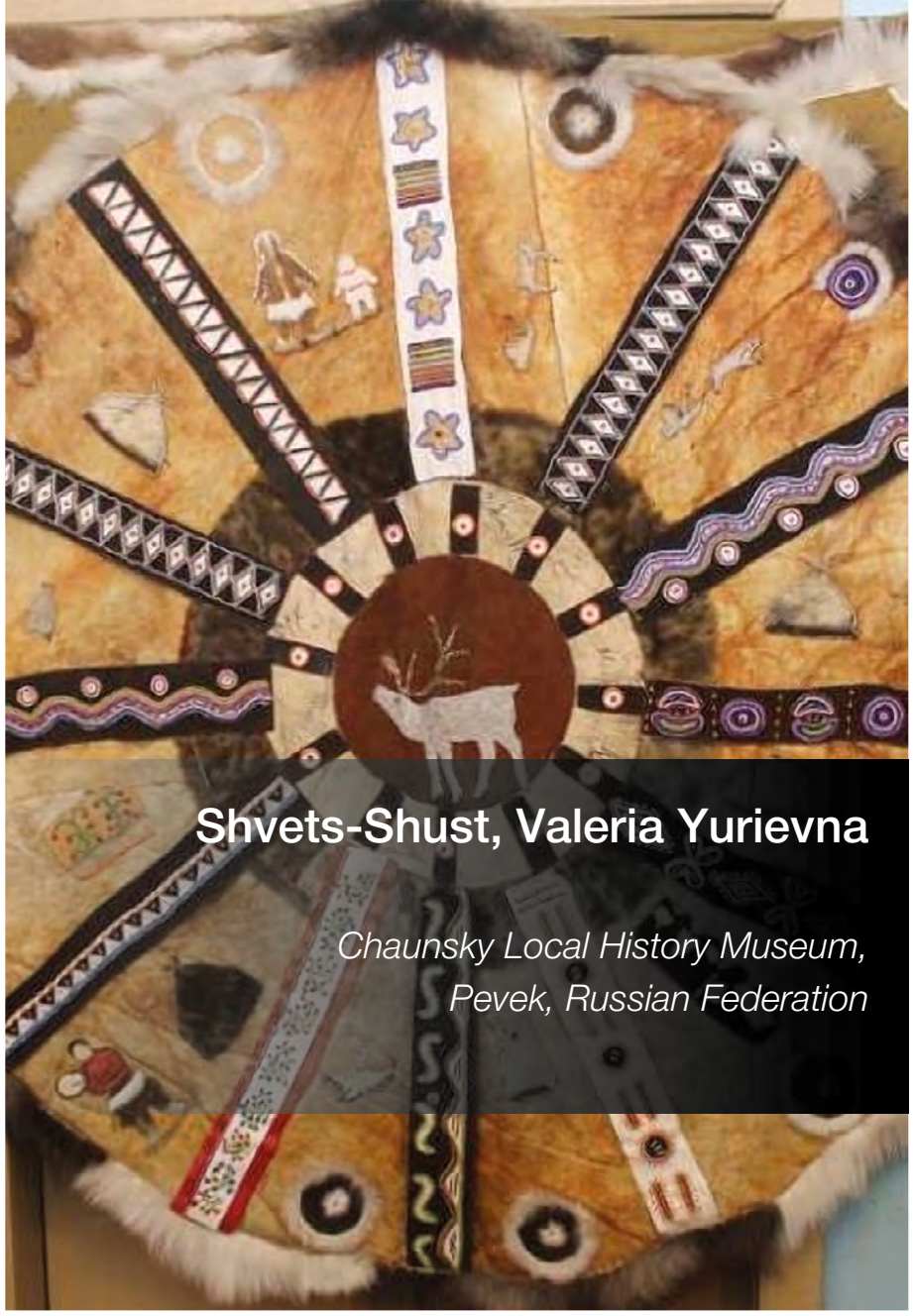
Elikhina, Yulia Igorevna — Cand. Sc. (History), Associate Professor, the Leading Researcher of the Oriental Department, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, julia-elikhina@yandex.ru

Urazaeva, Yana Rustemovna — Cand. Sc. (Chemistry), the Researcher Assistant, the Laboratory for Scientific Restoration of Precious and Archaeological Metals, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, yana-hermitage@yandex.ru

Chugunova, Ksenia Sergeevna — the Senior Researcher of the Department of Scientific Examination of Works of Art, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, askachu@yandex.ru

For citation:

Rumyantseva V.A., Shishkova E.G., Elikhina Yu.I., Urazaeva Ya.R., Chugunova K.S. Features of the restoration of Buddhist thangka. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 226–239. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.018. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/795 (In Russian).



Shvets-Shust, Valeria Yurievna

Chaunsky Local History Museum,
Pevek, Russian Federation

Швец-Шуст Валерия Юрьевна

Чаунский краеведческий музей,
г. Певек, Российская Федерация

TRADITIONAL ARTS AND CRAFTS OF THE PEOPLES OF CHUKOTKA AND ITS TRADITIONS IN THE MODERN SUBCULTURE

ТРАДИЦИОННОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ ЧУКОТКИ И ЕГО ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ СУБКУЛЬТУРЕ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.019
УДК 745/749(571.651)
Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор объектов декоративно-прикладного искусства коренного населения в Чукотском автономном округе. Материалом исследования послужили музейные коллекции Чаунского краеведческого музея, основу которых составляют предметы быта, этнографии и декоративно-прикладного искусства «оленных» (кочевых) и «сидячих» (оседлых) чукчей, эскимосов и других народов; а также архив Певекской школы искусств. Опираясь на опыт Чаунского краеведческого музея в области комплектования и экспонирования предметов декоративно-прикладного искусства, предлагается рассмотреть образцы традиционного чукотского искусства, а также его традиции в современной субкультуре. Под традиционным искусством понимается косторезное искусство народов Чукотки, а также вышивка из кожи и меха — такое разделение соответствует делению коренных жителей на кочевых и оседлых. Под современной субкультурой в данном случае понимается культура, созданная в многонациональном регионе в процессе ассимиляции местных жителей и так называемого «пришлого» населения — русских, украинцев и многих других. В результате происходили не только смешанные браки, но и взаимное обогащение культурных традиций — это ярко проявилось в проведении праздников, создании литературных произведений, а также в создании предметов декоративно-прикладного искусства. В собрании Чаунского краеведческого музея представлены подобные образцы декоративно-прикладного искусства как чукотских мастеров, так и мастеров других национальностей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: искусство, коллекция, Чаунский краеведческий музей, кочевники, чукчи, орнамент, аппликация, вышивка.

ABSTRACT

The article presents an overview of objects of decorative and applied art of the indigenous population in the Chukotka. The research material was the museum collections of the Chaunsky Museum of Local Lore, which are based on household items, ethnography and decorative and applied art of the «reindeer» (nomadic) and «sedentary» Chukchi, Eskimos and other peoples; as well as the archive of the Pevek School of Arts. Based on the experience of the Chaunsky Museum of Local Lore in the field of acquiring and exhibiting objects of decorative and applied art, the author examines examples of traditional Chukchi art and its traditions in the modern subculture. Traditional art is understood as bone carving art of the peoples of Chukotka, as well as embroidery from leather and fur — this division corresponds to the division of indigenous people into nomadic and sedentary. In this case, the modern subculture is understood as a culture created in a multinational region in the process of assimilation of local residents and the so-called “newcomer” population — Russians, Ukrainians and many others. As a result, not only mixed marriages took place, but also the mutual enrichment of cultural traditions — this was clearly manifested in the celebration of holidays, the creation of literary works, as well as in the creation of objects of decorative and applied art. In the collection of the Chaunsky Museum of Local Lore, there are similar examples of decorative and applied art of both Chukchi masters and masters of other nationalities.

KEYWORDS: arts and crafts, collection, Chaunsky Museum of Local Lore, nomads, Chukchi, ornament, application, embroidery.

© Швец-Шуст В.Ю., 2021

Чукотка, Арктика — у большинства приезжего населения до настоящего времени сохраняется ощущение пребывания «на краю земли», особенно сильное зимой, в полярную ночь. Здесь в тяжелейших условиях жизни была создана необыкновенная культура небольшого народа, затерянного на просторах Арктики. Основу археологических и этнографических исследований культуры коренного населения Чукотки составляют труды В.Г. Богораз-Тана, Н.Н. Дикова, С.А. Арутюнова и др. [2; 5; 7]. Во второй половине XX века материальная культура чукчей привлекла внимание искусствоведов [1; 11]. Наибольшую разработку получила тема традиционной резьбы по кости в различных аспектах: как явление этнорегиональной культуры, в сравнительном анализе чукотской и якутской школ и т.д. [5; 8; 9; 10; 12; 16; 17]. В представленном в данной статье исследовании предпринята попытка исследовать культуру и декоративно-прикладное искусство чукчей с опорой на образ жизни народа в контексте современной трансформации этого уклада. В настоящее время широко известны современные мастера и художники, творчество которых недостаточно изучено искусствоведами. Важно отметить, что в фокусе внимания ученых в большей степени оказываются произведения живописи, графики, скульптуры, различные перформансы, а современное состояние декоративно-прикладного искусства чукчей остается малоизученным и перспективным направлением. Это подтверждается также и фактами дискуссий на выставках чукотских авторов о том, уместны ли «включения» современных материалов и сюжетов в традиционные работы.

При подготовке статьи использованы архивы МАУ ДО городского округа Певек «Детская школа искусств», МБУК городского округа Певек «Чаунский краеведческий музей».

Справочная литература дает такие сведения об этом народе: «Чукчи — древнейшие обитатели континентальных областей крайнего северо-востока Сибири, носители внутриматериковой культуры охотников на диких оленей и рыбаков. Название народа, принятое в административных документах XIX–XX вв., происходит от самоназвания тундровых чукчей *чаучу, чавчавыт* — “богатый оленями”. Береговые чукчи называли себя *анк’алыт* — “морской народ” или *рам’аглыт* — “прибрежные жители”. В чукотском языке различают восточный, или уэленский (легший в основу литературного языка), западный (певекский), энмыленский, нунлингранский и хатырский диалекты. Письменность с 1931 г. существует на латинской, а с 1936 г.— на русской графической основе. Издавна сложилось два типа хозяйства. Основу одного составляло оленеводство, другого — морской зверобойный промысел. Рыболовство, охота и собирательство носили вспомогательный характер» [3, с. 211–218]. «Оленные» чукчи — это основное население западной Чукотки, частью которого является Чаунский район, сейчас городской округ Певек. «Во второй половине XIX в. хозяйство абсолютного большинства чукчей сохраняло в основном натуральный характер. Расширение торговли с русскими и иностранцами со второй половины XIX в. постепенно разрушало натуральное оленеводческое хозяйство. С конца XIX — начала XX века в чукотском оленеводстве отмечается имущественное расслоение: обедневшие оленеводы становятся батраками, у богатых владельцев растет поголовье, обзаводится оленями и зажиточная часть оседлых чукчей и эскимосов» [3, с. 211–218]. Эти процессы происходят на стыке XIX и XX веков и достаточно хорошо описаны в художественной литературе (Т.З. Семушкин «Алитет уходит в горы», Ю.С. Рытхэу «Сон в начале тумана», «Иней на пороге»).

О главном традиционном занятии этого народа известно, что «береговые (оседлые) чукчи традиционно занимались морским зверобойным промыслом. <…> Охота на морских млекопитающих — тюленей, нерп, лахтаков, моржей и китов — давала береговым чукчам основные продукты питания, материал для изготовления лодок, охотничьих орудий, некоторых видов одежды и обуви, предметов быта, для освещения и отопления жилища. Морской промысел имел сезонный характер. На моржей и китов охотились в основном в летне-осенний, на тюленей — в зимне-весенний период. <…> Орудия охоты состояли из различных по размерам и назначению гарпунов, копий, ножей и пр. <…> Промысел китов и отчасти моржей был коллективным, охота на тюленей — индивидуальной» [4, с. 214].

Вплоть до XVIII века орудия труда и оружие изготавливалось из кости и камня. В XIX–XX веках после соприкосновения чукчей с русскими, американцами и т.д. у местного населения появились металлические топоры, наконечники стрел и гарпунов, ножи. Чуть позднее появилось огнестрельное оружие. Именно в этот период стала формироваться субкультура, созданная в процессе ассимиляции местных жителей и так называемого пришлого населения. На Чукотку в буквальном смысле повалили торговцы и промышленники из разных стран за легкой наживой. Торговля стала необычайно популярной. Чукотское население никогда не добывало пушных зверей — они были не нужны местным охотникам, но ради продажи или обмена стали добываться песцы, лисы и др. В дальнейшем явление ассимиляции только всё больше распространялось, и чем дальше, тем больше проявлялось в местной культуре.

При этом традиционный образ жизни или его элементы сохраняются до сих пор как у оседлых, так и у кочевых местных жителей. Основные

средства передвижения на суше — оленьи или собачьи упряжки, в море — байдары. Жилище также традиционное: у кочевых чукчей — яранга, у оседлых — яранга или полуземлянка.

Яранга возводится в виде усеченного конуса из деревянного каркаса, покрытого оленьей шкурой. Устройство яранги достаточно сложное — жерди ставятся особым способом, шкура (*рэтэм*) натягивается и укрепляется нартами снаружи, чтобы жилище не унесло пургой. Внутри яранга делится на две части — *чоттагин и полог*. Полог — это спальное место. Бытовая утварь состоит из самых необходимых предметов — посуда, скребок для выделывания шкур, непременный атрибут — огненная доска, которая носит скорее культовый, ритуальный, чем бытовой характер. Одежда и обувь чукчей традиционно изготавливаются из меха и кожи. Учитывая, что между береговыми и кочевыми всегда существовал обмен, для изготовления одежды использовали и кожу морских животных, и оленью кожу и мех.

В основе религиозных верований и культа — анимизм, промысловый культ. Структура мира у чукчей сложна и проста одновременно — она включала землю, небо и подземный мир. Земля — это реальный мир с животными и людьми, на небе живут предки, умершие достойной смертью, в подземном мире обитали носители зла. По поверьям чукчей, благодетельными существами, домашними покровителями были ритуальные предметы и фигурки, соответственно, у оленеводов они связаны с тундрой, у береговых — с морем [3, с. 215–218]. Для глубокого проникновения в мировосприятие чукчей следует познакомиться с чукотскими преданиями, причем не обработанными при переводе, а настоящими, сохранившими этнографическую достоверность (например, [14]).

Борьба с болезнями и неудачами была сферой деятельности шаманов. На Чукотке их не выделяли в особую касту, они жили на равных условиях в общине, но умели общаться с духами. Главная обязанность шамана — лечение заболеваний, главный атрибут — бубен (*ярар*).

Основные праздники у чукчей связаны с хозяйственными циклами или сменой времен года. Обычно праздники сопровождались спортивными состязаниями, исполнением танцев и песен. Основные жанры фольклора — мифы, сказки, предания. Герои сказок — животные, звери, очень популярен Ворон Кутх, или Куркыль. Хорошо известен сюжет — брак человека и животного: кита, моржа и т.д. Популярны другие сюжеты — покровительство сильных животных слабым, благодарность природы людям за доброе отношение.

У кочевых и оседлых чукчей развивались кустарные ремесла, впоследствии ставшие подлинным декоративно-прикладным искусством. Праздники, герои фольклорных произведений, сцены из реальной жизни — всё это находит свое отражение в декоративно-прикладном искусстве как у «оленных», так и у береговых чукчей. Мужчины (оседлые чукчи — охотники на морского зверя) резали кость. В XIX–XX веках стали образовываться косторезные объединения, которые продавали свои изделия. И здесь очень важно отметить, что косторезное искусство появилось именно там, где добывали морского зверя, т.е. было сырье для создания произведений искусства. Во-вторых, и это очень важно, косторезное искусство берет свое начало в глубокой древности — этому искусству более двух тысяч лет, и подтверждение тому — археологические раскопки в районе Уэлена и других поселений Восточной Чукотки. В древних захоронениях находят удивительные предметы, украшенные выразительными орнаментами,— это костяные орудия труда, ритуальные предметы и др. Глубокое изучение наскального искусства древних обитателей Чукотки также подтверждает связь древних охотников с современными косторезами — знание древних форм и орнаментов. В чем же уникальность этого древнего промысла, который создали обитатели Арктики? Ответить на этот вопрос пытаются исследователи искусства народов Чукотки М. Бронштейн, И. Карахан и Ю. Широков: «Распространенное когда-то по всему Северу, косторезное искусство существует в наши дни лишь в нескольких ареалах, главным образом, на Аляске, в Якутии, а также в Чукотском автономном округе. Причем именно на Чукотке оно сохранилось в наиболее полном объеме, именно здесь продолжают развиваться стилистические традиции, утраченные художниками других арктических регионов» [6, с. 2].

Находки археологов подтверждают, что на побережье Арктических морей уже в древности существовала художественная изобразительная традиция. Древние художники, резчики по кости с потрясающим мастерством выполняли сложнейшие орнаменты на различных предметах — амулетах, украшениях, наконечниках гарпунов. Орнамент имел священное сакральное значение. Резчики по кости создавали фигурки людей и животных, в которых сочетались достоверность и фантазия, что приводило к удивительной выразительности образов. Косторезами становились потомственные зверобои. Поэтому они отлично знали и анатомические особенности морских животных, и их повадки — это стало отличительной особенностью творчества чукотских косторезов [6, с. 2–10]. В более позднее время, в конце XIX — начале XX столетия на Чукотке стали появляться приезжие — моряки, китобои, торговцы, они охотно приобретали костяные фигурки. Под влиянием возрастающего спроса местные резчики очень

быстро перестраивались и уже изготавливали предметы для приезжих — курительные трубки, шкатулки, шахматы, декоративные ножи. Таким образом, создавалось новое искусство на базе старых традиций. История косторезного искусства на Чукотке неоднозначна, интересна и достаточно драматична. Подробно познакомиться с этой темой можно в монографиях и книгах М. Бронштейна, И. Карахан, Ю. Широкова. Кроме того, фильм А. Вахрушева «Летопись моржового клыка» показывает неразрывную связь морзверобойного промысла и косторезного искусства. Крупнейшим центром косторезного искусства Чукотского полуострова является Уэлен, поселок морских зверобоев и оленеводов, расположенный неподалеку от мыса Дежнева, там, где соединяются воды Ледовитого и Тихого океанов. Резная кость Уэлена — «визитная карточка» современной Чукотки.

У кочевых народов Чукотки — «оленных» людей развивались промыслы, связанные с оленеводством,— обработка и выделка шкур, вышивка подшейным волосом, меховая мозаика, после контактов с европейцами — вышивка бисером — всё то, чем обычно украшали одежду местные мастерицы. Л.В. Андреева и В.В. Горбачева отмечают: «Обработка меха и кожи — древнейший вид домашнего промысла коренного населения Чукотки. Занимались ею только женщины. С раннего возраста девочки познавали природные свойства материала и овладевали всеми навыками художественного шитья. Прекрасное знание природных свойств меха и кожи, использование разнообразных орнаментальных мотивов и элементов декоративного оформления позволили чукчам и эскимосам превращать обычные вещи в подлинные произведения искусства» [1, с. 5, 7, 10, 18, 19, 87–102].

Кожу традиционно выделывали каменными и металлическими скребками. Затем из этой кожи шили одежду и обувь, изготавливали жилье, создавали предметы искусства.

«Одежда и обувь тундровых и береговых чукчей не имели существенных различий и были почти идентичны эскимосским. Зимнюю одежду шили из двух слоев оленьих шкур мехом внутрь и наружу» [3, с. 215]. Одежда бывает мужская, женская, детская; по сфере использования — повседневно-бытовая и празднично-обрядовая. Умелые хозяйки всегда изготавливали одежду и обувь для членов своей семьи сами, искусно украшая ее орнаментальной вышивкой, мозаикой и другими элементами. Сшитые нитками из оленьих сухожилий, красиво украшенные меховой мозаикой и вышивкой, одежда и обувь становились предметами искусства.

В Чаунском краеведческом музее представлен удивительный мир чукотской культуры — культуры «оленных» чукчей, кочевников. Вся их жизнь, быт, искусство связаны с оленями — традиционными животными севера. В экспозиционных и выставочных залах музея посетители смогут увидеть удивительные образцы декоративно-прикладного искусства — вышивку подшейным волосом оленя, мозаику из меха и кожи и другие работы, выполненные в уникальной технике (рис. 1).

В настоящее время искусство «оленных» чукчей меняется. Причем меняется стремительно — это одно из проявлений современной субкультуры. Под современной субкультурой в данном случае понимается культура, созданная в многонациональном регионе в процессе ассимиляции местных жителей и так называемого пришлого населения — русских, украинцев и многих других. Мы уже говорили о том, что этот процесс начался на стыке XIX–XX веков, во время плотного соприкосновения чукчей с приезжими. В результате происходят не только смешанные браки, но и взаимное обогащение культурных традиций — это ярко проявилось в проведении праздников, создании литературных произведений, а также в создании предметов декоративно-прикладного искусства. В собрании Чаунского краеведческого музея представлены подобные образцы декоративно-прикладного искусства как чукотских мастеров, так и мастеров других национальностей.

Изменения происходят в разных направлениях, самое простое — это появление новых нетрадиционных предметов, характерных для нашего времени: чехлов для мобильного телефона, очечников, расчесниц, сумочек для косметики и др. Есть и более сложные проявления, например календарь-панно (рис. 2), созданный по мотивам чукотских календарей, но из нетрадиционных материалов. О чукотских календарях можно говорить очень много — в них обычно обозначены не дни и месяцы, а времена года или сезоны. Обозначаются они традиционно очень образно — увидев изображение белого оленя, сразу понимаешь, что это зима. Обычно такие панно-календари круглой формы, традиционно выполняются из кожи и меха, щедро украшаются и вышивкой, и мозаикой (рис. 3). Есть панно сюжетные — сюжеты берутся из сказок и преданий. Они яркие и необыкновенно образные, создающие настроение, выполнены из самых традиционных материалов — кожи и меха оленя, подшейного волоса. В собрании Чаунского краеведческого музея есть и традиционное панно-календарь, и календарь, выполненный современной русской художницей,— он изготовлен из фетра, украшен деревянными элементами, но совершенно удивительным образом напоминает традиционный календарь кочевых чукчей. Причем не только внешне, но и по своему содержанию — как и у местных жителей, год здесь делится не на 12 месяцев, а на сезоны.

1. **М.И. Гыргольчайвына. Панно круглое.** 2019. Вышивка подшейным волосом. Личная коллекция художника

В создании изделий декоративно-прикладного искусства неизменными остаются традиции создания элементов украшения, корни которых уходят в глубокую древность. Когда-то в темную полярную ночь в теплой яранге в свете от жирника чукотская швея расшивала чудесным узором мотив кухлянки. Вспоминая при этом яркие летние сопки, покрытые ковром из цветов и ягод. Так до сих пор традиционными остаются корсажи и пояса с вышивкой в виде ярких треугольников — сопок или мотивы на подоле кухлянок в виде ярких мозаичных геометрических фигур. Традиционно украшают орнаментом и обувь — *торбаса*, сшитые из оленьего меха — *камуса*. Такова традиция изготовления утилитарных предметов — одежды и обуви. Помимо одежды практическое значение имели и сумки, они могут быть мужскими и женскими, нагрудными и подвесными. Такие сумки также щедро украшены орнаментами, вышивкой и мозаикой. Обращает на себя внимание то, насколько возвышенно и метафорично описывается изготовление и использование одежды и других утилитарных предметов в местной поэзии. Поэтесса, сказительница и мастерица Клавдия Геутваль «расшивает» свои стихотворения этническими подробностями и атрибутикой: «ровдужные торбасочки», «на Чукотке старички носят белое, подбивают торбаса снизу мехом» [14, с. 28].

Меховая мозаика — один из древнейших способов украшения прикладных изделий и одежды. Мозаичными узорами украшались головные уборы, торбаса, подолы и рукава кухлянок. Основные элементы, из которых составляют узоры, немногочисленны. Простейшим является треугольник, имеющий у эскимосов название «сопочка», и ромб — соединенные основаниями треугольники. Столь же часто применяются квадраты, из которых составляют шахматный рисунок или узкие

прямоугольные полосы. Наряду с мозаикой из меха широкое распространение имела мозаика из кожи. Она изготавливалась из разноокрашенных кож. Мозаичные узоры из кожи чаще всего находили применение в прикладных изделиях малых размеров — сумках, кисетах, поясах, а также и в крупных изделиях — панно и коврах.

В изделиях декоративно-прикладного искусства — панно и календарях — отражаются хозяйственные циклы или смена времен года, а также основные праздники, связанные с этими явлениями. Были и до сих пор сохраняются у коренного населения спортивные игры и соревнования, которые сопровождают национальные праздники. Традиционной является игра в эскимосский мяч: «Мяч, символизирующий свет, являлся необходимым атрибутом для определенных ритуалов на праздниках, связанных с ежегодным обновлением природы. В воспоминаниях учителей, работавших на Чукотке в 30-е годы, отмечалось всеобщее увлечение игрой в мяч: эта игра несколько напоминает волейбол. Игру обычно начинают ребята. Как только она начинает приобретать массовый характер, почти всё население стойбища включается в игру. Массовый характер игры, захватывающий жителей всех возрастов, наводит на мысль о том, что корни ее уходят к древним обрядам и ритуалам, в совершение которых вовлекалось всё население стойбища. В пользу этого предположения говорит и то особое место, которое занимает мяч в прикладном искусстве чукчей и эскимосов. Поверхность мяча обильно украшается солярными символами. Основной художественно-технологический прием, которым пользуются мастера,— аппликация. Элементы аппликации всегда были контрастного цвета по отношению к фону. Существенную роль в украшении мяча играла меховая опушка. Из тонкого оленьего камуса вырезались узкие полоски, которыми обрамляли аппликационные мотивы. Опушка в виде расходящихся веером блестящих упругих волосков, имитирующих солнечное сияние, придавала мячам декоративную выразительность. Помимо аппликации и опушки в украшении мячей использовали вышивку

2. **В. Аксенова. Панно-календарь.** 2017. Аппликация. Чаунский краеведческий музей

3. **К.И. Геутваль. Панно-календарь.** 1990. Меховая мозаика, вышивка подшейным волосом. Чаунский краеведческий музей

оленьим волосом» [1, с. 88–92]. Сегодня кожаный мяч утратил свое первоначальное значение, но остался в культуре как красивый сувенир или атрибут участников фольклорных ансамблей.

В 1990 году Магаданским книжным издательством была подготовлена и издана книга «Художественная обработка меха и кожи у народностей Крайнего Северо-Востока». Это издание одновременно может служить и учебным пособием для учащихся, и основой для изучения традиционного декоративно-прикладного искусства «оленных» чукчей. Авторами подробно исследованы методы и приемы шитья местных мастериц: «Широко использовался в шитье и был детально разработан мастерами метод аппликации. Наиболее характерным ее примером являются различные накладные полосы, вырезанные из кожи. Простейшая из них — прямая лента, которая крепилась на основе изделия в любом соответствующем узору положении. Более сложные представляют собой цельную узорчатую полосу, образованную рядом геометрически правильных элементов: треугольных, трапециевидных, зубчатых, иногда имеющих ажурные прорези тоже геометрической формы. Техника их исполнения проста. Элементы аппликации вырезаются из кожи или ровдуги и затем, в соответствии с задуманной композицией, укрепляются на основе стежками “за край”, несущими одновременно рабочую и декоративную функции» [1, с. 186–187]. Кроме того, исследованы традиционные орнаменты и изменения в них: «Орнаменты в ранних изделиях состояли преимущественно из простейших геометрических форм. С возникновением в орнаментах изобразительных мотивов на кожаных панно, меховых коврах и других изделиях стали помещать силуэтные изображения животных: китов, моржей, нерп, медведей и других. Мастера умели выразительно и лаконичными средствами передать их характерные позы и ракурсы» [1, с. 186–187].

Одна из самых распространенных и любимых орнаментальных форм — розетка. Розетки шьют все — чукотские мастерицы украшают розетками крупные изделия, чукотские девочки учатся, выполняя сувенирные розеточки — солнышки. Розетки являются самодостаточными предметами — они и украшения, и часть орнамента — любимейший солярный символ у народа, которому всегда не хватает солнца и тепла. Кроме того, розетки любят и русские мастерицы, вдохновленные чукотским искусством. Розетки выполняют из различных материалов — меха, кожи, украшают бисером, иногда — тканью, а также дополняют орнаментальными узорами геометрической формы. В качестве примеров — работы местных мастериц и предметы декоративно-прикладного искусства из собрания Чаунского краеведческого музея.

Из глубины веков берет начало вышивка подшейным или подбородным оленьим волосом. Его высокие декоративные качества привлекали внимание чукотских и эскимосских мастериц. Подшейный или подбородный олений волос использовался у многих северных народов для декорирования и украшения одежды и других изделий декоративно-прикладного искусства. Волос нельзя было вдевать в иглу, как обычную нить, поэтому мастерицы составляли из нескольких волос жгут и укладывали его в соответствии с задуманным узором, прикрепляя к основе сухожильными, а позднее — хлопчатобумажными цветными нитями. Такие украшения в декоре использовались и в одежде, и в изделиях декоративно-прикладного искусства. Предметы, украшенные подобной вышивкой, удивляют разнообразием и чистотой исполнения. Одежду и иные предметы, выполненные в подобной технике, можно увидеть во многих музеях нашей страны и в частных коллекциях.

Рассказывая об одежде коренных жителей, стоит упомянуть о рукавицах и головных уборах. Эти предметы также утилитарны, но в то же время и достаточно декоративны, украшены традиционными элементами, о которых рассказывалось ранее,— розетками, кисточками, мозаичными орнаментами. О рукавицах и перчатках нужно сказать отдельно — помимо утилитарного значения они имеют еще и ритуальное: их история уходит корнями к истории ритуального танца. И если рукавицы используются для работы на холоде, то перчатки украшают руки исполнителей — отсюда их богатый декор. Любой предмет, имеющий отношение к обрядам, богато украшался. Здесь и орнамент, и традиционные солярные мотивы, вышивка бисером и опушка более дорогим мехом. Украшались декоративно даже пальцы. Сейчас перчатки чаще всего шьют для участников танцевальных фольклорных коллективов или для выставок — как предмет декоративно-прикладного искусства (рис. 4).

Сохраняются традиционные элементы украшений, описанные Л.В. Андреевой и В.В. Горбачевой: «Очень нарядный вид одежде и другим изделиям придают кисточки из меха и кожи, кожаная и ровдужная бахрома, различные виды опушек. Бахрома длиною в несколько сантиметров нарезалась из кожаных и ровдужных лент и нашивалась на подолы кухлянок, вшивалась вдоль конструктивных швов, подчеркивая форму кроя. Бахромой в виде длинной полосы, распущенной с одной стороны на узкие ремешки, украшались колчаны для стрел, сумки, пояса и многие другие предметы» [1, с. 192].

Ранее и сейчас предметы одежды декорируются и кисточками, и разнообразной опушкой. Кисточки бывают чисто меховые или комбинированные — из пушистого меха, яркой ткани или нитей.

4. **А. Тынаранав. Перчатки.** 2014. Вышивка подшейным волосом, бисером. Личная коллекция художника

Такие кисточки служат элементами декора одежды и головных уборов. Опушка мехом является одним из распространенных способов декора и применяется в традиционной одежде — капюшоны, низ рукавов и подолов кухлянок украшали пушистым мехом росомахи, песца или полярного волка. Применялась и применяется сейчас опушка в декорировании предметов декоративно-прикладного искусства — панно, колчанов, эскимосских мячей и др. Наряду с выставочными предметами, о которых мы уже говорили достаточно,— мячами, панно, перчатками — очень популярны среди чукотских мастериц и колчаны. Они выполняются исключительно как выставочные образцы, богато декорируются и представляют собой предметы подлинного декоративно-прикладного искусства (рис. 5).

Обращают на себя внимание современные изделия декоративно-прикладного искусства, о которых раньше не могло быть и речи, а сейчас они вполне утилитарны и необычайно выразительны. Это шкатулки, футляры для очков, чехлы для мобильных телефонов и многое другое. Использование в традиционных способах рукоделия новых материалов — цветных ниток и бисера — расширило возможности мастериц в украшении меховых изделий. Широко распространилась вышивка по меху. Основой для вышивания служит тонкий олений камус светлых оттенков. Также в арсенал художественных средств северных народов

5. **М.И. Гыргольчайвына.**
Колчан.
2018.
Меховая мозаика,
вышивка
подшейным волосом.
Личная коллекция
художника

давно вошел бисер. Его завозили на Север купцы и промышленники. Поначалу вышивка бисером в художественном шитье создавала лишь новый декоративный эффект, не влияя на стиль орнамента. Мастерицы применяли бисер для тех узоров, которые обычно выполнялись оленьим волосом. Но постепенно вышивка приобрела декоративное значение. Заготовки из камуса с вышивкой нитками и бисером использовались, в основном, для нарядных женских и детских торбасов, перчаток, сумок.

Новые формы и новые элементы украшений — это еще одно проявление современной субкультуры, причем как в косторезном искусстве, так и в вышивке «оленных» чукчей. Особое внимание хочется обратить на изделия современных резчиков, особенно русских. Здесь художники могут использовать традиционный материал (рис. 6), но применяют не совсем традиционную технику или в качестве декоративных элементов используют несвойственные чукотскому искусству элементы (рис. 7). Кроме того, в качестве сюжетов используются не совсем арктические мотивы. С другой стороны, мотивы, сюжеты, элементы чукотских художников широко используются в современном дизайне, в частности в интерьерах Чаунского краеведческого музея. Всё это не что иное, как проявление национальных традиций в современной субкультуре.

В современную динамичную и технологичную эпоху сохранить национальную культуру очень сложно, тем не менее меры для этого предпринимаются. Так, в структурном подразделении Певекской детской школы искусств с. Рыткучи есть отделение декоративно-прикладного искусства, где обучаются чукотские дети. Главной целью обучения является сохранение и продолжение традиций: «овладение практическими навыками работы с материалом (кожа, мех, бисер, олений волос) и умение создавать и выполнять самостоятельно художественные изделия в традициях местного национального искусства. Изделий декоративно-прикладного искусства на уроках в школе сделано немало, они весьма разнообразны. Это панно, розетки, мячи, сумки, перчатки, коврики, футляры для очков и мобильных телефонов, пояса, “головнушки” и многое другое. Сохранить эти работы очень сложно — мех со временем осыпается, кожа меняет цвет, стареет» [13]. Но всегда есть возможность сберечь изображения этих произведений. Искусство коренных жителей Чукотки поистине уникально, и совершенно не удивляет тот факт, что оно вдохновляет на создание новых произведений современного искусства — в собрании Чаунского краеведческого музея есть живописные и графические работы с изображением и чукотского жилища, и гравированных клыков, и чукотской одежды.

6. **Ю. Семанишин. Клык моржа.** 2015. Резьба по кости. Частная коллекция

7. **Ю. Семанишин. Панно.**
2014.
Резьба по кости.
Частная коллекция

В интерьере музея широко используются орнаментальные мотивы для художественного оформления залов — в виде витражных панно и росписи на стенах, и это еще одно проявление трансляции традиций древнего искусства в новую субкультуру.

