ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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

К 80-летию Победы в Великой Отечественной войне

On the 80th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War

№ 2 (37) 2025

ISSN 2518-7767 (online)

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 2 (37) 2025

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 2 (37) 2025

ISSN 2518-7767 (online)

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

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

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

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

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

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

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

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

ИЗДАТЕЛЬ
ИП Белокурова Софья Михайловна

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

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

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

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

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

Художественный редактор
Каменская Карина Алексеевна, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

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

Корректор
Каланчина Ирина Николаевна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:
А.А. Фёдоров. Прощание. (Фрагмент). 2006. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Дата публикации: 30 июня 2025 г.

Категория информационной продукции: 12+

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

© Авторы статей, 2025
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2025

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

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

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 2 (37) 2025

ISSN 2518-7767 (online)

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

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

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

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

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

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

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

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

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

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

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

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

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

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

Art Editor
Karina A. Kamenskaya, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

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

Proofreader
Irina N. Kalanchina

COVER ILLUSTRATION:
A.A. Fedorov. Farewell. (Fragment). 2006.
Saint Petersburg Academy of Arts

Publication date: 30.06.2025

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

© Authors of articles, 2025
© The Art of Eurasia, 2025

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Гэрэлтуу Б., Ульзийбаяр Д. Художественный металл Золотой Орды 12

Коломникова Е.Н. Особенности в изображении одежд святителя Николая Чудотворца в иконографии западносибирского региона: по исследованиям музейных коллекций 22

Нечаева Г.Г. Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская 34

ФОРУМ

Белокурова С.М., Шишин М.Ю. Великая Отечественная война в современном искусстве Сибири 54

Борисова А.А. Тема Великой Отечественной войны в творчестве якутского графика Афанасия Мунхалова 74

Грачёва С.М. Искусство и война: проекты современных петербургских художников-академистов к 80-летию Великой Победы 88

Королёва А.Ю. «Nie wieder Krieg»: антифашизм и пацифизм в искусстве новой вещественности 108

Коперсак Е.В. Великая Отечественная война в изобразительном искусстве Красноярского края XX века: трансформация художественных образов и живописно-пластического языка 128

Помникова А.Ю. Несмотря на блокаду: культурно-историческая память в фотографиях Сергея Гасилова 156

Федотов А.В., Манякина Ю.С. Тема Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве 1950–2000-х годов из собрания Государственного художественного музея Алтайского края 172

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Макарова М.В. Цикл работ Х.В. Савкуева по произведениям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат»: художественные особенности и интерпретация 186

Романова Е.О. Авторский сценический костюм Марии Фёдоровой как неразрывная связь традиции и современности 204

Сербина М.В., Будкеев С.М. Архитектурные образы православных храмов Павлодара XXI века 218

Тома Л.А. Многогранное творчество Владимира Кантора 228

Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Данзанбалжира Энхтайвана: о художественных стратегиях современного монгольского искусства 258

Чирков В.Ф. Коллекционирование в Сибири: к истории вопроса 276

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Лю Тяньцюань. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1) 288

Самохин А.В. Женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов 304

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Тримурти 322

CONTENTS

Editorial 10

EURASIAN HERITAGE

Gereltuu, B. and Ulzijbayar, D. Golden Horde toreutics 12
Kolomnikova, E.N. Features in the image of the clothes of Saint Nicholas the Wonderworker in the iconography of the West Siberian region: on the research of museum collections 22
Nechaeva, G.G. Spatial icon in the culture of Vetka: Our Lady of Kazan 34

FORUM

Belokurova, S.M. and Shishin, M.Yu. The Great Patriotic War in contemporary art of Siberia 54
Borisova, A.A. The theme of the Great Patriotic War in the work of Yakut graphic artist Afanasy Munkhalov 74
Gracheva, S.M. Art and war: projects of contemporary Saint Petersburg artists-academics for the eightieth anniversary of the Great Victory 88
Koroleva, A.Yu. “Nie wieder Krieg”: anti-fascism and pacifism in the art of New Objectivity 108
Kopersak, E.V. The Great Patriotic War in the fine arts of the Krasnoyarsk region of the twentieth century: transformation of artistic images and pictorial and plastic language 128
Pomnikova, A.Yu. Despite the siege: cultural and historical memory in photographs by Sergey Gasilov 156
Fedotov, A.V. and Manyakina, Yu.S. Theme of the Great Patriotic War in the fine arts of the 1950s–2000s from the collection of the Altai State Art Museum 172

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Makarova, M.V. The cycle of works by H.V. Savkuev based on the novellas of L.N. Tolstoy “The Cossacks” and “Hadji Murat”: artistic features and interpretation 186
Romanova, E.O. Maria Fedorova’s original stage costume in inseparable ties of tradition and modernity 204
Serbina, M.V. and Budkeev, S.M. Architectural images of Orthodox churches in Pavlodar in the 21st century 218
Toma, L.A. The multifaceted oeuvre of Vladimir Cantor 228
Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. Artworks by Danzabaljir Enkhtaivan and artistic strategies of modern Mongolian art 258
Chirkov, V.F. Collecting in Siberia: a historical perspective 276

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Liu, Tianquan. Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 1) 288

Samokhin, A.V. The female portrait in Russian painting of the 1880–1890s 304

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Trimurti 322

ОТ РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии», который мы, вместе с нашими замечательными авторами, посвятили юбилею Великой Победы. Уверен, что каждый из вас найдет для себя много интересного, откроет новые страницы истории искусства.

Мы искренне рады, когда выпуск журнала полностью оправдывает его название, отражая многообразие искусства стран Евразии. На страницах этого номера ведется рассказ об искусстве России, Индии, Китая, Молдовы, Монголии. Авторы обращаются к глубинам истории и не менее увлеченно рассказывают о современных художниках.

Вернемся к главной, наиболее острой, щемящей душу теме — войне. Искусство никогда не оставляло ее без внимания. Созданы подлинные шедевры, перед которыми зрители замирают вновь и вновь, даже если прекрасно знакомы с ними, вплоть до мельчайших деталей. В чем причина? Почему произведения искусства — картины, рисунки, скульптуры,— посвященные минувшей войне, тревожащие и порой причиняющие душевную боль, так необходимы людям? Что они ищут в них и что обретают?

По-видимому, не случайно в философии экзистенциализма родилось понятие *экзистенциальной ситуации* — предельной, вырывающей человека из обыденной суеты и ставящей его лицом к лицу, как перед бездной, перед огромной сложностью жизни, со всеми ее глубокими смыслами. Не случайно возникла и поговорка: «Тот не жил, кто не пережил любовь, голод и войну». Конечно, вряд ли можно пожелать кому-то пережить тяжелые испытания и тем более войну наяву, но искусство дает возможность прикоснуться к ней, заглянуть в ее бездну. Благодаря этому сердце очищается, сбрасывает тягостный груз обыденности, лукавства и суеты, возрождается способность к состраданию, растут стойкость и вера, что поведут человека через все испытания и тревоги.

Поэтому в нашей стране состоялось множество разных выставок, посвященных войне, в том числе и в этом году, повсюду — от музеев мирового уровня до коридоров сельских школ. Их организаторы надеялись на живой зрительский отклик, и, как правило, их ожидания оправдывались. Зрители не просто увидели картины о войне, но и услышали рокот орудий и плач маленького ребенка, крик солдат, идущих в свою последнюю атаку. Услышали молитвы жен и матерей, которые в глухих, темных, померзших избенках просили Заступницу сохранить дорогого человека, отвести пулю. И ведь многих отмолили.

Знаменательно, что 22 июня, день начала Великой Отечественной войны — это и День всех святых, на Руси просиявших. Этим святым посвящены многочисленные иконы, изображающие непобедимое воинство — защитников нашей Родины. Против них бессильно любое оружие, а опасно лишь наше неверие, равнодушие и угасшие сердца.

Могут ли нынешние художники по-новому, но не менее выразительно рассказать обо всём этом? Показать, что победа из исторического события перешла в новое качество, стала святыней, источником силы, добра и мудрости? Думается, что могут, но в конечном итоге об этом судить зрителям, и в том числе — читателям нашего выпуска.

Михаил Шишин,
главный редактор

Dear Readers!

Here is the latest issue The Art of Eurasia journal, which we have dedicated to the anniversary of the Great Victory, together with our wonderful authors. I am confident that each of you will find many interesting things and discover new pages of art history.

We are sincerely delighted when the journal fully lives up to its name, presenting the diversity of fine art from countries across Eurasia. This issue's pages feature the art of Russia, India, China, Moldova, and Mongolia. The authors delve into the depths of history and passionately discuss modern artists.

Let us now return to the main, most poignant and touching topic — the war. Art has always paid attention to it. Genuine masterpieces have been created that leave viewers in awe, even if they are familiar with them down to the smallest details. What is the reason? Why are works of art — paintings, drawings, sculptures — dedicated to the past war, disturbing and sometimes causing mental pain, so necessary for people? What do they seek in them and what do they find?

It is no coincidence that the concept of an *existential situation* was born in the philosophy of existentialism — an extreme situation that pulls a person out of their everyday routine and confronts them with the immense complexity of life and its deep meanings. It is also no coincidence that the saying arose: "The person who has not experienced love, hunger, and war has not truly lived." Of course, we cannot wish for anyone to experience difficult trials, especially war, in reality. However, art allows us to touch upon these experiences and peer into the abyss. Through this, our hearts are cleansed, we shed the burdens of everyday life, deceit, and vanity, and our capacity for compassion is revived. Our fortitude and faith grow, guiding us through all trials and worries.

This is why there have been numerous exhibitions dedicated to war in our country, including this year, in various places — from world-class museums to the corridors of rural schools. The organizers hoped for a strong response from the audience, and their expectations were usually met. The audience not only saw paintings about war, but also heard the roar of guns and the cries of a small child, the screams of soldiers going on their final attack. Many viewers were able to hear the prayers of wives and mothers, who in their dark, cold, and cramped huts, prayed to the Intercessor Holy Mother of God to save their loved ones and protect them from bullets. And many of these prayers were answered.

It is significant that June 22, the day the Great Patriotic War began, is also the Day of All the Saints Who Have Shown Forth in the Russian Land. Many icons depicting the invincible army — the defenders of our Motherland — are dedicated to these saints. No weapon can defeat them, only our disbelief, indifference, and hardened hearts pose a real threat.

Can today's artists tell about all this in a new, but no less expressive way? Can they show that the Victory in the Great Patriotic War has transformed from a historical event into a new quality, has become a shrine, a source of strength, goodness and wisdom? I think they can, but ultimately it is up to the viewers, including the readers of our issue, to judge this.

Mikhail Shishin
Chief Editor

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 12–21. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 12–21. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 739:7.033
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.001

Художественный металл Золотой Орды

Бао Гэрэлтуу

Академический университет Монголии, Улан-Батор, Монголия
grltlz2010@gmail.com

Дондов Ульзийбаяр

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
uuujii802@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются произведения торевтики, выполненные мастерами Золотой Орды на протяжении второй половины XIII–XIV веков. Основной целью является демонстрация высокого уровня квалификации золотоордынских ремесленников, специализировавшихся на изготовлении изделий из металла. На основании искусствоведческого анализа орнамента на поверхности бронзовых сосудов (кубков) и зеркал сделан вывод о синкретическом характере золотоордынской художественной культуры, объединившей различные национальные традиции и творческие практики в рамках так называемой имперской культуры. Это хорошо видно в том, что ремесленники Золотой Орды умело объединяли и комбинировали совершенно разные по своему характеру орнаментальные мотивы, добиваясь удивительных по своей эстетической выразительности сочетаний геометрических узоров и реалистических изобразительных мотивов, представлявших реальных и фантастических животных. Изучение сохранившихся произведений торевтики позволяет сделать вывод об исключительно высоком техническом уровне и богатой художественной фантазии мастеров Золотой Орды, влияние искусства которых распространилось на обширные территории Евразии.
Ключевые слова: Монголия, монголы, Золотая Орда, художественный металл, торевтика, кубки, бронзовые зеркала, имперская культура

Для цитирования: Гэрэлтуу Б., Ульзийбаяр Д. Художественный металл Золотой Орды // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 12–21. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.001. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1199.