Литература

1. Андреева Л.В., Горбачева В.В. Художественная обработка меха и кожи у народностей Крайнего Северо-Востока. Магадан: Магаданское книжное издательство, 2004. 296 с.
2. Антропова В.В. Современная чукотская и эскимосская резная кость // Сборник Музея антропологии и этнографии: [научные статьи] / отв. ред. С.П. Толстов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 554 с.
3. Арктика — мой дом: Народы Севера Земли / Науч. ред. З.П. Соколова. М.: Северные просторы, 2001. 261 с.
4. Арктическая энциклопедия: в 2-х томах. Т. 1: Географические объекты. Растительность, животный мир, охрана природы. Климат и его изменения. Природные условия. Коренные и малочисленные народы / Отв. ред. Ю.Ф. Лукин. М.: Паулсен, 2017. 687 с.
5. Богораз В.Г. Материальная культура чукчей. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. 224 с.
6. Бронштейн М.М., Карахан И.Л., Широков Ю.А. Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки. М.: Изд-во «Святигор», 2002. 97 с.
7. Вдовин И.С. Очерки история и этнографии чукчей. М.; Л.: Наука, 1965. 404 с.
8. Винокурова А.Е., Петрова А.Г. Традиционная резьба по кости: к проблеме сравнительного анализа чукотской и якутской школ // Традиционная культура кочевых народов в системе художественного образования: материалы науч.-твор. конф. с межд. участием, 22 марта 2014 г., г. Якутск / редкол.: С.С. Игнатьева и др. Якутск: Арктический государственный институт культуры и искусств, 2014. С. 143–152.
9. Вуквукай Н.И. Декоративно-прикладное искусство на Чукотке: история и перспективы развития // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 1 (17). С. 139–146.
10. Корольков С.В. Художественная резьба по кости как явление этнорегиональной культуры (Чукотка, Якутия, Ямал). Дисс. канд. культурологии. СПб., 2021. 197 с.
11. Орлова Л.А. Чукотская, корякская, эскимосская, алеутская резная кость. Новосибирск: Наука, 1964. 111 с.
12. Романова И.И. Косторезное искусство Чукотки // Культура и искусство Арктики. 2015. № 1 (1). С. 72–75. URL: http://agiki.ru/uploads/default/files/88fb122befb891b197b58c95742d932b.pdf (дата обращения: 02.09.2021).
13. Сугробов Г.В. Открытие виртуального архива изделий Чукотского ДПИ [Электронный ресурс]. URL: https://project.1sept.ru/works/598089 (дата обращения: 02.09.2021).
14. Тепло очага яранги. Жизнь и творчество Клавдии Геутваль. Анадырь: ООО «Дитон», 2017.
15. Тишков В.А. Тундра и море. Чукотско-эскимосская резьба по кости. М.: Индрик, 2008. 160 с.
16. Хабарова М.В. Народное искусство Чукотки. Л.: Художник РСФСР, 1978. 32 с.
17. Чернышова С.Л. Особенности косторезного искусства Чукотки // Человек. Культура. Образование. 2019. № 3 (33). С. 223–236.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Швец-Шуст Валерия Юрьевна — директор, Чаунский краеведческий музей, г. Певек, Российская Федерация, shvets.ler@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Shvets-Shust, Valeria Yurievna — Director, Chaunsky Local History Museum, Pevek, Russian Federation, shvets.ler@yandex.ru*

Поступила в редакцию / Submitted 05.10.2021. Поступила после рецензирования / Revised 25.10.2021.
Принята к публикации / Accepted 29.10.2021.

References

1. Andreyeva L.V., Gorbacheva V.V. *Khudozhestvennaya obrabotka mekha i kozhi u narodnostey Kraynego Severo-Vostoka* [Artistic processing of fur and leather among the peoples of the Far North-East]. Magadan, Magadanskoye knizhnoye izdatelstvo, 2004. 296 p. (In Russian).
2. Antropova V.V. *Sovremennaya chukotskaya i eskimosskaya reznaya kost' // Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [Modern Chukchi and Eskimo carved bone]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1953. 554 p. (In Russian).
3. Sokolova Z.P. (ed.). *Arktika — moy dom: Narody Severa Zemli* [The Arctic is my home: Peoples of the North of the Earth]. Moscow, Severnyye prostory, 2001. 261 p. (In Russian).
4. Lukin Yu.F. (ed.). *Arkticheskaya entsiklopediya: v 2-kh tomakh. T. 1: Geograficheskiye ob»yekty. Rastitel'nost', zhivotnyy mir, okhrana prirody. Klimat i yego izmeneniya. Prirodnyye usloviya. Korennyye i malochislennyye narody* [Arctic encyclopedia: in 2 volumes. T. 1: Geographical objects. Vegetation, fauna, nature protection. Climate and its changes. Natural conditions. Indigenous and small peoples]. Moscow, Paulsen, 2017. 687 p. (In Russian).
5. Bogoraz V.G. *Material'naya kul'tura chukchey* [Material culture of the Chukchi]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 224 p. (In Russian).
6. Bronstein M.M., Karakhan I.L., Shirokov Yu.A. *Reznaya kost' Uelena. Narodnoye iskusstvo Chukotki* [Whalen's carved bone. Folk art of Chukotka]. Moscow, Svyatigor Publ., 2002. 97 p. (In Russian).
7. Vdovin I.S. *Ocherki istoriya i etnografii chukchey* [Essays on the history and ethnography of the Chukchi]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1965. 404 p. (In Russian).
8. Vinokurova A.E., Petrova A.G. Traditsionnaya rez'ba po kosti: k probleme sravnitel'nogo analiza chukotskoy i yakutskoy shkol [Traditional bone carving: on the problem of comparative analysis of the Chukchi and Yakut schools]. Ignatieva S.S. et al. (eds.). *Traditsionnaya kul'tura kochevykh narodov v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya* [Proceedings of Conference "Traditsionnaya kul'tura kochevykh narodov v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya"]. Yakutsk, Arctic State Institute of Culture and Arts, 2014, pp. 143–152. (In Russian).
9. Vukvukay N.I. Dekorativno-prikladnoye iskusstvo na Chukotke: istoriya i perspektivy razvitiya [Decorative and applied art in Chukotka: history and development prospects]. *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke — Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*, 2012, No. 1 (17), pp. 139–146. (In Russian).
10. Korolkov S.V. *Khudozhestvennaya rez'ba po kosti kak yavleniye etnoregional'noy kul'tury (Chukotka, Yakutiya, Yamal)*. Diss. kand. kulturologii [Artistic bone carving as a phenomenon of ethnoregional culture (Chukotka, Yakutia, Yamal). Cand. Cultural Studies diss]. St. Petersburg, S. n., 2021. 197 p. (In Russian).
11. Orlova L.A. *Chukotskaya, koryakskaya, eskimosskaya, aleutskaya reznaya kost'* [Chukchi, Koryak, Eskimo, Aleutian carved bones]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1964. 111 p. (In Russian).
12. Romanova I.I. Kostoreznoye iskusstvo Chukotki [Bone carving art of Chukotka]. *Kul'tura i iskusstvo Arktiki — Culture and art of the Arctic*, 2015, No. 1 (1), pp. 72–75. Available at: http://agiki.ru/uploads/default/files/88fb122befb891b197b58c95742d932b.pdf (accessed: 02.09.2021). (In Russian).
13. Sugrobov G.V. *Otkrytiye virtual'nogo arkhiva izdeliy Chukotskogo DPI* [Opening of a virtual archive of products of the Chukotka arts and crafts]. Available at: https://project.1sept.ru/works/598089 (accessed: 02.09.2021). (In Russian).
14. *Teplo ochaga yarangi. Zhizn' i tvorchestvo Klavdii Geutval'* [The warmth of the yaranga hearth. The life and work of Claudia Geutval]. Anadyr, Diton Publ., 2017. (In Russian).
15. Tishkov V.A. *Tundra i more. Chukotsko-eskimosskaya rez'ba po kosti* [Tundra and sea. Chukchi-Eskimo bone carving]. Moscow, Indrik Publ., 2008. 160 p. (In Russian).
16. Khabarova M.V. *Narodnoye iskusstvo Chukotki* [Folk art of Chukotka]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1978. 32 p. (In Russian).
17. Chernyshova S.L. Osobennosti kostoreznogo iskusstva Chukotki [Features of bone carving art in Chukotka]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye — Human. Culture. Education,* 2019, No. 3 (33), pp. 223–236. (In Russian).

Для цитирования | For citation:

Швец-Шуст В.Ю. Традиционное декоративно-прикладное искусство народов Чукотки и его традиции в современной субкультуре // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 240–253. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.019. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/790

Shvets-Shust V.Yu. Traditional arts and crafts of the peoples of Chukotka and its traditions in the modern subculture. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 240–253. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.019. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/790 (In Russian).

Shishkova, Elena Grigorievna,
Samosyuk, Kira Fedorovna,
Divletkildeeva, Anna Olegovna,
Smolyanitskaya, Olga Lvovna,
Khavrin, Sergey Vladimirovich,
Chugunova, Ksenia Sergeevna,
Grigorieva, Irina Andreevna,
Urazaeva, Yana Rustemovna

State Hermitage Museum,
St. Petersburg, Russian Federation

RESTORATION OF 18TH CENTURY CHINESE ALBUM

Шишкова Елена Григорьевна,
Самосюк Кира Федоровна,
Дивлеткильдеева Анна Олеговна,
Смоляницкая Ольга Львовна,
Хаврин Сергей Владимирович,
Чугунова Ксения Сергеевна,
Григорьева Ирина Андреевна,
Уразаева Яна Рустэмовна

Государственный Эрмитаж,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

РЕСТАВРАЦИЯ КИТАЙСКОГО АЛЬБОМА XVIII ВЕКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.020
УДК 75.025.4:76
Научная статья / Original article

БЛАГОДАРНОСТИ

Авторы благодарят за содействие в проведении реставрационных работ фонд «The Coca-Cola Foundation», Благотворительный фонд В. Потанина, переводчицу текста на английский язык Кристину Барнард, а также сотрудников лаборатории научной реставрации восточной живописи, принимавших участие в реставрации альбома: А.О. Андрееву, Е.А. Маслову, В.А. Румянцеву, К.В. Ягину и фотографа редакционно-издательского отдела К.В. Синявского.

ACKNOWLEDGMENTS

The authors thank the Coca-Cola Foundation, the V. Potanin Charitable Foundation, Christine Barnard (MA, MITI, translator), as well as the staff of the Scientific Restoration of Oriental Painting of the State Hermitage Museum who took part in the restoration of the album: A.O. Andreeva, E.A. Maslova, V.A. Rumyantseva, K.V. Yagina and the photographer of the Editorial and Publishing Department K.V. Sinyavsky.

АННОТАЦИЯ

Цель данного исследования — познакомить специалистов, занимающихся изучением и реставрацией произведений китайской живописи, с опытом, полученным в Государственном Эрмитаже. В процессе изучения текстов «Альбома рисунков. Путешествие императора Цяньлуна на юг Китая» хранителем К.Ф. Самосюк была установлена дата его создания — 1751–1758 годы. Альбом с китайской живописью был исследован всесторонне: проведены физико-химические и биологические исследования, которые позволили определить методику его реставрации. В России мало информации о реставрации альбомов такого рода. Исследование и реставрация китайской живописи осложняется хрупкостью материалов — бумаги и шелка, а также утонченностью техники живописи, поэтому были выбраны неразрушающие методы исследования без взятия проб. Рассматривались также этические проблемы. Были применены физический, химический и биологический анализы для определения подходящего метода реставрации. Биологические исследования подтвердили необходимость замены старых, обветшавших страниц альбома новыми. Для реставрации и сохранения альбома были использованы традиционные китайские методы реставрации и собственный опыт. Об исследовании и реставрации китайской живописи и каллиграфии, помещенных в альбомы, не так много информации. Наряду с другими источниками впервые в отечественной практике было использовано «Иллюстрированное руководство по монтированию китайской каллиграфии и живописи» Янь Гуйжуна, 2013. В статье также рассматривается проблема адаптации альбомов с живописью и каллиграфией к новым требованиям хранения и экспонирования графики. Изменение исторической формы монтирования листов с изображениями было вызвано сильным разрушением конструкции альбома. Новая форма хранения позволила выставлять альбом отдельными листами на различных тематических выставках с возможностью их ротации на экспозиции. В данной статье показан логический ход выбора методики реставрации, основанный на результатах исследований памятника и сочетании традиционных и современных методов реставрации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайская живопись, каллиграфия, альбом, китайская бумага, китайский шелк, консервация, реставрация, физико-химические исследования, биологические исследования, экспонирование, восточная живопись, Государственный Эрмитаж.

ABSTRACT

The aim of the article is to share our experience of restoring the *Album of Drawings. The Emperor Qian Long's Tour of Inspection to Southern China*. Curator K.F. Samosyuk has dated the album to 1751–1758.

There is little information in Russia on restoring albums of this kind. Restoration of painting on paper and silk is complicated by the fragility of the support material and painting technique; we therefore chose non — destructive research methods without taking samples. Ethical problems were also considered.

For the first time we used physical, chemical and biological analysis to determine the appropriate restoration method. Biological research led us to replace old, faded album pages with new ones. We then used traditional Chinese restoration methods and our own experience to restore and preserve the album.

Along with other sources, for the first time in Russia, Yan Guirong's *Illustrated Instructions for the Mounting of Chinese Calligraphy and Painting*, 2013 was used. The key factor, though, was the experience we gained during research secondments at Shanghai Museum.

We also examine the problem of adapting painting and calligraphy albums to new requirements for the preservation and exhibiting of graphic art. Historically, album pages with illustrations were mounted in pairs and glued together. Because of the album's severe state of deterioration we decided to mount the pages on separate sheets. This new form of preservation has enabled separate pages from the album to be shown at differently — themed exhibitions and for rotation to take place.

The article shows the logical process involved in choice of restoration method based on our research findings and a combination of traditional and modern restoration methods.

KEYWORDS: Chinese painting, calligraphy, album, Chinese paper, Chinese silk, conservation, restoration, physical and chemical research, biological research, exhibiting, oriental painting, State Hermitage Museum.

© Шишкова Е.Г., Самосюк К.Ф., Дивлеткильдеева А.О., Смоляницкая О.Л., Хаврин С.В., Чугунова К.С., Григорьева И.А., Уразаева Я.Р., 2021

1. **«Альбом рисунков. Путешествие императора Цяньлуна на юг Китая».** Китай, династия Цин, 1751, 1758 гг. Государственный Эрмитаж. Фотография альбома до реставрации. Автор фотографии: К.В. Синявский

Введение

В 2017 году в лабораторию научной реставрации восточной живописи поступил на реставрацию *«Альбом рисунков. Путешествие императора Цяньлуна на юг Китая»*. Альбом находился в плачевном состоянии: пыльный, в пятнах, с растрепанным блоком без крышек и расслоившимися листами. Но, как выяснила хранитель К.Ф. Самосюк при изучении текстов, которые сопровождали пейзажные картины, этот альбом является редким памятником китайского искусства. Он нуждался в серьезной реставрации (рис. 1).

Данный альбом с живописью и каллиграфией посвящен одной из инспекционных поездок императора Цяньлуна (даты жизни 25 сентября 1711 г.— 7 февраля 1799 г.) на юг в 1751 и 1758 годах (рис. 2). Альбом брошюрован в форме «бабочки» — распашной тип альбома, в котором страницы переворачиваются слева направо, парные листы склеены с соседними по краям [3, с. 178].

В развернутом виде все правые листы альбома представляют собой архитектурные пейзажи. На левых листах полускорописью написан текст. Живописные изображения выполнены в технике клеевой живописи, тексты написаны черной тушью.

Первая строка текста является названием места. Далее следует описание архитектурного пейзажа и географические названия изображенной местности. Заключительные строки содержат дату посещения императором Цяньлуном данного конкретного места и ссылку на то, что в память об этом событии император сочинил стихи. Сами стихи не приводятся. Известно, что Цяньлун написал 43 тысячи различных стихов, большей частью о тех местах, которые он посетил, и событиях, связанных с ними.

Имени художника, его печати или же печати самого Цяньлуна на листах нет, так же как нет никаких пометок на обложке. Точных аналогий, которые бы повторяли композиции и детали пейзажа, не найдено. Сюжет инспекционной поездки Цяньлуна и его деда императора Канси был необычайно популярен и имел государственное значение, свита состояла из двух тысяч человек. Целая группа художников сопровождала императора — они увековечивали каждый его визит — и состояла из главного мастера Сюй Яна и его помощников, каждый из которых отличался умением писать определенные сюжеты — пейзажи, архитектуру, людей и т.д. Главным итогом работы стало 12 свитков.

Известно, что подготовительная работа заняла три года и была окончена не раньше 1770 года, хотя точных сведений у нас нет. Шестой свиток работы Сюй Яна хранится в музее Метрополитен.

Наряду со свитками было написано и несколько альбомов. Один хранится в музее Гугун

2. **Портрет императора Цяньлуна в парадном одеянии**.
Вертикальный свиток.
Шелк, водяные краски.
Фото: wikimedia.org

в Пекине и написан другим мастером, не автором эрмитажного альбома. Второй альбом хранится в Британской библиотеке. Эрмитажный альбом отличается стилистически и художественно от двух других, очевидно, что они были написаны разными художниками [6, с. 74, 79].

Этические проблемы реставрации живописи в альбоме

Проблема реставрации живописи и графики, помещенных в альбомы, актуальна для многих музеев и затрагивает этические вопросы [5, с. 35–54].

Это связано с тем, что в современных условиях интенсивного потока информации увеличился обмен выставками произведений искусства, и нередко листы с живописью и рисунками изымаются из альбомов. Альбомы, которые создавались как своего рода маленькие коллекции рисунков или гравюр, повествующих о каких-либо событиях или памятниках, были также для них формой хранения, защищающей от воздействия внешней среды.

Этические проблемы выступают на первый план при использовании альбомов с произведениями графики для выставок. Альбом в целом является единым памятником, то есть он состоит не только из рисунков или гравюр, но также из переплета и декоративных элементов, относящихся, как правило, к одному времени. Как только произведения графики вынимаются из альбома, они становятся разрозненными памятниками. Кроме того, со временем переплеты, папки или футляры безвозвратно теряют своего «хозяина» — коллекцию графики.

Альбом с китайской живописью и каллиграфией *«Путешествие императора Цяньлуна»* относится к XVIII веку — периоду расцвета китайской живописи. Мы можем только предположить, что первоначально листы с живописью и каллиграфией были дублированы на хорошую бумагу и помещены в традиционный китайский переплет, украшенный шелком, парчой или лаковыми панелями [3, с. 178–179].

Эрмитажный альбом имел скромное обрамление из подкрашенной в охристый цвет бумаги. Местами оно было приклеено небрежно и не закрывало края живописи и каллиграфии. Оригинальные крышки не сохранились, листы большей частью были утрачены, о чем свидетельствуют китайские иероглифы с нумерацией, перенесенные с прежнего бумажного обрамления,— указаны с 27-го по 40-й листы (рис. 3). Можно предположить, что первоначально листов было 40, а сохранилось только 14.

В процессе обследования альбома и живописных изображений стало очевидным, что листы ранее были «реставрированы» и, возможно, не раз: сохранились не только подклейки разрывов, восполнения утрат, но и старые тонировки и поновления красочного слоя.

Сами изображения и тексты сохранились достаточно хорошо, за исключением небольших участков осыпей зеленой и голубой красок, а также потертостей и царапин. Более всего пострадал 14-й лист: его половина с текстом была утрачена, как и крышки альбома, и он оказался не защищенным от воздействия внешней среды.

О высоком качестве рисунков говорит не только изысканная манера письма и каллиграфии, но и то, что краски были тонко перетерты, что позволило им хорошо сохраниться благодаря сильному сцеплению с бумагой.

Обзор научных источников

В процессе работы над альбомом были изучены различные литературные источники. Следует выделить статью Клаудии Браун (Claudia Brown) [7], где содержится информация об аналогичных альбомах «путешествий императора» в других музеях мира, что помогло хранителю атрибутировать альбом [7, p. 74, fig, 3,8; p. 79, fig. 3.10; p. 132–133, fig 7.14]. Что касается техники монтирования китайской живописи, то исследование В.Г. Белозёровой [1] является наиболее полным и содержит перевод книги известного мастера конца XX века Фэн Пэншэна. Из последних работ, посвященных практике реставрации китайской живописи, интересен учебник шанхайского мастера Янь Гуйжун «Иллюстрированное руководство по монтированию китайской каллиграфии и живописи» [13]. Также следует отметить статью П.С. Одиноковой [4], непосредственно связанную с темой исследования. Для технологических исследований были привлечены различные статьи и монографии, в которых содержатся указания на использованные методы исследования. Среди них основными являются диссертация О.Л. Смоляницкой [5] и монография А.И. Косолапова [2]. Для сравнительного анализа инфракрасного спектра (ИК-спектра) клея были использованы данные из статьи Бенедикто де Кампос Видаля и Марии Луизы Мелло (Benedicto de Campos Vidal, Maria Luiza Silveira Mello) [8]. Также полезна статья Е.Г. Шишковой [6], где рассматриваются этические проблемы реставрации произведений живописи и графики, хранящихся в альбомах.

Методы исследования

В случае, когда памятник требует нестандартного подхода, необходимо провести детальное исследование с применением современных аналитических методов, которые могут помочь определить программу реставрации и выбрать наиболее безопасные и эффективные реставрационные методики.

The Art of Eurasia
№4 (23) 2021

3. **Лист № 18 с пагинацией, перенесенной со старых листов, до реставрации.**
«Альбом рисунков. Путешествие императора Цяньлуна на юг Китая». Китай, династия Цин, 1751, 1758 гг., Государственный Эрмитаж.
Автор фотографии: К.В. Синявский

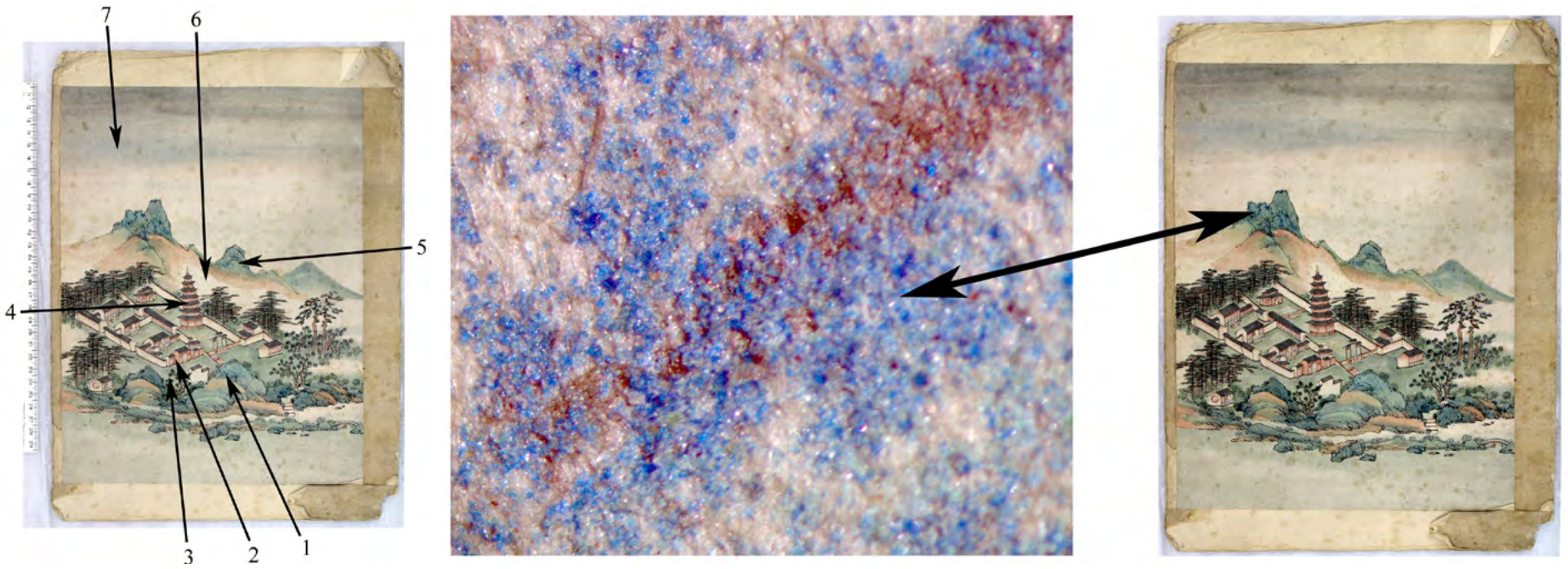
Для уточнения техники живописи пейзажей и времени их создания было использовано различное оборудование. Исследование пигментов одного из рисунков (лист № 14) альбома «Путешествие императора Цяньлуна на юг Китая» проводилось в отделе научно-технологической экспертизы Государственного Эрмитажа.

В процессе исследования рисунка были использованы следующие инструментальные методы: оптическая микроскопия («Leika M60»; «Zeiss, Stemi 508»), рентгенофлуоресцентный анализ[1] (РФА, μXRF-спектрометр «ArtTAX» (RÖNTEC, Bruker)), инфракрасная Фурье-микроспектроскопия[2] (ИК-Фурье спектрометр «Tensor 37» с микроскопом «Hyperion 1000»), рентгенофазовый анализ[3] (XRD, микродифрактометр «Дифрей-401», АО «Научные приборы»).

При работе с музейными коллекциями предпочтение отдается комплексному подходу [2; 10] и неразрушающим методам исследования [11], не требующим отбора проб, таким как оптическая микроскопия и рентгенофлуоресцентный анализ [9] (рис. 4). Оптическая микроскопия позволяет получить детальную информацию о морфологических особенностях изучаемых предметов (рис. 5).

Для уточнения молекулярного и фазового состава синих и зеленых пигментов применялись инфракрасная Фурье-микроспектроскопия и рентгенофазовый анализ. По результатам всех проведенных исследований на рисунке были определены следующие минеральные пигменты: свинцовые белила, киноварь (рис. 6), азурит, малахит (рис. 7), охры [12].

Бумага самих рисунков и текстов была высокого качества: она практически не изменилась в цвете, оставаясь такой же белой и эластичной. Даже пожелтевший окислившийся со временем



клей, использованный при дублировании, не смог сильно повредить ей, тогда как на бумаге обрамлений альбомных листов сохранились бурые пятна клея.

Чтобы дополнить картину причин повреждения альбомных листов, были взяты пробы клея с обрамления, там, где он лежал пастозно (рис. 8).

Исследование клея проводились в лаборатории научной реставрации драгоценных и археологических металлов Государственного Эрмитажа.

Небольшой образец клея исследовали с помощью ИК-микроскопа Thermo Scienific Nikolet iN10 в режиме нарушенного полного внутреннего отражения (НПВО). Измерения делались при комнатной температуре в спектральном диапазоне 4000–600 см-1, с разрешением 8 см-1, спектры регистрировались по 256 сканам.

Для интерпретации спектров использовалась программа OMNIC, укомплектованная библиотекой спектров широкого класса веществ, что позволяет достаточно точно идентифицировать исследуемый образец. Спектры снимались непосредственно с пробы без дополнительной подготовки. В результате был получен высокоинформативный спектр с характерными областями поглощения. В дальнейшем спектры сравнивались с используемой в лаборатории базой данных ИК-спектров образцов. Автоматический поиск показал сходство спектра со спектром коллагена (рис. 9). Полученный ИК-спектр с полосами поглощения, характерными для белковых соединений, также сравнивали с данными научной литературы [8, с. 287].

Многослойная основа альбомных листов, на которую были дублированы живописные изображения и каллиграфия, состояла из шести склеенных между собою листов китайской бумаги среднего качества, судя по интенсивному пожелтению. Процессы разрушения были ускорены тем, что альбом находился во влажной среде: края листов размокли и расслоились, от этого образовались затёки, а также пятна плесени и фоксингов.

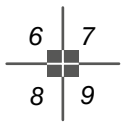
Биологические исследования — важная часть реставрационного процесса. Основными вредителями экспонатов на бумажной основе считаются микроскопические, или плесневые, грибы (микромицеты). Бумага является легкодоступным питательным субстратом для микроскопических грибов; наличие клея и связующих красочного слоя способствует развитию микроорганизмов. Споры микроскопических грибов постоянно присутствуют в окружающей среде, однако их рост начинается только при повышении влажности. Развиваясь на бумаге, плесневые грибы вызывают деструкцию бумаги вплоть до ее полного разрушения.

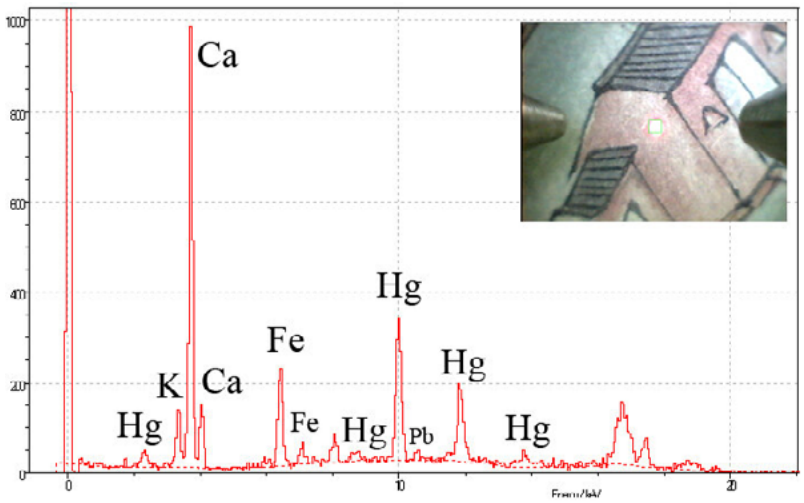
Основными методами микологических исследований являются анализы при помощи микроскопов и посевы на питательные среды. В связи с тем, что на листах альбома были обнаружены фоксинги, а также пятна и налёты, внешне схожие с колониями микромицетов, было проведено микологическое исследование мест повреждений.

Пробы с поверхности пятен и налетов были отобраны при помощи стерильных зондов-пробоотборников. Для микроскопических анализов использовали биологический микроскоп «МБИ-15» и стереомикроскоп «Leica MZ-16». Образцы исследовали в проходящем и отраженном свете при увеличениях 160х-700х. Для выявления жизнеспособных спор плесневых грибов применяли посевы на питательную среду

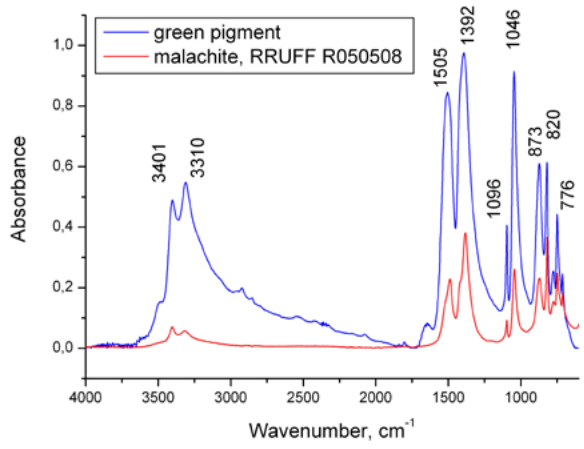
4. **Места проведения рентгенофлуоресцентного анализа для участков рисунка № 14 следующих цветов:**
1 — синий,
2 — розовый,
3 — зеленый,
4 — серый,
5 — голубой,
6 — фон бумаги,
7 — серо-голубой.
Лист № 14 до реставрации. Государственный Эрмитаж. Автор фотографии: К.С. Чугунова

5. **Фрагмент рисунка с изображения горы (синий пигмент — азурит).**
Лист № 14 до реставрации. Государственный Эрмитаж. Автор фотографии: К.С. Чугунова

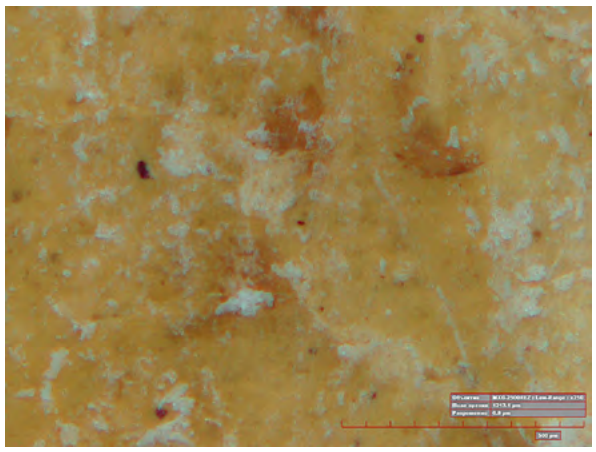


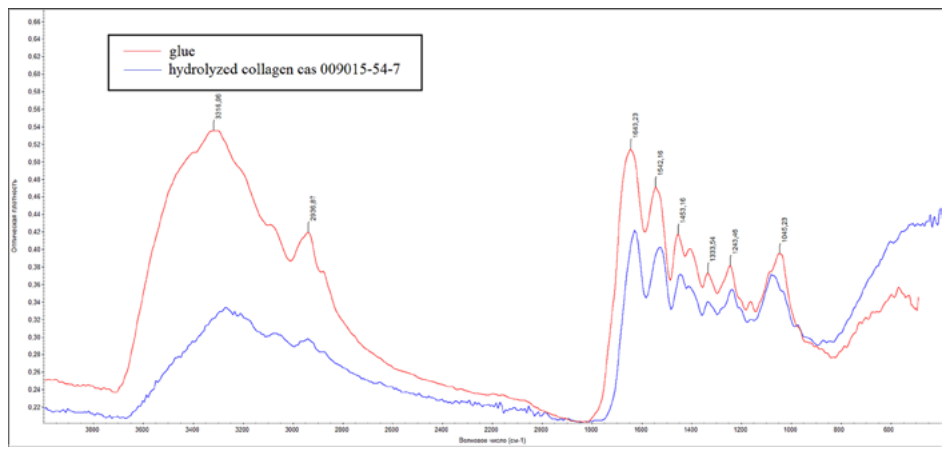


6. **Пример РФА-спектра. Спектр точки 2 с рис. 4** (киноварь, охра, свинцовые белила в следах).
Лист № 14 до реставрации.
Государственный Эрмитаж.
Автор фотографии: К.С. Чугунова



7. **ИК-спектры: зеленого пигмента с рисунка и малахита (RRUFF Database, R050508).**
Лист № 14 до реставрации.
Государственный Эрмитаж.
Автор фотографии: И.А. Григорьева





8. **Образец клея с альбомного листа № 18.**
Государственный Эрмитаж.
Автор фотографии: Я.Р. Уразаева

9. **Лист № 18. ИК-спектр клея; ИК-спектр коллагена.**
Государственный Эрмитаж.
Автор фотографии: Я.Р. Уразаева

(агар Чапека) в чашки Петри, а затем пробы культивировали при 26о С в течение 28 суток [5, с. 55–57].

Микроскопический анализ проб, взятых из мест образования пятен, обнаружил старые деформированные споры микроскопических грибов. При посевах на питательные среды рост микроорганизмов отсутствовал. Присутствие нежизнеспособных спор грибов в составе давних повреждений в настоящий момент не представляет опасности для материалов, поэтому для их удаления была рекомендована обычная механическая очистка.

По результатам проведенного комплекса аналитических исследований были сделаны следующие выводы:

— состав пигментов не противоречит атрибуции пейзажной живописи XVIII века;

— исследованный клей, жесткий бурого цвета, с большой степенью вероятности можно отнести к группе животных клеёв;

— последствия жизнедеятельности микроорганизмов, ослабивших клей между дублированными листами бумаги, были так велики, что утвердили в решении заменить старые, поврежденные листы-основы в целях сохранения живописи.