© Гэрэлтуу Б., Ульзийбаяр Д., 2025

Original article

Golden Horde toreutics

Bao Gereltuu

Graduate University of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia
grltlz2010@gmail.com

Dondov Ulzijbayar

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
uuujii802@gmail.com

Abstract. This article discusses the works of toreutics created by masters of the Golden Horde during the second half of the thirteenth and fourteenth centuries. Its main purpose is to showcase the exceptional skill and craftsmanship of these Golden Horde metalworkers. Through an art historical analysis of the ornamentation on bronze vessels and mirrors, the authors concludes that the artistic culture of the Golden Horde was syncretic, uniting various national traditions and creative practices within the framework of imperial culture. This is evident in the skilful combination of ornamental motifs of different natures, resulting in aesthetically expressive combinations of geometric patterns and realistic pictorial motifs representing real and fantastical animals. The study of surviving works of toreutics reveals the high technical level and rich artistic imagination of Golden Horde masters, whose influence extended across Eurasia.
Keywords: Mongolia, Mongols, Golden Horde, art metal, toreutics, cups, bronze mirrors, imperial culture

For citation: Gereltuu, B. and Ulzijbayar, D. (2025) ‘Golden Horde toreutics’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 12–21. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.001.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1199. (In Russ.)

Введение

Художественное ремесло Золотой Орды и ее материальная культура в целом достаточно долгое время оставались вне поля зрения исследователей, археологов и историков искусства. Основной причиной тому служили стереотипы, унаследованные из советской и имперской историографии и уходящие корнями в средневековые источники, о каре небесной в виде чужеземного порабощения [1, с. 25; 2, с. 7]. Представление, строившееся на императивно утверждаемых постулатах, что золотоордынское иго явилось огромной бедой для народов Евразии, затормозив их политическое и культурное развитие, а духовная и материальная культура монголо-татар несамостоятельна и не представляет никакого интереса для исследователя, продолжало оказывать негативное влияние на деятельность советских ученых на протяжении длительного периода.

Ситуация начала меняться с конца 1980-х годов, когда ослабло давление на историческую науку со стороны партийных органов, причем переменам в немалой степени содействовало также накопление большого количества фактических данных, полученных в результате обработки археологических находок и изучения исторических источников. Исследования последних лет радикальным образом поменяли сложившуюся ранее систему взглядов, убедительно показав, насколько значительным был вклад Золотой Орды в развитие городской жизни, дипломатии, экономических отношений и других форм общественно-политической активности на территории Евразии в Средние века. Важным событием в научной жизни явилось издание обширного сборника статей «Наследие Золотой Орды в государственности и культурных традициях народов Евразии» [3],

приуроченное к ее 750-летию со времени образования. Содержание сборника охватывает чрезвычайно широкий спектр вопросов, имеющих непосредственное отношение к проблеме влияния золотоордынской культуры на прочие культурные традиции Средневековья. Порой такие исследования приносили ошеломляющие результаты, заставляя говорить об опережающем развитии ремесла золотоордынских мастеров в сравнении с их западноевропейскими коллегами, скажем, в области производства чугуна и изготовления изделий из него [4, с. 140]. Также был выпущен ряд сборников статей и проведены научные конференции, посвященные разным аспектам политической, социо-экономической и духовной жизни золотоордынцев [5]. Исключительно важной вехой в процессе переоценки значения цивилизационной роли Золотой Орды и того влияния, которое она оказывала на соседей, явилась публикация третьего тома «Истории татар» (охватывает период времени с XIII по середину XV веков), где были окончательно развенчаны мифы о «культурной отсталости» монголов и их «звериной жестокости» (об этом было избыточно много написано в исторических романах В. Яна, пользовавшихся исключительной популярностью в Советском Союзе в середине XX века) [6]. С 2013 года Академией наук Республики Татарстан издается ежегодный журнал «Золотоордынское наследие», объединяющий публикации ученых из разных стран, занимающихся различными проблемами тюрко-татарской истории.

Важным вкладом в их исследование также стало большое количество научных статей и книг, в которых обобщается колоссальный археологический материал, накопленный за последние десятилетия и характеризующий разные грани материальной культуры Золотой Орды. С тех пор как в свет вышла знаменитая книга выдающегося советского археолога Г.А. Фёдорова-Давыдова «Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов» (1976) [6], ставшая важнейшим событием в плане изучения достижений золотоордынских ремесленников, опубликовано немало трудов, посвященных развитию в улусе Джучи керамического производства, текстильного дела, металлургии и ювелирного ремесла. Особое значение в связи с этим имеют публикации музейных каталогов, включающих колоссальный археологический материал, обнаруженный на бескрайних территориях Евразии, преимущественно в Монголии и Российской Федерации. В качестве основных достижений в этой сфере имеет смысл упомянуть серии научных каталогов, выпущенных санкт-петербургским Государственным Эрмитажем и Монгольским национальным историческим музеем в Улан-Баторе [8; 9; 10].

Исследование практики изготовления изделий из металла (торевтики) не представляет собой исключения из общего правила, поскольку ей также посвящен ряд важных публикаций, появившихся за последнее время. Разнообразие изделий, выходивших из мастерских, разбросанных по необъятным просторам улуса Джучи, поистине впечатляет, особенно если внимательнее присмотреться к ассортименту такой продукции, отличавшемуся редкой широтой, а также к технологическим и стилистическим параметрам, которыми она характеризуется. Один лишь перечень подобных произведений, включающих предметы бытового обихода (утварь, домашняя посуда, зеркала), элементы костюмного ансамбля, оружие и атрибуты роскоши, отличается редкой обстоятельностью и доскональностью, напоминая оглавление длинной инвентарной описи содержимого кладовых одного из дворцов какого-нибудь золотоордынского хана.

Даже краткие упоминания о реалиях повседневной жизни монголов в текстах В. де Рубрука и Дж. Карпини позволяют сделать вывод о существовании в их среде различных бытовых практик и домашних ритуалов, что, естественно, требовало предметного сопровождения в виде столовой и ритуальной посуды. Такое положение дел свидетельствует о весьма развитой практике ремесленного изготовления различных предметов из металла. Археологические находки и лабораторные исследования последних десятилетий наполнили сухие упоминания в исторических источниках конкретным жизненным содержанием, в итоге сформировав представление о весьма широкой в технологическом отношении и разнообразной в типологическом плане деятельности мастеров Золотой Орды, кузнецов, ювелиров и искусных ремесленников. В современной историографии их продукция, относящаяся к самым разным сферам жизнедеятельности, объединяется понятием «имперская культура» (вернее, в данном случае — «имперская материальная культура»), которым в первую очередь характеризуется исключительно широкий ареал распространения таких предметов и их общественно-политическая функция [11, с. 4]. Ее основным показателем служит наличие схожих (иногда даже тождественных) признаков и элементов материальной культуры, получившей развитие у разных народов на обширной территории, находившейся под властью монгольских ханов. (В качестве примера можно упомянуть феномен «имперского костюма» и даже «имперских» головных уборов, получивших исключительно широкое распространение у кочевников Золотой Орды) [12, с. 119].

Признаки «имперской культуры» отчетливо заметны в разных сферах деятельности золотоордынских мастеров, включая область

1. **Чаша.**
Золотая Орда.
XIV–XV вв.
Золото, чеканка.
Государственный
Исторический музей,
Москва.
Источник: nav.shm.ru

производства художественных изделий из металла, рассмотрению которых посвящена эта статья. Ее цель состоит в искусствоведческом исследовании предметов обихода, преимущественно столовой посуды (чаш, кубков) и зеркал, находящихся в музейных собраниях Монголии и Российской Федерации. До сих пор единственным примером обобщающего искусствоведческого подхода к исследованию этого обширного археологического материала служила вышеупомянутая монография Г.А. Фёдорова-Давыдова, опубликованная еще в 1976 году. Однако со времени ее выхода в свет было обнаружено и частично введено в научный оборот множество произведений золотоордынской торевтики, изучавшихся специалистами-археологами, но по большей части остававшихся вне поля зрения историков искусства. Наша статья призвана компенсировать отсутствие искусствоведческих публикаций в данной сфере научной деятельности, поскольку исследовательское внимание в ней сконцентрировано преимущественно на изучении стиля и семантики орнамента на поверхности металлических изделий, вышедших из золотоордынских мастерских. Методологические принципы, положенные в основу нашей исследовательской работы, восходят к приемам стилистического анализа, с успехом примененного в работах Г.А. Фёдорова-Давыдова, но в то же время усовершенствованного в соответствии с требованиями современной науки об искусстве.

Торевтика Золотой Орды: столовая посуда и зеркала

Ассортимент изделий из металла, использовавшихся в обиходе монголов в Золотой Орде (а также в монгольском государстве Юань, основанном внуком Чингисхана ханом Хубилаем), был исключительно обширен, что, в свою очередь, объясняется их востребованностью как в ежедневной жизни, так и в особых случаях при отправлении различных ритуалов. Об этом позволяют уверенно судить письменные источники, в частности, путевые записки Вильгельма де Рубрука и, в особенности, «История монголов» Джованни Карпини, содержащие описания трапез монголов и существовавших в их среде застольных обычаев. Из этих текстов, а также из «Сокровенного сказания монголов» (датируется XIII веком) известно о распространении у них обычая отмечать пирами различные годовщины календарного цикла, значимые происшествия в домашней жизни и события общественно-политического характера вроде важных военных побед. Сообщения источников подтверждаются обширным археологическим материалом, который наряду со значительным типологическим разнообразием отличается немалыми художественными достоинствами, в частности выразительностью формы и изысканностью декоративного оформления. Различаются также материалы, из которых изготовлялась посуда (серебро, золото), что, принимая во внимание также богатое декоративное оформление таких предметов, позволяет сделать вывод о том, что им придавалось определенное значение маркера социального статуса владельца. Типология чаш подразделяется на небольшие по размерам изделия плоской формы (иногда — с кольцом на одной стороне, что говорит о том, что такие предметы могли носиться на поясе, к которому крепились при помощи веревки); кубки с невысокой ножкой или, напротив,

с достаточно высоким металлическим основанием; крупные застольные чаши с плоским дном. Что касается первой (и наиболее простой) разновидности, то она обладает экспрессией компактных форм и гладких серебряных поверхностей, не покрытых орнаментом (ил. 1). Художественные достоинства таких изделий напрямую определяются выразительностью материала, из которого они изготовлены, что, в свою очередь, говорит о превалировании функционального начала над эстетическим.

Иное дело — более крупные по размерам кубки, богато украшенные награвированными орнаментами и даже драгоценными камнями. Хорошим примером изделий такого рода может служить кубок из собрания Государственного Эрмитажа (V–VI вв., серебро, позолота; инв. № БМ-1130; Госкаталог, № 43349891), происхождение которого связывают либо с золотоордынскими мастерскими, либо с деятельностью мастеров, трудившихся в империи Юань [8, с. 199]. Его наружную поверхность покрывает узор в виде цветочного побега, необыкновенно удачно соотнесенный с поверхностью изделия, что говорит о стремлении мастера учитывать особенности строения предмета. Вверху, окаймляя слегка изгибающийся край чаши, стелется гравированное изображение длинных стеблей лотоса, соседствующих с языками пламени, что дало основание исследователям связать это изделие с кругом идей, восходящих к духовной культуре буддизма.

Еще более сложным и выразительным характером отличается форма и декоративное оформление изделий в виде кубков на высоких ножках конической формы. Такие сосуды обнаруживают в курганных захоронениях (приведем в связи с этим упоминание Дж. Карпини о кладбищах правителей и знатных вельмож, где «вместе с ними хоронят много золота и серебра»[1]). География таких захоронений очень широкая, поскольку простирается от территорий на юге России до Южной Сибири, которая в XIII–XIV веках входила в орбиту влияния разных монгольских государств (Золотой Орды, Империи Юань), что естественным образом выразилось в характере археологических находок на этих землях. Прекрасный образец торевтики, обнаруженный в Енисейской губернии в 1869 году,— серебряный кубок на конической ножке с изогнутыми краями, датируемый XIII–XIV веками (Государственный исторический музей, ил. 2). Низ ножки и верхняя часть кубка декорированы полосами, заполненным растительными орнаментами. С ним ритмически перекликается

2. **Кубок.**
Золотая Орда.
XIII–XIV вв.
Серебро, штамповка.
Государственный исторический музей, Москва.
Источник: nav.shm.ru

флоральный узор на медальонах, помещенных в середине на поверхности изделия. Золотоордынский мастер с большим искусством противопоставил напряженному ритму плетения орнаментальных узоров гладкую, ничем не заполненную поверхность между медальонами и на ножке, что заставляет обостренно воспринимать витиеватый строй затейливой линейной арабески.

Если говорить о находках, сделанных на юге России, то здесь в качестве примера места, где были обнаружены совершеннейшие образцы золотоордынской торевтики, имеет смысл упомянуть Белореченские курганы в Краснодарском крае. Там в захоронениях найдено множество предметов бытового обихода и столовой посуды, имеющей поразительно широкий диапазон локаций происхождения — от Западной Европы до Ближнего Востока и Северного Причерноморья [13, с. 220–239]. Именно оттуда происходит прекрасный образец золотоордынской торевтики — выполненный из серебра кубок[2], датируемый

[1] Карпини Д. дель П. История монгалов. М.: Мысль, 1997. С. 39.

[2] Кубок на высокой полой ножке, с двумя дисками, ажурной вкладкой и фигуркой птички XIV в. // Государственный Эрмитаж [Коллекции онлайн]. URL: https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/251654?query=кубок,%20XIV%20в.&index=1 (дата обращения: 24.05.2025).

XIV столетием и ныне находящийся в коллекции Государственного Эрмитажа (инв. № КУБ-364; Госкаталог, № 5019802). Ножка сосуда имеет конусовидную форму, поверх нее имеется декоративное утолщение и невысокое прямое основание. Наружная поверхность кубка покрыта тремя медальонами овальной формы, плотно покрытыми растительным орнаментом, выполненным в технике гравированной линии и точечного фона. Туго закручивающиеся побеги декоративного орнамента тесно переплетены между собой, оставляя впечатление бесконечного узора, в визуально убедительной форме передающего идею тесной взаимосвязи природных элементов.

Исследователями давно была отмечена любопытная особенность данного изделия, состоящая в том, что внутри него помещена ажурная решетка, играющая роль своеобразного фильтра и вдобавок украшенная крохотной фигуркой птицы. Отмечая, что этот мотив имеет иранское происхождение, Г.А. Фёдоров-Давыдов считает нужным остановиться на нем как на примере «характерной для эпохи эклектики» [7, с. 184], вероятнее всего, имея в виду неорганичность его соединения с типично золотоордынской художественной формой сосуда и орнаментом, причем как в чисто техническом отношении, так и в плане стилевого решения. На наш взгляд, такое определение неверно, поскольку не дает представление об исключительно высокой степени взаимосвязанности разных национальных традиций в рамках единой по своей сути «имперской» культуры, которая отличала художественное ремесло Золотой Орды. Ее важнейшим признаком служила интеграция различных техник и творческих практик, развивавшихся на значительном удалении друг от друга, что, кстати сказать, было справедливо отмечено советским исследователем.

Искусствоведческий анализ подтверждает правоту его предположения о близости изделий вроде вышеописанного кубка и, в особенности, украшавших их мотивов с археологическими находками, обнаруженными в восточных регионах Евразии, в частности в Забайкалье, в том, что касается техники нанесения растительных орнаментов и их стилевых особенностей [7, с. 181–184]. Хорошим примером такого синкретизма служит другой эрмитажный кубок, датируемый временем конца XIII – начала XIV веков. Изготовленный из серебра, он украшен золотыми медальонами, тесно заполненными вьющимися стеблями и растительными побегами. Сходство с прототипами, обнаруживаемыми на серебряных изделиях, происходящих из восточных территорий Евразийских степей, проступает здесь в стилизованном характере декора в медальонах, хотя в то же самое время орнамент, помещенный в полосах у края кубка и на его основании, отличается более реалистическим обликом, создавая впечатление тугих побегов, тесно оплетающих поверхность драгоценного изделия.

Иное дело — серия изделий из серебра в форме кубков на высоком конусообразном основании, также находящихся в санкт-петербургском собрании и датируемых началом XIV века. Относительно их происхождения у исследователей нет единого мнения, что отразилось даже в недавно изданном превосходном каталоге эрмитажного собрания, где они приведены как изготовленные золотоордынскими ремесленниками либо мастерами, трудившимися в Китае в пору господства династии Юань [8, с. 200–201]. Наиболее важную особенность декора таких изделий составляет то, что их поверхность целиком расчерчена на равные сегменты прямоугольной формы при помощи гравированной линии, причем пространство между ними по большей части оставлено пустым, ничем не заполненным. По мнению современного российского исследователя, эти формы призваны обозначать лепестки лотоса [8, с. 200–201]. Однако нам представляется, что здесь художник достаточно далеко отошел от следования принципу натуроподобия, предпочтя трансформировать флоральный мотив в подобие абстрактного узора. Такой подход, базирующийся на обыгрывании отвлеченной экспрессии геометрически выразительных линейных очертаний, несомненно, имеет мало общего с трактовкой орнаментальных мотивов в виде растительных форм, переданных в реалистической манере, что мы видели на примере других изделий золотоордынской торевтики. Мастер, изготовивший эти кубки (по всей видимости, они вышли из одной мастерской, о чем говорит их близкое, почти до неразличимости, сходство), ценил отвлеченную выразительность гладких плоскостей и абстрактных геометрических узоров, покрывающих туловище кубка сеткой ровных линий, с помощью которых она дробится на равные по форме прямоугольники. Благодаря этому украшаемая поверхность и орнамент образовывают нерасторжимое единство, а не противопоставляются друг другу, как в тех случаях, когда последнему отводится строго определенное место внутри медальона (таков вышеописанный кубок из Государственного исторического музея в Москве). В свою очередь, многократно усиливается и ритмическая выразительность орнаментального узора, наполняющего форму кубка как бы непрерывным пульсирующим ритмом.

Однако самое поразительное состоит в том, что такая трактовка поверхности серебряного кубка, при которой преобладающее значение приобретает ритмическая экспрессия геометрических узоров, соседствует здесь с реалистически-достоверными

изображениями цветочных побегов в форме листьев лотоса, что оплетают сосуды в нижней и верхней части, стелясь вдоль донышка и чуть загнутого края кубка. Элемент стилизации присутствует и здесь, однако изображение побегов обладает достаточно узнаваемыми чертами. Их упруго изгибающиеся очертания образуют выразительный контраст ровным линиям в центре, рядом с которыми они кажутся еще более естественными, как бы исполняясь пульсирующей энергии органического роста. Такой подход говорит о ясном осознании золотоордынским художником (мы осознанно употребляем это слово вместо более традиционного «ремесленник») изобразительных возможностей, таящихся в принципиально разных в стилистическом отношении орнаментальных мотивах, что в свою очередь свидетельствует о чрезвычайно высоком уровне творческого мышления, не говоря уже о развитии технических средств и приемов.

Достойно внимания еще одно любопытное обстоятельство. В верхней части каждого из условных лотосовидных узоров помещен небольшой орнаментальный мотив, в котором мы видим воспроизведение так называемого «облачного узора», получившего исключительно широкое распространение в художественной культуре династии Хань в Китае (220 до н.э.– 202 н.э.), но в дальнейшем интенсивно развивавшегося и впоследствии трансформировавшегося в подобие геометрического орнамента, сохранившего, однако, память о своем изначальном прототипе (ил. 3). Он получил исключительно широкое применение в качестве декоративного мотива для оформления поверхностей изделий прикладного искусства (керамики, лаковых шкатулок) и тканей, что предопределило дальнейшие возможности для его адаптации в рамках иных художественных культур за счет повсеместного распространения таких вещей в регионе Центральной Азии и Дальнего Востока. Особенную популярность ему сообщил тот факт, что «облачный узор» стал со временем символизировать пожелание благоприятствования и счастья, относясь к разновидности так называемого «благожелательного орнамента» из-за созвучия слов «облако» и «удача» (юань), что превратило облачный мотив в «синоним удачи и счастья» [14, с. 176]. Нам представляется, что золотоордынский (или, что не менее вероятно, трудившийся в Китае в пору правления монгольской династии Юань) мастер заимствовал этот мотив, употребив его с полным осознанием присущей ему семантики, что вообще выглядит чрезвычайно характерным для столовой посуды, где подобные пожелания счастья и благополучия выглядели особенно естественными в контексте застольного ритуала, сопровождавшегося провозглашением добра всем, кто поднимает кубки на празднестве. Так мы еще

3. **Кубок.**
Золотая Орда
или Империя Юань.
XIV век.
Серебро, позолота,
выбивка.
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург,
инв. № БМ-1132.
Источник: [8]

раз можем убедиться в синкретическом характере золотоордынской художественной культуры, «имперский» характер которой создавал основание для заимствования и слияния разнородных традиций.

Это качество особенно хорошо видно благодаря анализу другого типа бронзовых изделий, выполнявшихся золотоордынскими мастерами,— круглых зеркал. Благодаря тому, что в состав Золотой Орды входило большое количество зависимых государств, культурные связи между ними под властью монголов заметно интенсифицировались, что можно продемонстрировать на примере широчайшего распространения таких изделий как в кочевнической среде, так и в крупных городах Китая и Центральной Азии. Их важную особенность, позволяющую характеризовать бронзовые зеркала как интернациональный феномен «имперской» культуры золотоордынцев, представляет присутствие орнаментальных мотивов, как растительных, так и зооморфных. Зародившись в Китае в эпоху династии Тан (618–907), практика украшения обратной стороны бронзовых зеркал узором в виде фантастических животных впоследствии получила широкое распространение в произведениях торевтики Восточной Евразии и со временем проникла в художественную культуру Центральной Азии, где ее следы обнаруживаются в археологических находках XIII и XIV веков, сделанных

4. **Зеркало.**
Золотая Орда.
XIII–XIV вв.
Бронза, литье.
Д.: 12,6.
Новочеркасский музей истории Донского казачества.
Источник: novochmuseum.ru

на территории Хорезма [15, с. 22–28]. Здесь получили развитие орнаментальные мотивы различных живых существ, преимущественно львов, птиц и рыб, плотно заполняющих собой поверхность металлического изделия. Анализируя стилистику орнаментальных узоров такого типа, Г.А. Фёдоров-Давыдов проницательно усмотрел в них полную противоположность тому типу геометрического орнамента, что был характерен для декоративного оформления застольных кубков и чаш. «Строгий геометрический ритм, выявляющий тектонические особенности вещи, расчленяющий плоскость на несколько зон и подчеркивающий плоскостность предмета, сменяется живым зооморфным мотивом. Животные не образуют непрерывного движения, как зигзаги, дуги или линии. Они движутся как бы скачками, которые повторяются. Упорядочиваются и разрешаются в более плавном ритме фестончатого края» [7, с. 184]. Русский исследователь верно определил генезис таких мотивов, отметив их «дальневосточное» (а если более точно, то китайское) происхождение, а также массовый характер распространения после того, как в XIII веке Китай был включен в политическое и, что не менее важно, культурное пространство Великой монгольской империи. В качестве объединяющего начала, свойственного обширной группе произведений золотоордынской торевтики, археолог выделил «тенденцию к созданию рельефной, как бы живой поверхности и орнамента, объединяющего форму» [7, с. 186].

Описанные качества хорошо видны в декоре золотоордынских зеркал, производившихся иногда в качестве реплик значительно более ранних китайских образцов. Одним из примеров является хорошо сохранившееся зеркало из Новочеркасского музея истории донского казачества с краем, имеющим форму розетки (ил. 4). Его тыльная сторона украшена изображением двух извивающихся драконов, как бы распластавшихся по сторонам от ритуального треножника. Выбор такого орнаментального мотива указывает на ориентацию на более ранние образцы, где подобные орнаменты были чрезвычайно распространены, в свою очередь имея мифологическое происхождение и обладая чрезвычайно разработанной семантикой. В контексте бытовой культуры, представляемой обиходными изделиями вроде зеркал, они могли символизировать небесное покровительство, удачу и мудрость, что объясняет огромную популярность этого образа, который появляется на разных местах архитектурных сооружений, на поверхности бытовых предметов, на медных колоколах, воротах и надгробных стелах [16, с. 206–210]. Что касается изделия из новочеркасского музея, то здесь можно отметить одну любопытную особенность. Как известно, для китайцев дракон символизировал дух непрестанного изменения, а значит — и самой жизни, что в смысловом отношении делало этот образ необычно уместным для включения в динамичную орнаментальную композицию с напряженным внутренним ритмом переплетения растительных побегов, завитков и изгибающихся узоров, чья выразительность оказалась удачно усиленной неровными очертаниями краев зеркала. В их трактовке преобладает объединяющее начало, заявляющее о себе в постоянных ритмических повторах и согласованности декоративного ритма, как бы «взрыхляющего» бронзовую поверхность всплесками орнаментально стилизованных форм, которая оттого «выглядит совершенно единой, живой и как бы с трудом “втиснутой” в границы предмета» [7, с. 186].