Реставрационные операции

Перед хранителем и реставраторами встала непростая задача в выборе подхода к реставрации данного памятника. Первоначально было отдано предпочтение методам консервации: сохранению альбома в том виде, в каком он дошел до нас, ограничиваясь консервационными мерами — дезинфекцией, очисткой листов от пыли и загрязнений, подклейкой разрывов, расслоившихся альбомных листов и восполнением утрат основы.

Однако при ближайшем рассмотрении стало очевидно, что листы с живописью и каллиграфией — «средники» — из-за деструкции клея местами отслоились от альбомных листов «колодок» [1, с. 204]. Отслоение листов было вызвано тем, что микроорганизмы «съели» пшеничный клей, на который были дублированы листы с изображениями, тем самым нарушив связь оригиналов с альбомными листами (рис. 10).

Эстетическое восприятие памятника также было искажено влиянием временных наслоений — следами бытования. В том виде, в котором альбом дошел до нас, с трудом угадывалась его «императорская принадлежность».

Решение о реставрации приходило постепенно, можно сказать, «шаг за шагом». После каждой операции начиналось обсуждение состояния

10. **Пример альбомного листа с поврежденными участками клея.** Лист № 27 в процессе реставрации. Государственный эрмитаж. Автор фотографии: Е.Г. Шишкова

альбома и принималось решение о последующих мероприятиях. Так, после дезинфекции и очистки от загрязнений стало видно, что бумага посвежела, но по-прежнему выглядела неопрятно. На принятие решения о замене старых альбомных листов на новые в большой степени повлияли результаты биологических исследований и физическое состояние многослойной основы листов.

После обобщения мнения специалистов — миколога, химиков, физиков, реставраторов и хранителя — было принято решение о консервации старых альбомных листов и замене их на новые, как основы для редкого памятника живописи и каллиграфии.

Таким образом, была определена программа реставрации альбома. Первым этапом реставрации явилась очистка листов от загрязнений — это обязательная операция перед водной обработкой бумаги. Очистка проводилась двумя способами: мягкой беличьей кистью и латексным спонжем только на участках, свободных от изображения, и альбомных листах с обрамлениями.

Поскольку демонтаж листов с изображениями и текстами предполагалось провести методом полного увлажнения в теплой воде, то предварительно красочный слой был закреплен. Следуя опыту китайских мастеров, мы использовали теплый раствор желатина, но по отечественной методике: 0,5% теплый раствор желатина наносился флейцем с беличьим ворсом три раза с интервалом в сутки для полимеризации пленки [4, с. 35].

После закрепления красочного слоя стало возможным отделить «средники» от альбомных листов и удалить остатки старого клея. Для этой операции были использованы современные материалы, такие как холлитекс, мелинекс и тонкий шелк — газ. Эти материалы в значительной степени облегчили работу с увлажненной тонкой китайской бумагой (рис. 11).

Когда «средники» были отделены от альбомных листов, то стало видно, что живопись и каллиграфия выполнены на тончайшей китайской бумаге, которая в свою очередь была дублирована на такую же тонкую белую бумагу. Эта дублировка предохранила оригинальную основу под изображения от воздействия старого клея и микроорганизмов. После водной обработки в дистиллированной воде

11. **Процесс демонтажа «средников» со старого альбомного листа № 18.** Государственный Эрмитаж. Автор фотографии: Е.Г. Шишкова

«средники» были перенесены с помощью листа холлитекса на фильтровальную бумагу для просушки.

Затем разрывы были подклеены тонкой японской бумаги Tengujo 5 г/м, а утраты основы и дублировочного листа восполнены анхойской бумагой.

Много времени потребовалось для изготовления шестислойной основы из анхойской китайской бумаги высокого качества для новых альбомных листов — «колодок» [3, с. 179]. На это ушло 42 листа китайской бумаги, которые сначала были дублированы парно, затем по три пары поэтапно. Из каждого шестислойного листа получилось два альбомных листа, а их должно было быть 14. Для дублирования использовался густой 5% раствор клея из пшеничной муки, приготовленный по рецепту «Студии реставрации древней живописи и каллиграфии» Шанхайского музея. В процессе дублирования особое внимание уделялось влажности бумаги, так как переувлажнение листов могло вызвать их деформацию и образование затёков [1, с. 189]. Шелк однотонного бежевого цвета для обрамления картин был дублирован также на анхойскую бумагу.

Существует два типа монтирования «средника» в обрамление на «колодку» альбомного листа: пятичленное обрамление и прорезанное с фиксацией. Для монтирования эрмитажных «средников» в обрамление был выбран способ пятичленного обрамления, то есть обрамление живописного изображения пятью полосками цветного шелка по верхнему, нижнему, левому, правому краям и в центре по вертикали [1, с. 204, 245–247].

Подготовив все материалы для монтирования «средников» на новые «колодки» альбомных листов, специалисты провели расчеты материалов, рассчитали размеры обрамлений и выполнили нарезку их в заданный размер старого обрамления. Затем все элементы были одновременно соединены: «средники» дублированы на «колодки» новых альбомных листов, обрамлены полосками дублированного шелка и приклеены на «стену» для выравнивания методом растяжки (рис. 12). Обрамление из гладкого однотонного шелка придало картинам и текстам свежесть и нарядность [3, с. 180].

После выравнивания и высыхания монтированные «средники» были сняты со «стены», каждый лист был согнут посередине с предварительным

12. **Процесс выравнивания на «стене» дублированных «средников» с живописью и каллиграфией на новые альбомные листы — «колодки».** Государственный Эрмитаж. Автор фотографии: Е.Г. Шишкова

легким вертикальным надрезом на оборотной стороне. После сгиба листы были выровнены под прессом и затем обрезаны по трафарету в размер старого альбомного листа [1, с. 247; 13, с. 66].

Затем оборотная сторона каждого листа была обработана шлифовальным камнем с предварительным глянцеванием белым воском. Этот процесс называется «пемзованием», он обязателен для обработки как альбомных листов, так и оборотных сторон свитков. Таким образом, листы стали гладкими и пластичными [1, с. 233; 13, с. 63] (рис. 13).

Завершающим этапом работы с альбомом живописи было изготовление папки для хранения листов. Поскольку было решено не монтировать альбомные листы в форме «бабочки», а хранить их как отдельные парные листы, то форма хранения тоже изменилась: вместо крышек была изготовлена папка, обтянутая шелком-парчой с нефритовыми застежками. А старые альбомные листы были помещены в отдельной папке как оригинальная часть памятника XVIII века.

Такую форму хранения и экспонирования альбомных листов с живописными изображениями и каллиграфией можно наблюдать в различных музеях Китая, Кореи и Японии.

Папка была изготовлена из трех слоев бескислотного картона толщиной 1,2 мм, которые были дублированы между собой на 8% клей из пшеничного крахмала и затем обтянуты шелком-парчой. В верхнюю и нижнюю крышки папки были вставлены петельки из шелковой тесьмы с вдетыми в них нефритовыми застежками для фиксации крышек между собой. На участках, где должны

The Art of Eurasia
№4 (23) 2021

13. **Лист № 18 после реставрации.** Государственный Эрмитаж. Автор фотографии: К.В. Синявский

были крепиться петельки, часть картона была выбрана, чтобы «утопить» края петель вровень с основным слоем картона. Внутренняя сторона крышек и корешка была проклеена двухслойной анхойской бумагой (рис. 14).

При изготовлении папки для хранения листов с живописными изображениями или текстами были тщательно измерены все элементы: крышки, корешки, места соединения крышек и корешка. Следует учитывать, что крышки должны быть в размер альбомных листов, а корешок должен «обнимать» стопку листов с запасом пространства в 2 мм. Крышки и корешок должны иметь «зазор» между собою по 2 мм с каждой стороны, и эти «зазоры» проклеиваются с внутренней стороны шелком вместо бумаги. Таким образом, устраняется чрезмерное давление на листы с изображениями, но вместе с тем исключается их выпадение из папки.

Такая форма хранения, с одной стороны, очень традиционна, а с другой стороны, она отвечает современным требованиям хранения и расширяет возможности дальнейшего экспонирования памятника (рис. 15).

14. **Папка с альбомными листами после реставрации.** Государственный Эрмитаж. Автор фотографии: К.В. Синявский

Заключение

Работа над альбомом длилась три года, она потребовала взвешенного решения по каждой последующей операции. Важную роль при выборе реставрационной методики сыграл опыт стажировок в «Студии научной реставрации живописи и каллиграфии» Шанхайского музея заведующей лабораторией научной реставрации восточной живописи Е.Г. Шишковой и художника-реставратора первой категории А.О. Дивлеткильдеевой в 2011, 2013 и 2019-х годах. Эти стажировки были возможны благодаря спонсорской поддержке фонда «The Coca-Cola Foundation» и Благотворительного фонда В. Потанина. Наблюдение за работой китайских реставраторов со старыми, поврежденными свитками и альбомами помогло в выборе программы реставрационных мероприятий по восстановлению эрмитажного альбома. Предварительное комплексное изучение и обследование памятника позволило выбрать необходимую методику реставрации. Изменение исторической формы хранения было вызвано сильным повреждением альбома и утратой оригинального переплета. Однако новая форма хранения расширила возможности изучения и экспонирования редкого образца китайской живописи.

15. **«Альбом рисунков. Путешествие императора Цяньлуна на юг Китая».** Китай, династия Цин, 1751, 1758 гг. Государственный Эрмитаж. Альбом после реставрации. Автор фотографии: А.О. Дивлеткильдеева

Примечания

1. Условия проведения рентгенофлуоресцентного анализа: U=50 kV, I=700 μA, время накопления спектра 40 сек. Материал анода рентгеновской трубки — молибден.

2. Условия проведения инфракрасной Фурье-микроспектроскопии: MCT детектор, область регистрации спектра 4000–400 $см^{-1}$, разрешение 4 $см^{-1}$, число сканов — 64.

3. Условия проведения рентгенофазового анализа: U=25 kV, I=5 mA, время экспозиции 10 мин. Материал анода рентгеновской трубки — хром.

Литература

1. Белозерова В.Г. Китайский свиток. Москва: Государственный научно-исследовательский институт реставрации, 1995. 272 с. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36562218 (дата обращения: 20.09.2021).
2. Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 170 с.
3. Метлицкая Л.Л., Костикова Е.А. Реставрация произведений графики: Методические рекомендации. М.: ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1995. 183 с.
4. Одинокова П.С. Формат альбома в традиционном китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4-1. С. 173–184.
URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_32307855_55532510.pdf (дата обращения: 20.09.2021).
5. Смоляницкая О.Л. Микромицеты как потенциальные агенты биоповреждения культурных ценностей и стратегия защиты от них в Государственном Эрмитаже. Дисс. канд. биол.наук. Санкт-Петербург: [Б. и.], 2007. 174 с.
6. Шишкова Е.Г. Об особенностях консервации произведений графики в альбомах // Альбом семьи Левашовых из собрания Государственного Эрмитажа: Реставрационный сборник 3 / отв. ред. В.Ю. Матвеев. СПб: АО Славия, 1999. 97 с.
7. Brown C. Great Qing. Painting in China, 1644–1911. Washington: University of Washington Press, 2014. 352 p.
8. De Campos Vidal B., Mello M.L.S. Collagen type I amide I band infrared spectroscopy // Micron. 2011. Vol. 42. P. 283–289.
9. Kogou S., Lucian A., Bellesia S., Burgio L., Bailey K., Brooks C., Liang H. A holistic multimodal approach to the non-invasive analysis of watercolour paintings // Applied Physics A. 2015. Vol. 211. P. 999–1014. DOI: https://doi.org/10.1007/s00339-015-9425-4
10. Li T., Jinxin Ji J., Zhou1 Z., Shi J. A multi-analytical approach to investigate date-unknown paintings of Chinese Taoist priests // Archaeological and Anthropological Sciences. 2015. Vol. 9. P. 395–404
11. Liang H., Burgio L., Bailey K. et al. Culture and trade through the prism of technical art history: a study of Chinese export paintings // Studies and conservations. 2014. Vol. 59. P. 596–599. DOI: https://doi.org/10.1179/204705814X13975704318272
12. Roy A. (ed.). Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics. Washington: National Gallery of Art, 1993. 232 p.
13. 严桂荣。图说中国书画装裱（第二版）。上海: 上海人民美术出版社 , 2013. (Янь Гуйжун. Иллюстрированное руководство по монтированию китайской каллиграфии и живописи (2-е изд.). Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2013. 97 с.).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Шишкова Елена Григорьевна — кандидат искусствоведения, заведующая лабораторией научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, eshishkova@hermitage.ru

Самосюк Кира Федоровна — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела Востока, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, kira.samosyuk@yandex.ru

Дивлеткильдеева Анна Олеговна — художник-реставратор, лаборатория научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, anita_2683@mail.ru

Смоляницкая Ольга Львовна — кандидат биологических наук, заведующая лабораторией биологического контроля и защиты, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, smolyanitskaya@hermitage.ru

Хаврин Сергей Владимирович — заместитель заведующего, отдел научно- технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, Российская Федерация, sergekhavrin@yandex.ru

Чугунова Ксения Сергеевна — старший научный сотрудник отдела научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, askachu@yandex.ru

Григорьева Ирина Андреевна — старший научный сотрудник отдела научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, irinagrigorieva@mail.ru

Уразаева Яна Рустэмовна — кандидат химических наук, научный сотрудник, лаборатория научной реставрации драгоценных и археологических металлов, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, yana-hermitage@yandex.ru

Поступила в редакцию / Submitted 10.04.2021. Поступила после рецензирования / Revised 03.05.2021.
Принята к публикации / Accepted 04.05.2021.

Для цитирования

Шишкова Е.Г., Самосюк К.Ф., Дивлеткильдеева А.О., Смоляницкая О.Л., Хаврин С.В., Чугунова К.С., Григорьева И.А., Уразаева Я.Р. Реставрация китайского альбома XVIII века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 254–269. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.020. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/799

References

1. Belozerova V. G. *Kitaiskii svitok* [Chinese scroll]. Moscow, State Research Institute for Restoration Publ., 1995. 272 p. (In Russian).
2. Kosolapov A.I. *Estestvennonauchnye metody v ehkspertize proizvedenii iskusstva* [Natural science methods in the examination of works of art]. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2010. 170 p. (In Russian).
3. Metlitskaya L.L., Kostikova E.A. *Restavratsiya proizvedenii grafiki: Metodicheskie rekomendatsii* [Restoration of objects of graphic art: Methodological recommendations]. Moscow, The Grabar Art Conservation Center, 1995. 183 p. (In Russian).
4. Odinokova P. S. Format al'boma v traditsionnom kitaiskom iskusstve [Album Format in Traditional Chinese Art]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA — Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts*, 2017, no. 4-1, pp. 173–184. (In Russian).
5. Smolyanitskaya O.L. *Mikromitsety kak potentsial'nye agenty biopovrezhdeniya kul'turnykh tsennostei i strategiya zashchity ot nikh v Gosudarstvennom Ehrmitazhe.*[Micromycetes as Potential Agents of Biological Damage to Cultural Property and a Strategy for Protection from Them in the State Hermitage Museum. Diss. Cand. Biological Sciences.]. Saint-Petersburg, [S.n.], 2007. 174 p. (In Russian).
6. Shishkova E.G. Ob osobennostyakh konservatsii proizvedenii grafiki v al'bomakh [On the peculiarities of conservation of graphic works in albums]. Matveev V.Yu. (ed.). *Al'bom sem'i Levashovykh iz sobraniya Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Album of the Levashov family from the collection of the State Hermitage: Collection of restoration, No. 3]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 1999. 97 p. (In Russian).
7. Brown C. Great Qing. Painting in China, 1644–1911. Washington, University of Washington Press, 2014. 352 p.
8. De Campos Vidal B., Mello M.L.S. Collagen type I amide I band infrared spectroscopy. *Micron*, 2011, vol. 42, pp. 283–289.
9. Kogou S., Lucian A., Bellesia S., Burgio L., Bailey K., Brooks C., Liang H. A holistic multimodal approach to the non-invasive analysis of watercolour paintings. *Applied Physics A*, 2015, vol. 211, pp. 999–1014. DOI:1 https://doi.org/10.1007/s00339-015-9425-4
10. Li T., Jinxin Ji J., Zhou1 Z., Shi J. A multi-analytical approach to investigate date-unknown paintings of Chinese Taoist priests. *Archaeological and Anthropological Sciences*, 2015, vol. 9, pp. 395–404.
11. Liang H., Burgio L., Bailey K. et. all. Culture and trade through the prism of technical art history: a study of Chinese export paintings. *Studies and conservations*, 2014, vol. 59, pp. 596–599. DOI: https://doi.org/10.1179/204705814X13975704318272
12. Roy A. (ed.). *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics.* Washington, National Gallery of Art, 1993. 232 p.
13. Yan Guirong. Illustrated Manual on Mounting of Chinese Calligraphy and Painting (second edition). Shanghai, *Shanghai renmin meishu chubanshe*, 2013. 97 p.

ABOUT AUTHORS:

Shishkova, Elena Grigorievna — Cand. Sc. (Art History), the Head of the Laboratory for the Scientific Restoration of Oriental Painting of the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, eshishkova@hermitage.ru

Samosyuk, Kira Fedorovna — D. Sc. (Art History), the Chief Researcher of the Oriental Department, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, kira.samosyuk@yandex.ru

Divletkildeeva, Anna Olegovna — the Artist Restorer of the Laboratory for the Scientific Restoration of Oriental Painting, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, anita_2683@mail.ru

Smolyanitskaya, Olga Lvovna — Cand. Sc. (Biology), the Head of the Laboratory of Biological Control, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, smolyanitskaya@hermitage.ru

Khavrin, Sergey Vladimirovich — the Deputy Head of the Department of Scientific Examination of Works of Art, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, sergekhavrin@yandex.ru

Chugunova, Ksenia Sergeevna — the Senior Researcher of the Department of Scientific Examination of Works of Art, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, askachu@yandex.ru

Grigorieva, Irina Andreevna — the Senior Researcher of the Department of Scientific Examination of Works of Art, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, irinagrigorieva@mail.ru

Urazaeva, Yana Rustemovna — Cand. Sc. (Chemistry), the Researcher Assistant, the Laboratory for Scientific Restoration of Precious and Archaeological Metals, the State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russian Federation, yana-hermitage@yandex.ru

For citation:

Shishkova E.G., Samosyuk K.F., Divletkildeeva A.O., Smolyanitskaya O.L., Khavrin S.V., Chugunova K.S., Grigorieva I.A., Urazaeva Ya.R. Restoration of 18th century Chinese album. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 254–269. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.020. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/799 (In Russian).

Levdanskaya, Natalia Andreevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Левданская Наталья Андреевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

ON THE PROBLEM OF THE MEANING AND SCOPE OF THE TERM SCHOOL IN CONTEMPORARY ART HISTORY (BY THE CASE OF THE FAR EASTERN REGION)

К ПРОБЛЕМЕ СОДЕРЖАНИЯ И ОБЛАСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕРМИНА «ШКОЛА» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.021
УДК 7.01+7.03(571.6)
Краткое сообщение / Short Communications Article

АННОТАЦИЯ

Редкое исследование, посвященное современному художественному процессу, его участникам, обходится без употребления термина «школа». При этом его содержание трактуется очень широко: от сложившейся и действующей на протяжении большого отрезка времени системы полного цикла профессионального художественного образования до принадлежности художников одной территории или следования за лидером в выборе стилевых предпочтений. В статье дается краткий очерк истории появления и бытования термина «школа», предлагается уточнение его содержания в современных условиях и на этой основе предпринимается попытка оценить ситуацию с формированием региональных школ в России на примере Дальнего Востока.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественная школа, дальневосточное изобразительное искусство, региональные отделения СХ РФ, художественное образование.

ABSTRACT

A rare study devoted to the contemporary art process, its participants, dispenses with the use of the term «school». At the same time, its content is interpreted very broadly: from the system of a full cycle of professional art education that has been established and has been operating for a long period of time to artists belonging to the same territory or following the leader in choosing style preferences.

The article gives a brief outline of the history of the emergence and existence of the term «school», suggests clarifying its content in modern conditions and on this basis attempts to assess the situation with the formation of regional schools in Russia, using the example of the Far East.

KEYWORDS: art school, Far Eastern Fine Arts, regional branches of the Union of Artists of Russia, art education.

© Левданская Н.А., 2021

Термин «школа» по отношению к изобразительному искусству употребляется довольно часто, однако его содержание при этом трактуется чрезвычайно разнообразно и широко, и это затрудняет его понимание. Существование школ живописи в эпоху Возрождения — общепризнанный факт: «Ведущими художественными школами в искусстве итальянского Ренессанса были в XIV в. такие, как сиенская и флорентийская, в XV в.— флорентийская, умбрийская, падуанская, венецианская, в XVI в.— римская и венецианская» [6]. Как известно, в древнерусской живописи сложились свои школы: новгородская, псковская, московская, ярославская, школа Симона Ушакова. В XVII веке на европейское искусство оказывают влияние голландская, испанская, в некоторые периоды XVIII и XIX веков — французская школа.

Чаще всего школы «существовали там, где были академии. Академии опирались на те или иные традиции, талантливых мастеров, развивающих эти традиции, с учетом историко-географических особенностей места» [8].

В Советском Союзе существовали и продолжают существовать сейчас две школы: ленинградская и московская. Ленинградская школа имеет в своей основе сформированную систему профессионального образования, от начального до высшего (Императорская академия трех знатнейших художеств, ВХУТЕИН, Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина).

Отличительными чертами ленинградской школы признается строгое следование образцам, научные основы построения композиции, превалирование тона над цветом в колорите, склонность к большой форме. Конечно, со временем не все изначально заложенные в систему обучения принципы сохранялись в неприкосновенности. Но до сих пор академия поддерживает традиции передачи мастерства непосредственно от учителей к ученикам — на протяжении нескольких столетий, в одних стенах, на одних и тех же художественных принципах [4].

Как мы отмечали ранее, московская школа «ориентирована на национальные корни: реалистический пейзаж и бытовой жанр развивались именно здесь. Московская школа была более, чем петербургская, открыта для восприятия новых тенденций, пришедших в Россию в конце XIX — начале XX века» [8].

Со временем параллельно с термином «школа», перекликаясь и переплетаясь с ним, вошли в оборот понятия стиля, направления, течения, также неоднозначно трактуемые до настоящего времени. Так, если роль и значение школы в искусстве Италии XVI века, например, была определяющей, то в XVII–XVIII веках важнее оказываются стили — барокко, рококо, классицизм, развивавшиеся почти параллельно в разных странах Европы.

Что же в наше время следует понимать под термином «школа», и насколько велико значение школы в современном художественном процессе? Академический истеблишмент склонен считать, что в стране существует одна — российская — школа, а, например, в исследованиях приморских авторов, в том числе и автора данной статьи, встречается понятие «приморская школа» [9, с. 199], а иногда даже «уссурийская школа» [2, с. 23–24].

Представляется, что отказываться от признанного более века назад существования петербургской и московской школ, нивелировать их объективные различия, объединяя в одну — российскую — не совсем верно.

Более того, встречаются высказывания о том, что в отдельных территориях России формируются свои школы. Например, авторитетный искусствовед Виталий Серафимович Манин в III томе «Русской живописи XX века» упоминает о «национальных» и «региональных мирах», ранее не известных в искусстве [10, с. 305]. В начале 1990-х годов в художественных кругах Приморья начинают говорить о том, что в крае складывается своя школа изобразительного искусства. Приморский искусствовед Виталий Ильич Кандыба писал: «На подступах то время, когда в истории нашего искусства мало будет общего понятия “русское советское искусство”. Мы будем говорить о его региональных разновидностях: уральском, сибирском, северном, дальневосточном. И это естественно в условиях не только всей нашей страны, но особенно Российской Федерации, с ее географическим, экономическим, национальным разнообразием» [7, с. 33].

И всё же — насколько широко можно трактовать термин «школа» в современном изобразительном искусстве? Вячеслав Вячеславович Бабияк в своей докторской диссертации так сформулировал эту проблему: «Столь ли очевидна бесспорность именования сплошь и рядом противоречивого, спорного, порой конфликтного искусства какой-либо нации, города или района одним и тем же термином школы?» [1]. Петербургский исследователь предлагает «говорить не об итальянской, русской или, положим, новгородской школе вообще, а об итальянском, русском, наконец, петербургском искусстве» [1], а объединения художников по интересам или вокруг одного лидера называть «художественными центрами». Собственно термин «школа» В.В. Бабияк предлагает «применять лишь к явлениям сугубо образовательного плана, имеющим в своей основе то или иное обучающее начало, причем как для некогда существовавших, так и для современных

образовательных структур академического типа, в том числе национально-региональных школ и школ отдельных личностей» [1]. Тезис об «отдельных личностях» сначала может привести в некоторое замешательство, но достаточно вспомнить школу Е.Н. Званцевой, Арзамасскую школу А.В. Ступина, школу рисования и живописи Ю.М. Пэна — и станет понятно, что имел в виду искусствовед.

Соглашаясь с рассуждениями В.В. Бабияка, примем предложенные им дефиниции, заменяющие понятие «школа»: искусство страны, города; художественные центры. Школой назовем только явления или институции *обучающего плана*, имеющие следующие признаки: приверженность к определенной традиции, передача профессиональных навыков от мастера ученикам, географические и климатические особенности.

В таком случае, если на территории Дальневосточного региона имеются институции, отвечающие вышеперечисленным признакам,— можно говорить о том, что здесь имеются условия для формирования региональной школы живописи.

Основа специального художественного образования в Приморье была заложена в 1944 году, когда открылось Владивостокское художественное училище (ВХУ). Дальневосточный педагогический институт искусств (ДВПИИ; с 1992 — Дальневосточный государственный институт искусств, ДВГИИ; с 2000 — Дальневосточная академия искусств, ДВГАИ; ныне — Дальневосточный государственный институт искусств), открывшийся в 1962-м, был первым подобным в СССР. Художественный факультет ДВПИИ готовил художников, преподавателей черчения и рисования с высшим образованием [3].

Преподавать на художественном факультете института искусств были приглашены сначала выученики ленинградской школы — Института живописи, ваяния и зодчества имени И.Е. Репина. Позже к ним присоединились выпускники Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. «Таким образом, во Владивостоке были представлены как ленинградская, так и московская школы живописи, причем специалистами одного поколения и одинакового опыта (вчерашние выпускники). Это создало некий паритет, положительно отразившийся на процессе обучения: студенты получили возможность приобщаться к традициям обеих школ» [8]. Нельзя не учитывать влияния географических особенностей Приморья: яркое южное солнце и холодное морское течение Тихого океана делают здешний климат непредсказуемым. Это оказывает воздействие на визуальное восприятие природы края художниками — и студентами, и преподавателями. Со временем в искусстве Приморья выработались своеобразные качества, отличающие его от искусства других регионов: романтизация действительности, декоративизм колористического решения, стремление к стилистическому многообразию, подпитываемое культурами всего Азиатско-Тихоокеанского региона [8].

Важно отметить, что только на первом этапе становления Дальневосточного института искусств были приглашены преподаватели из центра, в дальнейшем преподавательский состав пополнялся за счет собственных выпускников.

Как обозначено в названии статьи, анализируя вопрос о термине «школа», мы описываем ситуацию в Дальневосточном регионе (точнее, в Приморье), которую хорошо знаем, но считаем при этом, что изобразительное искусство других регионов России также имеет свои особенности, сложившиеся под влиянием имеющихся там профессиональных художественных институций, или школ.

Поскольку термин «школа» предполагает наличие профессиональных художественных учебных заведений, возникает вопрос, в каких заведениях обучаются художники Дальнего Востока. Чтобы получить более или менее объективные данные, необходимо собрать информацию о том, где обучались члены всех отделений и организаций ВТОО «Союз художников России» в Дальневосточном регионе. Оказалось, что в современных каталогах зональных выставок, в альбомах эта информация отсутствует. Поэтому нами были проведены предварительные статистические подсчеты на основе каталога коллекции дальневосточных художников в собрании Сахалинского областного художественного музея — там представлены все территории, и в биографиях авторов произведений есть указание об их профессиональном образовании [5].

На территории Дальнего Востока России находятся следующие учебные заведения, где могут учиться художники: Биробиджанское художественное училище, Благовещенское педучилище (художественно-графический факультет), Владивостокское художественное училище (колледж), Дальневосточный государственный институт искусств (художественный факультет), Читинское художественное училище, Хабаровский педагогический институт (художественно-графическое отделение), Якутское художественное училище (колледж) им. П.П. Романова и Якутский филиал Красноярского художественного института (отделение графики).

Вышеназванный каталог содержит информацию о 143 дальневосточных художниках. У 13 из них (8,4%) нет профессионального образования; 56 (39,2%) получили высшее образование в учебных заведениях Москвы, Ленинграда (СПб), республик СССР; 74 человека (51,7%) обучались на Дальнем Востоке и в Сибири.

На Камчатке и Сахалине нет художественных учебных заведений, художники, работающие там, учились в самых разных местах, причем на Сахалине из 41-го упомянутого в каталоге художника 9 не имеют специального образования.

На других территориях наблюдается ситуация, когда предпочтение отдается местным учебным заведениям: в Приморском крае — Владивостокскому художественному училищу (колледжу) и художественному факультету Дальневосточного государственного института искусств; в Хабаровском крае — художественно-графическому отделению Хабаровского педагогического института; в Якутии — Якутскому художественному училищу (колледжу) им. П.П. Романова и Якутскому филиалу Красноярского государственного художественного института. В большинстве своем преподаватели этих учебных заведений — собственные выпускники.

Вполне вероятно, подобная ситуация складывается также на Урале и в Сибири. Межрегиональные выставки, регулярно организуемые при участии Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, ярко демонстрируют наличие видовых, тематических, жанровых, стилистических особенностей в изобразительном искусстве каждого региона. Возможно, эти особенности недостаточно описаны и изучены. Однако научно-практические конференции, состоявшиеся в последние годы в Екатеринбурге, Красноярске, Владивостоке, Южно-Сахалинске, безусловно, способствуют активизации научной коммуникации в области теории и истории искусства, критики и музейной деятельности. И потому можно надеяться, что изобразительное искусство Урала, Сибири, Дальнего Востока в обозримом будущем займет достойное место в исследованиях российских искусствоведов и что исследователи придут к консенсусу относительно того, что называть школой, складываются ли за Уралом свои школы или речь идет именно о региональных особенностях единой российской школы.

Поступила в редакцию / Submitted 09.11.2021. Поступила после рецензирования / Revised 06.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 07.12.2021.

Литература

1. Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок: XVIII – начало XX века: дис. докт. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 739 с.
2. Гутарёва Ю.И. Ким Коваль. Цвет, освещенный солнцем… // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2 (3). С. 23–24.
3. Дальневосточная государственная академия искусств. Воспоминания и материалы. Вып. 1 / под общ. ред. А.А. Смородиновой. Владивосток: ДВГАИ, 2002. 129 с.
4. Иванов С.В. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. СПб. Галерея АРКА, 2019. 448 с., ил.
5. Изобразительное искусство Дальневосточных художников в собрании Сахалинского художественного музея (каталог коллекции) / сост., текст Н.А. Бржезовская. Калининград: Изд-во Аксиос, 2013. 480 с., ил.
6. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. Москва: Высшая школа (ВШ), 2008. 368 с.
7. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: «Художник РСФСР», 1990. 125 с.
8. Левданская Н.А. Изобразительное искусство Приморья конца XX – начала XXI века: «неомодернистские» и постмодернистские тенденции: дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2015. 197 с.
9. Левданская Н.А. Условия формирования приморской школы изобразительного искусства в конце XX века // Вестник РГГУ. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2012. № 11. С. 199–205.
10. Манин В.С. Русская живопись XX века. В 3-х т. Т. 3. СПб.: Аврора, 2007. 551 с.

References

1. Babiyak V.V. *Russkiy akademicheskiy uchebnyy risunok: XVIII – nachalo XX veka* [Diss. dokt. iskusstvovedeniya Russian academic educational drawing: 18th – early 20th century. Doct. Art sci. diss.]. St. Petersburg, S. n., 2005. 739 p. (In Russian).
2. Gutareva Yu.I. Kim Koval'. Tsvet, osveshchennyy solntsem… [Kim Koval. Color illuminated by the sun...]. *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka — Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*, 2020, No. 2 (3), pp. 23–24. (In Russian).
3. Smorodinova A.A. (ed.). *Dal'nevostochnaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv. Vospominaniya i materialy. Vyp. 1* [Far Eastern State Academy of Arts. Memories and materials. Issue 1]. Vladivostok, Far Eastern State Academy of Arts, 2002. 129 p. (In Russian).
4. Ivanov S.V. *Leningradskaya shkola zhivopisi. Ocherki istorii* [Leningrad School of Painting. Essays on history]. St. Petersburg, ARKA Gallery, 2019. 448 p. (In Russian).
5. Brzhezovskaya N.A. (comp.). *Izobrazitel'noye iskusstvo Dal'nevostochnykh khudozhnikov v sobranii Sakhalinskogo khudozhestvennogo muzeya (katalog kollektsii)* [Fine arts of Far Eastern artists in the collection of the Sakhalin Art Museum (collection catalog)]. Kaliningrad, Axios Publ., 2013. 480 p. (In Russian).
6. Ilyina T.V. *Istoriya iskusstv. Zapadnoyevropeyskoye iskusstvo* [Art history. Western European art]. Moscow, Higher School, 2008. 368 p. (In Russian).
7. Kandyba V.I. *Khudozhniki Primor'ya* [The Artists of Primorye]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. 125 p. (In Russian).
8. Levdanskaya N.A. *Izobrazitel'noye iskusstvo Primor'ya kontsa XX – nachala XXI veka: "neomodernistskiye" i postmodernistskiye tendentsii.* Diss. kand. iskusstvovedeniya [Fine arts of Primorye of the late 20th – early 21st centuries: "neo-modern" and post-modern trends. Cand. Art sci. diss.]. St. Petersburg, 2015. 197 p. (In Russian).
9. Levdanskaya N.A. Usloviya formirovaniya primorskoy shkoly izobrazitel'nogo iskusstva v kontse XX veka [Conditions for the formation of the seaside school of fine arts at the end of the twentieth century]. *Vestnik RGGU. Seriya: Kul'turologiya. Iskusstvovedeniye. Muzeologiya — Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Culturology. Art criticism. Museology,* 2012, No. 11, pp. 199–205. (In Russian).
10. Manin V.S. *Russkaya zhivopis' XX veka. V 3-kh t. T. 3* [Russian painting of the twentieth century. In 3 volumes.Vol. 3]. St. Petersburg, Aurora, 2007. 551 p. (In Russian).