Выводы

Подводя итоги, имеет смысл еще раз заострить внимание на том, что деятельность золотоордынских мастеров по изготовлению изделий из металла проходила под знаком интеграции, что можно понимать по-разному в зависимости от контекста. С одной стороны, их творчество объединило в себе разные по происхождению стилевые тенденции и выразительные приемы, взаимодействовавшие друг с другом на огромном пространстве Евразии в широких рамках так называемой «имперской культуры», наименование которой верно отражает синкретический характер духовной и материальной культуры Золотой Орды. Это качество хорошо видно на примере трактовки орнаментальной декорации на поверхности различных предметов обихода. Демонстрируя

поразительную чуткость к ее ритмической экспрессии, тонко чувствуя контраст гладкой плоскости и рельефного украшения, а порой прибегая к тонкой стилизации, монгольские ремесленники соединяли отвлеченные геометрические узоры с зооморфными и растительными орнаментами, сплетая из них поразительно целостные композиции, гармонично соотнесенные с поверхностью украшаемого предмета.

Список источников

1. Дунаева Ю.В. Современные контексты и подходы к изучению истории Золотой Орды (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 5. История: Информационно-аналитический журнал. 2020. № 1. С. 24–41.
2. Золотая Орда в мировой истории : коллективная монография / отв. ред.: И. Миргалеев, Р. Хаутала. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, 2016. 967 с.
3. Наследие Золотой Орды в государственности и культурных традициях народов Евразии : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. В.В. Тишин. М.: Медина, 2017. 568 с.
4. Недашковский Л.Ф. Ремесло Золотой Орды // Проблемы истории, филологии и культуры. 2013. № 3 (41). С. 136–154.
5. Золотоордынское наследие. Сборник статей. Выпуск 1 : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. И.М. Миргалеев. Казань: Фэн, 2009. 526 с.
6. История татар : в 7 т. Т. 3: Улус Джучи (Золотая Орда). XIII – середина XV в. / гл. ред.: М. Усманов, Р. Хакимов. Казань: Институт истории АН РТ, 2009. 1056 с.
7. Фёдоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. М.: Искусство, 1976. 228 с.
8. Елихина Ю.И. Эрмитаж дахь монголын эзэнт гүрний үеийн дурсгалууд. Улаанбаатар – Санкт-Петербург: Эрмитаж улсын музей, Чингис хаан музей, 2023. 224 с.
9. Монголчуудын хувцас, гоёл чимэглэл / эмхэтгэгчид: Ч. Туулцэцэг, Ж Баярсайхан. Улаанбаатар: Монголын Үндэсний музей, 2023. 328 х.
10. Монголын Үндэсний музей / ерөнхий редактор: Ц. Одбаатар. Улаанбаатар: Монголын Үндэсний музей, 2024. 346 х.
11. Каримова Р.Р. Элементы убранства и аксессуары кочевников Золотой Орды. (Типология и социокультурная интерпретация). Дис. … канд. ист. наук. Уфа, 2010. 143 с.
12. Ямилова Р.Р. Головные уборы кочевников Золотой Орды // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2009. № 89. С. 118–124.
13. Теплякова А.Н. Позднее Средневековье: Белореченские курганы // Эпохи, курганы, находки: к 175-летию со дня рождения Н.И. Веселовского / сост. Т.В. Рябкова. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2024. С. 220–239.
14. Тянь Хэ. Семантика традиционного китайского орнамента // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). 2011. № 3. С. 173–178.
15. Турганов Б.К., Даубаева Т.Т. Бронзовые зеркала Хорезма в период Золотой Орды // Символ науки. 2022. № 1. С. 22–28.
16. Чэнь Шулин. Образ Дракона в китайской культуре // Политическая лингвистика. 2024. № 1 (103). С. 206–210.

References

1. Dunaeva, Y.V. (2020) ‘Contemporary contexts and approaches to researching Golden Horde History’, *Sozialniye i gumanitarniye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seria 5. Istoria: Informazionno-analiticheskiy zhurnal = Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 5, History*, (1), pp. 24–41. (In Russ.)
2. Mirgaleev, I. and Hautala, R. (eds.) (2016) *The Golden Horde in world history*. Kazan: Institute of History named after Sh. Marjani of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. (In Russ.)
3. Tishin, V.V. (2017) *The Heritage of the Golden Horde in statesmanship and cultural traditions of peoples of Eurasia* [Conference proceedings]. Moscow: Medina. (In Russ.)
4. Nedashkovsky, L.F. (2013) ‘The Golden Horde craft’, *Problemy istorii, filologii i kultury = Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*, (3), pp. 136–154. (In Russ.)

5. Mirgaleev, I.M. (ed.) (2009) *Golden Horde legacy. Issue 1* [Conference proceedings]. Kazan: Fan Publ. (In Russ.)
6. Usmanov, M. and Khakimov, R. (eds.) (2009) *History of the Tatars, in 7 volumes, vol. 3: Ulus Jochi (Golden Horde). 13th – middle of the 15th centuries*. Kazan: Institute of History named after Sh. Marjani of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. (In Russ.)
7. Fedorov-Davydov, G.A. (1976) *Art of the Nomads and Golden Horde*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Elihina, Y.I. (2023) *Heritage of the Mongolian Empire in the State Hermitage*. Ulaanbaatar – Saint Petersburg: Hermitage State Museum, Chingis Khan Museum. (In Mong., Engl.).
9. Tooltsetseg, C. and Bajarsaikhan, Z. (comps.) (2023) *Mongolian dress and jewelry*. Ulaanbaatar: *National Museum of Mongolia*. (In Mong.)
10. Odbaatar, Ts. (ed.) (2024) *National Museum of Mongolia*. Ulaanbaatar: National Museum of Mongolia. (In Mong.)
11. Karimova, R.R. (2010) *Elements of the attire and accessories of the Golden Horde nomads*. Cand. Sc. (History) thesis. Ufa. (In Russ).
12. Yamilova, R.R. (2009) 'Head-dresses of nomads of the Golden Horde', *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (89), pp. 118–124. (In Russ.)
13. Teplyakova, A.N. (2024) 'Late Middle Ages: Belorechenskiye kurgans', in Ryabkova, T.V. (comp.) *Epochs, burial mounds, findings*. Saint Petersburg: State Hermitage, pp. 220–239. (In Russ.)
14. Tyan, He (2011) 'The semantics of traditional Chinese pattern', *Obtshestvo. Sreda. Razvitie = Society. Environment. Development. (Terra Humana)*, (3), pp. 173–178. (In Russ.)
15. Turganov, B.K. and Daubaeva, T.T. (2022) 'Khwarazm bronze mirrors in the time of the Golden Horde', *Simvol nauki = Symbol of Science*, (1), pp. 22–28. (In Russ.)
16. Chen, Shuling (2024) 'The image of the dragon in Chinese Culture', *Politicheskaya lingvistika = Political Linguistics*, (1), pp. 206–210. (In Russ.)

Информация об авторах

Бао Гэрэлтуу, докторант, Академический университет Монголии, Улан-Батор, Монголия, grltlz2010@gmail.com.

Дондов Ульзийбаяр, PhD (искусствоведение), ученый секретарь Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, uuujii802@gmail.com.

Information about the authors

Bao Gereltuu, Doctoral Student, Graduate University of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia, grltlz2010@gmail.com.

Dondov Ulzijbayar, PhD in Arts, Science Secretary of the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, uuujii802@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 31.05.2025; одобрена после рецензирования 12.06.2025; принята к публикации 16.06.2025.

The article was received by the editorial board on 31 May 2025; approved after reviewing on 12 June 2025; accepted for publication on 16 June 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 22–33. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 22–33. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.002

Особенности в изображении одежд святителя Николая Чудотворца в иконографии Западно-Сибирского региона: по исследованиям музейных коллекций

Коломникова Елена Николаевна [a, b]

[a] *Общецерковная аспирантура и докторантура имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, Москва, Российская Федерация*
[b] *Омская духовная семинария Омской Епархии РПЦ, Омск, Российская Федерация*
elkolomsk@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 3946-5196

Аннотация. Статья создана в рамках исследования иконографии святителя Николая Чудотворца, ее развития, особенностей бытования в Западно-Сибирском регионе и сосредоточена на изучении изображения одежд святого. Последние десятилетия сибирская икона стала предметом пристального внимания искусствоведов, историков, музейных работников, вводящих в научный оборот новые памятники иконописи. Большое значение имеет не только описательная сторона, но и анализ накопленного материала, широко представленного в музейных коллекциях изучаемого региона. Подобная работа, результаты которой отчасти показаны в данной статье, позволяет выделять некоторые группы памятников искусства, сходные по определенным признакам, делать предположения об истоках происхождения их особенностей. На основе изучения коллекций музеев преимущественно Омской, Новосибирской, Тюменской областей — произведений, представленных в Государственном каталоге Музейного фонда России, определены группы памятников с такими особенностями в иконографии святителя Николая Чудотворца, как условные изображения крестов, в первом случае, и простейший растительный орнамент на верхнем одеянии святого во втором случае. Большинство памятников, вошедших в изучаемые группы, описаны искусствоведами как иконы сузунского письма. Довольно богатый исторический материал, накопленный искусствоведами и краеведами, по изучению процессов освоения и заселения Сибири, а также развития окрестностей Сузуна дал возможность высказать предположения о происхождении обнаруженных особенностей иконографии. Для икон первой группы образцами, с большой вероятностью, послужили иконы северной или уральской старообрядческой традиции. На написание памятников второй группы, вероятнее всего, значительное влияние оказали иконы юго-западного региона России, в частности ветковского письма.

Ключевые слова: иконопись, иконография, сибирская икона, святитель Николай Чудотворец, музейная коллекция, сузунская икона

Для цитирования: Коломникова Е.Н. Особенности в изображении одежд святителя Николая Чудотворца в иконографии западносибирского региона: по исследованиям музейных коллекций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 22–33. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1178.

© Коломникова Е.Н., 2025

Original article

Features in the image of the clothes of Saint Nicholas the Wonderworker in the iconography of the West Siberian region: on the research of museum collections

Elena N. Kolomnikova [a, b]

[a] *Saints Cyril and Methodius Institute for Postgraduate Studies, Moscow, Russian Federation*
[b] *Omsk Theological Seminary of the Omsk Diocese of the Russian Orthodox Church, Omsk, Russian Federation*
elkolomsk@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 3946-5196

Abstract. This article discusses the iconography of Saint Nicholas the Wonderworker in the West Siberian region, specifically focusing on the depiction of the saint's robes. In recent decades, Siberian icons have attracted the attention of scholars from various disciplines, including art studies, history, and museology, who have contributed to the dissemination of new iconographic monuments through scientific publications. However, it is not solely the descriptive aspect that holds significance; the analysis of the accumulated material, which is extensively represented in the museum collections of the region under scrutiny, is equally crucial. This research, outlined in the article, aims to identify groups of art monuments with similar features and formulate hypotheses about the origins of their features. The study draws upon collections from museums in the Omsk, Novosibirsk, and Tyumen Regions, documented in the State Catalogue of the Russian Museum Fund. The analysis has identified two groups of monuments featuring conventional depictions of crosses in the iconography of Saint Nicholas the Wonderworker, and the simplest plant ornament on the saint's upper garment. The majority of the monuments included in the aforementioned groups have been described by art historians as Suzun icons. The documentary material gathered by art historians and local historians in their research on the exploration and settlement of Siberia, as well as the development of the Suzun neighbourhood, has allowed for hypotheses about the origins of these features, with the first group likely influenced by northern or Ural Old Believers icons and the second group by south-western Russian icons, particularly the Vetka icon-painting tradition.
Keywords: icon painting, iconography, Siberian Icon, Saint Nicholas the Wonderworker, museum collection, Suzun icon

For citation: Kolomnikova, E.N. (2025) 'Features in the image of the clothes of Saint Nicholas the Wonderworker in the iconography of the West Siberian region: on the research of museum collections', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 22–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.002. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1178. (In Russ.)

Введение

О многовековом глубоком почитании образа святителя Николая Чудотворца в среде русского народа свидетельствует значительное количество его икон, находящихся сейчас в запасниках музеев России. Их изучение, анализ иконографических черт позволяет выявлять особенности образа святого в том или ином регионе, делать выводы и предположения об их истоках. Определенный интерес в этом смысле представляют иконы Западно-Сибирского региона как менее изученные. Только последние десятилетия они стали вводиться в научный оборот и становиться объектами исследования историков и искусствоведов — Н.Г. Велижаниной

[1; 2], Н.В. Казариновой [3], Т.В. Прохоровой [4; 5], В.В. Борисова [5], А.В. Ковалёва [6] и др. В центре внимания данной статьи — особенности в изображении одежд святителя Николая на его иконах, бытовавших в Западной Сибири.

Основой для исследования послужили иконы, внесенные в Государственный каталог Музейного фонда России и открыто представленные в сети Интернет. В область исследования вошли образы святителя Николая Чудотворца из коллекций Омского историко-краеведческого музея, Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, Новосибирского государственного краеведческого музея, Новосибирского государственного художественного музея, Бердского историко-художественного музея, Купинского районного музейно-мемориального комплекса, Музейного комплекса имени И.Я. Словцова Тюменской области, Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника, Мошковского краеведческого музея, Тарского историко-краеведческого музея, Крутинского историко-краеведческого музея, Муромцевского историко-краеведческого музея, Павлоградского краеведческого музея. Особый интерес вызвали экспонаты музейных коллекций новосибирских музеев как отражающие своеобразие черт иконографии святителя Николая, характерной для данного региона.

В ходе исследования все иконы были распределены на группы по сходным внешним признакам: по типам иконографии святителя Николая Чудотворца, по стилистическим особенностям письма и принадлежности к какому-либо направлению, по технике выполнения и оформления образа. Получившаяся таким способом классификация дала возможность представить многогранность исполнения и бытования образа святого Николая в Западной Сибири. Данная статья отражает часть проведенной работы по анализу (сравнению, выделению критерия, распределению на группы) ряда икон из музейных коллекций Западной Сибири, объединенных по сходству в изображении одежд святителя. В исследовании применены иконологический, формально-стилистический и сравнительный методы.

Общее и особенное в иконографии святителя Николая в Западно-Сибирском регионе

Сто шестнадцать икон из Государственного каталога, вошедших в выборку, подвергшуюся изучению, с одной стороны, демонстрируют разнообразие типов иконографии святителя Николая Чудотворца в Западно-Сибирском регионе. Это и ростовые, и поясные изображения святого, житийные иконы, образы, представленные наряду с другими святыми. Среди ростовых встречается, хотя и не столь часто, как в центральном регионе России, типичный образ, называемый Никола Можайский. Он показывает святителя Николая в рост, с воздетыми в позе оранта руками, с мечом в правой руке и моделью храма в левой. Два таких образа конца XIX – начала XX века, выполненные в масляной технике, есть в Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике (Госкаталог, № 32809710 и 24621908). Еще один, представляющий собой резную по дереву, раскрашенную темперой икону, хранится в Музейном комплексе имени И.Я. Словцова Тюменской области (Госкаталог, № 42571151). Поясные изображения представлены известными вариантами «Николы Зимнего» и «Николы Вешнего» и отличаются наличием митры на голове святителя в первом случае и ее отсутствием во втором. Подобные образы распространены в основном в народной иконописи, среди подокладных и подфалежных икон. Они широко представлены в музеях Новосибирской, Омской, Тюменской областей. Примером являются: подокладная икона XIX века из Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (Госкаталог, № 38207308); народная икона XIX века, выполненная маслом, хранящаяся там же (Госкаталог, № 298160); подфалежная икона начала XX века Бердского историко-художественного музея (Госкаталог, № 10013550). Житийные иконы с небольшим (8) и развернутым (до 16) составом клейм демонстрируют основные сюжеты из жития святителя, закрепившиеся в русской иконографии. Самый краткий вариант представлен экспонатом XVIII века из Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (Госкаталог, № 4075474). Наиболее развернутый, включающий 16 клейм, датированный XVII веком, хранится в Новосибирском государственном художественном музее (Госкаталог, № 5607125). Распространенным в Западной Сибири вариантом икон святителя Николая с другими святыми является его образ в паре со святым праведным Симеоном Верхотурским. Одна из таких икон XIX века находится в Омском государственном историко-краеведческом музее (Госкаталог, № 5790674).

С другой стороны, большую часть изучаемой выборки составили иконы святителя Николая Мирликийского определенного типа иконографии, известного в науке как «Никейское чудо». Характерными чертами этого типа поясного изображения святого Николая являются епископские одежды, благословляющий жест правой руки и Евангелие в левой, небольшие образы Спасителя и Богородицы по сторонам святого. По их наличию и назван этот тип иконографии, передающий, по мнению исследователей, определенный сюжет из жития святителя, связанный с событиями Никейского собора и борьбы с еретиками [7]. Тогда епископ Николай, возмущенный попиранием истины

православной веры, дал пощечину Арию и за этот неподобающий поступок был лишен сана. Но чудесное явление Господа и Богородицы, возвративших ему регалии епископской власти, Евангелие и омофор, продемонстрировало Божье произволение пастырскому служению святителя Николая.

Среди значительного количества икон этого типа можно выделить несколько групп, отличающихся по ряду черт иконографии: раскрытое или закрытое Евангелие; видимая или прикрытая тканью рука святого, держащая книгу; форма изображения Спасителя и Богородицы (в рост, по пояс, оплечно, в облаках или медальонах); цвет и особенности украшения облачения святителя. Две иконы XIX века из коллекции Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника демонстрируют отличительные черты иконографии по первым из описанных критериев. На обеих изображено раскрытое Евангелие, но на одной из них святитель Николай держит его рукой (Госкаталог, № 32809695), на другой — на руку святого накинута часть облачения (Госкаталог, № 35492690). Те же варианты изображения руки, но уже с закрытым Евангелием, представлены в экспонатах начала и середины XIX века из Омского государственного историко-краеведческого музея (Госкаталог, № 5790725 и 5790459). Действительно, интересны разновидности изображения Господа и Божьей Матери по сторонам от святого Николая. Так, на иконе, датированной XVII веком, из коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея (Госкаталог, № 5790534) ростовые фигуры Спасителя и Богородицы стоят на облаках. Так же, но уже по пояс они представлены на иконе XIX века (Госкаталог, № 5790497) из фонда того же музея. Самый краткий оплечный вариант демонстрирует экспонат XIX столетия (Госкаталог, № 21910607) из фонда Новосибирского государственного художественного музея. Несколько отличается от перечисленных еще один вид изображения священных ликов, оформленных в круглые медальоны. Он тоже довольно распространен в изучаемой иконографии Западно-Сибирского региона, пример можно найти среди памятников XIX века в коллекции того же Новосибирского государственного художественного музея (Госкаталог, № 21910583).

В направлении последнего из указанных критериев — цвета и особенности украшения облачения святителя Николая Чудотворца была сосредоточена исследовательская работа, промежуточные результаты которой представлены в этой статье.

Так, сначала были выделены две группы икон, заметно отличающихся по цветовому сочетанию верхнего облачения: красного цвета саккос и белый омофор, красный саккос и омофор зеленых оттенков. При этом оба варианта в равной степени присущи иконам Западно-Сибирского региона и присутствуют в коллекциях многих центральных музеев городов Сибири. В Новосибирском государственном художественном музее красный саккос и традиционный белый омофор отмечен на иконе «Никола Чудотворец со святыми на полях (Ангелом хранителем и мучеником Каллистратом)» второй половины XIX века (Госкаталог, № 46989391), в Омском государственном историко-краеведческом музее — на иконе «Святой Николай Чудотворец» XVII века (Госкаталог, № 5790534). Примеры сочетания красного цвета саккоса и зеленого омофора во множестве представлены среди экспонатов Новосибирского государственного краеведческого музея: икона «Николай Чудотворец» неизвестного мастера конца XIX – начала XX века (Госкаталог, № 24029986), икона «Святитель Николай Чудотворец» того же периода (Госкаталог, № 19723261). Цветовая символика в том и другом случае передает некоторые традиционные христианские смыслы и в целом соответствует представлению епископа как образа Спасителя во время совершения литургии. Красный цвет саккоса напоминает о багрянице Иисуса Христа и его крестной жертве, белый омофор символически представляет образ спасенного Им человечества, переданный в притче о заблудшей и спасенной овце. В литературе, наставляющей священнослужителей, духовное значение епископского облачения поясняется словами блаженного Симеона, архиепископа Солунского: «Омофор означает вочеловечение нас ради и воплощение Слова, бывшее от Девы … изображает заблудшее овча, которое взял Спаситель на рамена Свои, то есть естество наше» [8, с. 113]. Зеленый цвет в рамках традиционного понимания богослужебных облачений имеет отношение к символике Святого Духа, жизни и чистоты, что проявляется в применении зеленых облачений в литургическом праздновании Дня Святого Духа и Дня Святой Троицы, связанной с ветхозаветным днем Пятидесятницы, схождением Святого Духа на апостолов [8, с. 118].

Другим заметным критерием выделения некоторых групп икон стало изображение на саккосе святителя Николая, в первом случае — крестов, во втором — растительного орнамента. Наиболее информативными в изучении указанных особенностей иконографии святого стали коллекции новосибирских музеев и Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника. Икона «Никола», датированная началом XX века (Госкаталог, № 42584208), и другая с одноименным названием, датированная XIX – началом XX века (Госкаталог, № 22603303), из Новосибирского государственного художественного музея, а также икона «Никола Чудотворец» второй половины XIX века

(Госкаталог, № 32809677), хранящаяся в Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике, наглядно представляют первую группу икон с изображением крестов на красном фоне верхнего облачения святого. Второй вариант, с растительным орнаментом на саккосе святителя Николая, столь же часто встречается среди экспонатов Новосибирского государственного художественного музея: икона «Никола» XIX века (Госкаталог, № 21915385), одноименная, датированная также XIX веком (Госкаталог, № 21914365). Почти идентичный растительный орнамент присутствует на иконе XIX века «Святитель Николай Чудотворец» (Госкаталог, № 27058606) из собрания Новосибирского государственного краеведческого музея. В фонде Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника тоже хранится икона XIX века «Святой Николай Чудотворец» (Госкаталог, № 2981904) с похожими растительными элементами на одеждах святого.

Первая группа икон, объединенных по признаку изображения крестов на саккосе святителя Николая, демонстрирует традиционную для православия иконографическую черту в передаче литургических облачений епископов. Полиставрий как особого рода верхнее облачение со множеством крестов издавна присутствует в иконографии святителя Николая Чудотворца начиная с византийской традиции, откуда далее перешел и в русскую иконографию святого. В коллекциях музеев Западно-Сибирского региона есть экспонаты, на которых довольно четко показан полиставрий, хотя и не традиционно черного и белого цветов. Такая икона XIX века, именованная «Никола Чудотворец» (Госкаталог, № 39379579), хранится в Новосибирском государственном художественном музее. На ней святитель изображен в очень тонко прописанном полиставрии, сочетающем, по описанию музейных сотрудников, оранжевые и коричневые кресты. На щепной иконе XIX века «Святой Николай Чудотворец» (Госкаталог, № 28047358), находящейся в фондах Новосибирского государственного краеведческого музея, на темном, почти черном, фоне полиставрия изображены оранжево-красные кресты. От подобных примеров отличаются иконы иного стилистического направления, на которых есть скорее намек на полиставрий, так как кресты изображены довольно условно на общем поле облачения. Две такие иконы начала XX века, с одинаковым именованием «Никола» (Госкаталог, № 42584208 и 22603303) близки по цветовым сочетаниям облачения и довольно простому, напоминающему кресты, рисунку на фелони красного цвета.

Вторая группа икон, как отмечено выше, сформирована по признаку украшения саккоса святителя Николая растительным орнаментом. Это, в принципе, не нарушало русскую традицию церковных облачений более позднего времени. Среди представленных в Государственном каталоге икон святителя Николая из западносибирских музеев так же, как и в первой группе, можно выделить иконы стилистического направления с довольно условным простым обозначением такого орнамента и иконы, на которых он тщательно прописан. Эту разницу наглядно демонстрирует сопоставление упомянутых выше экспонатов: иконы «Святитель Николай Чудотворец» Новосибирского государственного краеведческого музея (Госкаталог, № 27058606, ил. 1) и иконы «Святой Николай Чудотворец» (Госкаталог, № 2981904) Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (ил. 2). Первый экспонат являет собой пример многочисленных икон, которые исследователи и музейные работники относят к так называемому народному сузунскому письму. Растительный орнамент здесь выполнен очень быстро, просто, черной краской. В отличие от него второй экспонат, из фондов Тобольского музея, демонстрирует мастерство иконописца в выполнении стилизованного орнамента в виде «стебля с разнообразными по форме листьями с гравированной прорисовкой»[1].