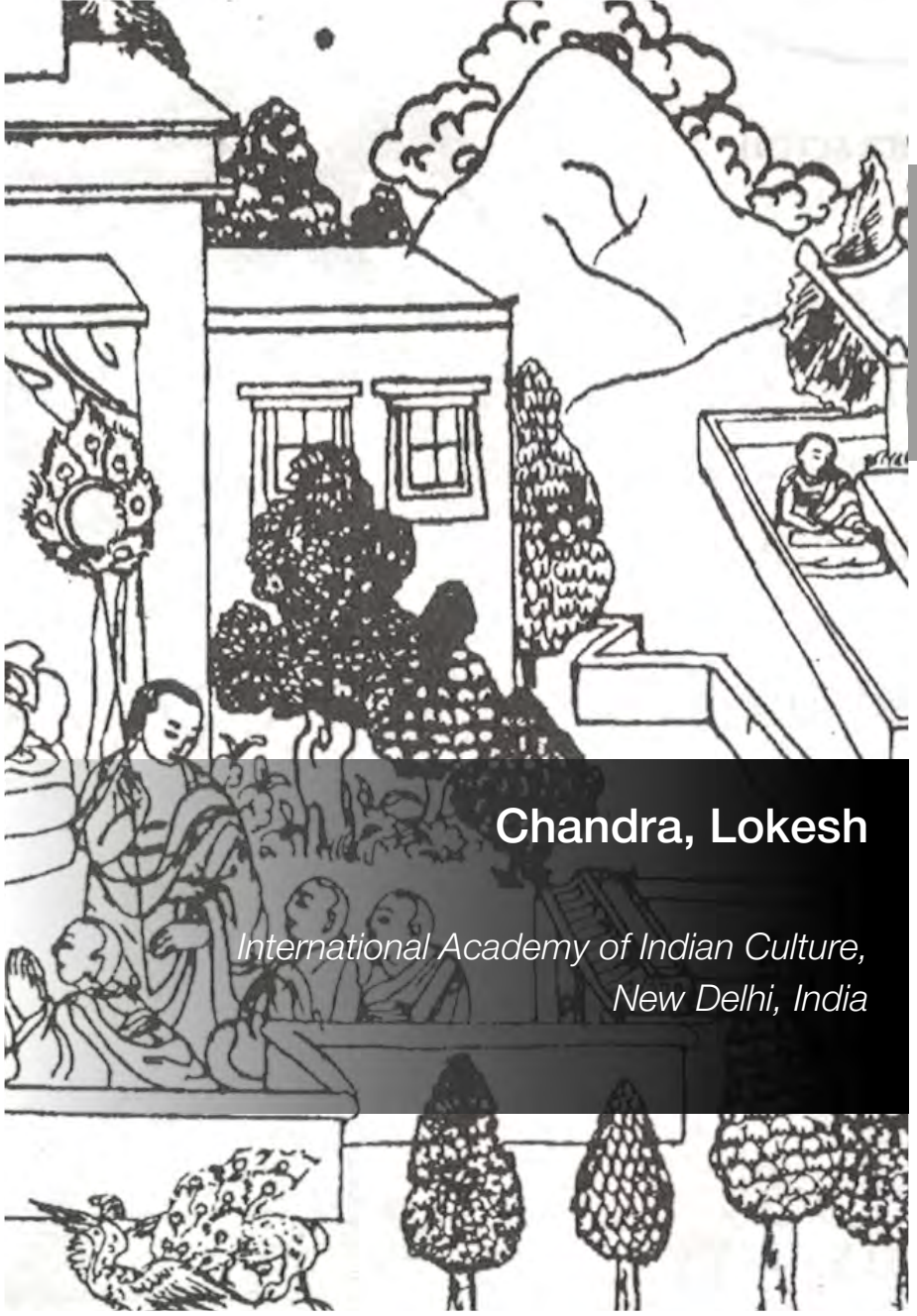
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Левданская Наталья Андреевна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член Союза художников России, lna293@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Levdanskaya, Natalia Andreevna — Cand. Sc. (Art History), Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, lna293@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Левданская Н.А. К проблеме содержания и области применения термина «школа» в современном искусствоведении (на примере Дальневосточного региона) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 270–275. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.021. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/801

Levdanskaya N.A. On the problem of the meaning and scope of the term school in contemporary art history (by the case of the Far Eastern region). Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 270–275. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.021. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/801 (In Russian).



СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, Lokesh

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

PARAMITA

ПАРАМИТА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.022

УДК 745.04+75.046(294.3)

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена иконографии парамит. Приведены известные тибетские изображения, мандалы Дхармадхату-Вагишвара Манджугоша, Махавайрочана, Ваджрахату, Гарбхадхату. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Локеш Чандра, парамита, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство.

ABSTRACT

The article is devoted to the iconography of the paramitas. The well-known Tibetan images, mandalas of Dharmadhatu-Vagishvara Manjugosha, Mahavairochana, Vajrahatu, Garbhadhatu are given. The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography was made by S.M. Belokurova.

KEYWORDS: dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, paramita, symbolism, iconography, Buddhist art.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2021

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 9, с. 2569

Парамита — 1. Собирательное название совершенств в добродетелях, которые достигает бодхисаттва на каждом этапе своего пути. Мандала Дхармадхату-Вагишвара Манджугоша [2, с. 34–45] содержит изображения 12 парамит в южной части второго круга. В правой руке они держат знамя чинтамани, а в левой — атрибут.

Богини сидят в благородной позе на цветущем лотосе над лунным диском. На голове — корона, на теле — украшения. Парамиты изображаются с улыбками на живых лицах. Статуэтки двенадцати парамит содержатся в пантеоне Пао-сян Лоу. Имена первой и последней парамит могут отличаться. Их называют Падма-чарья-парамита и Ваджра-чарья-парамита, таким образом делая акцент на понятии «чарья», означающем путь последовательного достижения добродетелей от начального этапа (первой молитвы) до кульминационной точки (ваджра), когда обратной дороги уже нет.

В мандале Махавайрочана [1, с. 298] они изображаются снаружи, и их лица обращены на север (uttarabhimukhyah). Ряд источников содержит 10 имен, а [2] добавляет по одному имени в начале и в конце, таким образом, количество парамит восходит к двенадцати.

Имя	Цвет	Атрибут в левой руке
Ратна-падма-парамита	Красный	Лунный диск в лотосе
Дана-парамита	Белый или розовый	Початок кукурузы
Сита-парамита	Белый	Венок белых цветов
Кшанти-парамита	Желтый	Белый лотос
Вирья-парамита	Изумрудный	Синий лотос
Дхьяна-парамита	Синий	Белый лотос
Пражна-парамита	Золотой	Книга Пражнапармиты
Упайя-парамита	Черный	Ваджра на желтом лотосе
Пранидхана-парамита, Пранидхи-парамита	Синий	Меч на синем лотосе
Бала-парамита	Красный	Книга Пражнапармиты
Джняна-парамита	Белый	Дерево Бодхи, украшенное фруктами и драгоценностями
Ваджра-карма-парамита	Зеленый	Вишваваджра (две перекрещенные ваджры. — *Прим. перев.*) на синем лотосе

2. Шесть парамит — Дана, Шила, Кшанти, Вирья, Дхьяна и Праджна — представлены в тибетских монастырских изображениях. Они были опубликованы Почтенным Гунгбар Ринпоче в 1979 году. Иллюстрации прилагаются.

Дана-парамита, совершенство дарения (рис. 1). Не говоря ни слова об отказе от своего телесного благополучия и средств к существованию, великий Бодхисаттва с радостью отдает свое тело голодной тигрице, готовой пожрать своих собственных сыновей (из Джатакамалы Арьяшуры). Иными словами, чем дольше мы следуем Совершенству Дарения, тем более полным будет наше физическое существование в следующем рождении.

Шила-парамита, совершенство морали (рис. 2). Отрекающийся от домашней суеты подобен отшельнику, чьи тело, мысли и речь заключены в уединенном месте для медитации. Иными словами, постоянное стремление к Совершенству Морали обеспечит небесное перерождение в будущем. Тибетские монахи были призваны к исповедальному собранию пратимокша.

Кшанти-парамита, совершенство терпения (рис. 3). Рассердился Царь на мудреца за то, что тот обучал Царицу Дхарме в уединенном месте. В гневе Царь отрубил святому руки и ноги. Но тело его осталось невредимым. Так, стремящийся к Совершенству Терпения, не впадающий в гнев, сможет сохранить свое тело совершенным в новом рождении, даже если в предыдущей жизни ему был нанесен вред. Из Джатакамалы Арьяшуры.

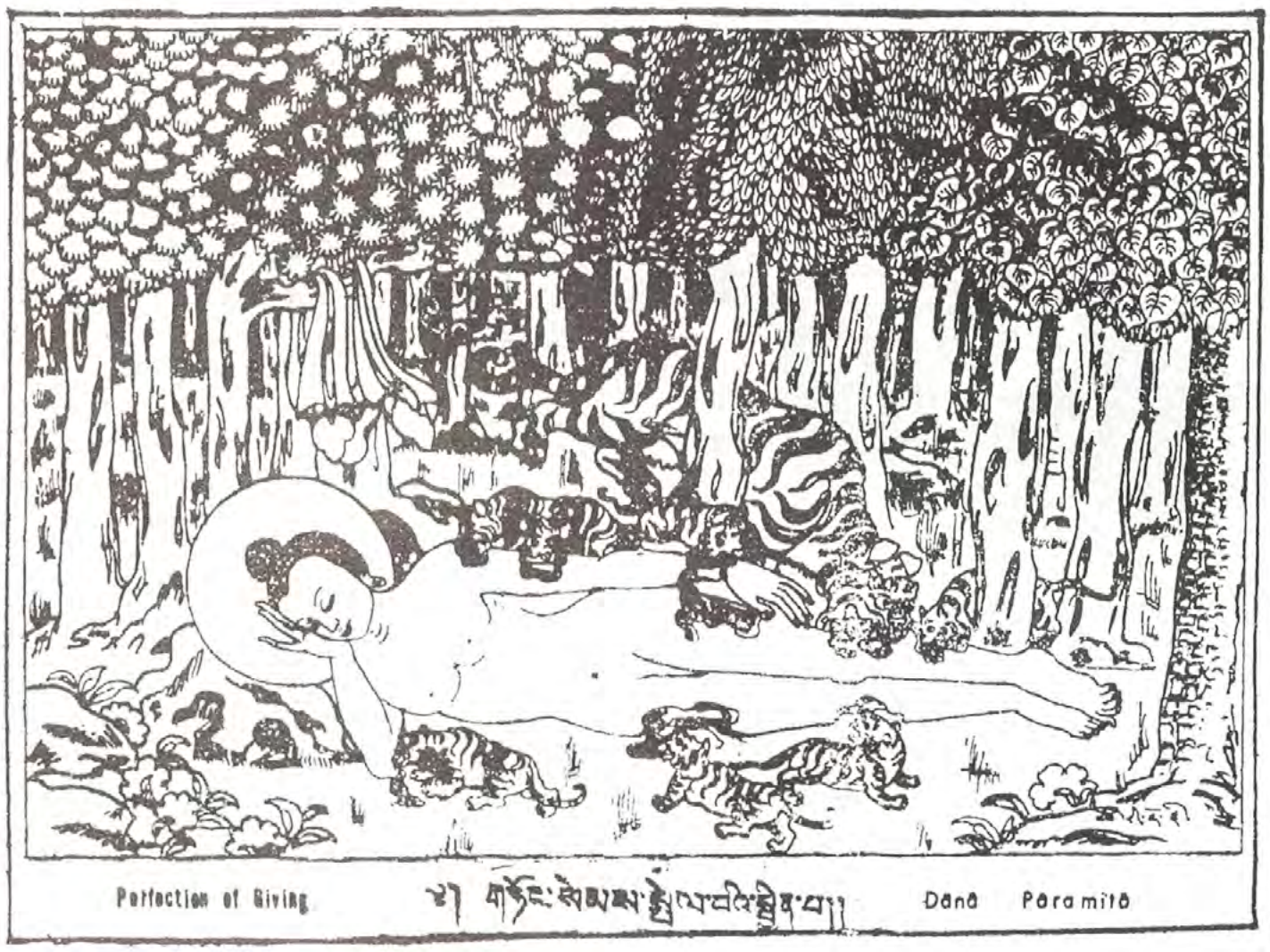
Вирья-парамита, совершенство восторженной настойчивости (рис. 4). Величайший последователь Дхармы или монах игнорирует три вида оков — пищи, одежды и славы. Он следует священной Дхарме с настойчивостью, не тратя времени. Таким образом, посвящая Дхарме всё свое время, человек обретает блестящее будущее, славу и почет в следующей жизни. Здесь показаны три изначальные практики: простpация, создание мандалы и медитация.

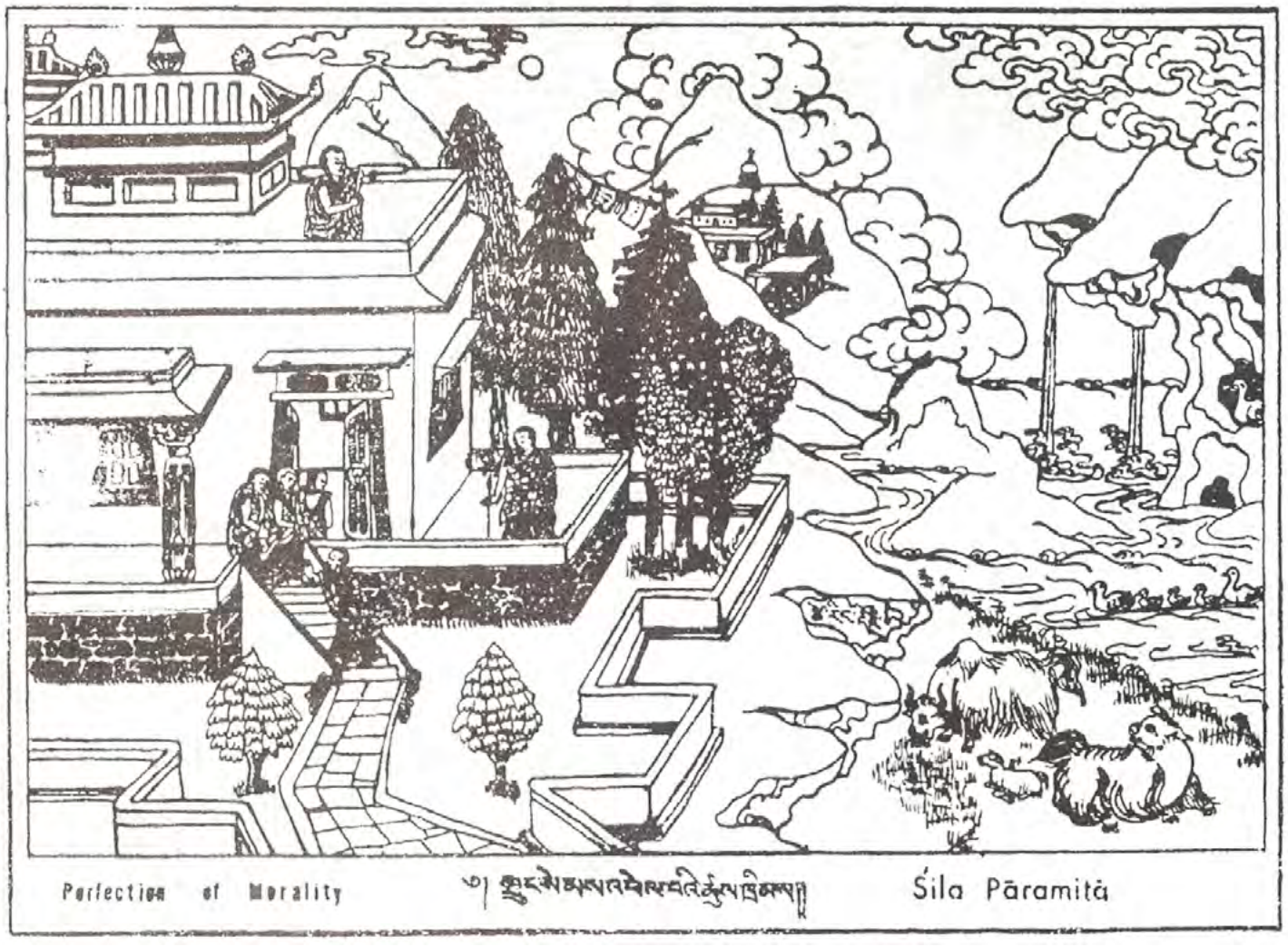
Дхьяна-парамита, совершенство медитации (рис. 5). Медитатор, достигший саматхи (концентрации на одном объекте), способен без мысленных препятствий обратиться в своем сознании, когда бы он ни пожелал, к телу Будды. Другими словами, мы можем обрести тело Дэвы (бога.— *Прим. перев.*) в следующей жизни. И именно это станет основанием для освобождения. Концентрация на теле Будды — одна из медитативных техник, позволяющая достичь тишины сознания.

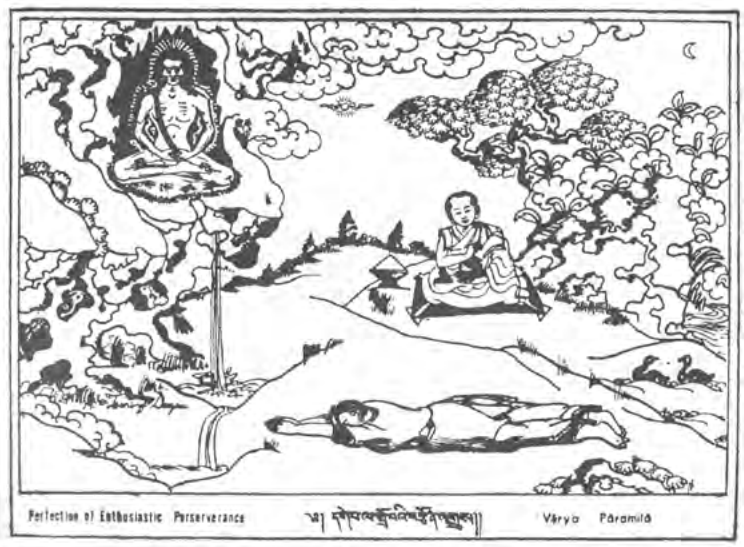
Праджна-парамита, совершенство мудрости (рис. 6). Существа, желающие освобождения, занимаются постижением Дхармы всеми силами мудрости через три пути: объяснение, обсуждение, сочинение (тексты). Если мы так же следуем Совершенству Мудрости, мы не сможем

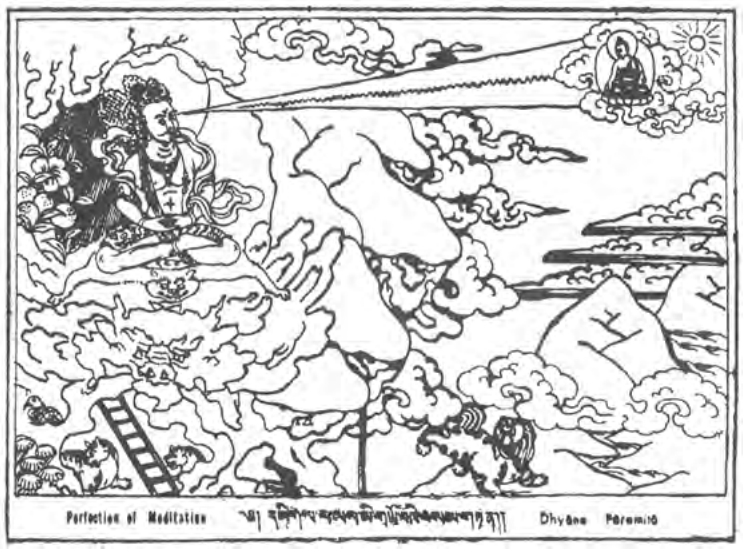
1. **Дана-парамита.**
Совершенство дарения

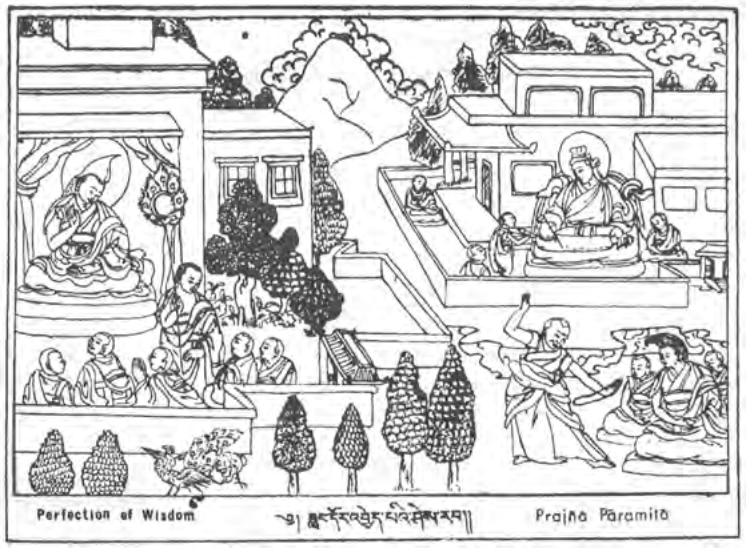
2. **Шила-парамита.**
Совершенство морали

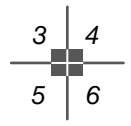












3. **Кшанти-парамита. Совершенство терпения**

4. **Вирья-парамита. Совершенство восторженной настойчивости**

5. **Дхьяна-парамита. Совершенство медитации**

6. **Праджна-парамита. Совершенство мудрости**

заблуждаться в Дхарме в следующей жизни, а проявление мудрости очистит все препятствия на пути к Освобождению. На тибетском монастырском изображении показаны практики объяснения (речи и учения), обсуждения и сочинения.

3. Четыре парамиты-бодхисаттвы формируют центральный круг мандалы Ваджрахату 806 г.н.э. Ваджра-парамита (восток), Ратна-парамита (юг), Дхарма-парамита (запад), Карма-парамита (север) [3, с. 167].

4. Десять парамит — Джняна, Бала, Пранидхана, Упайя, Праджна, Дана, Сила, Кшанти, Вирья и Дхьяна — формируют четверть Акашагарбха в мандале Гарбхадхату 806 г. до н.э. [3, с. 119].

Литература

1. Malmann M.-T. Introduction a l'iconographie du Tantrisme Bouddhique. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1975. 495 p.
2. Nispannayogavali of Mahapandita Abhayakaragupta / ed. by Benoytosh Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949.
3. Ryujin Tajima. Les deux grands mandalas et le doctrine de l'esoterisme Shingon. Tokyo: Maison Franko-Japanaise, 1959. 351 p.

References

1. Malmann M.-T. *Introduction a l'iconographie du Tantrisme Bouddhique.* Paris, Adrien-Maisonneuve, 1975. 495 p.
2. Benoytosh Bhattacharyya B. (ed.). *Nispannayogavali of Mahapandita Abhayakaragupta*. Baroda, Oriental Institute 1949.
3. Ryujin Tajima. *Les deux grands mandalas et le doctrine de l'esoterisme Shingon.* Tokyo, Maison Franko-Japanaise, 1959. 351 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Чандра Локеш – профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.*

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

ABOUT AUTHOR: *Chandra, Lokesh – 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.*

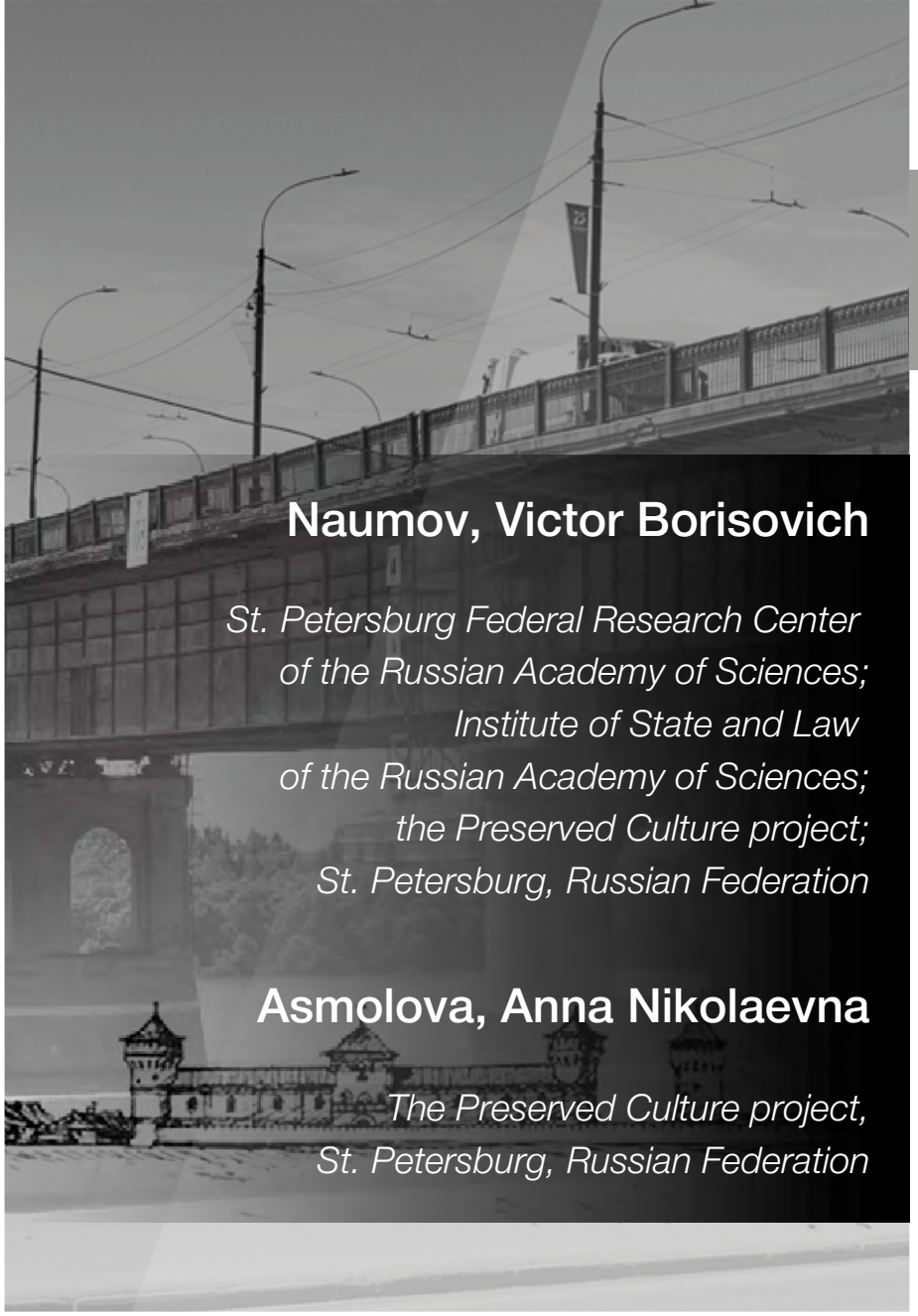
Translated from English by S.M. Belokurova.

Для цитирования | For citation:

*Чандра Л. Парамита // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 276–281.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.022 URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/798*

*Chandra L. Paramita. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 276–281.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.022. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/798 (In Russian).*

Поступила в редакцию / Submitted 29.11.21. Принята к публикации / Accepted 01.12.2021.



Ex Libris

Naumov, Victor Borisovich

St. Petersburg Federal Research Center of the Russian Academy of Sciences; Institute of State and Law of the Russian Academy of Sciences; the Preserved Culture project; St. Petersburg, Russian Federation

Asmolova, Anna Nikolaevna

The Preserved Culture project, St. Petersburg, Russian Federation

CONCEPTUALIZATION AND DIGITALIZATION OF THE HERITAGE OF SOVIET ARCHITECTS: A.V. MAKHROVSKAYA, V.I. KOCHEDAMOV AND A.I. NAUMOV WITHIN THE PRESERVED CULTURE PROJECT

Наумов Виктор Борисович

Санкт-Петербургский Федеральный исследовательский центр Российской академии наук; Институт государства и права Российской академии наук; проект «Сохраненная культура», г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Асмолова Анна Николаевна

Проект «Сохраненная культура», г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

ОСМЫСЛЕНИЕ И ЦИФРОВИЗАЦИЯ НАСЛЕДИЯ СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ А.В. МАХРОВСКОЙ, В.Н. КОЧЕДАМОВА И А.Н. НАУМОВА В РАМКАХ ПРОЕКТА «СОХРАНЕННАЯ КУЛЬТУРА»

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.04.023

УДК 72.007

Научная статья / Original article

АННОТАЦИЯ

Проект «Сохраненная культура» уже более десяти лет занимается изучением и продвижением в сети Интернет достижений отечественной науки и культуры XX века. Статья описывает и систематизирует уникальный опыт проекта по исследованию и актуализации творческого наследия выдающихся советских архитекторов: подготовку и публикацию воспоминаний об ученом-градостроителе, члене-корреспонденте РААСН А.В. Махровской, оцифровку личного архива историка градостроительства, декана архитектурного факультета Академии художеств В.И. Кочедамова и выпуск 4-томного издания его трудов с комментариями современных ученых, а также создание документального фильма «Архитектура блокады», посвященного памяти А.И. Наумова, доктора архитектуры, члена-корреспондента Академии строительства и архитектуры СССР, автора трех генеральных планов развития Ленинграда, организатора маскировки города в годы Великой Отечественной войны. Особое внимание в статье уделено проблеме цифрового разрыва и прикладным подходам и методам его преодоления, позволяющим сохранять и популяризировать памятники «бумажной» культуры прошлого века в условиях информационного общества через создание активного исследовательского сообщества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: проект Сохраненная культура, Александра Махровская, Виктор Кочедамов, Александр Наумов, Ленинград, Академия художеств, Сибирь, градостроительство, блокада, маскировка, цифровой разрыв, цифровизация.

ABSTRACT

The Preserved Culture project has been researching and promoting the achievements of Russian science and culture of the 20th century on the Internet for more than ten years. This article describes and systematizes a unique experience on the study and update of the creative heritage of the distinguished Soviet architects. This includes the preparation and publication of the memories about scientist-urban planner, corresponding member of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences A.V. Makhrovskaya; the digitization of the personal archive of the urban development historian, dean of the faculty of architecture of the Academy of Arts V.I. Kochedamov, as well as the release of the four-volume edition of his works with commentaries of modern scientists. The article also presents the documentary film “Architecture of the Blockade” which is dedicated to the memory of A.I. Naumov, the Doctor of Architecture, corresponding member of the Academy of Construction and Architecture of the USSR, author of three Leningrad master plans, organizer of the city masking during the Great Patriotic War. Particular attention in the article is paid to the problem of the digital divide and applied approaches and methods of overcoming it, which make it possible to preserve and popularize non-digital cultural monuments of the last century in the context of the information society through the creation of an active research community.

KEYWORDS: Preserved Culture project, Alexandra Makhrovskaya, Victor Kochedamov, Alexander Naumov, Leningrad, Academy of Arts, Siberia, urban planning, blockade, masking, digital divide, digitization.

© Наумов В.Б., Асмолова А.Н., 2021

Введение

С наступлением цифровой эпохи человечество столкнулось с парадоксом: с одной стороны, интернет — громадная база данных, которая «помнит всё», а с другой, если объект, созданный, к примеру, в прошлом веке, по каким-то причинам был не оцифрован, то для широких масс читателей и зрителей он становится «невидимым». Особенно это касается молодого поколения, которое растет на быстрых поисковых запросах: если что-то не нашлось в интернете, значит, этого не существует. Налицо цифровой разрыв, из-за которого большая часть культурного наследия XX века выпадает из реалий нового информационного общества. Увы, этот процесс неостановим, но его можно попытаться затормозить. С такой идеей в 2010 году в Санкт-Петербурге был создан проект «Сохраненная культура». Его основатель и руководитель В.Б. Наумов, юрист, ученый, один из авторов данной статьи, начал с оцифровки и сохранения наследия своей семьи.

За годы существования проекта круг интересов «Сохраненной культуры» существенно расширился: было создано около 80 объектов самого разного формата, от книг и DVD-дисков до документальных фильмов и интернет-сервисов, в их создании приняли участие десятки авторов из разных регионов России и даже ближнего зарубежья. При этом определенная часть объектов «Сохраненной культуры» по-прежнему связана с личной историей ее руководителя и памятью старшего поколения его семьи. Данная статья описывает и анализирует многолетний опыт проекта по изучению и цифровизации творческого и научного наследия советских архитекторов А.В. Махровской, В.И. Кочедамова и А.И. Наумова. Своей задачей авторы ставят раскрытие методов и оптимальных форматов деятельности, направленной на преодоление информационного разрыва между «бумажной» культурой XX века и современной цифровой средой.

Книга воспоминаний об Александре Махровской

К наследию советского и российского архитектора, ученого-градостроителя, члена-корреспондента Российской академии архитектуры и строительных наук Александры Викторовны Махровской (1917–1997) проект «Сохраненная культура» обратился в 2013 году, в процессе работы над книгой «Александра Махровская: ученый и градостроитель. Воспоминания друзей и коллег» [1]. 400-страничное издание увидело свет в 2014 году (рис. 1). В него вошла биография Махровской: свою профессиональную деятельность Александра Викторовна начала в Ленинграде во второй половине 1940-х годов, сразу после окончания архитектурного факультета Академии художеств (дипломный

1. **Книга «Александра Махровская: ученый и градостроитель. Воспоминания друзей и коллег».** 2014. Дизайн и верстка: И.А. Цветкова. Архив проекта «Сохраненная культура»

2. **Александра Викторовна Махровская.** 1947. Архив проекта «Сохраненная культура»

3. **А.В. Махровская на Университетской набережной в Ленинграде.**
1960-е.
Архив проекта «Сохраненная культура»

4. **Портрет А.В. Махровской. Автор неизвестен.**
1960-е.
Архив проекта «Сохраненная культура»

проект «Дворец выставок в Ленинграде», мастерская профессора И.И. Фомина) (рис. 2). Работала в Ленгипрогоре, затем в ЛенНИИПградостроительства, где более тридцати лет, с 1964 по 1997 год, возглавляла отдел реконструкции городов. Занималась изучением историко-архитектурного наследия Русского Севера, одновременно уделяя большое внимание градостроительным процессам в Ленинграде, а после 1991 года — Санкт-Петербурге.

В историю отечественной архитектуры Махровская вошла как ученый-градостроитель, автор методических рекомендаций по проектированию новых городов и одновременно крупный специалист по сохранению и модернизации исторической застройки (рис. 3). На ее счету более 80 публикаций, в том числе 14 монографий, наиболее значимые из которых посвящены городу на Неве. В 1983 году за заслуги в области градостроительства А.В. Махровская была награждена орденом «Знак Почета», а в 1995 году — избрана членом-корреспондентом Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН) [15].

Помимо биографии архитектора книга «Александра Махровская: ученый и градостроитель. Воспоминания друзей и коллег» включает фрагменты научных статей и монографий Махровской, посвященных вопросам сохранения, реконструкции и развитию исторических зон Ленинграда — Санкт-Петербурга. Они были выбраны, исходя из принципа актуальности поднятых в них проблем [1, с. 14–131], позже это подход был реализован при подготовке четырехтомного издания трудов В.И. Кочедамова [8; 9; 10; 11].

При этом основной корпус текстов в книге о Махровской — мемуары ее коллег: живые, «непричесанные», порой исполненные в духе вольных «записок на манжетах» — в издании можно найти дружеские шаржи, стихотворные адреса и даже шуточную пьесу, которую гости архитектора разыграли на одном из ее юбилеев (рис. 4). Эта неформальность и искренность придает книге особую документальную ценность. Вспоминая коллегу, друзья и близкие люди А.В. Махровской создают яркий, хотя и мозаичный портрет советского Ленинграда в период от хрущевской «борьбы с архитектурными излишествами» до горбачевской перестройки [1, с. 134–309].

В числе авторов книги: кандидат экономических наук, градостроитель с более чем 40-летним стажем, эксперт в сфере регионального туризма Т.Н. Чистякова (ушла из жизни в 2019 году);

5. **Книга Т.Н. Чистяковой «Серебряное кольцо России».** 2015. Дизайн и верстка: И.А. Цветкова. Архив проекта «Сохраненная культура»

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ) Г.З. Каганов; доктор архитектуры, профессор Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета А.Г. Вайтенс; кандидат архитектуры, специалист по проблемам градостроительного освоения Северо-Западного региона России И.П. Фащевская; почетный архитектор России Р.А. Мирзоев; архитектор, художник, историк Л.Л. Гуревич; архитектор, специалист по организации движения и развитию городского транспорта А.Ю. Белинский; кандидат архитектуры, разработчик генпланов Р.И. Хамецкий (ушел из жизни в 2015 году); кандидат архитектуры Т.И. Алексеева-Бескина; ландшафтный архитектор О.И. Парьева; архитектор-градостроитель Л.С. Прасолова; кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии художеств А.В. Степанов. Пожалуй, единственное имя в этом списке, которое несколько «выбивается» из общего ряда архитекторов и градостроителей,— член-корреспондент Российской Метрологической академии, заведующая Метрологическим музеем Росстандарта Е.Б. Гинак: для издания она написала биографический очерк об отце А.В. Махровской, советском ученом-метрологе, докторе технических наук Викторе Геннадьевиче Махровском (1886–1956) [1, с. 324–343].

Вот как описан процесс подготовки издания в статье к 10-летию проекта «Сохраненная культура»: «Работа над книгой велась в новом для нашего проекта формате регулярных встреч, обсуждений и воспоминаний с участием всего авторского коллектива — друзей и коллег Махровской. Так в “Сохраненной культуре” открылась новая грань возможностей, когда группа людей, весьма занятых и очень непросто живущих в новой эпохе, но единомышленников и молодых духом, создала вместе, помогая друг другу, важный для сохранения фрагмент культуры и знаний эпохи уходящей» [8, с. 288].

Одновременно с выходом печатного издания «Александра Махровская: ученый и градостроитель. Воспоминания друзей и коллег» на официальном сайте проекта «Сохраненная культура» была размещена электронная версия книги [1]. Затем на основе материалов, собранных в процессе работы над книгой, коллектив проекта подготовил две статьи для Википедии — об А.В. Махровской и ее отце В.Г. Махровском [15]. Так была достигнута одна из главных целей «Сохраненной культуры» — преодолеть информационный вакуум, возникший после «ухода в цифру» вокруг целого пласта научного и культурного наследия XX века, и реализован характерный для проекта принцип комплексного представления информации в разных цифровых средах.

Следует добавить, что в 2015 году в рамках проекта «Сохраненная культура» вышла книга Т.Н. Чистяковой, одного из авторов и инициаторов издания об А.В. Махровской. Монография «Серебряное кольцо России» посвящена вопросам использования и популяризации архитектурно-исторического наследия 11 российских регионов, входящих в состав Северо-Западного федерального округа [19]. Таким образом, тема сохранения и реконструкции исторической застройки Санкт-Петербурга и Русского Севера, изучением которой более полувека занималась Махровская, получила продолжение и развитие в авторской туристско-рекреационной системе «Серебряное кольцо», предложенной Чистяковой. В оформлении издания были использованы работы ленинградского и петербургского художника и архитектора И.Г. Бухман: в 2012 году проект «Сохраненная культура» выпустил CD-диск с ее акварелями и литографиями (рис. 5), что отвечает принципу комбинирования объектов.

Вернемся к книге о Махровской. С самого начала она оказалась включена в традицию архитекторских текстов, когда о личности и творчестве того или иного зодчего пишет не искусствовед или историк искусства, а его коллега — действующий архитектор. Классическим примером данной традиции можно считать сборник «Архитекторы об архитекторах. Ленинград — Петербург. XX век», выпущенный в 1999 году доктором архитектуры, членом РААСН Ю.И. Курбатовым. Примечательно, что А.В. Махровская представлена в курбатовском издании дважды: ее профессиональной деятельности посвящен текст И.П. Фащевской [3, с. 364–375], а сама Махровская написала для сборника материал о своем покойном супруге В.И. Кочедамове

6. **В.И. Кочедамов и А.В. Махровская.** 1950-е. Архив проекта «Сохраненная культура»

[3, с. 480–493] (рис. 6). Именно этот очерк наряду с личным архивом В.И. Кочедамова послужил отправной точкой для масштабного исследования, которое проект «Сохраненная культура» ведет до сих пор.

Цифровой архив Виктора Кочедамова

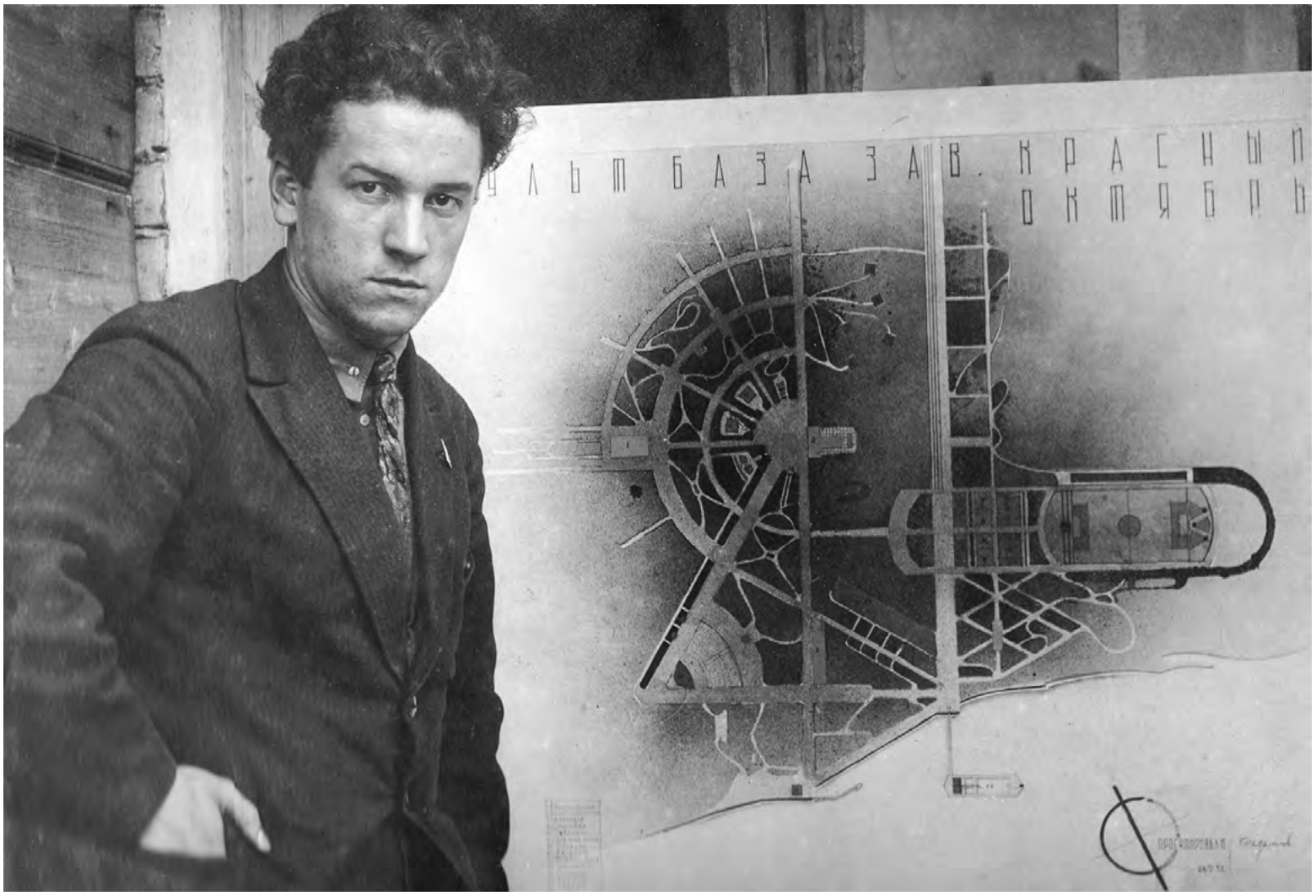
Изучать личный архив Виктора Ильича Кочедамова (1912–1971), советского архитектора, педагога, ученого, специалиста по градостроительной истории Санкт-Петербурга, Сибири, Русской Америки и Средней Азии, проект «Сохраненная культура» начал в 2012 году. Был запущен процесс оцифровки кочедамовского архива, который длился почти три года и завершился в марте 2015-го: было обработано 99 бумажных папок и создано свыше 27 000 файлов. На сегодняшний день объем электронного архива Кочедамова в качественном разрешении превышает 30 гигабайт [8, с. 10].

Уроженец Омска В.И. Кочедамов большую часть жизни был связан с Ленинградом, где сначала учился, а затем преподавал на архитектурном факультете Академии художеств (тогда — Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина). Однако как профессионал — архитектор и градостроитель — Кочедамов проявил себя еще в доленинградский период. В 1931 году он окончил архитектурное отделение Омского художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля, а с 1932 по 1935 год трудился рядовым, а затем старшим архитектором сталинградского «Крайпрогора» (рис. 7). В этот период им было создано свыше 20 оригинальных проектов: жилые дома, школы, речной вокзал, комплекс 6-этажных зданий «Дом специалистов» на берегу Волги и дом Легпрома на площади Павших Борцов (в соавторстве с И.П. Иващенко), гостиница «Большая Сталинградская» (в соавторстве с Ф.Н. Дюженко), гостиница «Интурист». Работа над данным объектом велась при участии бригады ленинградских архитекторов во главе с А.Е. Белогрудом. Именно этот опыт определил дальнейшую судьбу Кочедамова: в 1935 году он поступил на первый курс Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА).

Летом 1941 года Кочедамов, в ту пору — студент выпускного курса, ушел добровольцем на фронт. Но уже осенью он был отозван с военных позиций для завершения дипломного проекта «Библиотека Академии наук» (мастерская профессора Л.В. Руднева). Защита состоялась 6 декабря 1941 года в условиях блокадного Ленинграда, проект Кочедамова получил высшую оценку.

Студентов, окончивших ЛИЖСА с отличием, зачисляли в аспирантуру. В начале 1942 года Кочедамов вместе с другими аспирантами и преподавателями Академии художеств был на два года эвакуирован в Среднюю Азию, где начал работать над диссертацией «Городские водоемы Бухары и Самарканда». В 1947 году Кочедамов получил степень кандидата архитектуры. В 1966 году ему был присвоено ученое звание профессора. В ЛИЖСА Кочедамов последовательно занимал должности аспиранта, ассистента, доцента кафедры архитектуры проектирования, ученого секретаря, а с 1949 по 1971 год — декана архитектурного факультета (рис. 8).

Всё это время Кочедамов вел активную научную деятельность: с начала 1950-х годов он исследовал архитектурную и градостроительную историю Ленинграда, так появились монографии «Набережные Невы» (1954) и «Мосты Ленинграда» (1958), а также статьи о начальном периоде существования Санкт-Петербурга. Однако уже в конце 1950-х годов Кочедамов обратился к теме градостроительного освоения Сибири, им были написаны монографии «Омск. Как рос и строился город» (1960) и «Тобольск. Как рос и строился город» (1963), начата работа над докторской диссертацией «Первые русские города Сибири», ученый опубликовал ряд статей, содержавших



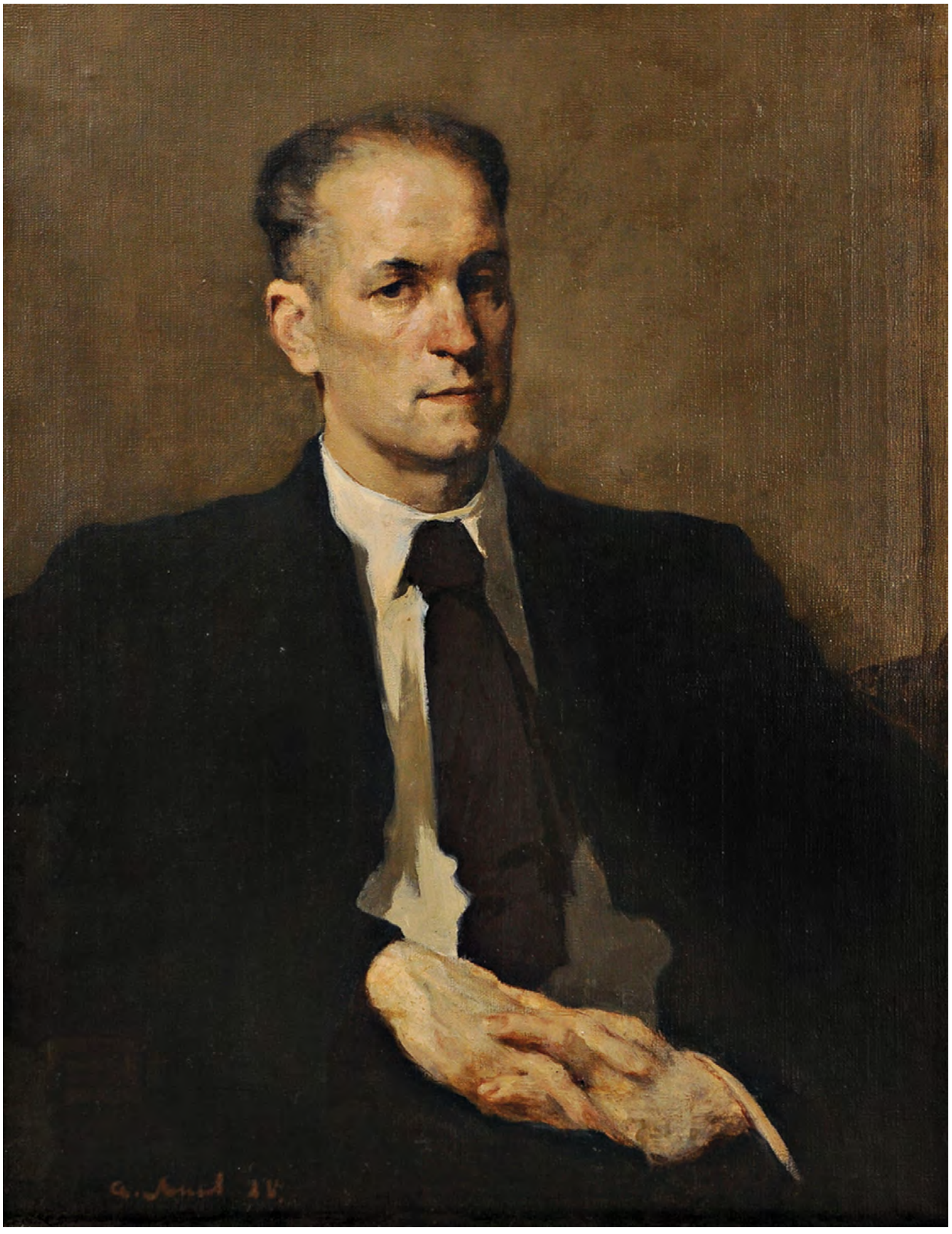
7. **В.И. Кочедамов — архитектор сталинградского «Крайпрогора».** 1932. Архив проекта «Сохраненная культура»

авторские реконструкции сибирских острогов. Но защита не состоялась: в январе 1971 года Кочедамов ушел из жизни. Семь лет спустя его вдова А.В. Махровская напечатала диссертационные материалы покойного супруга в виде одноименной книги. Предисловие к ней написал советский археолог, доктор исторических наук, академик АН СССР А.П. Окладников: «Книга В.И. Кочедамова <…> находится на рубеже двух наук: собственно истории Сибири и истории искусства… Книга эта заполняет большой и ощутимый пробел не только в истории Сибири в целом, но и в историко-архитектуроведческих трудах. До сих пор не делалось попыток свести в единое целое в рамках всей Сибири — от Урала до Тихого океана — разрозненные факты, рисующие грандиозный процесс возникновения и развития сибирских городов, ход освоения сибирских земель» [13, с. 7].

Параллельно с оцифровкой архива В.И. Кочедамова проект «Сохраненная культура» выпустил в 2012–2013 годах электронные репринтные издания всех его книг и ключевых статей, в том числе материалов кандидатской диссертации «Городские водоемы Бухары и Самарканда» [18]. Тогда же вышли в свет первое и второе издание DVD-диска «Виктор Ильич Кочедамов. Труды по истории градостроительства». В 2015 году, когда процесс оцифровки архива ученого был завершен, вышел двойной DVD-диск «В.И. Кочедамов. Труды и архивы по истории градостроительства. Сибирь, Санкт-Петербург» (рис. 9). Собранная в процессе оцифровки информация нашла отражение в статье «Кочедамов, Виктор Ильич», которую проект «Сохраненная культура» опубликовал в Википедии и регулярно обновляет, внося в нее актуальные данные [12].

Наличие качественных цифровых копий позволило передать оригиналы архивных документов (рукописи, чертежи, рисунки, фотографии, негативы) на родину архитектора — в город Омск. В 2013–2015 годах материальная часть архива Кочедамова в количестве 2443 предметов поступила на хранение в Омский государственный историко-краеведческий музей. Документы из архива экспонировались на выставках «Легенды омского краеведения» (2013), «Новинки музейных коллекций» (2014), «Летопись Сибири: первые сибирские города» (2014), «Омск на картах» (2016), выставке

8. **В.И. Кочедамов. Портрет работы народного художника РСФСР, академика АХ СССР А.А. Мыльникова.** 1949. Архив проекта «Сохраненная культура»



9. **Двойной DVD-диск «В.И. Кочедамов. Труды и архивы по истории градостроительства. Сибирь, Санкт-Петербург».** 2015. Дизайн и верстка: И.А. Цветкова. Архив проекта «Сохраненная культура»

ко Дню дарений (2016), «Святые покровители Омска» (2016), «Искусство, принадлежащее народу» (2017) и др. [10, с. 174–181].

Важно уточнить, что и до этого момента труды Кочедамова были хорошо известны ученому сообществу. Достаточно обратиться к крупнейшему российскому информационно-аналитическому порталу — электронной библиотеке eLibrary.ru: при введении в поисковый запрос фамилии «Кочедамов» электронная система выдает более 600 научных публикаций, начиная с 1999 года [11, с. 337]. К статьям и монографиям Кочедамова по истории освоения Сибири неоднократно обращался авторитетный советский и российский археолог, доктор исторических наук А.Р. Артемьев. В ходе раскопок он подтверждал, а в некоторых случаях опровергал созданные В.И. Кочедамовым в 1960-х годах реконструкции сибирских острогов [2, с. 5, 65, 110–111, 240, 280].

Уже в новом, XXI веке увидела свет книга «Градостроительство Сибири» [6], которая по выражению одного из ее авторов, доктора архитектуры В.И. Царева, стала «закономерным продолжением изучения истоков зарождения и формирования первых русских городов Сибири, начатого Кочедамовым в 1960-х годах» [11, с. 11].

Но если раньше исследователи были вынуждены обращаться к печатным источникам, ставшим к началу XXI века библиографической редкостью (труды Кочедамова в XX веке не переиздавались), то после оцифровки архива ученого и появления электронных репринтов его публикаций появилась возможность работать с качественными цифровыми версиями: проект «Сохраненная культура» разместил электронные репринтные издания книг и статей ученого на своем сайте [18]. Материалы кочедамовского архива в формате DVD-дисков были анонсированы в научном сообществе и на безвозмездной основе рассылались в крупные региональные библиотеки, музеи, учебные заведения, а также отдельным авторитетным исследователям (трендсеттерам), которые, в свою очередь, популяризировали данные объекты в научной среде. Здесь важно отметить, что практику бесплатной просветительской рассылки проект «Сохраненная культура» применяет ко всем своим объектам, реализуя при этом принцип соразмерности используемых ресурсов: тираж книг или дисков может быть допечатан по мере роста интереса к ним. Так, совокупный тираж DVD-дисков с архивом Кочедамова превысил отметку в 1000 экз.

Все упомянутые выше меры вызвали естественный рост интереса к наследию В.И. Кочедамова и способствовали формированию активного исследовательского сообщества, так или иначе связанного с «Сохраненной культурой». Важной вехой на этом пути стала Всероссийская научно-практическая конференция «Теоретические и прикладные исследования в области архитектуры, искусства, дизайна и медиатехнологий», посвященная 100-летию со дня рождения В.И. Кочедамова. Она прошла в Омске в декабре 2012 года. Одним из инициаторов, организаторов и участников научных чтений стала кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой дизайна художественно-технологического факультета Института дизайна, экономики и сервиса ОмГТУ А.Н. Гуменюк. С докладами о творческом и научном наследии В.И. Кочедамова выступили: доктор исторических наук, директор ОГИК музея П.П. Вибе; академик РААСН, заслуженный архитектор России, главный архитектор города Омска с 1975 по 2005 год А.М. Каримов (ушел из жизни в 2015 году); кандидат исторических наук, профессор Б.А. Коников; доктор исторических наук, культуролог, профессор ОмГУ В.Г. Рыженко. Она, в частности, предложила «реконструировать образ ученого как знаковой Фигуры Памяти для научного и краеведческого сообщества» [17, с. 10]. Тогда же к «кочедамовскому» сообществу присоединились авторитетные омские краеведы: заместитель директора — руководитель Центра краеведческой информации Омской государственной областной научной библиотеки им. А.С. Пушкина А.П. Сорокин и председатель региональной общественной организации «Достояние Сибири» А.М. Лосунов. Всё это благоприятствовало появлению в Омске мемориальной доски[1] в честь В.И. Кочедамова. Постановлением Омского городского совета № 1629 от 20 июля 2016 года ее разместили на фасаде дома № 16 по улице Орджоникидзе, где ученый останавливался в ходе исследовательских поездок по Сибири (рис. 10).

Примечательно, что в 2015 году, уже после размещения цифровых копий трудов В.И. Кочедамова в интернете, появилась публикация иранского урбаниста Аида Алихашми (Ayda Alehashmi) из Международного университета им. Имама Хомейни (Imam Khomeini International University), в которой автор неоднократно ссылается на материалы кандидатской диссертации Кочедамова «Городские водоемы Бухары и Самарканда» [20].

Вскоре к исследовательской работе «Сохраненной культуры» подключился П.П. Олейников, кандидат технических наук, профессор кафедры «Архитектура зданий и сооружений» Института архитектуры и строительства Волгоградского государственного технического университета, создатель Музея архитектуры Царицына-Сталинграда-Волгограда.

С такими вводными проект «Сохраненная культура» приступил в 2019 году к подготовке четырехтомного издания «В.И. Кочедамов. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых». В него вошли 5 монографий и все известные статьи архитектора и ученого, в том числе ранее не опубликованные, но сохранившиеся в его личном архиве.

С самого начала стало понятно, что просто напечатать тексты, авторские чертежи и реконструкции 1940–1970-х годов будет недостаточно: за прошедшие десятилетия появились новые источники, исследования и публикации, уточняющие, дополняющие и корректирующие сведения, приведенные Кочедамовым. Изменился исторический контекст, а значит, возникла необходимость в топографических и фактологических комментариях. Таким образом, проект «Сохраненная культура» поставил перед собой задачу гораздо более сложную, чем просто переиздать статьи и книги Кочедамова. Было решено актуализировать его труды, продемонстрировать современный научный взгляд на проблематику, поднятую советским исследователем более полувека назад.

В работе над четырехтомником приняли участие ученые из 10 российских регионов и Республики Узбекистан, что напрямую связано с исключительно широким кругом научных интересов В.И. Кочедамова.

В первый том издания вошли биографические сведения об ученом, его статьи, посвященные вопросам педагогики (напомним, что Кочедамов более 20 лет возглавлял архитектурный факультет ЛИЖСА), воспоминания его вдовы А.В. Махровской, мемуары коллег и учеников. Очерки о Кочедамове подготовили корифеи отечественной архитектурной науки, выпускники ЛИЖСА: доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН Ю.И. Курбатов (Санкт-Петербург; ученый ушел из жизни в 2020 году) и доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН Н.П. Крадин (Хабаровск) [8, с. 172–177, 210–215]. Их воспоминания сопроводил обзорный материал по истории архитектурного факультета Академии художеств, который написал специально для четырехтомника действующий декан факультета Н.О. Смелков (Санкт-Петербург) [8, с. 194–209].

Кроме того, первый том включает материалы, связанные с ранним периодом деятельности В.И. Кочедамова. Профессор П.П. Олейников (Волгоград) опубликовал в издании оригинальный материал о роли Кочедамова в формировании архитектурного облика довоенного Сталинграда [8, с. 40–63], а узбекские исследователи С.-б.Н. Садикова и Ф.И. Набераев из Самаркандского

10. **Мемориальная доска В.И. Кочедамову в Омске (ул. Орджоникидзе, 16). Скульптор С.А. Голованцев.** 2016. Архив проекта «Сохраненная культура»

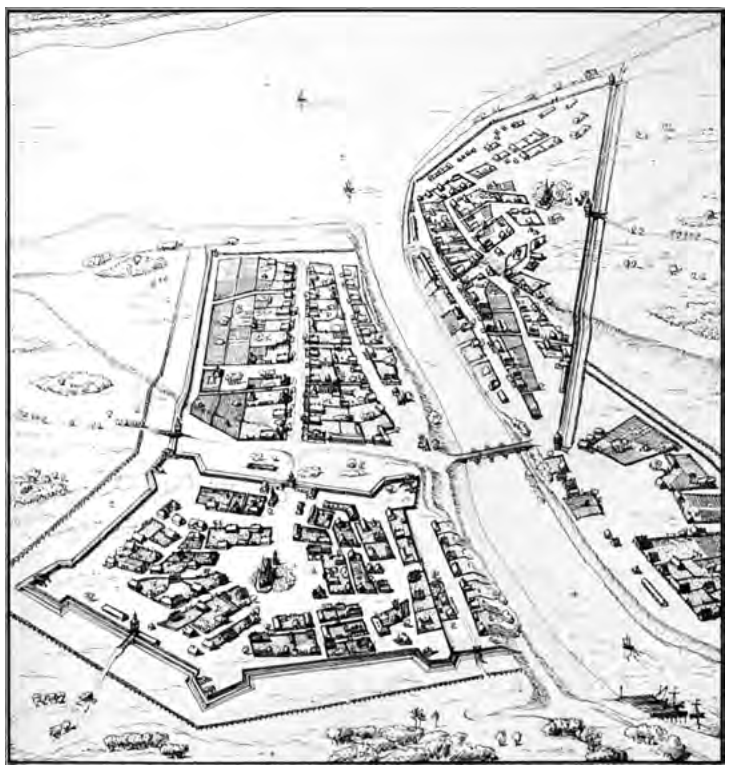
государственного архитектурно-строительного института им. М. Улугбека (Республика Узбекистан, Самарканд) — статью «Артерии жизни: каналы и хаузы Бухары и Самарканда сквозь века», содержащую анализ современного состояния исторической системы водоснабжения среднеазиатских городов и оценку роли Кочедамова в исследовании данной проблемы [8, с. 112–124].

Второй том издания включает ленинградские статьи и монографии Кочедамова с комментариями историка, краеведа, лауреата Анциферовской премии К.С. Жукова (Санкт-Петербург), который отмечает, что труды Кочедамова по архитектурной истории петербургских мостов и набережных до сих пор остаются единственными в своем роде, а статья «Основание города на Неве» (1957) о заселенности Невской дельты задолго до основания Петербурга увидела свет на несколько десятилетий раньше, чем эта точка зрения стала научным мейнстримом [9, с. 302, 322].

Третий том издания открывает монография «Омск. Как рос и строился город» (рис. 11) со вступительной статьей и постраничными комментариями омского краеведа А.П. Сорокина и кандидата исторических наук, доцента Омского государственного университета В.С. Кузеванова (Омск) [10, с. 8–153]. Продолжают тему подготовленные профессором ОмГТУ А.Н. Гуменюк материалы об итогах научно-практической конференции памяти Кочедамова, проходившей в Омске в 2012 году [10, с. 158–163]. Также в третий том вошла монография «Тобольск. Как рос и строился город» с послесловием кандидата исторических наук, главного научного сотрудника Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника И.В. Балюнова (Тобольск) [10, с. 372–387]; материалы по сибирской геральдике с сопроводительной статьей и комментариями геральдического художника, члена профильной комиссии Геральдического совета при Президенте РФ М.Ю. Медведева (Санкт-Петербург) [10, с. 192–197]; статья «Русские поселения в Северной Америке» (1967) с рецензией доктора исторических наук, профессора Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого А.В. Гринева (Санкт-Петербург) [10, с. 406–415]. Отдельный раздел тома посвящен работе по оцифровке и музеефикации кочедамовского архива, он включает отчеты участника проекта «Сохраненная культура» Д.А. Коряковой (Санкт-Петербург) — она произвела сканирование большей части материалов, и старшего научного сотрудника отдела хранения и научного изучения музейных фондов Омского государственного историко-краеведческого музея Г.Б. Буслаевой (Омск) [10, с. 164–181].

Вступительные статьи к четвертому тому написали: доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института археологии и этнографии Сибирского отделения РАН А.Ю. Майничева (Новосибирск) [11, с. 6–9] и доктор архитектуры, главный научный сотрудник НИИТИАГ, профессор Сибирского федерального университета В.И. Царев [11, с. 10–13]. Кроме того, Царев выполнил комментарии и актуальное послесловие к монографии «Первые русские города Сибири». Сопроводительные материалы к статьям Кочедамова о сибирском градостроительстве подготовили: кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина Е.А. Багрин (Санкт-Петербург), специалист по геоконтролю зданий и сооружений Е.С. Ерофеев (Владивосток), ведущий инженер Института геологии и природопользования Дальневосточного отделения РАН В.И. Турухин (Благовещенск), кандидат искусствоведения, сотрудник Института наследия им. Д.С. Лихачева В.И. Плужников (Москва; ученый ушел из жизни в 2020 году) [11].

Работа над четырехтомником «В.И. Кочедамов. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых» длилась два года. В конце 2020 года проект «Сохраненная культура» опубликовал на своем сайте электронный вариант [18], а весной 2021 года тиражом 1000 экземпляров вышла печатная версия (рис. 12). Издание, посвященное 50-летию со дня смерти Виктора Ильича Кочедамова и 10-летию проекта «Сохраненная культура», было представлено в формате онлайн-презентаций в рамках I Тюменского музейного форума «Музей как фактор культурного пространства» и на Международной научной конференции «XVI Баландинские чтения». Очная презентация прошла в Омской государственной областной научной библиотеке им. А.С. Пушкина, а затем в Санкт-Петербургском государственном университете.



11. **Вид Омской крепости в первой половине XVIII века. Аксонометрическая реконструкция В.И. Кочедамова для книги «Омск. Как рос и строился город».**
1960.
Архив проекта «Сохраненная культура»

Четырехтомник стал лауреатом XVII Всероссийского конкурса краеведческих и региональных изданий «Малая Родина», организованного Министерством цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ (победа в номинации «Наука и технологии»), вошел в число победителей IV Всероссийского фестиваля «Архитектурное наследие 2021» (победа в номинации «Лучшее печатное издание об архитектурном наследии») и общероссийского конкурса «Книга года: Сибирь — Евразия — 2021» (победа в номинации «Лучшая научная книга»), удостоился Золотого знака Союза архитекторов России в смотре-конкурсе «Лучшее печатное издание об архитектуре и архитекторах» в рамках XXIX Международного архитектурного фестиваля «Зодчество» [18].

Но исследовательская работа на этом не завершена: на данный момент проект «Сохраненная культура» готовит к выпуску монографию «Мастера архитектуры Сталинграда. Архитектор Виктор Кочедамов». Ее автор, волгоградский исследователь П.П. Олейников изучил материалы из личного архива архитектора и ученого и пришел к выводу, что по проектам Кочедамова в городе было возведено по меньшей мере 24 объекта, хотя ранее было известно о 12 зданиях. Открытие Олейникова позволит заново оценить роль В.И. Кочедамова в формировании архитектурного облика Сталинграда. Ожидается, что книга выйдет в начале 2022 года. Но и после этого сталинградская тема для «Сохраненной культуры» останется актуальной: в планах проекта — создание цифрового 3D-макета довоенного города на Волге. Таким образом, проект готовится к освоению новых цифровых сред.

Документальный фильм памяти Александра Наумова

В градостроительной истории Санкт-Петербурга доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент Академии строительства и архитектуры СССР Александр Иванович Наумов (1907–1997) (рис. 13) сыграл не меньшую роль, чем, к примеру, Доменико Трезини или Петр Михайлович Еропкин, создавший в 1737 году первый генеральный план Санкт-Петербурга: предыдущие варианты, включая проект Трезини, не были реализованы. Наумову принадлежит авторство сразу трех генеральных планов развития города на Неве: 1941, 1948 и 1966 годов. И если первый из созданных под руководством Наумова генпланов помешала воплотить Великая Отечественная война, а второй был направлен в большей степени на послевоенное восстановление города, чем на его развитие, то последний из трех генпланов Ленинграда, разработанный творческой группой во главе с А.И. Наумовым при участии А.В. Каменского, Совет министров СССР утвердил в качестве главного градостроительного и планово-регулирующего документа на рекордный для того времени срок — 25 лет. Большая часть его планировочных идей была реализована и сформировала облик не только позднесоветского Ленинграда, но и современного Санкт-Петербурга [5, с. 71–164].

По этой причине исследователи градостроительной истории традиционно уделяют большее внимание плану 1966 года, а ранние, связанные с войной и блокадой периоды деятельности А.И. Наумова остаются «за кадром». Между тем именно Наумов, занимавший с 1939 года должность заместителя главного архитектора города, явился одним из авторов разработанного еще в довоенный период плана маскировки Ленинграда. Благодаря этому маскировочные работы в городе начались уже на пятый день войны — 26 июня 1941 года. С наступлением осени Наумов и его непосредственный начальник, главный архитектор Ленинграда Н.В. Баранов, перешли на казарменное положение. Их рабочий кабинет находился в подвале здания Главного архитектурно-планировочного управления на улице Зодчего Росси. Именно здесь в 1942 году, задолго до освобождения Ленинграда, архитекторы начали разработку плана послевоенного восстановления города [16].

О маскировке Ленинграда в годы Великой Отечественной войны, сохранении его зданий и памятников рассказывает 80-минутный документальный фильм «Архитектура блокады»[2], выпущенный проектом «Сохраненная культура»

12. **Четырехтомное издание «В.И. Кочедамов. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых».** 2021. Дизайн и верстка: И.А. Цветкова. Архив проекта «Сохраненная культура»

в 2020 году (продюсер и автор идеи В.Б. Наумов, режиссер и автор сценария М.Ф. Якубсон). Среди участников фильма — жители и защитники блокадного города и современные исследователи: военный альпинист, участник маскировки высотных доминант Ленинграда М.М. Бобров, фронтовик, скульптор Г.Д. Ястребенецкий, доктор исторических наук Н.А. Ломагин, военный историк В.А. Мосунов, первый заместитель председателя Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга А.Г. Леонтьев, начальник отдела КГИОП Санкт-Петербурга Ю.Ю. Бахарева, сотрудники Музея истории Санкт-Петербурга В.Е. Ловягина и В.Г. Авдеев, доктор архитектуры А.Г. Вайтенс, военный инженер В.П. Лысянский и др. [7].