Итак, коллекции упомянутых западносибирских музеев представляют иконы святителя Николая Чудотворца преимущественно XIX века разных стилистических направлений. С учетом определенного исторического и краеведческого материала, обобщенного местными исследователями, они позволяют высказать предположения о происхождении выявленных особенностей в изображении одежд святого.

Исторические обстоятельства развития иконографии Западно-Сибирского региона

Экспонаты новосибирских музеев, представляющие примеры такого стилистического направления, с условным обозначением в одеждах святителя, имеют, кроме этого, много других общих черт в технике и приемах иконописания и атрибутированы музейными работниками как особая группа икон так называемого сузунского письма. Последние исследования краеведов и искусствоведов в связи с интересом к этому явлению в культуре и искусстве сибирского края характеризуют исторические обстоятельства, на фоне которых не просто формировалось это направление, но было с ними непосредственно связано. Именование свое оно получило по месту зарождения этого

[1] Икона «Святой Николай Чудотворец», XIX век, № 2981904 // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3695431 (дата обращения: 15.01.2025).

1. **Неизвестный автор. Икона «Святитель Николай Чудотворец».**
XIX в.
Темпера.
31 × 25,5 × 2,2.
Новосибирский государственный краеведческий музей

2. **Неизвестный автор. Икона «Святой Николай Чудотворец».**
XIX в.
Темпера.
25,5 × 21,6 × 2,5.
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник,
ГАУК Тюменской области «Тюменское музейно-просветительское объединение»

иконописного промысла на территории региона, известного в XIX – начале XX века заводом по плавке меди и монетным двором. В связи с его развитием и притоком необходимого для производимых работ крестьянства появился большой спрос на иконную продукцию. А «крупнейшая торговая ярмарка, действовавшая в Сузуне с 1836-го до 1920-х гг.», как отмечают исследователи, «обеспечивала необходимые транспортные и торговые коммуникации»[2]. Ввиду близости и к Московскому тракту, и к водной артерии Оби эта сибирская зимняя ярмарка, посвященная святителю Николаю, привлекала купцов из Казанской, Нижегородской, Томской, Иркутской и других губерний. Приезжие и местные торговцы обменивались товарами и развозили в том числе иконописную продукцию по всему краю и за его пределы.

Но не только перечисленные регионы российского государства за счет развития торговли могли оказывать влияние на культуру и искусство сибирского края. Исследователи указывают и на более глобальные процессы переселения в Сибирь из Центральной России с конца XVI до начала XX века: «были приезжие мастера, продолжавшие в Сибири иконописные традиции своих родных мест, поэтому одновременно бытовали и привезенные образы, и написанные на месте»[3]. Определяя сибирскую икону как позднюю икону русских провинций, Т.В. Прохорова отмечает в сибирском иконописании отражение всей переселенческой географии: от Русского Севера, Владимира и Суздаля до украинских и южнорусских окраин[4]. На определенную схожесть сузунских икон с иконами ранних владимирских писем (Мстёра, Палех, Холуй) и суздальских мастеров указывают, кроме данного автора, также другие исследователи — М.А. Чернов [9], Л.Г. Красноцветова: «Расхожие суздальские иконы для простонародья оказали влияние на старообрядческих мастеров Сузунского завода» [10, с. 27]. Связь последних со старообрядческой средой проявилась в каноничности иконографии, следовании традиции древней живописи. Еще одним важным аргументом в пользу этой связи является отмеченный теми же исследователями исторический факт перевода на территории, где появлялись и развивались заводы А. Демидова, мастеровых из горнозаводского Урала, известного старообрядчеством.

Выполненные в разных стилистических направлениях, сибирские иконы представляют соответствующие традиции Севера, Урала, центральных и южных регионов России. К последним относят часто встречающиеся иконы белорусских и украинских переселенцев. Среди излюбленных мотивов их традиций было изображение растительного орнамента на полях или одеждах святых. Одна из подобных икон «Святитель Николой Чудотворец» конца XIX века хранится в Новосибирском государственном краеведческом музее (Госкаталог, № 9539272, ил. 3). Она наглядно представляет характерные для памятников подобного письма розаны, расположенные по сторонам от центрального образа святого. Эти элементы очень часто украшают иконы других святых, выдавая стиль белорусских и украинских традиций. Среди них особое место утвердилось за понятием ветковского письма, связанного с «идеологическим и историко-культурным центром старообрядческих слобод пограничной территории юго-запада России» [11, с. 67]. Как отмечают исследователи Т.В. Гришанова и Т.Е. Сокольская, для мастеров этого направления «растительный орнамент из листьев и цветов являл образ эдемского сада» [11, с. 67]. Вероятно, в связи с тем, что такие росписи несли в себе особую символическую нагрузку, мастера уделяли им столь значительное внимание. Ярким примером такого памятника искусства является один из экспонатов Новосибирского государственного краеведческого музея. Икона «Образ святого Николы Чудотворца» (Госкаталог, № 6264260), датированная второй половиной XIX века, по месту создания отнесена специалистами к Белоруссии, мастерским села Ветка (ил. 4).

Такие иконы и связанные с ними традиции, как отмечено выше, благодаря переселенцам появились на территории Сибири и в течение нескольких столетий распространялись вследствие дальнейшего развития торговли, производства и промысла.

Выводы

Разнообразие коллекций западносибирских музеев позволяет проанализировать представленную ими иконографию святителя Николая, в том числе в части изображения одежд, и найти некоторые сходства. Так обозначенной выше особенности в условном изображении крестов на саккосе святителя икон сузунского письма можно обнаружить аналоги среди икон северных и уральских мастеров. А иконы того же направления с простым растительным орнаментом на верхнем одеянии святого Николая очень

[2] Прохорова Т.В. Коллекция сибирской народной иконы. Новосибирскому государственному краеведческому музею — 100 лет // Сибирские огни. 2020. № 8. С. 171. URL: https://poisk.ngonb.ru/flip/periodika/sibogni/2020/008/162/ (дата обращения: 15.01.2025).

[3] Там же.

[4] Там же.

3. **Неизвестный народный мастер из среды украинских переселенцев. Икона «Святитель Николай Чудотворец».**
Конец XIX в.
Темпера.
52,8 × 42,8 × 2.
Новосибирский государственный краеведческий музей

4. **Неизвестный автор. Икона «Образ святого Николы Чудотворца».** Вторая половина XIX в. Темпера. 53,8 × 45,5 × 3. Новосибирский государственный краеведческий музей

напоминают мастерски выполненную икону ветковского письма традиций юго-западных территорий России. Учитывая исторические процессы переселения в Сибирь из разных российских регионов на протяжении нескольких столетий и постоянные движения торговцев в Западно-Сибирском крае в местах пересечения торговых путей, развития промышленности и инфраструктуры, можно сделать следующее предположение. При написании икон святителя Николая Чудотворца для мастеров Сузуна образцами часто являлись иконы традиций северного или уральского старообрядческого письма. Тогда на них довольно просто изображались кресты на одеждах святого. При обращении к образцам южной и юго-западной иконописной традиции одежды святителя Николая украшались, хотя также просто, в быстрой манере, растительным орнаментом.

Выявленная связь представляет интерес для дальнейшего исследования, обнаружения и изучения большего количества памятников искусства других регионов.

Список источников

1. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири // Сибирская икона / сост. В.И. Байдин. Омск: Иртыш-92, 1999. С. 194–200.
2. Велижанина Н.Г. Типология сибирской старообрядческой иконописи // Культурное наследие средневековой Руси в традициях Урало-Сибирского старообрядчества : мат-лы Всерос. науч. конф. / сост. Б.А. Шиндин. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1999. С. 467–475.
3. Казаринова Н.В. Народные сибирские иконы // Сибирская икона / сост. В.И. Байдин. Омск: Иртыш-92, 1999. С. 200–202.
4. Прохорова Т.В. Музей сибирской народной иконы — филиал Новосибирского государственного краеведческого музея в поселке Сузун // Современный музей в культурном пространстве Сибири : мат-лы межрег. науч.-практ. конф. / ред.: С.П. Голикова, И.Р. Хамидова. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2019. С. 19–25.
5. Прохорова Т.В., Борисов В.В. Сузунская икона: история изучения и новые материалы // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние / отв. ред. Я.Е. Смирнов. М.: Северный паломник, 2023. С. 219–238.
6. Ковалёв А.В. Сибирская народная икона: опыт изучения частной коллекции // Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С. 92–111. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.005.
7. Губарева О.В. Святитель Николай Чудотворец. СПб.: Метропресс, 2013. 76 с.
8. Настольная книга священнослужителя : в 7 т. Т. 4. М.: Московская патриархия, 1992. 704 с.
9. Чернов М.А. Сузунская икона // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 10 (90). С. 4–26.
10. Красноцветова Л.Г. Иконописное наследие Алтая // Художественная культура Сибири и Алтая. История и современность : сб. мат-лов науч. конф. / ред. Н.С. Царёва, Л.В. Корникова. Барнаул: Полиграфист, 2001. С. 24–32.
11. Гришанова Т.В., Сокольская Т.Е. Сибирская икона: территория открытий // Православное искусство в современном мире : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / ред. Т.А. Резвых. Красноярск: Восточная Сибирь, 2013. С. 66–75.

References
1. Velizhanina, N.G. (1999) ‘On the originality of icon painting in Western Siberia’, in Baidin, V.I. (comp.) *Siberian icon*. Omsk: Irtysh-92, pp. 194–200. (In Russ.)
2. Velizhanina, N.G. (1999) ‘Typology of Siberian Old Believer icon painting’, in Shindin, B.A. (comp.) *Cultural heritage of medieval Rus’ in the traditions of the Ural-Siberian Old Believers* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, pp. 467–475. (In Russ.)
3. Kazarinova, N.V. (1999) ‘Folk Siberian icons’, in Baidin, V.I. (comp.) *Siberian icon*. Omsk: Irtysh-92, pp. 200–202. (In Russ.)
4. Prokhorova, T.V. (2019) ‘Museum of Siberian Folk Icons — a branch of the Novosibirsk State Museum of Local History in the village of Suzun’, in Golikova, S.P. and Khamidova, I.R. (eds.) *Modern museum in the cultural space of Siberia* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirskiy izdatelskiy dom, pp. 19–25. (In Russ.)
5. Prokhorova, T.V. and Borisov, V.V. (2023) ‘Suzun icon: history of study and new materials’, in Smirnov, Ya.E. (ed.) *Icon painting and folk crafts: their connection and mutual influence*. Moscow: Severnyy palomnik, pp. 219–238. (In Russ.)
6. Kovalev, A.V. (2023) ‘Siberian folk icons: the experience of researching a private collection’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 92–111. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.005. (In Russ.)
7. Gubareva, O.V. (2013) *Saint Nicholas the Wonderworker*. Saint Petersburg: Metropress. (In Russ.)
8. Anon. (1992) *Handbook of the Clergyman: in 7 vols*. Vol. 4. Moscow: Moscow Patriarchate. (In Russ.)
9. Chernov, M.A. (2011) ‘Suzun icon’, *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektsionirovaniya = Antiques: objects of art and collecting*, (10), pp. 4–26. (In Russ.)
10. Krasnotsvetova, L.G. (2001) ‘Icon-painting heritage of Altai’, in Tsareva, N.S. and Kornikova, L.V. (eds.) *Artistic culture of Siberia and Altai. History and modernity* [Conference proceedings]. Barnaul: Polygraphist, pp. 24–32. (In Russ.)
11. Grishanova, T.V. and Sokolskaya, T.E. (2013) ‘Siberian icon: territory of discoveries’, in Rezvykh, T.A. (ed.) *Orthodox art in the modern world* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Eastern Siberia Publ., pp. 66–75. (In Russ.)