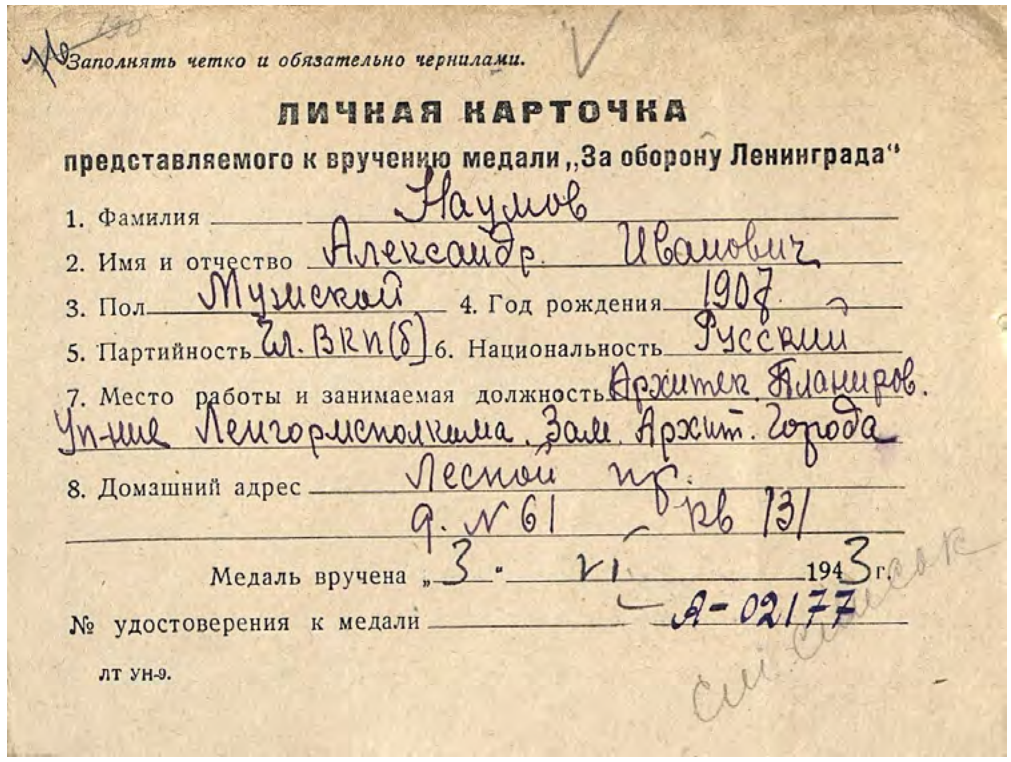
Работа над фильмом велась с января по декабрь 2019 года и вылилась в серьезное исследование. Съемочная группа изучала дневники и воспоминания жителей блокадного Ленинграда, в том числе неопубликованные. Был использован обширный круг документов из фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Мемориального музея обороны и блокады Ленинграда, Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева, Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», Центрального военно-морского музея им. Петра Великого, Музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, архива Военно-морского флота, Центрального государственного архива Санкт-Петербурга и др. [4] (рис. 14).

Следует отметить, что фильм получился шире и объемнее задачи, которую первоначально ставил перед собой проект «Сохраненная культура». Обратившись к теме блокадной маскировки, создатели документальной ленты смогли не только исследовать и осмыслить наследие А.И. Наумова периода Великой Отечественной войны, им удалось (в буквальном смысле) назвать поименно тех, кому Ленинград как архитектурный объект обязан своим спасением. Главными героями документального исследования стали люди мирных профессий: архитекторы, художники, инженеры, музейные работники. В съемках фильма приняли участие их родные и потомки: руководитель проекта «Сохраненная культура» В.Б. Наумов — внук А.И. Наумова; архимандрит Александр (Федоров) — внук главного архитектора Ленинграда Н.В. Баранова (рис. 15); художник А.Г. Теребенин — внук руководителя маскировочной лаборатории при штабе Краснознаменного Балтийского флота Б.А. Смирнова; архитекторы О.И. и Н.И. Явейны — сыновья теоретика и практика транспортной архитектуры И.Г. Явейна; М.А. Петрова — родственница руководителя Государственной инспекции по охране памятников архитектуры Н.Н. Белехова; архитектор Е.М. Свердлова и художник Е.А. Свердлов — родственники архитектора и художника Я.О. Рубанчика, руководившего во время блокады бригадами по обмеру зданий-памятников, чтобы при уничтожении или повреждении их можно было восстановить.

Запечатленная на камеру связь поколений придала фильму подлинную документальность — не только по форме, но и по сути. Частная память, семейные мемуары оказываются частью большой картины, исторически ценной и значимой. Всё это укладывается в парадигму «Сохраненной культуры»: с самого начала проект ставил своей целью если не преодоление, то сокращение поколенческого разрыва, принявшего с наступлением цифровой эпохи почти катастрофические формы.

На премьере документального фильма «Архитектура блокады», которая прошла в петербургском Доме кино 27 января 2020 года — в День полного освобождения города от вражеской

13. **А.И. Наумов. Портрет работы профессора М.А. Шепилевского.** Архив проекта «Сохраненная культура»



Заполнять четко и обязательно чернилами.

ЛИЧНАЯ КАРТОЧКА

представляемого к вручению медали „За оборону Ленинграда"

1. Фамилия Наумов
2. Имя и отчество Александр Иванович
3. Пол Мужской 4. Год рождения 1907
5. Партийность Кл. ВКП(б) 6. Национальность Русский
7. Место работы и занимаемая должность Архитек. Планиров. Упр-ние Ленгорисполкома. Зам. Архит. города
8. Домашний адрес Лесной пр. д. №61 кв 131

Медаль вручена „3" XI 1943 г.

№ удостоверения к медали А-02177

лт ун-9.

14. **Наградная карточка заместителя главного архитектора Ленинграда А.И. Наумова. Кадр из фильма «Архитектура блокады».** 2020. Оригинал хранится в Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга

блокады, присутствовало много молодежи: старших школьников и студентов. Зрительный зал, рассчитанный на 500 человек, не вместил всех желающих. Онлайн-премьера фильма состоялась 31 января — 2 февраля 2020 года на сайте «Новой газеты». 24 и 25 апреля 2020 года «Архитектура блокады» была показана на телеканале «Победа», после чего фильм стал доступен для бесплатного просмотра на видеохостингах и в формате DVD-дисков (тираж 1500 экз.; рис. 16).

Вскоре после этого к проекту «Сохраненная культура» обратилась инициативная группа «Русско-немецкого центра встреч» (Deutsch-Russisches Begegnungszentrum) во главе с директором центра А.А. Немковой. Документальный фильм «Архитектура блокады» был переведен на немецкий язык. Параллельно создана версия с английскими субтитрами [4].

В 2020–2021 годах картина получила ряд наград на кинофестивалях, в их числе специальный приз жюри «За сохранение исторической памяти» и диплом Патриаршего совета по культуре на XXV Международном фестивале кинофильмов и телепрограмм «Радонеж»; «Серебряный знак» Союза архитекторов России в номинации «Лучший фильм об архитектуре и архитекторах» на XXVIII Международном фестивале «Зодчество»; приз за лучший документальный фильм на I Открытом российском кинофестивале патриотического кино «Малая земля» в Новороссийске [4].

Из видеоматериалов, не вошедших в «Архитектуру блокады», был собран отдельный сюжет «Николай Баранов и Александр Наумов. Жизнь по Генплану» (2020) о деятельности ленинградских архитекторов в годы войны, он также доступен на видеохостингах [7]. Проект «Сохраненная культура» подготовил и разместил в Википедии статью «Наумов, Александр Иванович» [16], был оцифрован личный архив А.И. Наумова, но пока он не разобран и ждет своего часа.

Рассмотренный авторский опыт и проведенная на примере творчества советских архитекторов классификация реализованных в проекте «Сохраненная культура» подходов к сохранению культурного наследия были бы неполными, если не коснуться проблематики, связанной с оборотом объектов интеллектуальной собственности.

К сожалению, действующее в мире законодательство не способствует свободному хранению и распространению объектов, срок охраны для которых не истек (обычно это 50–70 лет со дня смерти автора), а имеющиеся изъятия (институт свободного использования произведений) направлены в основном либо на обеспечение цитирования, либо на узкоспециальное использование в учебной сфере. Совершенно беспомощным оказываются право и законодательство, если автор неизвестен или его наследников невозможно найти. В этом случае произведения, которые в праве интеллектуальной собственности называются «сиротскими», невозможно использовать по закону. Наиболее ярко это прослеживается на примере фотографических объектов советской или современной, но доцифровой эпохи. Фотографии могут быть необходимы для иллюстрирования фактов и обстоятельств, без них литературные или научные

произведения оказываются неполными. Однако формально их необходимо исключить из распространяемых объектов.

В мире решение этих вопросов невозможно без участия государства. Как указывают исследователи, наиболее активно данная проблематика на государственном уровне решается в Европе, где для оцифровки и доступа к объектам авторского права предлагается «(1) принятие директивы, регулирующей использование, т.н. сиротских произведений, то есть произведений, авторы которых неизвестны; (2) создание юридической базы для использования правообладателями механизмов лицензирования объектов, выбывших из коммерческого оборота, а также обеспечения трансграничного доступа к таким объектам» [14, с. 34].

В рамках проекта «Сохраненная культура» значительное количество временных ресурсов тратится именно на анализ того, какие произведения (их составные части) возможно использовать. Нужно констатировать, что в некоторых случаях при подготовке очередного объекта приходилось отказываться от важных для нашей отечественной истории фрагментов чужого творчества в силу невозможности законного их включения.

Заключение

Данная статья намеренно не касается финансовой стороны реализации проекта: вся деятельность «Сохраненной культуры» носит благотворительный характер и осуществляется за счет личных средств руководителя. В то же время приведенные здесь методические наработки могут быть реализованы в полном объеме при условии привлечения сторонних источников финансирования (гранты, субсидии) и частично — в ситуации ограниченных средств.

В первом случае речь идет о создании таких масштабных и финансовоёмких цифровых объектов, как издание книг (в том числе, электронных) или съемки документального фильма. К менее затратным видам деятельности стоит отнести оцифровку и интернет-публикацию наследниками личных архивов художников и ученых доцифровой эпохи; выпуск DVD-дисков с архивными материалами; документальную фиксацию, в том числе в формате видео, воспоминаний современников и потомков о деятелях науки и культуры XX века; подготовку и размещение оригинальных статей на информационно-просветительских ресурсах типа Википедии.

Как показывает опыт «Сохраненной культуры», данные виды деятельности становятся эффективными при соблюдении принципов актуальности отбора материала, комбинирования объектов, комплексного представления информации в разных цифровых средах и соразмерности используемых ресурсов. При этом все указанные издательские и исследовательские практики работают на преодоление цифрового разрыва и помогают донести информацию до неограниченного круга лиц,

15. **Архимандрит Александр (Федоров), внук главного архитектора Ленинграда Н.В. Баранова, и руководитель проекта «Сохраненная культура» В.Б. Наумов, внук заместителя главного архитектора Ленинграда А.И. Наумова.** Кадр из фильма «Архитектура блокады». 2020

16. **Обложка двойного DVD-диска «Архитектура блокады» с документальным фильмом и дополнительными сюжетами к нему.** 2020. Дизайн и верстка: И.А. Цветкова. Архив проекта «Сохраненная культура»

а также способствуют формированию активного исследовательского сообщества, что позволяет не только сохранить и актуализировать наследие выдающихся художников и ученых советского периода, но и дает ключ к новым научным открытиям.

Примечания

1. На мемориальной доске В.И. Кочедамову в Омске изображены силуэты главных городских достопримечательностей: театра драмы, Тарских ворот, памятника Достоевскому, Никольского собора, пожарной каланчи, а также очертания Омской крепости. Посредине — открытая книга «Омск. Как рос и строился город» и лавровая ветвь.

2. Документальный фильм «Архитектура блокады» (2020) стал четвертым по счету в официальной фильмографии проекта «Сохраненная культура», которая сегодня включает 5 объектов. Среди них: «Поместье Рашкова» (2016), «Остров информатики» (2017), «Надежда на спасение» (2018) и Ольга Биантовская. Прекрасная эпоха» (2021).

Литература

1. Александра Махровская: ученый и градостроитель. Воспоминания друзей и коллег. СПб.: Сохраненная культура, 2014. 400 с. URL: https://www.russianlaw.net/art/mahr/ (дата обращения: 05.11.2021).
2. Артемьев А.Р. Города и остроги Забайкалья и Приамурья во второй половине XVII – XVIII в. Владивосток: РАН, Дальневосточное отделение, Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока, 1999. 335 с.
3. Архитекторы об архитекторах. Ленинград – Петербург. XX век / сост. Ю.И. Курбатов. СПб.: Иван Федоров, 1999. 568 с.
4. Архитектура блокады // Википедия: свободная энциклопедия [сайт]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Архитектура_блокады (дата обращения: 05.11.2021).
5. Вайтенс А.Г. Регулирование градостроительного развития Санкт-Петербурга – Ленинграда (1870-е – 1991 г.). СПб.: СПбГАСУ, 2010. 232 с.
6. Горбачев В.Т., Крадин Н.Н., Крадин Н.П., Крушлинский В.И., Степанская Т.М. Градостроительство Сибири / под общ ред. В.И. Царева. СПб.: Коло, 2011. 784 с.
7. Документальный фильм «Архитектура блокады» // Сохраненная культура [сайт]. URL: https://www.russianlaw.net/art/blokada/ (дата обращения: 05.11.2021).
8. Кочедамов В.И. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых. В 4-х т. Т. 1. СПб.: Сохраненная культура, 2021. 320 с.
9. Кочедамов В.И. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых. В 4-х т. Т. 2. СПб.: Сохраненная культура, 2021. 384 с.
10. Кочедамов В.И. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых. В 4-х т. Т. 3. СПб.: Сохраненная культура, 2021. 436 с.
11. Кочедамов В.И. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых. В 4-х т. Т. 4. СПб.: Сохраненная культура, 2021. 372 с.
12. Кочедамов, Виктор Ильич // Википедия: свободная энциклопедия [сайт]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кочедамов,_Виктор_Ильич (дата обращения: 05.11.2021).
13. Кочедамов. В.И. Первые русские города Сибири. М.: Стройиздат, 1978. 190 с.
14. Лялькова С.П., Наумов В.Б. Развитие регулирования охраны культурного наследия в цифровую эпоху: опыт Европейского союза // Информационное общество. 2020. № 1. С. 29–41.
15. Махровская, Александра Викторовна // Википедия: свободная энциклопедия [сайт]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Махровская,_Александра_Викторовна (дата обращения: 05.11.2021).
16. Наумов, Александр Иванович // Википедия: свободная энциклопедия [сайт]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Наумов,_Александр_Иванович (дата обращения: 05.11.2021).
17. Рыженко В.Г. Наследие В.И. Кочедамова и омские историки культуры // Теоретические и прикладные исследования в области архитектуры, искусства, дизайна и медиатехнологий: материалы Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред.: Л. М. Дмитриева. Омск: ОмГТУ, 2012. С. 9–10.
18. Труды по архитектуре и рисунки Виктора Кочедамова [Электронный ресурс] // Сохраненная культура [сайт]. URL: https://www.russianlaw.net/art/kochedamov/ (дата обращения: 05.11.2021).
19. Чистякова Т.Н. Серебряное кольцо России. СПб.: Сохраненная культура, 2015. 348 с. URL: https://www.russianlaw.net/art/koltso/ (дата обращения: 05.11.2021).
20. Alehashmi A. The water system of Bukhara as the example of rising the water networks to the landscape infrastructure // Research Gate [website]. URL: https://www.researchgate.net/publication/311679943_The Water System of Bukhara as the Example of Rising the Water Networks to the Landscape Infrastructure (дата обращения: 05.11.2021).

Поступила в редакцию / Submitted 17.11.2021. Поступила после рецензирования / Revised 08.12.2021.
Принята к публикации / Accepted 10.12.2021.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Наумов Виктор Борисович — доктор юридических наук, основатель и руководитель проекта «Сохраненная культура»; главный научный сотрудник, лаборатория прикладной информатики и проблем информатизации общества, Санкт-Петербургский Федеральный исследовательский центр Российской академии наук; главный научный сотрудник, сектор информационного права и международной информационной безопасности, Институт государства и права Российской академии наук, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, nau@russianlaw.net, https://orcid.org/0000-0003-3453-6703

Асмолова Анна Николаевна — координатор проекта «Сохраненная культура», г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, pr@russianlaw.net

ABOUT AUTHORS:

Naumov, Victor Borisovich — Doctor of Law, the author of the idea and the leader, the Preserved Culture project; Chief Researcher, Laboratory of Applied Informatics and Problems of Informatization of Society, St. Petersburg Federal Research Center of the Russian Academy of Sciences; Chief Researcher, Sector of Information Law and International Information Security, Institute of State and Law of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russian Federation, nau@russianlaw.net, https://orcid.org/0000-0003-3453-6703

Asmolova Anna Nikolaevna — Coordinator, the Preserved Culture project, St. Petersburg, Russian Federation, pr@russianlaw.net

References

1. *Aleksandra Makhrovskaya: uchenyy i gradostroitel'. Vospominaniya druzey i kolleg* [Alexandra Makhrovskaya: scientist and urban planner. Memories of friends and colleagues]. St. Petersburg: Preserved culture, 2014. 400 p.
Available at: https://www.russianlaw.net/art/mahr/ (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
2. Artemyev A.R. *Goroda I ostrogi Zabaykal'ya I Priamur'ya vo vtoroy polovine 17–18 vv.* [Cities and prisons of Transbaikalia and Amur region in the second half of the 17–18th centuries]. Vladivostok, RAS, Far Eastern Branch, Institute of History, Archeology and Ethnography of the Peoples of the Far East, 1999. 335 p. (In Russian).
3. Kurbatov Yu.I. (comp.). *Arkhitektory ob arkhitektorakh. Leningrad – Peterburg. XX vek* [Architects about architects. Leningrad – Petersburg. 20th century]. St. Petersburg, Ivan Fedorov Publ., 1999. 568 p. (In Russian).
4. Arkhitektura blokady [Architecture of the blockade]. *Wikipedia: the free encyclopedia* [website].
Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Архитектура_блокады (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
5. Vaitens A.G. *Regulirovaniye gradostroitel'nogo razvitiya Sankt-Peterburga – Leningrada (1870-ye–1991 gg.)* [Regulation of urban development of St. Petersburg – Leningrad (1870s – 1991)]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, 2010. 232 p. (In Russian).
6. Gorbachev V.T., Kradin N.N., Kradin N.P., Krushlinsky V.I., Stepanskaya T.M. *Gradostroitel'stvo Sibiri* [Urban planning of Siberia]. St. Petersburg, Kolo, 2011. 784 p. (In Russian).
7. *Arkhitektura blokady. Dokumental'nyy fil'm* [Documentary film "Architecture of the blockade"].
Available at: https://www.russianlaw.net/art/blokada/ (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
8. Kochedamov V.I. *Trudy po istorii gradostroitel'stva c kommentariyami sovremennykh uchenykh* [Works on the history of urban planning with commentaries by modern scientists]. In 4 volumes. Vol. 1. St. Petersburg, Preserved culture, 2021. 320 p. (In Russian).
9. Kochedamov V.I. *Trudy po istorii gradostroitel'stva c kommentariyami sovremennykh uchenykh* [Works on the history of urban planning with commentaries by modern scientists]. In 4 volumes. Vol. 2. St. Petersburg, Preserved culture, 2021. 384 p. (In Russian).
10. Kochedamov V.I. *Trudy po istorii gradostroitel'stva c kommentariyami sovremennykh uchenykh* [Works on the history of urban planning with commentaries by modern scientists]. In 4 volumes. Vol. 3. St. Petersburg, Preserved culture, 2021. 436 p. (In Russian).
11. Kochedamov V.I. *Trudy po istorii gradostroitel'stva c kommentariyami sovremennykh uchenykh* [Works on the history of urban planning with commentaries by modern scientists]. In 4 volumes. Vol. 3. St. Petersburg, Preserved culture, 2021. 372 p. (In Russian).
12. Kochedamov, Victor Ilyich [Kochedamov, Victor Ilyich]. *Wikipedia: the free encyclopedia* [website].
Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кочедамов,_Виктор_Ильич (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
13. Kochedamov V.I. *Pervyye russkiye goroda Sibiri* [The first Russian cities of Siberia]. Moscow, Stroyizdat, 1978. 190 p. (In Russian).
14. Lyalkova S.P., Naumov V.B. Razvitiye regulirovaniya okhrany kul'turnogo naslediya v tsifrovuyu epokhu: opyt Yevropeyskogo Soyuza [Development of regulation of the protection of cultural heritage in the digital era: the experience of the European Union]. *Informatsionnoye obshchestvo — Information society*, 2020, No. 1, pp. 29–41. (In Russian).
15. Makhrovskaya, Alexandra Viktorovna [Makhrovskaya, Alexandra Viktorovna]. *Wikipedia: the free encyclopedia* [website].
Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Махровская,_Александра_Викторовна (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
16. Naumov, Alexander Ivanovich [Naumov, Alexander Ivanovich]. *Wikipedia: the free encyclopedia* [website].
Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Наумов,_Александр_Иванович (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
17. Ryzhenko V.G. Naslediye V.I. Kochedamova i omskiye istoriki kul'tury [Heritage of V.I. Kochedamov and Omsk historians of culture]. Dmitrieva L.M. (ed.). *Teoreticheskiye i prikladnyye issledovaniya v oblasti arkhitektury, iskusstva, dizayna i mediatekhnologiy* [Theoretical and applied research in the field of architecture, art, design and media technologies. Proceedings of conference]. Omsk, Omsk State Technical University, 2012, pp. 9–10. (In Russian).
18. Trudy po arkhitekture i risunki Viktora Kochedamova [Works on architecture and drawings by Viktor Kochedamov]. *Preserved culture* [website]. Available at: https://www.russianlaw.net/art/kochedamov/ (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
19. Chistyakova T.N. *Serebryanoye kol'tso Rossii* [Silver ring of Russia]. St. Petersburg: Preserved culture, 2015. 348 p.
Available at: https://www.russianlaw.net/art/koltso/ (accessed: 05.11.2021). (In Russian).
20. Alehashmi A. The water system of Bukhara as the example of rising the water networks to the landscape infrastructure. *Research Gate* [website]. Available at: https://www.researchgate.net/publication/311679943_The Water System of Bukhara as the Example of Rising the Water Networks to the Landscape Infrastructure (accessed: 05.11.2021).

Для цитирования | For citation:

Наумов В.Б., Асмолова А.Н. Осмысление и цифровизация наследия советских архитекторов А.В. Махровской, В.Н. Кочедамова и А.Н. Наумова в рамках проекта «Сохраненная культура» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 282–299. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.023. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/792

Naumov V.B., Asmolova A.N. Conceptualization and digitalization of the heritage of soviet architects: A.V. Makhrovskaya, V.I. Kochedamov and A.I. Naumov within the Preserved Culture project. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 4 (23), pp. 282–299. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.023. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/792 (In Russian).

Алеутская, 14-а. Воспоминания о художниках Приморья / авт.-сост. В.Н. Погребняк, ред. Н.А. Левданская. Владивосток: Приморская государственная картинная галерея, изд-во ЗАО «ЛИТ», 2021. 436 с. ISBN 978–5–6045269–9–6

Название книги — это адрес Приморского отделения ВТОО «Союз художников России». «Алеутская, 14-а» — собранные под одним переплетом воспоминания художников, родственников, музейщиков, учеников о тех, кого нет с нами, кто создавал краевую организацию художников, стоял у истоков и развивал профессиональное художественное образование в Приморье, чьим талантом, энергией и любовью к своему делу был заложен фундамент явлению, которое принято называть приморским искусством.

Книга «Алеутская, 14-а» — это черно-белое издание с сотнями интересных иллюстраций художника Владимира Погребняка. Книга включает в себя дружеские шаржи, фразы, высказывания и мысли о 46 художниках, которые жили в доперестроечные времена. В состав представленных мастеров вошли такие художники, как В.А. Гончаренко, И.А. Кузнецов, В.М. Шлихт, К.П. Коваль, В.Н. Самойлов, Г.Д. Андрианов и многие другие.

Это не научное исследование — автор идеи Владимир Погребняк и все, кто его поддержал, прислав свои истории, хотели, чтобы сегодняшние читатели ощутили живой дух, характеры, особенности и даже слабости мастеров, к которым привыкли относиться с пиететом, возвели на пьедестал, и поэтому живая душевная связь с ними у молодых прервалась. А она нужна, важна для того, чтобы художественная жизнь в Приморье, да и на всём Дальнем Востоке била ключом, чтобы новые творцы чувствовали за собой предыдущие поколения и помнили, что за ними придут другие и тоже смогут опереться — теперь уже на их деяния. Книга легко читается, в ней много доброго юмора, тонких характеристик и интересных подробностей. Издание рассчитано на широкий круг читателей, прежде всего на тех, кому близок дух творчества и кому дорог Приморский край.

Век и вечность. Изобразительное искусство России и Монголии: К 100-летию установления дипломатических отношений между Россией и Монголией: альбом-каталог. Иркутск: ИРО ВТОО «Союз художников России»; ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачева, 2021. 308 с. ISBN 978–5–6045745–5–3

Альбом-каталог «Век и вечность. Изобразительное искусство России и Монголии» — это символическое подведение итогов международного проекта, посвященного 100-летию установления дипломатических отношений между Россией и Монголией. Главными событиями проекта стали выставки произведений современных сибирских и монгольских художников в Барнауле, Иркутске и Улан-Удэ. Большую роль в организации этих выставок сыграли региональные союзы художников Алтайского края, Иркутской области и Республики Бурятия. Координация проекта осуществлялась Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств.

В одном издании впервые представлены тематические коллекции произведений российских и монгольских художников из собраний музеев-партнеров проекта: Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева, Национального музея Республики Бурятия, Государственного художественного музея Алтайского края. В альбом-каталог также вошли работы из мастерских иркутских художников и галереи «ЛеАрт» (Иркутск). Коллекции предваряют вступительные статьи сотрудников и директоров музеев.

Включенные в альбом материалы охватывают весь XX и начало XXI века. Наиболее широко показана иркутская коллекция, и неслучайно — альбом увидел свет благодаря большим усилиям сотрудников Иркутского областного художественного музея и поддержке администрации Иркутской области. Богатая монгольская коллекция этого музея начала формироваться еще в XIX веке, здесь представлены уникальные буддийские иконы-танки и скульптура монгольских мастеров, и именно этими работами открывается альбом.

Ценность альбому придают малоизвестные работы и имена. В разделе живописи Иркутского музея, например, представлены работы К.И. Померанцева, художника из Иркутска, который в 1920–1930-х годах жил и работал в Улан-Баторе и проявил себя не только как скульптор, живописец, сценограф, но и как талантливый педагог. Он смог воспитать плеяду монгольских художников, которые, получив навыки изобразительного искусства под руководством российского художника, затем окончили ведущие художественные институты СССР. Произведения многих из этих мастеров находятся в собраниях монгольского искусства трех музеев. Так, можно встретить живописные работы и автопортреты живописца и одаренного искусствоведа Н.-О. Цултэма, автора нескольких крупных монографий по художественному наследию и искусству XX века.

Альбом показывает все виды и жанры изобразительного искусства российских и монгольских мастеров — живопись, графику, скульптуру, декоративно-прикладное искусство. Большой раздел альбома — это фоторепортаж с российско-монгольских выставок, совместных пленэров, мастер-классов. Издание представляет интерес для всех исследователей и любителей монгольского и сибирского искусства.

Спасти и сохранить. Эвакуация Государственного Эрмитажа на Урал в документах, воспоминаниях, фотографиях и рисунках / авт.-сост. Е.Ю. Соломаха, Е.М. Яковлева, научное редактирование З.Ю. Таюрова. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2021. 336 с. ISBN 978–5–6044659–3–6

Работа над изданием «Спасти и сохранить. Эвакуация Государственного Эрмитажа на Урал в документах, воспоминаниях, фотографиях и рисунках» велась на протяжении трех лет в тесном сотрудничестве двух музеев — Государственного Эрмитажа и Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Проект реализован при поддержке Русской медной компании (АО «РМК»).

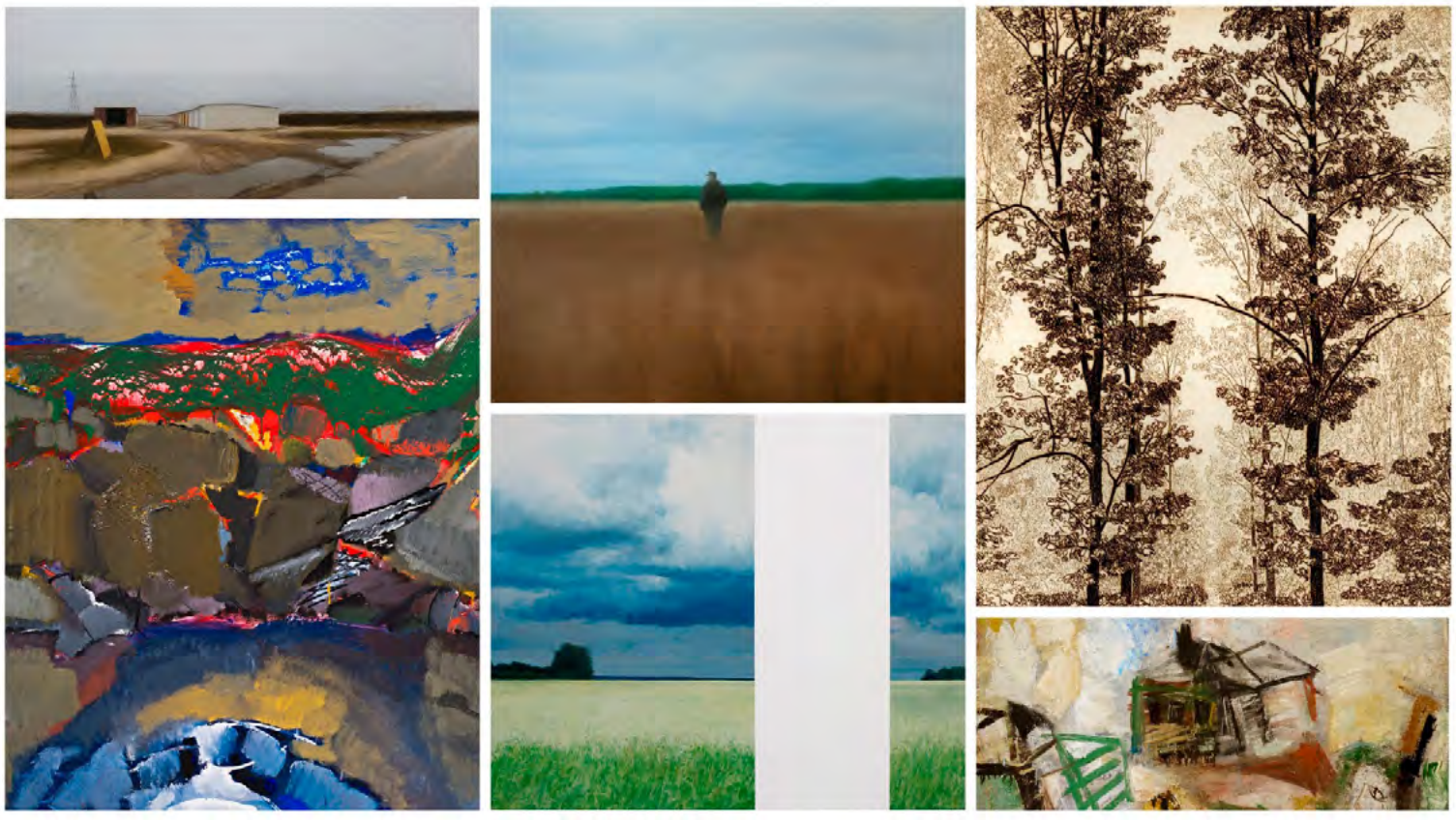
Книга «Спасти и сохранить» посвящена одной из самых трагических, но вместе с тем ярких страниц истории Эрмитажа — деятельности филиала музея в Свердловске во время Великой Отечественной войны. Документы, воспоминания и переписка сотрудников, фотографии и рисунки из архива Государственного Эрмитажа рассказывают о том, как на Урале сохранили экспонаты музея, как жили и работали сотрудники филиала, как встретили Победу и как готовили возвращение коллекций в Ленинград. В издание также включены документы о даре Эрмитажа Свердловской картинной галерее в послевоенные годы. Предметы прикладного искусства из бронзы и камня, западноевропейская и русская живопись, скульптура и художественная мебель были переданы в Свердловск в качестве благодарности Эрмитажа городу, сохранившему сокровища главного музея страны. В таком объеме фотографии, воспоминания и архивные документы об эвакуации Эрмитажа на Урал публикуются впервые.

Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа: *«Память о жизни Эрмитажа в Свердловске постепенно восстанавливается усилиями эрмитажных сотрудников и замечательных екатеринбургских друзей. Частью этой памяти является эта книга воспоминаний, а ее вершиной — мемориальная комната в Центре “Эрмитаж-Урал”. Воспоминания разнообразны — от строгих текстов директора филиала Эрмитажа В.Ф. Левинсона-Лессинга, кабинетного ученого, проявившего себя умелым и жестким организатором, до заметок эрмитажных детей, хранителей эмоций; от аккуратно написанных воспоминаний до устных рассказов*

под камеру. Перед нами — яркая картина трудностей и упорства, отчаяния и уверенности, солидарности и гостеприимства».

Никита Корытин, директор Екатеринбургского музея изобразительных искусств: *«Эта книга выходит в год 80-летия эвакуации эрмитажного собрания из Ленинграда в Свердловск и в год открытия Центра "Эрмитаж-Урал" в Екатеринбурге. Именно эта история — история спасения и сохранения музейных коллекций, от рядового экспоната до шедевра — стала главным мотивом, пронизывающим насквозь всё здание Центра и саму концепцию реконструкции. Сохранить в неприкосновенности — при любых обстоятельствах — важнейшая часть содержания труда музейщика, чей образ достаточно обесценен в современном мире, как вообще и образ гуманитария. Но именно этот человек — герой этой книги. Герой непридуманный, представший без капли беллетристики в письмах, архивных материалах, фотографиях и рисунках — в сборнике документальных, но иногда очень личных свидетельств. На любом развороте мы попадаем в пронзительно честный и открытый читателю мир трех десятков эрмитажников, в разное время работавших в филиале Эрмитажа в Свердловске в годы войны — мир, наполненный ежедневным, иногда рутинным, но безмерно ответственным трудом, мыслями, тревогами, чувствами и надеждами».*

ВЫСТАВКА «НОВЫЙ РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ» В РАМКАХ ПЕРВОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ЯРОСЛАВЛЕ



С 18 сентября по 14 ноября 2021 года в Ярославле прошла Первая биеннале современного искусства, которая была организована по инициативе Научно-организационного управления по координации программ фундаментальных научных исследований Российской академии художеств и при поддержке Президиума РАХ.

28 сентября в Ярославском центре современного искусства «Дом муз» открылась главная выставочная площадка биеннале. Ее куратор, художник Евгения Буравлева предложила тему «Новый русский пейзаж», которая послужила лейтмотивом всего фестиваля. Проект поддержан президентом Российской академии художеств З.К. Церетели, который всегда уделяет большое внимание культурной политике в регионах. В экспозиции можно было увидеть работы академиков и членов Президиума РАХ Павла Никонова, Виктора Калинина, Николая Мухина.

Посвященный новому русскому пейзажу проект в Ярославле представляется соответствующим месту и времени. Культура этого региона связана с традицией русского пейзажа через И.И. Левитана, А.К. Саврасова, Б.М. Кустодиева, П.И. Петровичева до современных ярославских художников, продолжающих работать в жанре пленэрной живописи.

Попытки осмыслить изменения, произошедшие с русским ландшафтом после распада СССР, за последние несколько лет привели к появлению не только серьезных выставочных

проектов: «Метагеография. Пространство — Образ — Действие» (ГТГ, 2015–2016, кураторы Николай Смирнов и Кирилл Светляков), «Новый пейзаж» (фонд «Екатерина», 2019, кураторы Анастасия Цайдер и Петр Антонов), «По краям» (ВДНХ, 2018, кураторы Кристина Романова, Наиль Фархатдинов), но и больших пленэрных практик практически в каждом регионе, например «Русская Атлантида», а в самом Ярославле — «Русские сезоны».