Информация об авторе
Коломникова Елена Николаевна, соискатель степени кандидата теологии, Общецерковная аспирантура и докторантура имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, Москва, Российская Федерация; старший преподаватель, методист кафедры иконописи, Омская духовная семинария Омской Епархии РПЦ, Омск, Российская Федерация, elkolomsk@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 3946-5196.

Information about the author
Elena Nikolaevna Kolomnikova, applicant for a degree in theology, Saints Cyril and Methodius Institute for Postgraduate Studies, Moscow, Russian Federation; Senior Lecturer, Methodologist of the Department of Icon Painting, Omsk Theological Seminary of the Omsk Diocese of the Russian Orthodox Church, Omsk, Russian Federation, elkolomsk@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 3946-5196.

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

Статья поступила в редакцию 11.03.2025; одобрена после рецензирования 20.03.2025; принята к публикации 21.03.2025.
The article was received by the editorial board on 11 March 2025; approved after reviewing on 20 March 2025; accepted for publication on 21 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 34–53. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 34–53. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 739:27-526.62(476.2)“17”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.003

Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская

Нечаева Галина Григорьевна

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

Аннотация. Статья продолжает исследование семантики иконы и ее убора в культуре старообрядческой Ветки. В предыдущей работе «Чеканные оклады Ветки: пространство и время» цельнокованные оклады представлялись как модели мира. В настоящей статье, на следующем этапе, рассматривается более каноничный убор, состоящий из нескольких частей. Вместе с живописным образом он формирует сложный художественно-символический комплекс. Его семантика углубляется на уровень технологий и их взаимодействия, а символика уходит в византийскую традицию почитания иконного образа. В то же время и в этом каноничном типе украшения ярко проявляются черты Нового времени, отнюдь не чуждые образности произведения, включенные в его формальный и семантический синтаксис. Сама же украшенная, «одетая» икона имеет ряд выразительных средств, направленных вовне, к зрителю. Тема создания «сакрального пространства» и «пространственной иконы» представляется в терминах иеротопии.
Ключевые слова: Ветка, старообрядческое искусство, убор иконы, оклад, семантика иконы, иеротопия, сакральное пространство, пространственная икона

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 34–53. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1180.

© Нечаева Г.Г., 2025

The Art of Eurasia, 2025, (2). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

Spatial icon in the culture of Vetka: Our Lady of Kazan

Galina G. Nechaeva

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

Abstract. The article examines the semantics of iconography and decoration in the Old Believer Vetka (or Vyetka, Vietka) culture. In the previous stage, titled “Embossed icon covers of Vietka: space and time”, the solid-wrought icon frames were presented as representations of the world. At the next stage, with this article, the author explores the decoration of the canonical icon, which is composed of multiple parts — chasing, gold embroidery, sewing with river pearls, gilded wood carving. This decoration, along with the pictorial image, creates a complex artistic and symbolic representation. Its semantics deepens to the level of technologies and their interaction, and the symbolism goes back to the Byzantine tradition of venerating the iconic image. At the same time, this canonical type of decoration clearly shows the features of the New Age, included in its formal and semantic syntax. The decorated, “dressed” icon itself has a number of expressive means directed outward, toward the viewer. The theme of creating a “sacred space” and a “spatial icon” is presented in terms of hierotopy. The results obtained from the analysis are valid for the icon complex Our Lady of Kazan in Rize and Embossed Cover, as presented in this study. However, these conclusions have the potential to be further developed within a broader context. This includes exploring the inner world of the Vetka icons themselves, as well as their interaction with the outer world of traditional culture.
Keywords: Vetka, Old Believer art, icon decoration, icon cover, icon semantics, hierotopy, sacred space, spatial icon

For citation: Nechaeva, G.G. (2025) ‘Spatial icon in the culture of Vetka: Our Lady of Kazan’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 34–53. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.003.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1180. (In Russ.)

Введение

С углублением исследований иконописной традиции Ветки становится всё яснее, что развитие отдельных видов искусства в этом историческом центре старообрядчества входит в единый стиль. Очевидно, так называемый целостный артефакт «икона в уборе» не исчерпывается суммой его составных частей. Не ограничивается и их художественным взаимодействием, что, безусловно, дает синергию, прирост художественной информации. Этот комплекс направлен на создание художественного произведения, выходящего за пределы не только «плоской доски иконы», но и драгоценного убора и рамы-киота. Достижение художественного результата происходит только со включением в новый объект самого зрителя. Именно на получение этого целостного результата направлен ряд изобразительных и выразительных средств, примененных разными мастерами, «предчувствующими» возникновение нового образа. В терминах современной отрасли знаний, иеротопии, так происходит создание «визуальной», или, иначе, «пространственной иконы», с моделированием ее «сакрального пространства» [1, с. 13].

Таков комплекс, состоящий из живописного образа «Богоматерь Казанская» и убора на икону XVIII века из Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова. Обратимся к нему, постараемся пройти все ступени художественного восприятия и восстановим обратный процесс этапов создания этого образа. Представим артефакт как «пространственную икону».

В древних традициях, отмечает И.А. Стерлигова, «оклады и иконные киоты… различного рода

приклады, казалось бы, скрывавшие образ, по замыслу их создателей подчеркивали его значение как источника божественной благодати», служили «чувственной святыней — отображением святынь мысленных, и руководством, и путем к ним» [2, с. 125]. В задачи настоящего исследования входит выяснить, можно ли обнаружить продление и развитие идеи сакральной символики в Новое время и какими средствами это достигается в старообрядческой культуре Ветки.

Шедевр из Келейного переулка

Икона «Богоматерь Казанская» в полном уборе (Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова[1], номер в Главной книге поступлений № 398, ил. 1) [2, с. 275, 306] приобретена музеем в 1983 году, где была датирована XVIII веком.

Памятник бытовал в семье старообрядческого происхождения в бывшем Монастырском (Келейном) переулке Ветки, который когда-то проходил вдоль рва по периметру самого Ветковского Покровского монастыря. Эта монастырская по мастерству работа позволяет поставить вопросы о «согласии мастеров» и о создании «диалога со зрителем» на примере отдельного произведения. Возможно, это келейная икона одной из ветковских «мастериц» — так называли одиноких старых дев, которые учили детей, в том числе и рукоделию, мастерству шитья бисером. Они продолжали монастырские традиции и жили именно здесь, по свидетельству этнографа Ивана Абрамова, в Ветке, еще на рубеже XIX–XX веков [4]. Искусство, посеянное древним символизмом жемчуга и техникой шитья в прикреп, прорастало в старообрядческих слободах во многих семьях: нами зафиксированы примеры, когда еще в 1930-е годы девушки шили бисером и «земчугом» ризы на свадебные иконы. Был жив термин и «дутый жемчуг» (стеклянные бусы, покрытые изнутри перламутром). Тем более интересно рассматривать приемы создания образа именно по отношению к традиции ветковского художественного центра.

Уточним, что представляет собой произведение. Живописный образ богородицы с младенцем и четырьмя святыми на полях исполнен на доске, покрытой паволокой (лен) и пролевкашенной, в технике яичной темперы. Размер иконы небольшой, для личной молитвы: 26,8 × 22 см. Собственно оклад — золоченый серебряный, только обрамляет фигуру богородицы, оставляя силуэт открытым. Сама она «одета в ризу», шитую золотными нитями, битью, канителью, блестками и саженную жемчугом, стеклами, камнями. На голову традиционно надет отдельно скованный венец. Здесь он серебряный золоченый. Изготовление подобного многочастного убора — старая монастырская традиция, берущая начало в Византии, с глубокими духовными корнями почитания священных реликвий. Как отметила И.А. Стерлигова, «символика драгоценного убора икон разрабатывается в самой теории христианства и к VIII столетию получает свою четкую формулировку» [2, с. 124]. Символика и стилистика материалов и даров уходит в еще более древнюю античную и восточную историю. Старообрядческая культура продолжает эту реликвийную линию создания образа.

Затем икона помещена в богатый и глубокий резной киот, размером 61 × 56 × 22 см. Он деревянный, вырезан из липы, покрыт левкасом и позолочен листовым золотом по охряно-красному полименту. Исполнен в характерном для Ветки стиле «беларускай рэзі навылетнай», то есть сквозной орнаментальной резьбы, наложенной на внутреннюю вогнутую золоченую же раму. По стилю орнамент иллюзионистически-барочный, он происходит от «флемской», фламандской резьбы. Ветка продолжает натуралистический образный ряд такого резного золотого сада в «виноградовых киотах» (местное название резного киота с гроздями винограда) (ил. 2). По мотивам орнамент рассматриваемого киота — растительный, однако мастер работает «под кузнь», имитируя в дереве объемную тончайшую ковку из золота (ил. 3). Этот подход-«обманка», как и ряд других признаков данного убора, позволяет уточнить источник образа: это стилистика рококо.

В сумме произведение представляет собой художественно-технологический комплекс, включающий согласное сочетание «изделий» разных мастеров, работавших в разных видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Проследим, действительно ли их мастерство представляет собой коллективно-личностное творчество единого духовно-художественного центра, где все эти виды искусства развивались в координации.

При первом впечатлении на зрителя воздействует как живопись иконы, так и богатство материалов убора и великолепное владение техниками. Уже на этом «технологическом» уровне взаимодействие мастеров направлено на целостный образный результат, которого и достигает.

Во-первых, техника яичной темперы и канонический порядок наложения красочных слоев в письме лика Марии сочетают древний символизм и «живоподобный, фряжский стиль» XVII века, наследие Симона Ушакова. Эта линия развивается в особый тип узнаваемых ветковских «задушевных» ликов (ил. 4).

[1] Далее использованы сокращения: ГУК «Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова» — ВМСБТ. Номер предмета в Главной книге поступлений — КП.

1. **Икона «Богоматерь Казанская» в полном уборе.**
Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Доска, паволока, левкас, темпера, сусальное и твореное золото.
26,8 × 22.
Риза: золотное шитье, саженье жемчугом, камнями и стеклами.
Оклад: серебро, чеканка, гравировка, золочение.
Киот: резьба по дереву, золочение.
61 × 56 × 22.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398

Во-вторых, в уборе иконы воспроизводится символический предмет реликвии (например, хранившейся во Влахернах ризы богородицы), сакральный смысл которой наследуется со времен Древней Руси. О том, что Ветка включает реликвийный смысл богородичных риз в свой тезаурус, свидетельствует иконографический сюжет «Положение ризы пресвятыя богородицы», который входит в свод типов и сюжетов иконографии богородицы, собранный по ветковско-стародубским памятникам.

2. **«Виноградовый киот». Фрагмент.**
Конец XVIII – начало XIX в. Происходит из Ветки. Резьба по дереву, золочение. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 1-24

3. **Киот «под кузнь». Фрагмент.**
XVIII – начало XIX в. Происходит из Ветки. Резьба по дереву, золочение. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398.
Фрагмент: семантическое взаимодействие киота и пространственного образа оклада

В-третьих, убор — это способ почитания иконного образа, воспроизводящего чудотворную икону, в данном случае «Казанскую». Ветка развивает тему казанского явления святыни 1579 года, включая ее в собственную историю памятников этой иконографии.