От исследований восприятия человеком пространства, в котором он обитает, до рукотворного воплощения состояний природы — такой широкий диапазон говорит о том, что тема нового русского пейзажа, переосмысленная через историю русской пленэрной живописи, советского искусства, изучение локальных контекстов и новых практик в искусстве, кажется очень своевременной для поиска нового языка и способов коммуникаций между разными художественными сообществами и обществом в целом.

Художники, представленные в этом проекте,— практически «отцы и дети». Объединение их работ в одной выставке — это возможность выявить и общие идеи, и отличия в восприятии пространства. Погружение в среду, в конкретные особенности современного русского пейзажа ведет к обобщению до таких общечеловеческих понятий, как детство, жизнь, смерть, утопия, разрушение, исчезновение и память. Каждый художник выбирает для себя разные способы работы с такими важными категориями.

Тема памяти и исчезновения — одна из центральных и болезненных для постсоветского пространства. Акт распада большой страны привел к оставлению и запустению огромных территорий. Природа с невероятной быстротой заполнила незанятые человеком места. То, что было брошено, но не поглощено природой, приобрело статус «не места», вместе с людьми, там обитавшими, оказалось на периферии и было предоставлено самому себе. Но повседневная жизнь теплится в таких местах. Люди пытаются украсить ее и сделать более человечной доступными способами. То, что не удается освоить, остается белым слепым пятном.

Более драматично переживаемое отношение к новой действительности, свойственное старшим участникам проекта, соседствует с наблюдательностью «взгляда со стороны» младших. Те, кто взрослел в позднесоветские годы, могли только наблюдать за тем, что происходило в период распада страны, не имея возможности принимать участие в происходящем в силу возраста. Белые пятна, исчезнувшие населенные пункты и дороги — всё, что осталось вчерашним пионерам. Они замечали то, что оказывалось за пределами внимания взрослых, занятых поддержанием нормальной жизни. Если работы старших скорее демонстрируют желание поймать уходящее, ускользающее прошлое, создать идеальный мир внутри хотя бы небольших зон, то зависнувшие в нигде и сумеречной зоне безвременья пейзажи и герои «младших» участников поставлены на паузу и существуют в режиме ожидания.

Представленные произведения, исполненные в разных техниках, демонстрируют несколько способов коммуникации художников с окружающим пространством и временем. Активное стремление к изменениям и созданию нового мира, мечту об утопии, предвосхищение появления новых форм социальных и общественных зон представляет проект детского парка в Мневниках Зураба Церетели. В работах Павла Никонова и Виктора Калинина — драма бесконечного переживания трагедии вселенского масштаба в давно знакомом пейзаже. Елена Цицулина с сочувствием наблюдает за осиротевшими гаражами, горами, домами и отарами в Тырныаузе и Ростове. Масштабный цикл фотографий Максима Шера — это панорамный взгляд на мир новой эстетики, рожденной от невозможности и нежелания сохранить классические пропорции старого мира и стремления людей сделать лучше свою жизнь быстро и из любых подручных материалов.

Ирина Филатова и Кейто Ямагути будто в приближении фрагментируют мир из фотографий Шера, работая с деталями и характерными особенностями нового русского пейзажа, неуклюжими домами, заборами, трубами и людьми, которые сливаются с окружением, словно хотят спрятаться в нем. Плоды новой экономической реальности и полусонного бытования промышленных зон и транспортных узлов исследуются в произведениях Павла Отдельнова, Юлии Малининой, Алексея Мальцева. Эскапизм рафинированных пейзажей Павла Блохина и тонкие интервенции в ландшафт Федора Тощева демонстрируют взгляд в совершенно «другую сторону». Работа с памятью, распавшейся на фрагменты, растворившейся в линиях, исчезнувшей за белой пеленой, оставившей персонажей в сумеречной зоне, объединяет Егора Плотникова, Ольгу Давыдову, Алексея Хамкина, Евгению Буравлеву. Мечты об идеальном городе воплощены в работах Николая и Надежды Мухиных. В фотографиях Алексея Мякишева находится ответ на вопросы, задаваемые людьми в пространство,— быть как дети, играющие, бегущие, познающие, путешествующие в новом мире.

В русском пейзаже, почти не изменившемся со времен Саврасова и Левитана, художники

продолжают находить новые образы и смыслы. Вертикали колоколен сменились высотными домами, но дороги, ведущие к ним, всё так же по-русски живописны, дети всё так же играют на заброшенных берегах рек, путники всё так же бредут, но теперь на месте кабака у заставы сетевой магазин. Сельское хозяйство сменилось торговлей, но поля остались, и овцы всё еще собираются в отару. Меняются методы и средства, применяемые художниками, но бурное небо и туманные дали всё так же волнуют человека. Не изменилось и искреннее отношение к изображаемому, желание говорить на важные темы. Ведь мы всё так же живем в «интересное» время.

Участники проекта: Зураб Церетели, Павел Никонов, Виктор Калинин, Николай Мухин, Павел Блохин, Егор Плотников, Павел Отдельнов, Алексей Мальцев, Юлия Малинина, Федор Тощев, Алексей Мякишев, Кейто Ямагути, Алексей Хамкин, Ирина Филатова, Максим Шер, Елена Цицулина, Ольга Давыдова, Надежда Мухина, Евгения Буравлева.

Материал подготовлен на основе релиза организаторов биеннале.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОЛЬГИ БУЛГАКОВОЙ В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 29 сентября — 10 октября 2021 года представила выставку произведений академика РАХ Ольги Васильевны Булгаковой «Краткое содержание». В экспозиции представлены живописные произведения 1980–2010-х годов, а также ряд карандашных и акварельных эскизов, выполняемых автором начиная с 1970-х годов. Словно «пересказывая» жизнь, свой творческий поиск и принципы работы над картиной, художник выставляет краткие, но ёмкие акценты там, где масштабные ретроспективные выставки, в виду выбранной генеральной линии, обычно утрачивают остроту исторических событий и ту хрупкость, на которой зиждется современность искусства.

Ольга Булгакова относится к поколению художников, начавших свой творческий путь в семидесятых. Ранние работы мастера наполнены иносказательными, метафорическими образами. Это поиски кода визуального языка — аллегорий, превращений и аллюзий — в желании сказать больше, чем заметно на первый взгляд. В своих сложно выстроенных произведениях автор придает большое значение лессировкам и деталям, выполненным с артистической филигранностью. Богатые художественными образами работы Булгаковой — как стоп-кадр в процессе постоянного преобразования Вселенной. Комбинируя элементы символизма и сюрреализма, художник строит свои живописные работы на напряженности сосуществования крайностей и остается открытой для разнообразия интерпретаций. Загадочные женщины, птицы, фантасмагорические карлики — частые персонажи ее полотен конца 1980-х и 1990-х годов.

Художник не настаивает на определенном прочтении своих картин, приглашая зрителей к диалогу с самим произведением, позволяя им собственное прочтение работы. Внутренние переживания и переосмысление позиций привело к кардинальным изменениям в холстах конца 1990-х годов. Фигуративные элементы минимизируются до полного исчезновения — освобождения от предмета в абстрактной серии. Со временем

беспредметные переживания мастера трансформируются, и в цикле «Архаизмы» появляются геометрические фигуры — круг, прямоугольник. Позже круг перевоплощается в мощный пластический знак Имени. Имя как символ-архетип возникает уже в новом качестве — картины этой серии выполнены на цветовых контрастах экспрессивными мощными мазками; они воплощают в себе одновременно конкретное и бесконечное.

В цикле «Имена», вошедшем в экспозицию, художник изображает одни только лица, или лики, а может быть — маски. Темные и посветлее, прозрачные и массивные, иногда как будто беспросветно трагичные, иногда, пожалуй, просветленные, а чаще — на пути от полюса к полюсу. На выставке также были представлены эскизы, посвященные произведениям Гоголя, Пушкина, и рисунки, связанные с тематикой театра и судьбы художника. Особое место в графической части экспозиции занимают рисунки из «Библейского цикла».

«Краткое содержание» — ретроспекция произведений Ольги Булгаковой в выставочных залах Российской академии художеств, которая стала знаковым культурным событием для всех почитателей таланта автора и наглядно продемонстрировала важнейшие этапы творчества этого замечательного московского художника.

Материал подготовлен на основании статей Наталии Колодзей и Александра Якимовича.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ПОД ШУМ БЕРЁЗ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОЛЕГА МОЛЧАНОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В Российской академии художеств 12 октября — 7 ноября 2021 года состоялась выставка произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента РАХ Олега Молчанова «Под шум берёз». Ретроспективная экспозиция охватила более чем 35-летний период творческой деятельности и продемонстрировала около ста живописных полотен продолжателя традиций русской реалистической пейзажной живописи. На выставке также были показаны фотографии скульптурных и архитектурных проектов, созданных автором.

Пейзаж, наиболее близкий для художника, был представлен как натурными пленэрными работами, так и сложным жанром большой картины, который наиболее полно выражает мировоззрение художника, его чувства и мысли. Излюбленным временем года для автора стала зима, а также межсезонье. Художник мастерски передает переходные состояния природы, любимые его мотивы — ранний снег, мартовское солнце, золотая осень, туманное утро. Тонкий колорист, О. Молчанов чуток к малейшим нюансам изменений цвета, движению световоздушных масс, игре светотени, соотношению предметов: деревьев, изб, зимнего ручья, каждый из которых гармонично и естественно существует в пространстве картины.

Писатель Валентин Распутин охарактеризовал живописные работы Молчанова как *«чистые, добрые, спокойные, тихие, располагающие к размышлению, к молитве, к пониманию глубоких истин».*

Олег Молчанов совершил многочисленные творческие поездки по стране и за рубежом. На его полотнах — возрожденные храмы и скромные деревенские церкви, величественный Байкал и русский Север, заброшенные деревни и древние города, сохранившие неповторимый русский колорит. Особое место в творчестве художника занимает Плёс, маленький городок на берегу Волги, который с детства стал второй родиной Молчанова. При работе на натуре художнику важно, по его признанию, «не замучить», «не засушить», «не убить живое чувство». Искусствовед И.Б. Порто отмечал: *«Олег Молчанов имеет редкий дар видеть в пейзаже картинность, сложную композиционную, колористическую ткань создаваемого им образа русской природы».*

Олег Иванович Молчанов родился в 1966 году в Костромской области. Окончил Ярославское художественное училище и мастерскую пейзажа Российской академии живописи, ваяния и зодчества. С 1997 года — член Союза художников России. Многогранность интересов художника проявляется в иконописи, реставрации, поэзии. С 2000 года участвовал в реставрации храма Преподобного Сергия Радонежского в Высоко-Петровском монастыре в Москве, в 2013 году — в строительстве часовни «Царская Голгофа» в Ипатьевской слободе в Костроме. Молчанов является создателем нескольких памятников-композиций. Наибольший резонанс имел памятник Ивану Грозному, который Олег Иванович воздвиг в 2016 году на собственные средства и пожертвование областной администрации города Орла к 450-летию основания города. Знаковым для автора также является памятник протопопу Аввакуму, установленный к 400-летию со дня рождения «огнепального протопопа» в Боровске в 2020 году. Ярким событием для города Липецка стала установка шестиметрового памятника святителю Николаю Чудотворцу (чин Никола Можайский), выполненного художником в 2021 году. С 2013 года Олег Молчанов является ведущим авторской передачи «Мысли о прекрасном» на телеканале «Союз». За это время выпущено около 300 выпусков о деятелях искусства и культуры страны.

Участник художественных выставок во многих российских городах и за рубежом: в Германии, США, Черногории и других странах. Персональные выставки Молчанова, которые состоялись в Бремене и Гамбурге, Вашингтоне и Москве, Киеве и Курске, всегда имеют неизменный интерес у зрителей.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ПЕТЕРБУРГ. РОМАН С ГОРОДОМ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА МЕССЕРЕРА В МВК РАХ

Российская академия художеств 13 октября — 28 ноября 2021 года представила выставку произведений народного художника России и академика РАХ Бориса Асафовича Мессерера. Мастер большой формы, сценограф и автор инсталляций не мог не создать свою петербургскую мифологию, которая не нуждается в присутствии человека, но сохраняет его страстную и стойкую душу. Пейзажи, созданные московским автором, отличаются изобразительной плотностью, цветовой насыщенностью и крепким рисунком. В экспозиции было представлено около пятидесяти графических и живописных работ, выполненных автором в период с середины XX века по настоящее время.

Впервые ленинградские пейзажи появились в акварелях Мессерера 1955 года, живых, непосредственных, закапанных дождем, и уже тогда помогли молодому художнику выделить наиболее близкие ему мотивы, уловить собственную интонацию, не позволявшую повторять многочисленные известные произведения. Как в поэзии, так и в живописи и графике петербургская тема остается неисчерпаемой и позволяет раскрыться авторам с различным темпераментом и разной «теплотой» крови. Мессерер в своем творчестве, как правило, отличается корректностью, отточенностью пластического высказывания, поэтому его листы подобны чеканным рифмам, которые вспоминаются во время прогулок по гранитным плитам любимых набережных.

Главная героиня художника — река Мойка. Ее набережные, мосты и здания олицетворяют Петербург, его особый ритм, его смены настроения, его неожиданные ракурсы. Серия, посвященная району Мойки, складывалась не одно десятилетие, многие листы родились из беглых зарисовок пером и фломастером, сделанных во время частых приездов в Ленинград. Так сложилось, что в полном объеме художник ее не показывал, выбирая для выставок лишь некоторые работы. Но, собранные вместе, они производят впечатление цельности и продуманности и дают возможность иначе взглянуть на самые знаменитые кварталы города.

Часть Мойки от Мало-Конюшенного моста через Большой Конюшенный до Певческого моста можно пройти за четверть часа. Но какие поразительные архитектурные, живописные, историко-литературные открытия делает здесь внимательный наблюдатель. Ритмические удаления, соответствующие поворотам неширокой реки, уже два столетия с успехом используются градостроителями. Тем же ритмам подчинены композиции Мессерера, умеющего безупречно выстраивать панорамные перспективы.

Представленные на выставке произведения исполнены в разных техниках, однако являются повторением одних и тех же сюжетов. Что не должно вызывать недоумения, потому что они позволяют увидеть знакомые места и другими глазами, и в разнообразии душевного состояния. Пустынные, очищенные от суеты, лишенные пешеходов и автомобилей, изогнутые набережные, дома, мосты замерли в предрассветном полусне, и в этот момент они принадлежат только прошедшему времени. Это чудесное состояние отрешенности, вечности бытия, в которое на краткий момент погружен город, помогает снова и снова восхищаться его бесконечно странной, «умышленной» и неповторимой красотой.

Рисунки прессованным углем, в отличие от работ, выполненных маслом на холсте, обладают собственной энергетикой, присущей тому авторскому усилию, которое рождает линию на бумаге. Чередование короткого быстрого штриха и тонированных плоскостей воды и набережных первого плана позволяет Мессереру подчеркнуть необходимый контраст между стоящими на месте зданиями и движением вдоль их линии. Особенно живописными в черно-белом варианте выглядят просветы белого листа, которые акцентируют

меняющееся светотеневое освещение и усиливают общее состояние драматического напряжения. Замечательно точно решены художником переходы к дальним и ближним планам, взгляд с одного берега на другой, разбег набережной, будто спустившейся с моста («Мойка. Вид с Большого Конюшенного моста», «Вид на Мойку со стороны Певческого моста»).

Живописные произведения позволяют добавить новую интонацию в изобразительное повествование о Мойке. Цвето-пластическое решение опирается не на скрытый драматизм, который ощутим в угольных рисунках, но на иное представление о городе — пышном, блистательном Санкт-Петербурге. Не случайно район Мойки соседствует с Дворцовой площадью, Миллионной улицей и Большой Невой. Одни и те же пейзажные панорамы в живописи предстают как величественные и торжественные, поддержанные цветом воды тусклого золота, мрачно сияющей в просветах набережных («Вид на дом Аракчеева», «Вид с Певческого моста», «Большой Конюшенный мост»).

Выставка произведений, посвященная Ленинграду-Петербургу, вновь открывает неожиданные ракурсы восприятия одного из величайших городов мира, рождает новые чувства и размышления, связанные с ним.

Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Натальи Козыревой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«МОЙ САД, МОЙ ЦВЕТ». ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА. ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИРИНЫ ЛОТОВОЙ В ЗАЛАХ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 20–31 октября 2021 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Ирины Лотовой «Мой сад, мой цвет». Экспозицию составили около сорока живописных и графических работ нескольких последних лет, выполнены в технике масляной живописи, гуаши, темперы, пастели.

Творчество автора хорошо знакомо зрителю. Она активный участник российских и международных выставок, обладатель высоких профессиональных наград, ее произведения представлены в собраниях многих российских музеев, зарубежных частных коллекциях. Работы Ирины Лотовой всегда находят широкий зрительский отклик. Интерьер и пейзаж, интимная, камерная ситуация и экстравертная восторженность внешним миром, его цветом и светом… Эти два лейтмотива являются сегодня основополагающими для ее творчества.

«Я хочу передать в своих работах ту красоту, которую увидела, тот цвет и чудесный свет в пейзаже, те контрасты формы и цвета, которые я построила в интерьере. Может быть, если это удается передать зрителю через живопись, зритель почувствует то же, что чувствую я, — радость и покой *от созерцания красоты»*,— говорит художник.

Непосредственность видения, иллюзорная легкость восприятия — *«alla prima»* в ее работах на самом деле — результат кропотливого труда. Художник делает множество вариаций цветового и композиционного решения для каждой картины. Выставка «Мой сад, мой цвет» — попытка показать вместе и завершенные работы, и промежуточные результаты этого поиска.

Ирина Лотова родилась в 1958 году в Москве, училась в художественной школе № 1, окончила Московское государственное академическое художественное училище памяти 1905 года. Она органично вошла в мир искусства. Большую роль в ее творческой судьбе сыграла семья: родители — московские скульпторы Римма и Николай Лотовы, дедушка и бабушка. *«Мои дедушка и бабушка — живописцы из Саратова. Дедушка — Владимир Кашкин — ученик Петра Уткина, младший товарищ Павла Кузнецова»,* — вспоминает Ирина. Они передали ей не только основы особой эстетики русского символизма, но и ту живописную культуру, которая вошла в историю вместе с творческим объединением «Голубая роза».

«С раннего детства я смотрела альбомы любимых художников дедушки. Поэтому самое большое влияние на меня оказала русская живопись конца XIX и начала XX века — Михаил Врубель, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов. Французская живопись — Сезанн, Гоген, Дерен, Боннар и, особенно, Матисс, Пикассо. Надо учиться у них, но я не вижу для себя пространства для поиска и развития пластических идей этих художников. С юности я читала и читаю сейчас воспоминания, письма художников, их мысли об искусстве и считаю, что художник, изучая творчество предков, прежде всего должен быть искренним, писать то и как душа просит, искать свои решения. Всё искусство любимых художников, их опыт рядом со мной, но я живу в другом времени, и я другая. Надо просто работать, писать, пытаться выразить свое видение мира»,— рассказывает автор.

Одним из основных источников вдохновения Ирины Лотовой, главным героем множества произведений стал ее сад в Переславле-Залесском. Создавая его, запечатлевая в многочисленных работах, она воплощает свою мечту о Саде как модели идеального мироздания, райском уголке, где природа предстает во всей своей красоте, где расцветают необыкновенные цветы, где в полифонии красок, многочисленных нюансов и оттенков буквально ощущаешь их аромат.

«Моему саду 30 лет. В моей библиотеке книги по садоводству. Я выбирала растения для нашей земли и особенностей климата. Но, прежде всего, я выбирала растения по цвету и форме, чтобы их писать. Я сажала клен Гиннала, потому что осенью он разных оттенков красного цвета, дельфиниум — за цвет и рост, хосты — за форму и орнамент, ирисы и лилейники — за количество цветов и время цветения. Я сажала шаровидную иву и хвойные ради их форм. …Учитывая биологические особенности растений — что сажать в тени, что сажать

на солнце, я всегда думала о том, как я буду писать их, и прежде всего, сажая сад, я думала, о живописи. Сад, живущий по законам природы, дарит мне образы будущих картин»,— признается художник.

«Погруженная» в стихию цвета и света, Ирина Лотова остается строгим и волевым мастером, произведения которого отличаются выверенной композиционной структурой, балансом неожиданных цветовых сочетаний, объемов, векторов движения, продуманным выбором материала. Пастелью и маслом она много лет работает параллельно, пытаясь найти верное композиционное решение. Гуашью и темперой раньше писала чаще всего эскизы к картинам, после натурных зарисовок и поисков композиционных решений карандашом. Пастель и гуашь для нее не графические техники, она пишет этими материалами. Их возможности ограничены и решения работ более условные, другие, чем в живописи маслом. *«Мой родной, самый близкий мне материал — масло, самый богатый по возможностям и самый трудный, сложный. Им я могу писать долго, искать, двигать, переписывать, имея неограниченные возможности. Только маслом можно создать мощный, глубокий цвет. Его качество, звук — глубже и сильнее, чем в других техниках»*. Знакомясь с экспозицией, зритель сможет оценить и прочувствовать особенности и возможности различных материалов.

Одним из важнейших моментов в становлении художника, по мнению Ирины Лотовой, является присутствие в его жизни человека, который его поддерживает. Для нее это мама, скульптор, керамист Римма Владимировна Лотова, недавно ушедшая из жизни. *«Первый, лучший советчик, ее мнением о моих работах я так дорожила! И еще любимая модель — Дама моего сада».*

Творческий поиск, рождение образа, произведения, развитие традиции, становление творческой индивидуальности… Обо всём этом повествовала интереснейшая выставка, предлагая зрителю новую встречу с мастером.

Текст подготовлен на основе записи беседы с Ириной Лотовой искусствоведа, академика РАХ Любови Евдокимовой в сентябре 2021 года.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ШЕДЕВРЫ РУССКОГО ИСКУССТВА ИЗ АМЕРИКАНСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ» В МВК РАХ

Российская академия художеств и Московский музей современного искусства 9 ноября — 12 декабря 2021 года представили выставку «Шедевры русского искусства из американских коллекций», организованную нью-йоркской галереей ABA. В экспозицию вошли произведения искусства величайших мастеров русской живописи: Абрама Архипова, Филиппа Малявина, Константина Коровина, Николая Рериха, Михаила Ларионова, Александра Яковлева, Бориса Григорьева, Давида Бурлюка, Ивана Пуни, Роберта Фалька, Александры Экстер и других.

Зрители увидели около 70 произведений, охватывающих два столетия русского искусства, от Ивана Айвазовского до Олега Целкова и Эдварда Беккермана. Пейзажная школа второй половины XIX — начала XX века была представлена такими известными именами, как Николай Дубовской, Владимир Федорович, Александр Маковский и Константин Горбатов. Основное ядро этого раздела составили работы Константина Коровина разных лет, среди которых следует особо отметить ранний шедевр «Гурзуф» 1912 года, произведения из знаменитой серии «Парижские

бульвары» и замечательный портрет элегантной женщины.

Этот ряд удачно дополнили две картины Сергея Виноградова, который вошел в историю не только как пейзажист, но и как консультант известных коллекционеров живописи французского модернизма Ивана и Михаила Морозовых. Однако наиболее значительной работой и центральным экспонатом выставки является эффектное масштабное полотно одного из младших передвижников и основателей объединения «Союз русских художников» Абрама Архипова «Бабы на берегу» из знаменитой серии «Торговки». Работы из этой серии отличаются крупным форматом, исключительным для творчества данного мастера. Размер полотна «Бабы на берегу» (100,5 х 189 см) вызывает в памяти восторженную реакцию Абрама Эфроса на близкую по формату и композиции картину из той же серии, которая была представлена на выставке «Союз русских художников» в 1913 году: «Необычно большие масштабы умелых холстов Архипова. Ведь метр на два, таких размеров у него раньше не было!»

Среди представителей более молодого поколения центральное место занял обширный блок произведений Давида Бурлюка, показавший его работы японского, русского и американского периодов. В экспозицию вошло более десяти картин художника, от ранних кубофутуристских композиций до американских портретов 1920-х годов и экспрессивного натюрморта, исполненного в 1948 году. Особого внимания заслуживает портрет Василия Каменского 1917 года, долгое время считавшийся утерянным.

В экспозицию были включены также работы других представителей русского авангарда: «Портрет матери» Владимира Бурлюка 1909 года, уникальные по качеству произведения Роберта Фалька, Ивана Пуни, Александры Экстер, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой, Владимира Баранова-Россине, а также полотно «Суд Париса» (1912) Бориса Анисфельда — наиболее ранняя из сохранившихся работ с изображением мифологических и библейских сцен, создававшихся художником на протяжении 1910-х годов («Сады Эдема», «Суламифь», «Ревекка у колодца» и др.). Для всех произведений этого цикла характерно использование отдельных приемов «умеренного» кубизма А. Дерена и О. Фриеза.

К этому же периоду относятся представленные на выставке натюрморты Бориса Григорьева,

сангина Александра Яковлева «Борец сумо», долгое время хранившаяся в семье сестры художника в Париже, редкое для российского зрителя произведение Марии Маревны и два американских пейзажа — «Американская идиллия» Сергея Судейкина и «Монэгэн, Мэн» Николая Рериха. Однако наибольший интерес представляет более ранняя работа Рериха «Печоры. Внутренний вход со старой звонницей», которая относится к «Архитектурной серии», созданной во время поездок художника по России в 1903–1904 годах. Рерих писал с натуры, поэтому привозил из путешествий в основном малоформатные этюды на фанере. Однако «Печоры» представляют собой полноразмерный законченный холст. После выставки в Санкт-Петербурге в 1904 году император Николай II отдал распоряжение приобрести картину в Русский музей. Однако Рерих, мечтавший о международной славе, решил сначала отправить работу в мировое турне. Картина была вывезена в Париж и Лондон, а затем включена в большой проект в рамках Всемирной выставки в Сент-Луисе в США в 1904 году. Из Америки она уже не вернулась — из-за мошенничества устроителя выставки Эдварда Грюнвальдта, тайком распродавшего экспонаты русских участников и присвоившего себе деньги. Известно, что художник неоднократно пытался вернуть полотно в Россию.

«Сейчас, когда выставочные обмены между странами оказались вынужденно замороженными, нам представляется особенно важным напомнить и коллекционерам, и зрителям о невероятном потенциале русского искусства и о новых перспективах, которые открываются перед частными галереями. Я рад, что в ноябре 2021 года москвичи и гости столицы будут иметь возможность увидеть шедевры русского искусства, которые около 100 лет не показывались в России»,— сказал в преддверии выставки владелец нью-йоркской галереи ABA Анатолий Беккерман.

Галерея ABA — одна из самых компетентных зарубежных организаций, занимающаяся популяризацией и продвижением русского искусства и культуры на Западе, за 35 лет галереей были организованы десятки выставок в западных и российских музеях и сотни тысяч зрителей смогли увидеть и оценить красоту и оригинальность русского искусства. Учредители галереи стремятся не только собирать, но и изучать художественное наследие русского зарубежья, а также творчество отдельных представителей целого пласта культуры, утраченного Россией в послереволюционные годы. Регулярные выставки, которые галерея проводит в Москве, позволяют заполнить эту лакуну, способствуя возвращению произведений русских художников, в разное время вывезенных из страны.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ПЕРВАЯ ЭСКАДРА». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА БЕЛЬСКОГО В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 17 ноября — 12 декабря 2021 года представила выставку произведений известного графика, одного из крупнейших мастеров шелкографии, заслуженного художника России, академика РАХ Бориса Бельского «Первая эскадра».

Морская тема стала главной в творчестве мастера со студенческих лет. Талант художника ярко проявляется в произведениях, посвященных славной истории Российского флота, повседневной и боевой жизни моряков, кораблям и морским сражениям, достижениям российского кораблестроения. Более 30 лет Б.Ф. Бельский работает в уникальной авторской технике шелкографии. Художник новаторски использует различные материалы, в том числе металл, ткань, бумагу, что и было продемонстрировано в экспозиции. Сложную эмоциональную пластику графических циклов «Корабельная архитектура», «Судостроение», «Лодка» и «Первая эскадра» дополнила уникальная инсталляция — на главной лестнице исторического особняка на Пречистенке, 21 был представлен парус яхты «Формоза», под которым академик РАХ Федор Конюхов совершил кругосветное плавание.

Вот что говорит о выставке сам мастер: *«С 1981 года я начал ездить на корабли ВМФ СССР*

и РФ в творческие командировки, что и продолжаю делать до сих пор, благо тогдашние мои друзья стали уже важными адмиралами. Где-то с 2000 годов это увлечение стало почти маниакальным, одна из статей обо мне даже называлась "Морская болезнь". Сейчас я сочиняю корабли, занимаюсь тем, что можно назвать "корабельная архитектура". Крайне обширная тема, со многими отсылками к истории кораблестроения. Это, на мой взгляд, много шире, в историческом и визуальном контексте, чем просто маринистика. Само понятие "корабль" — одно из наиболее универсальных в мировой культуре. Стараясь узнать и изменить, переварить это всё, я стал работать над темой кораблей в качестве так называемого небрежного чертежника. Постепенно формируя модельную линейку корабельных проектов, активно используя технику шелкографии, которой я занимаюсь с 1986 года (это отдельная история). Практикуя технологии коллажа, на основе обширных архивов, нуждающихся в упорядочивании и утилизации (так называемая утилизация в форме коллажирования). Это первая моя попытка собрать мысли, картинки и объекты в рамках плана по формированию Первой эскадры, с разработкой ее целей и задач, а также пока визуального списка кораблей.

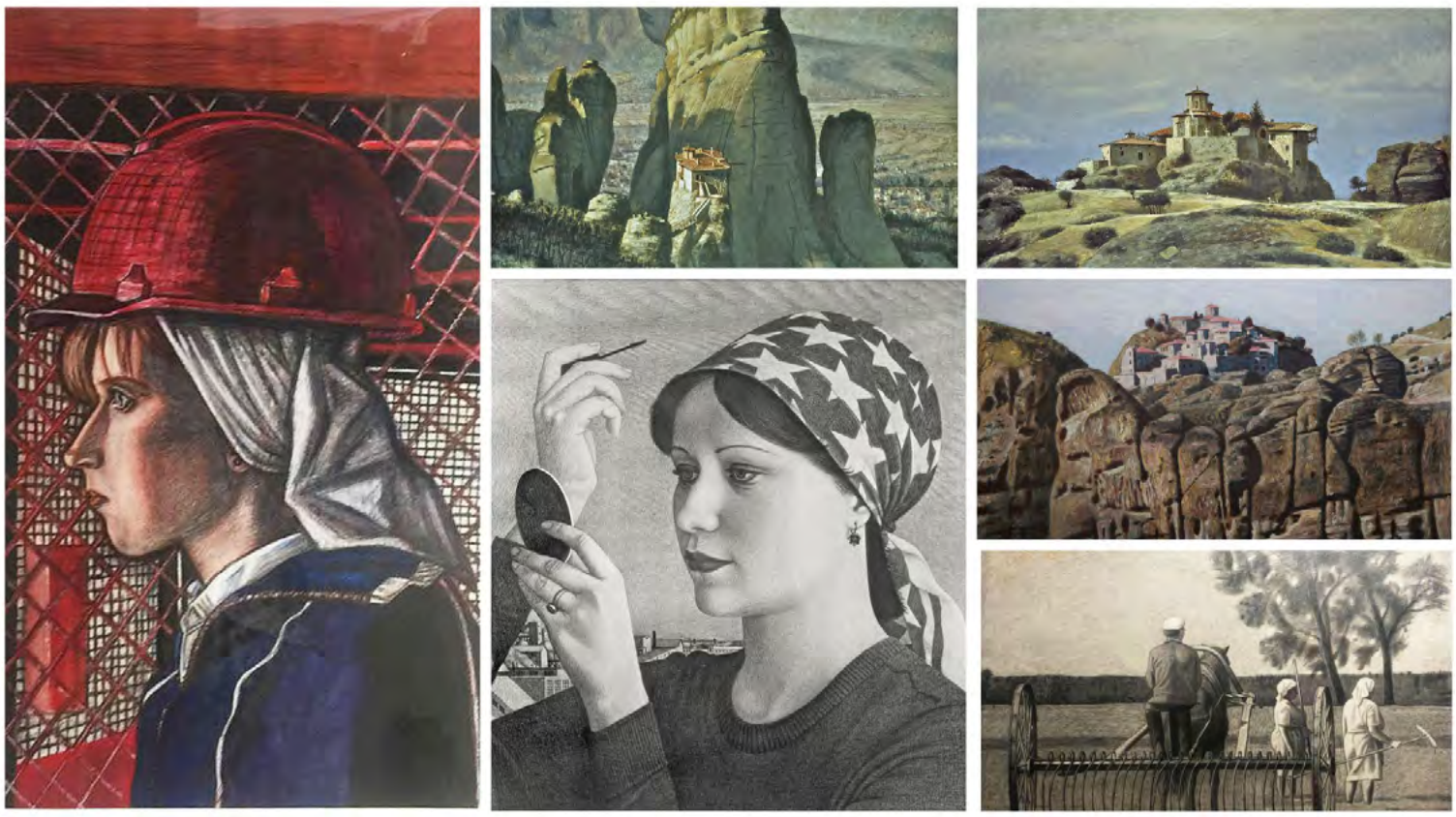
Выставка в Академии — своего рода итог всей предыдущей деятельности, так называемый архив души. Он состоит из листов коллажей, которые могут (и должны) вырасти в другие проекты моего "бумажного судостроения". Добро пожаловать на борт!».

Борис Феликсович Бельский родился в Москве, в семье художника-графика Ф.И. Бельского и А.А. Агамировой. В 1984 году окончил факультет графики МГАХИ им. В.И. Сурикова, где учился у Н.А. Понамарёва, Б.А. Успенского, Н.Л. Воронкова. Мастер повышал профессиональное мастерство в международных печатных центрах: Школе Ф. Мазереля (Нидерланды), Принтстудии Глазго (Англия), Художественной школе Каркаран и университете Радгерс (США). С 1980 года он участвует в зональных, республиканских и всесоюзных выставках, в экспозициях советской и российской графики за рубежом, международных биеннале графики (Саппоро, Маастрихт, Чибо, Пусан, Калининград). С успехом прошли персональные выставки в залах РАХ, в Музее архитектуры имени А. Щусева.

В 1993 году Б.Ф. Бельский стал художественным руководителем Творческой мастерской шелкографии Российской академии художеств в Москве. Художник является организатором мастер-классов по шелкографии для студентов МГАХИ им. В.И. Сурикова и СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, учащихся МАХЛ РАХ и ряда других учебных заведений страны. Он член Комиссии по графике Правления ВТОО СХР, эксперт по печатным технологиям Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО Министерства культуры РФ, член Общероссийской ассоциации искусствоведов (АИС), участник научных конференций РАН и РАХ. Б.Ф. Бельский ведет активную общественную и шефскую работу на кораблях Черноморского и Северного флотов. В Североморске им организована большая экспозиция современной графики, которая передана в дар городу. Работы автора находятся в собраниях музеев многих российских городов, зарубежных музеях, во многих частных коллекциях.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ТЕСЛИКА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 17 ноября — 12 декабря 2021 года представила выставку произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств Александра Ивановича Теслика. Экспозицию составили около 50 работ разных лет.

Александр Теслик — крупный российский график, талантливый педагог, виртуозный профессионал, владеющий многими графическими техниками. Он принадлежит к числу немногих художников, вошедших в отечественное искусство в восьмидесятых годах прошлого века и доказавших своим творчеством, что реализм не исчерпывается позитивистским жизнеподобием, а предполагает разнообразие формальных поисков и воплощений. На его творческое становление повлияло время, ценившее минималистичную ясность художественных высказываний, учителя, создатели новой эстетики мастерской станковой графики в Суриковском институте. Мастерскую *«в ее стилистических особостях и образных предпочтениях» исследователи определяют как «школу умного сердца, школу чистого искусства», отличающуюся «фирменными частностями»*: стремлением к линеарной выверенности; пространством, строящимся послойно, а не глубинно; использованием

определенных графических приемов, например однонаправленной штриховки, *«аннигилирующей физиологическую объемность в пользу изощренной текстурной материальности».* Вместе с лидерами поколения А. Теслик искал собственный путь в границах современного классического искусства. В его методе рисования соединяются и натурная наблюдательность, и владение мастерством пластических обобщений, прочувствованных и сформулированных предшествующим искусством. В темах его работ отражены ключевые моменты истории, жизни страны второй половины XX века.

На выставке были представлены рисунки из портретных серий, пейзажи, сюжетные композиции, выполненные в технике графитного карандаша, угля, сангины, произведения, исполненные в технике темперной живописи. К излюбленным темам и мотивам художник обращается на протяжении всей своей творческой жизни. Каждый ее этап — это и встречи с новыми людьми, и новый виток раздумий о мире, и новые художественные обретения. Так рождаются обширные циклы работ, воплощающие не только широкую географию поездок, запечатлевающие облик и образы сотен людей, но и творческие искания мастера. Неразгаданной тайной, притягательной, вызывающей постоянный интерес, для него остается человек, его изменчивая внешность, вселенная его внутреннего мира. Он любуется им, изучает, исследует его. Как подлинный Мастер, А. Теслик для каждого портретного образа находит особую изобразительную форму, меняет исполнительские приемы, переходя *«от эстетизма недопроявленного, почти свинцового карандаша к энергийной штриховой брутальности»*. Он рисует юные, молодые, зрелые, искореженные старостью лица. И нередко форма предельно обострена. Но его порой почти гротесковые рисунки остаются глубоко проникновенными и человечными в своей образной сущности.

Одна из основных тем творчества художника — воплощение мужества и героизма бойцов правопорядка, сложная работа сотрудников правоохранительных органов. Как один из ведущих мастеров Студии художников имени В.В. Верещагина МВД России он неоднократно выезжал в районы боевых действий в Чеченской республике, Северной Осетии, создав по итогам командировок циклы глубоко психологичных произведений. Работы серии не вошли в экспозицию, но широко известны зрителю по ранее прошедшим выставкам.

Выразительнейшим разделом выставки стали произведения из серии рисунков «Северная деревня» (уголь, сангина) и выполненные в технике темперной живописи работы из цикла «Греция православная». Проникновенные и содержательные, они наполнены глубоким чувством единства человека и природы, чувством единства мира.

К несомненным творческим удачам Александра Теслика специалисты относят первоклассный по исполнительскому мастерству графический лист «Зеркало» (1983), отмечая его как своеобразный *«образ-символ времени-эпохи перед ее сокрушением»: «Название листа обращает к поколенчески-культовому фильму Андрея Тарковского и одновременно к пафосу комсомольских ударных строек, к стройотрядовской бодрости, напоминает тебе, постаревшему, о радостях молодости, не замечавшей трудностей, без которых девальвировалась бы нынешняя успешность. В зазеркалье рисунка отразилась вечная женственность, искавшая судьбу не в офисно-планктонной столичной среде, а на стройках, разбросанных по городам всего Союза. Рисунок о том, “как молоды мы были, как искренне любили, как верили в себя!”. А еще о влюбленности в девушку в косыночке со звездами художника, все забывавшего “на горестной земле, / Когда твое лицо в простой оправе / Передо мной сияло на столе” (А. Блок). Время безжалостно сепарирует творцов, выделяя из них тех, кто символизирует свое поколение. По ранним рисункам Александра Теслика можно судить не просто об эпохе 1980-х, со всеми ее несуразностями, а об эпохе в ее распознанном благородящем совершенстве».*

Александр Иванович Теслик родился в 1950 году в городе Бобрик-Донской Тульской области, окончил Ярославское художественное училище, в 1980-м с отличием — МГХИ им. В.И. Сурикова, мастерскую станковой графики у Н.А. Пономарева, Б.А. Успенского, А.Б. Якушина. Затем прошел стажировку в Творческой мастерской Академии художеств СССР под руководством действительного члена АХ СССР О.Г. Верейского. Окончив обучение, работал в мастерской уникальной графики Комбината графического искусства. С 1992 года входит в состав Студии художников имени В.В. Верещагина МВД РФ. Более 25 лет А.И. Теслик ведет педагогическую деятельность. Он преподавал в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, с 2002 года — заведующий кафедрой рисунка и руководитель мастерской станковой графики МГАХИ им. В.И. Сурикова, член ГЭК ведущих художественных вузов страны, академик-секретарь Отделения графики и член Президиума РАХ. А.И. Теслик является участником крупнейших выставок, проходивших в стране и за рубежом. С успехом проходили многочисленные персональные выставки мастера. Среди основных произведений — серии графических работ «Металлурги Тулы», «Керченская земля», цикл работ «Отряд спецназа “Русь”»,

выразительные портретные серии: «Молодые ученые МГУ», «Портреты министров МВД», серия портретов жителей села Сростки, села Купчегень, села Пурнема, серия «Греция православная» и другие. Художник отмечен многими наградами: дипломом и золотой медалью В.В. Верещагина «За вклад в развитие и продолжение традиции русского реализма в искусстве», премией МВД России в области литературы, культуры и искусства.

На основе статьи народного художника РФ, профессора С.А. Гавриляченко.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ВООРУЖЕННЫЙ ЗРЕНЬЕМ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕЯ ЕСИОНОВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ А.В. ЩУСЕВА

Новая выставка Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева, концепция которой предложена критиком и куратором выставки членом-корреспондентом РАХ Александром Боровским, представила 1 декабря 2021–20 февраля 2022 года широкой публике творчество современного московского художника, лауреата национальных и международных премий, почетного академика Академии изящных искусств и рисунка во Флоренции и академика Российской академий художеств Андрея Есионова.

В экспозицию вошло около 100 живописных и графических работ, в числе которых акварельные серии на остросоциальные и бытовые сюжеты, а также картины философско-религиозного жанра. Некоторые произведения представлены широкой публике впервые.

Мандельштамовский образ для названия этой выставки выбран осознанно. Есионов — художник оптического склада. Экспозиционное решение прямо подчеркивает момент визуального опыта как экзистенциальной ценности. Всё может разрушаться (обыграна тема «Руины» — названия музейной площадки), но эта ценность сохранится: академик РАХ Юрий Аввакумов, архитектор экспозиции, создает для каждой вещи ситуацию укрытия, как он говорит, подобие реликвария, табернакля.

Андрей Есионов занял в современном искусстве важную нишу, которую можно описать термином эмпатия, осознанное сопереживание. Он уверен в окружающей реальности, далеко не всему сочувствует и знает, что натурная ситуация не обманет и раскроет свои внутренние смыслы. Мастер доверяет своему «зренью», его способности «разобраться в увиденном», услышать главное, не дать себя увлечь посторонним.

Под категорию эмпатия подпадает и отношение с медиа, то есть материалом и техникой — маслом и акварелью: чуткость к их самостоятельной внутренней жизни. Немного доверия, и акварель сама извлечет из нехитрой уличной сценки новый содержательный пласт. В живописи мазок ляжет так, что будет работать на характеристику знаменитой модели помимо психологических нюансов или в картине на религиозно-философский сюжет даст искомое спиритуальное свеченье.

Акварели и картины живописца далеко не безоблачны, его тревожат и вечные проблемы бытия, и вызовы текущей жизни. Однако художнику эмпатии важно подтвердить устойчивость и стабильность картины мира. И это ему удается — в согласии с собой и своими выразительными средствами.

Андрей Кимович Есионов — выпускник Ташкентского государственного театрально-художественного института им. А.Н. Островского (1990), на московской арт-сцене появился в начале 2010-х уже духовно и профессионально сформировавшейся личностью. Это был редкий случай независимого, несистемного творческого старта. В конце десятилетия художник добивается внимания музеев. Причем самых разных — Государственного Русского музея и ММОМА, Государственных музеев изобразительных искусств Татарстана и Узбекистана, Accademia delle Arti del Disegno во Флоренции и музея San Salvatore in Lauro в Риме.

На основе пресс-релиза Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА БЕЛЬСКОГО В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ С.Т. КОНЕНКОВА»

В рамках многолетнего выставочного проекта «Диалог с мастером» в Мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Коненкова» с 7 по 29 декабря 2021 года была открыта выставка произведений академика РАХ Бориса Бельского «Корабль плывет». В экспозиции были представлены графические листы и записные книжки художника.

В графических работах автора, посвященных флоту, призрачные силуэты фантастических кораблей неожиданно прорастают шпилями готических соборов, а сумрачные фантомы неведомой флотилии полны внутреннего напряжения и мрачной энергии в контрасте черного и белого. Схоластически утонченная, тревожная графика Бориса Бельского, расположенная рядом с эмоциональной скульптурой Сергея Коненкова, дает уникальную возможность погрузиться в миры, полные фантастическими образами и сюжетами. Записные книжки — отдельная часть экспозиции, представляющая воображаемый кабинет

художника, где рабочие блокноты, заполненные рисунками и текстами, дают возможность наблюдать творческий процесс мастера.

Автор о концепции выставки: *«По достижении, более или менее успешному, шестидесяти лет, разбираясь в бумагах и архивируя найденное в коллажах, понял, что в основе большинства работ, даже шелкографий на металле размером 2,5 на 1,25 м, лежат записные книжки и дневники, а то и вовсе кусочки бумаги у телефона…*

Из книжек вырастали новогодние шелкографские открытки (некоторые их коллекционируют, что радует). Потом всё квалифицировалось по проектам и моделям кораблей «Первой эскадры» (другой большой проект открыт до 5.12.2021 в залах Российской академии художеств).

Другой аспект — название одного, на мой взгляд, из лучших и философических (хотя они все таковы) фильмов Федерико Феллини. Мы все на корабле, и он плывет, к счастью.

В процессе работы мне показалось, практически бросилось в глаза сходство корабельной архитектуры и конструкций соборов. Оказалось, это давно известно ученым и конструкторам. Но я не кораблестроитель, ничего из этого не построить. Бытует исторический анекдот: кайзер Вильгельм (тот, который кузен Николая II) очень любил рисовать проекты кораблей и делал это с большим тщанием. Кто-то из адмиралов иронично заметил: отличный корабль, жаль, не поплывет.

Может, оно и к лучшему. То, что вы видите,— “корабли души”, и они плывут (идут). В этих залах много кораблей и соборов души».

На основе статьи Светланы Бобровой, заведующей Мемориальным музеем «Творческая мастерская С.Т. Коненкова».

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«УНИКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЕРЫ МЫЛЬНИКОВОЙ И УЧЕНИКОВ В МВК РАХ

Российская академия художеств с 7 декабря 2021 по 23 января 2022 года представила выставку «Уникальная интонация». Масштабная экспозиция, размещенная на двух этажах МВК РАХ, продемонстрировала около 90 живописных полотен, выполненных академиком РАХ Верой Андреевной Мыльниковой и учениками возглавляемой ею Творческой мастерской монументальной живописи в Санкт-Петербурге. Это пятнадцать молодых, но преуспевающих художников: Сергей Данчев, Сергей Коваль, Станислав Мирошников, Александр Тыщенко, Сергей Секирин, Антон Мелентьев, Евгений Ячный, Иван Покидышев, Григорий Кадыков, Чермен Гугкаев, Рустам Яхиханов, Иван Журавлев, Арсений Багдасарян, Татьяна Чикова, Ольга Фомина.

Творческие мастерские Российской академии художеств являются исследовательской лабораторией по изучению процессов и перспектив развития современного изобразительного искусства. Они были основаны в 1947 году, когда качеству художественного образования придавалось особое значение. Постановление Совета Министров СССР объединило в академическую структуру художественные институты и художественные школы Москвы и Ленинграда, аспирантуру, мастерские, лаборатории, издательство, музей и библиотеку. Так была создана единая система художественного образования «школа — вуз — академия», в которой главное внимание уделялось профессиональному развитию будущих мастеров, начиная со школьного возраста и до выпуска из Творческих мастерских специалистов различных художественных направлений.

В 1961 году в Санкт-Петербурге были образованы три академические Творческие мастерские, в том числе и мастерская монументальной живописи. Более пятидесяти лет ее руководителем был народный художник СССР, действительный член и вице-президент Российской академии художеств, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской, Сталинской и трех Государственных премий СССР и РСФСР Андрей Андреевич Мыльников (1919–2012). Сегодня этой мастерской руководит его дочь и ученица — академик Российской академии художеств Вера Мыльникова.

Художники мастерской с первых лет ее существования принимали участие в создании произведений монументального искусства для оформления общественных зданий Москвы, Санкт-Петербурга и других городов России. Одними из первых работ художников мастерской стали росписи школы в Ленинграде, посвященные истории России, а также мозаики для памятника Героическим защитникам Ленинграда. В конце 1970-х годов художники работали над созданием гобеленов для Дома Советов РФ в Москве, где работала и Вера Андреевна. Были созданы росписи для театра им. Евгения Деммени, мозаики для станции метро «Площадь Александра Невского». Также к достижениям художников Творческой мастерской разных лет относится участие в воссоздании художественного убранства храма Христа Спасителя в Москве.

За время своего существования мастерская выпустила несколько поколений живописцев, которые стали заслуженными художниками, лауреатами Государственной премии, академиками и профессорами. В настоящее время в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина работает целая плеяда преподавателей, среди которых одни из первых стажеров мастерской Мыльникова: заведующий кафедрой живописи В.С. Песиков, руководитель мастерской монументальной живописи С.Н. Репин, руководитель мастерской монументальной живописи А.К. Быстров, руководитель мастерской станковой живописи Ю.В. Калюта, руководитель мастерской станковой живописи Х.В. Савкуев, декан факультета живописи А.В. Чувин. Передача накопленного опыта от поколения к поколению художниками Санкт-Петербурга — это наглядный пример преемственности, в основе которой лежит сохранение и развитие исторически сложившейся академической школы.

Высокая профессиональная подготовка, полученная сначала в стенах Института имени Репина, а затем продолженная в Творческой мастерской РАХ, позволяет художникам с успехом работать в разных жанрах и передавать свое мастерство молодым авторам. Личность педагога имеет огромное значение в выборе тем и сюжетов, в понимании вопросов и проблем искусства. Молодой автор должен знать, что он делает и чего он хочет, не впускать стереотипы в свои произведения. Вера Мыльникова как руководитель мастерской видит свою задачу в том, чтобы помочь молодому художнику найти свой собственный путь в творчестве, не теряя при этом основы классического образования, полученного в стенах академии. Для нее важно внушить своим ученикам силу и уверенность в себе. Она говорит, что каждый художник может стать большим мастером, так как искусство — это непосредственное воплощение духовной силы человека.

Соединение опыта прежних времен с новым мышлением молодых авторов рождает произведения высокого художественного уровня, в очередной раз доказывая, что истинная академическая школа дает широкий диапазон творческого развития. В работах молодых художников, наших современников характерные для русской традиции и данной мастерской темы обретают новое прочтение. Лишенные многословной повествовательности образы на больших холстах трогают глубиной и точностью затронутых ситуаций, вызывая душевный отклик, напоминая об очень важном и сокровенном. Знакомство с выставкой, безусловно, интересно как специалистам, так и любителям изобразительного искусства, поскольку предоставляет возможность заглянуть в процесс формирования мастерства художников — последователей лучших традиций реалистической школы.

На основе статьи руководителя Творческой мастерской монументальной живописи РАХ в Санкт-Петербурге, академика РАХ В.А. Мыльниковой и статьи заведующего Творческими мастерскими РАХ А.А. Трошина.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«РАДОСТЬ БЫТИЯ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ НИКОЛАЯ БОРОВСКОГО В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств с 15 декабря 2021 по 9 января 2022 года представила выставку произведений заслуженного деятеля искусств РФ, народного художника РФ, академика и члена Президиума РАХ Николая Ивановича Боровского «Радость бытия». Экспозицию составили более 100 произведений реалистического искусства, созданных автором за полвека художественной биографии.

«Пишу, что знаю и что люблю»,— говорит о создании произведений художник. Декоративное решение полотен, неожиданные, остроумные композиции, выразительные образы, философская трактовка мотива — всё говорит об авторе как о большом мастере живописи.

Николай Боровской является мастером психологического портрета: он тонко передает непосредственное обаяние человеческих характеров и в каждом герое раскрывает сложный внутренний мир, трудный жизненный путь. В портретных работах мастер использует характерный для него набор

приемов: простая поза, крупный план, классически ясная композиция, продуманный колорит — всё это позволяет раскрыть образ портретируемого в многообразии его эмоций и переживаний. Практически все образы документальны и драматургичны, сформированы под влиянием жизненного опыта автора, чья биография включает в себя послевоенное детство, труд на колхозных полях и мясокомбинате, службу в Советской армии.

«Николай Боровской — прирожденный рассказчик, ему совершенно не нужны бесчисленные детали и аксессуары, чтобы заставить свои портреты говорить. Его персонажи будто рвутся к нам из полотна, каждый со своей жизненной новеллой — таково напряжение его живописи», — отмечает искусствовед Н. Аникина.

Верность натуре является одним из главных принципов художника вне зависимости от того, в каком жанре он работает. Наблюдательность, умение схватывать суть и передавать настроение проявились не только в портретах, но и в пейзажах. География его пейзажных шедевров так же обширна, как и география нашей страны: здесь можно обнаружить горные хребты Северного Кавказа, крымский зной и уютную тесноту московских улиц. Особенно дорог художнику лиризм русской глубинки, а именно поселок Борисоглебский с панорамами древнейшего монастыря XIV века — именно здесь художник черпает вдохновение и проводит творческие каникулы. Во всех пейзажах мастер стремится передать различные состояния природы с помощью градации тональных отношений.

Однако одним из наиболее дорогих художнику мотивов, который проходит через всё его творчество, стали яблоневые сады, объединенные в циклы «Времена года» и «Старые яблони — как судьбы». С художественной точки зрения изображения старых деревьев позволяют ввести в картину замысловатую пластику и причудливые ритмы, а с философской точки зрения — психологическую глубину, что придает живописному циклу запоминающуюся образность.

Николай Боровской является одним из ведущих мастеров реалистического искусства, он сохраняет лучшие традиции русской художественной школы на протяжении всего своего творчества. Профессиональное академическое образование Николай Иванович начал в Крымском художественном училище имени Н.С. Самокиша. С 1979 года учился на факультете монументальной живописи

МГАХИ имени В.И. Сурикова, где его наставниками были профессора: Ю. Королев, А. Мызин, А. Фомкин, И. Шацкий, Б. Тхорн.

Его творчество заслужило широкое признание у зрителей и товарищей по искусству. Автор — лауреат премии Правительства РФ в области культуры, обладатель золотой медали Российской академии художеств и многих других наград, а также участник более 150 различных художественных выставок. Картины Николая Ивановича входят в собрания крупных музеев России, а также в корпоративные и частные коллекции живописи во многих странах мира.

Н.И. Боровской ведет активную и плодотворную общественную деятельность. В настоящее время он первый секретарь ВТОО «Союз художников России», председатель МОСХа России, профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ПОСВЯЩЕНИЕ…»

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЮРИЯ ГРИГОРЯНА

В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств с 17 декабря 2021 по 9 января 2022 года представила выставку произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ Юрия Сумбатовича Григоряна. Было показано около сорока произведений нескольких последних лет.

Многогранный, глубокий мастер, яркий представитель современного искусства, Юрий Григорян всю жизнь хранит любовь к родному краю, воспевая его в своих произведениях. Уже более полувека он живет и работает в Москве, однако все его холсты наполнены воспоминаниями о его родине — Нагорном Карабахе. Через эту главную тему творчества он говорит о многомерности мира и, воплощая в работах изменчивость мгновенных проявлений жизни, передает свое ощущение первооснов, закономерностей и вечной гармонии бытия. *«Юрий Суренович Григорян — свободный художник,— констатируют специалисты.— Что значит “свободный”? Свободный от чего, от кого? От многого свободный, и многих, но только не от себя самого»*. Мастер остается верным себе, своему внутреннему чувству, художественной интуиции, и отсюда — яркая индивидуальность его живописи, живой и наполненной смыслом.

Юрий Григорян родился в 1946 году. Получил прекрасную профессиональную подготовку в Московском художественном училище памяти 1905 года и Московском художественном институте имени В.И. Сурикова, в мастерской профессора Н.А. Пономарева. Художник нашел свой стиль, выработал собственную живописную манеру с характерными для нее колористической насыщенностью, гармонично выстроенной композицией, оригинальной техникой, с помощью которой он добивается сложной и своеобразной фактуры красочного слоя.

Активная творческая жизнь художника началась еще в студенческие годы, в 1972 году он впервые участвовал в Молодежной выставке московских художников. Отличаясь редкой работоспособностью и трудолюбием, уже к окончанию вуза он сумел представить на выставку в редакции журнала «Юность» более семидесяти полотен, стал стипендиатом Союза художников СССР. А в 1987 году его работа «Армянская женщина» была удостоена золотой медали на выставке «Современная советская живопись» в Японии. Всего на счету Юрия Григоряна участие в более чем в 200 выставках и десятках международных аукционов. Его творчество, удивительно цельное

и одновременно разноплановое, снискало художнику заслуженное признание в России и за рубежом. Произведения мастера представлены в крупнейших российских музеях, галереях многих стран мира.

«Юрий Григорян русский армянский художник. Армянин по рождению, он реально и органически впитал в свое творческое существо русскую культуру, русскую школу и этику истинного жизнеустройства»,— отмечают исследователи. В художественном пространстве его работ колоритная, почти музыкальная, национальная тема соединяется с высокими достижениями европейской живописи. Образы, создаваемые мастером, погружают зрителя в мир Кавказа и его жителей. Запечатлеть этот мир в мельчайших нюансах помогает разнообразие жанров, в которых работает мастер. На его холстах — величественные горные пейзажи, многофигурные жанровые этюды, чарующие портреты женщин с кроткими глазами. В основе замысла, по признанию художника,— только цвет. Именно он определяет эмоциональный строй картин Юрия Григоряна, передает и радость, и трагизм бытия, который остро чувствует художник. С годами цветовые градации становятся разнообразнее, строже, изысканнее, как, например, в его известных работах «Мать», «Кормилица», «Разговор». Плавно, почти незаметно для глаза перетекающие цвета и формы, световая и тоновая среда наполняют полотна дымкой, флером ностальгии, изображаемое как бы улавливается на грани перехода от зримого к трансцендентному. Оценивая работы Григоряна, искусствоведы нередко отмечают присущую им «…несуетную мудрость, которая восходит к библейским истокам».

Произведения и выставочные проекты художника последних лет расширяют представление о масштабе его творчества. *«Масштаб этот я бы характеризовал словом “притчи”,*— считает профессор, академик РАХ А.А. Золотов.— *“Масштаб личности” — категория сложная. Всё здесь сложно. Само по себе определение масштаба: в каких “квадратных” или “кубических” метрах измерять? Личность человека, к тому же человека искусства — и вовсе загадка, а то и тайна. Ощущение масштаба личности Юрия Григоряна рождается из слиянности разнозвучащих, неоднозначных по мысли работ.*

Его пейзажи дышат портретной угаданностью непередаваемо прекрасной природы. А люди на его портретах проявляют свою природность и через природность — масштаб, во всяком случае, характер. Вглядываясь в монументально-лирические, мощные пейзажи Григоряна, в вознесенную

им Природу, сознаю, что это, быть может, фрагменты вечного бытия в живом природном облике. Они величают отдельную неведомую жизнь, они таят в себе возвышенный драматизм жизни и высоту чувствования.

Общение с полотнами Юрия Григоряна рождает чувство уверенности в людях и мире. Таинственны каждая отдельная судьба, каждый взгляд на мир, одаряющий нас ослепительным разнообразием жизни, но и капризами жизни тоже».

Текст подготовлен на основе статьи профессора, заслуженного деятеля искусств РФ, академика РАХ А.А. Золотова.

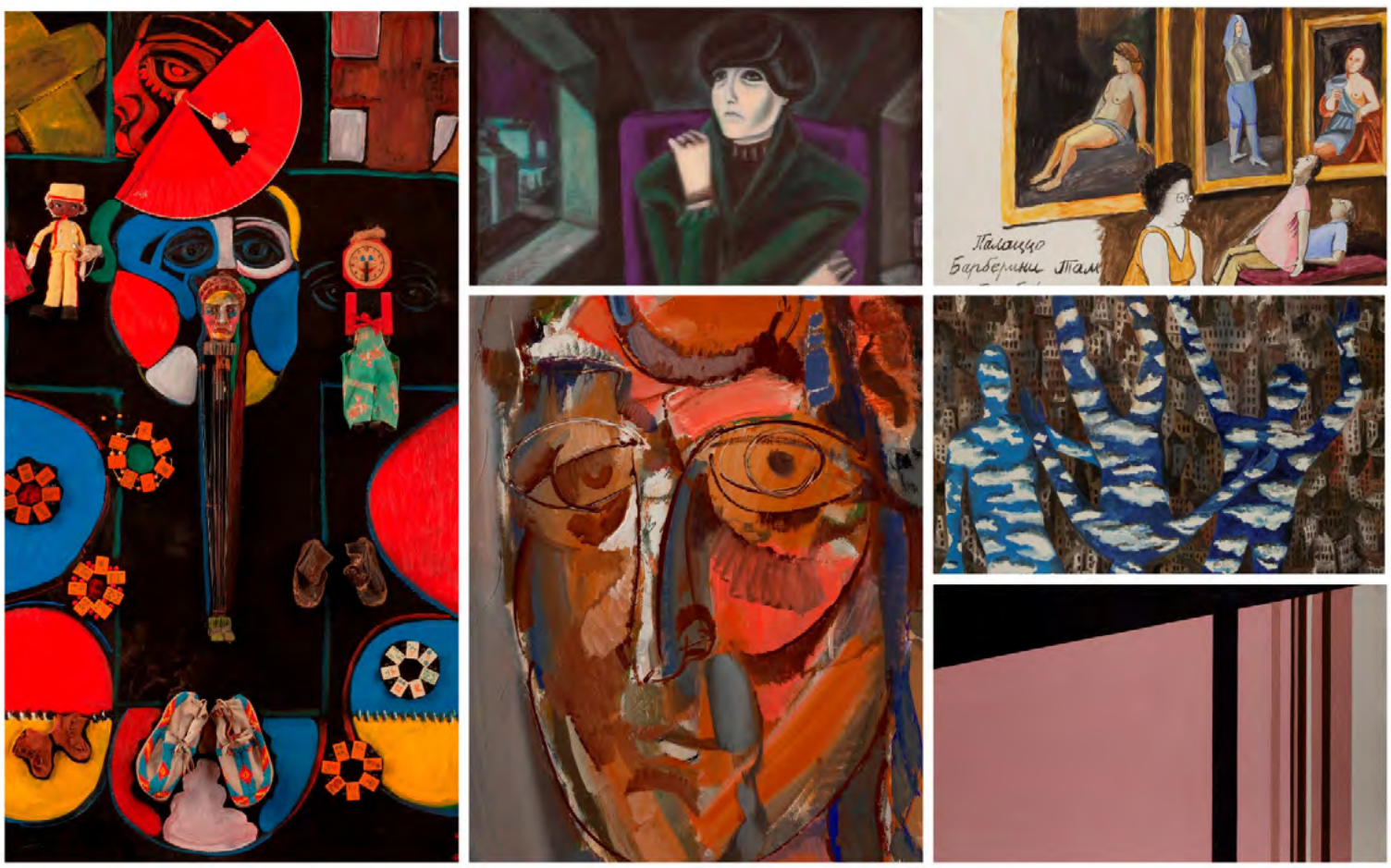
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«СЕКУНДЫ. МИНУТЫ. ЧАСЫ. ДНИ». ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ ИЗ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Выставочный проект «Секунды. Минуты. Часы. Дни» — это первая тематическая экспозиция, представившая 22 декабря 2021–30 января 2022 года широкой публике музейный фонд Российской академии художеств, включающий более 1200 произведений, подаренных художниками — членами академии. Проект не только тематический, но и в некоторой степени интерактивный, позволивший зрителю посмотреть на собственный опыт со стороны. Экспозиция объединила более восьмидесяти произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства известных художников, членов Российской академии художеств: П.Ф. Никонова, В.Г. Калинина, З.К. Церетели, И.П. Обросова, М.В. Дронова, В.А. Евдокимова, Т.Г. Назаренко, В.А. Малолеткова, А.В. Волкова, И.Г. Снегура, Н.И. Нестеровой, М.П. Митурич-Хлебникова, Н.А. Пономарева, И.А. Старженецкой, И.В. Пчельникова, Т.А. Файдыш, А.Г. Ситникова, О.В. Булгаковой и многих других.

Известно, что изобразительное искусство обладает «внутренним временем», определяемым динамикой особенного движения, развития и становления визуального образа. Плоскость картины и ее рама, пластический объем и свойства материала в скульптуре, ДПИ и, наконец, поверхность и границы белого листа в графике — всё это медиумы, рубежи и, одновременно, горизонты видов изобразительного искусства. В пределах этой материальной, эстетической границы происходит столкновение протяженности произведения во времени со временем фактическим, связанным уже с условиями экспонирования и появления вещи, спецификой контекста, историей хранения и форматом показа.

Экспозиция была разделена по принципу единиц измерения фактического времени. В каждом из четырех залов экспонировались вещи, визуальный образ которых характеризует, намекает, метафорически или буквально выражает общую тематику зала — промежуток времени. Кроме того, в залах зритель обнаруживал часы, ход которых соответствует заявленному промежутку времени: 1 зал — механический секундомер; 2 зал — таймер-секундомер; 3 зал — песочные часы на 1 час и, наконец, 4 зал — часы, показывающие количество дней. В каждом зале (за исключением последнего) зритель мог по собственному желанию прерывать ход времени и запускать его заново или выбирать для себя определенный временной отрезок. Музыкальным сопровождением выставки выступали звуки хода часов, сливающиеся в асинхронную протяженность и хаотичную какофонию. Сосредоточивая и преобразуя свое внимание, зритель получал больший потенциал к освобождению собственного взгляда от внешней эстетической рамки и официально установленных ограничений. Установленная при входе стойка с диктофоном



и тетрадью позволяла зрителю записать или наговорить пойманный диапазон проведенного времени.

Рядом с часами на выставке были размещены цитаты из литературных текстов русских писателей XX века. Зачем нужны эти цитаты, на первый взгляд, абсолютно чуждые характеру экспозиции? Фактическое время — это и социальная рамка повседневной жизни человека, и инструмент его эксплуатации. Предлагая литературный опыт писателей, пострадавших от «банальности зла» и подходящих к осознанию времени критически, организаторы хотели напомнить, что оно, в сущности, является ловушкой анахронизма и в определенные моменты — средоточием безысходности. В наших силах иногда останавливать его ход, чтобы впоследствии открывать для себя возможность будущего.

Можно с уверенностью говорить, что «Секунды. Минуты. Часы. Дни» — это не столько про интересы профессионального сообщества и его символический капитал, сколько про саморефлексию художественной институции и многомерную автономную роль зрителя. Выставка предлагала поразмышлять и о зрительской свободе. Пространство экспозиции не выступало средством передачи знания или вдохновения от художника к зрителю, напротив оно стало неким самостоятельным объектом. Эта затемненная объективность как раз несет в себе проблематику соприсутствия фактического времени и временности произведения искусства.

Задача выставки «Секунды. Минуты. Часы. Дни» состояла в том, чтобы засвидетельствовать решающие моменты встречи зрителя с произведением, диалектику визуальной культуры экспонирования и созерцания изобразительного искусства, приводящих к сложной игре «опустошения» фактического времени зрительного опыта и протяженности конкретного образа во времени.

Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Александра Саленкова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА «ХУДОЖНИК-РЕСТАВРАТОР АДОЛЬФ НИКОЛАЕВИЧ ОВЧИННИКОВ. СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ. 1931–2021»

В «Иконотеке А.Н. Овчинникова» Центра имени Грабаря (Пречистенский переулок, д. 5А) 20 декабря 2021 г.— 24 марта 2022 г. открыта выставка «Художник-реставратор Адольф Николаевич Овчинников. Страницы жизни. 1931–2021». Выставка приурочена к 90-летию Адольфа Николаевича Овчинникова и представляет этапы творческого пути художника-реставратора и исследователя, почетного члена Российской академии художеств, заслуженного деятеля искусств.

65 лет А.Д. Овчинников проработал в реставрационных мастерских Центра имени Грабаря. Его творческая жизнь формировалась вместе с развитием ГЦХРМ– ВХНРЦ, отражая основные этапы становления советской, а затем российской реставрации. В его художественных и научных работах запечатлены ключевые события российской культуры второй половины XX века. Это спасение и сохранение памятников, пострадавших во время войны, быстро переросшие в реставрационные открытия произведений древнерусской живописи, образовавших целые пласты малоизученных и даже неизвестных прежде историко-художественных направлений — иконопись Суздаля, Вологды, Пскова, строгановских вотчин и Русского Севера. В дальнейшем они послужили основой для углубленного изучения художественных, стилистических и иконографических связей древнерусского, византийского и мирового искусства.

На выставке представлен один из самых масштабных проектов реставратора — комплекс копий-реконструкций фресок XII века из церкви Святого Георгия в Старой Ладоге. Начиная с первого знакомства с ними в 1962 году А.Д. Овчинников скопировал их полностью трижды. Как он говорил, *«для меня копии-реконструкции — это моя машина времени, которая переносит меня в XII, или в XIV, или в XV век».* Для нас же знакомство с его наследием, как минимум, дает возможность буквально прикоснуться к динамике творческого созидания фресковых циклов, а пространственное решение экспозиции, нацеленное на моделирование храмовой архитектоники, переносит зрителя на высоту «Пророков» в куполе или останавливает пред «Страшным судом» на церковных хорах.

В экспозиции впервые показаны авторские художественные произведения мастера: графика и живопись 1950–1970-х годов, ряд уникальных копий-реконструкций с древнейших, особо почитаемых икон из Пскова, Суздаля, Рязани, Вологды, Мурома. Частично представлена коллекция слепков византийской и древнерусской мелкой пластики X–XV веков, комплектовавшаяся в течение нескольких десятилетий. Особый интерес представляют несколько фрагментов штукатурки, найденных в строительном мусоре, которые становятся своеобразным камертоном подлинности и достоверности научных поисков и исследований древней монументальной живописи, воплотившихся в копиях мастера. Редкие фотографии, архивные материалы, многочисленные дневники и мемориальные артефакты дополняют творческий портрет этой масштабной личности, служившей деятельному спасению культурного наследия древности — его изучению, реставрации и преумножению в копиях, росписях и книгах.

Большая часть выставочных материалов передана в дар Всероссийскому художественному научно-реставрационному центру имени академика И.Э. Грабаря (ВХНРЦ) наследницей мастера — Леониллой Адольфовной Овчинниковой. Также в выставке участвуют произведения из коллекции «Иконотеки А.Н. Овчинникова».

Текст и фото предоставил А.А. Горматюк, кандидат искусствоведения, художник-реставратор высшей квалификации, заведующий научно-реставрационной мастерской «Иконотека А.Н. Овчинникова» ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря

Искусство Евразии
№ 4 (23) 2021
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
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.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2021
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2021