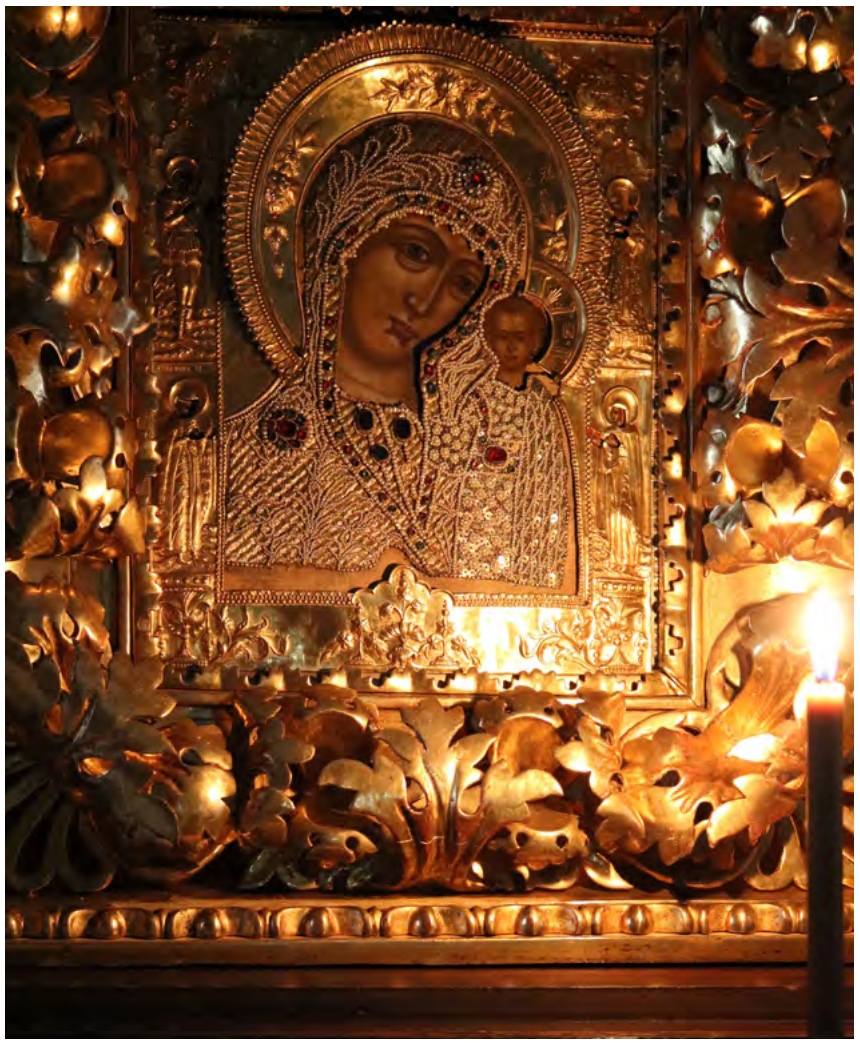
В-четвертых, произведение из Келейного переулка, предназначенное для личной молитвы, направлено к созданию «задушевного образа», что отмечают для ветковских икон исследователи «Ветки». Это эмоциональное впечатление по сути верно. Создается эффект одушевленности человеческого общения, который испытывает и сегодня каждый останавливающийся перед этой маленькой иконой в экспозиционном зале. Не стоит и говорить, что в самой традиции подобное общение и включение самого человека в этот диалог было неизмеримо более полным, начиная уже с разницы в освещении: экспозиционном, с одной стороны, и с другой — от живого пламени свечи, ритмически взаимодействующего с мерным шепотом индивидуальной, интимной молитвы, для которой и был создан образ (ил. 5).

Иеротопия Ветки

При классическом искусствоведческом подходе возникает опасность видения иконы как «плоской доски». При этом неизбежно ускользала бы семантически весомая часть выразительных средств языка иконы, которая направлена именно на создание пространственного диалога между иконой и человеком.

На протяжении многих лет мы наблюдали за пространственным аспектом функционирования

4. **Икона «Богоматерь Казанская».**
Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Доска, паволока, левкас, темпера, сусальное и твореное золото.
26,8 × 22.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398



5. **Икона «Богоматерь Казанская» в уборе.**
Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398

домовой иконы в культуре Ветки, особенно иконы в уборе и киоте, в красном углу, в доме. Сначала в экспедиционной жизни, а затем, после «чернобыльского» выселения слобод старообрядцев в 1991 году, более в построении собственных экспозиций, где стремились воплотить пространственный образ.

Подходя семиотически к изучению ветковской культуры, стремясь описывать ее в пространственных терминах, мы обнаруживали концентрическое устроение «ветковского космоса». При наблюдениях за культурой иконы в старообрядческих слободах становилось ясно, что фиксация памятников искусства, произведений и артефактов данной культуры — только начальный этап, хотя и многотрудный, а после выселения — ставший уникальным опытом.

Своеобразие обстоятельств было и в том, что мастера и заказчики относились к единой среде жизни и единой традиции, по сути, это делало ситуацию фольклорной. В процессе заказа, исполнения, обряда передачи, помещения иконы в дом и общения с нею происходило непрерывное устроение диалога. Диалога артефактов в семантически формируемом и обозначаемом пространстве — с человеком.

По отношению к иконе в уборе, древняя традиция изготовления которого благодатно представлена в старообрядческой культуре, обнаруживается и «внутренний диалог» живописного образа с его шитым, чеканным, резным убором. Это символическое, образное взаимодействие, вплоть до диалога техник и активизации архетипов символики.

Комплекс «икона в уборе» встраивается в пространство моленного угла, домового иконостаса, где происходит диалог с адептом, представителем данной традиции. Пространственное моделирование осуществляется в устроении домового моленного угла и реализации важной для Ветки мифологемы райского сада в красном углу и вообще в доме. Сакральное пространство красного угла концентрично, часто имеет центричную же композицию главной иконы [5, с. 110], либо в центр помещается такой замкнутый по композиции и объемный комплекс, как рассматриваемый нами памятник.

Далее мы видим ритмический повтор образов в модели усадьбы: ‘дом + сад’, где классицизм архитектуры дома «обрастает» деревянной растительной резьбой, как бы диалогизируя с садовой растительностью и перетекая в нее. Затем ‘град

+ сад', где сам город и его образ помещается в «яблоновом киоте» садов Ветки. Далее 'град + сад + места зверопастенные' и т.д. [5, с. 65–69, 84]. Таким образом, как мы ранее отмечали, «помещение иконы в киот никогда не было только конструктивным приемом. Закономерности традиционного мышления взаимополагали технологию и образ, выводя их из архетипических глубин. Образ (в нашем примере 'сад') ширился, давая ряд концентрических кругов своего развития. Именно так слагались древние художественные системы. Так, кругообразно, ширился родственный им народный космос» [5, с. 84]. Именно так воплощалась в ветковском искусстве и христианская мысль о «храмовой архитектуре вселенной, которая, возносясь над скорбью людской… по пути расцветает райской растительностью» [6, с. 209–210].

Пространственный аспект бытования иконы и ее устроения для подобного диалога мы отмечали в авторских музейных монографиях и статьях, посвященных иконописи. Описанию ветковской культуры в терминах пространства и моделирования символического и образного пространства посвящен ряд глав в «Ветковской иконе» (2002) [5]. Это «Икона в пространстве храма» [5, с. 45–51]; «Три образа рая в культуре Ветки. Сад» [5, с. 65–69]; «Воплощенная молитва» [5, с. 72–80]. В этой главе икона и ее взаимодействие со зрителем прослежены вплоть до художественных средств выражения диалога. Таковы «Символика движения, жеста, взгляда» [5, с. 79]; «Молитва звезд и цветов» (об орнаменте шитья) [5, с. 79]; «Убор иконы» [5, с. 80–84]; «Алтарь» [5, с. 85–90]; «Икона как дом. Четырехчастная» [5, с. 90–97].

В «Живой вере» (2012) [3] удалось рассмотреть жизнь ветковской художественной традиции на примерах сопоставления произведений и их фрагментов, что позволило приблизить к зрителю детали икон и их убора, дало возможность всмотреться и включиться в диалог уже самому читателю: «Диалог женского и мужского начал в уборе иконы» [3, с. 296]; «Икона в киоте как модель дома и сада» [3, с. 292]; «Свеча и киот: воплощение идеи света» [3, с. 288]; «Храмовая преграда и вход Красного угла» [3, с. 284].

Сегодня, обращаясь к образу Казанской Богоматери из Монастырского (Келейного) переулка, можно уточнить задачу. Автор теории иеротопии А.М. Лидов пишет: «Принципиально важным кажется осознание того, что образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а перед ней, в пространстве между молящимся и изображением. Данное восприятие святых образов определяет понимание иконической природы пространства, в котором взаимодействовали разные художественные средства, обращенные к разным органам чувств» [1, с. 21].

Понятия иеротопии как науки о создании сакральных пространств позволяют выявить структуру, сумму художественных приемов, направленных на эмоционально отмечаемую черту ветковских икон — «задушевность образа». То есть мы можем искусствоведчески проследить создание собственно визуальной иконы, пространственной иконы, для которой материальный комплекс 'икона в уборе' — это только «включатель» пространственного образа, вовлекающего и зрителя. Далее шире — и сам комплекс, и зритель включаются в контекст конкретного пространства. В нем же ритмически задаются всё более широкие концентрические круги образов и смыслов. То есть, воссоздается ситуация пространства невещественного, сакрального — «иеротопического».

Икона и человек как соотносительные «малые миры»

Итак, обнаружение художественных средств, направленных на создание ситуации общения человека с самим образом, является нашей целью. Оно должно сопровождаться выявлением и технико-технологических способов воплощения: как самих выразительных средств, так и производимого «диалога», выражаемого в чувственных, прежде всего, визуальных образах.

Прежде чем рассматривать пространственное взаимодействие иконы и зрителя, обратим внимание на соотносительные «структуры» самих взаимодействующих агентов. А именно на то, что художественный образ и артефакт в традиционной культуре сохраняет космогонические и антропометрические качества в самом алгоритме его создания. То есть он создается и представляется как «малый мир», в чем уподобляется человеку. Это же космологическое измерение активизируется и в самом человеке, воспринимающем художественный образ. Диалог, таким образом, происходит прежде всего на этом архетипическом уровне. Далее он переходит на уровни восприятия вещи-реликвии и т.д. Архетип личности активизируется в произведении при общении с ним: «Вот и хозяин домой пришел!» — услышали мы радостные слова от пожилой старообрядки, которой привезли по ее просьбе старопечатную книгу «Житие Николы» (святой Никола чудотворец имеет в местной традиции эпитет «хозяин»).

Рассмотрим эту «мирозданность» и «человечность» на примерах самого живописного образа, а также составных частей убора иконы.

Казанская на Ветке: «грозная» и «благодерзая к человеку»

Начнем с иконографии и народной иконологии. Культ богородицы Казанской на Ветке и в Стародубье — один из ведущих, и уже не только

по «казанскому» явлению 1579 года. Так, украшение экспозиции музея — это храмовая икона «Казанской» московского письма XVII века, в ризе работы XVIII столетия, находящаяся на временном хранении. По легенде, именно ее несли на руках основатели Ветки из Москвы, а богатый убор в стиле барокко и рококо, судя по стилю, шили уже в местном монастыре [3, с. 297, 333–337]. Казанским был женский монастырь до разорения центра в 1764 году, и Казанским девичьим назван основанный ветковским иереем Михаилом Калмыком в 1765 году монастырь в Стародубье, близ Климова, в месте переноса Ветковской церкви и ее Покровского монастыря. Почти в каждой старообрядческой семье, включая и автора статьи, образ «Казанской» был.

Для летнего праздника Казанской 21 июля в домашней культуре иконы отмечен эпитет «грозная», по летним грозам этого периода. Это, впрочем, характерный признак для нескольких святых летнего календаря. В местных представлениях сливаются исторические обстоятельства явления иконы «при Грозном» и архетип грозового божественного начала. К осеннему дню 4 ноября возвращались с отхожих промыслов строительные артели. Мужчины «приносили за пазухой гаруску или атласку», дорогие шелковые и кашемировые шали для своих женщин, которые молились в их отсутствие о возвращении.

На полях рассматриваемого образа — «приписные святые», четыре фигурки. Обычно здесь патрональные и «целебные» святые. Они указываются при личном заказе иконы («приписные») и «предстоят» перед чтимым образом средника за членов семьи. Также эти святые входят в ряд, за кого молится реальная молельница перед самой иконой. Здесь это Димитрий (Солунский), Иаков, Лаврентий (архидиакон) и мученица Ирина[2]. Это обычное для здешних мест обстоятельство, однако и один из действенных способов устанавливать личностный контакт образа с человеком, прежде всего с хозяевами иконы.

Перед «Казанской» молились по старообрядческим «Целебникам», «о прозрении ослепших очес», но она, по нашим экспедиционным записям, «указывала и на воров и разбойников», особо опасных для дома в отсутствие мужчины-хозяина [7, с. 319]. Наконец в самых архаичных слоях образ был «от сглазу» (и даже шепотом говорили: «Ею можно и навести… на кого»). Видно, что вся многослойная образность связана с легендой чудесно увиденной, скрытой под пожарищем иконы, с чудом узрения святыни девочкой. Но тема разворачивается в спектр «чудесного зрения», вздымая из глубины культуры самые архаичные мифологические представления.

Живопись.
Взгляд на зрителя как установление контакта. Сомасштабность

Теперь эта архаика входит в особенности многозначного взора самого образа богоматери (ил. 4). Изображенная в ¾ Мария смотрит на нас. Правда, взор одновременно погружен и в себя, ко внутренней мысли, которую верующий угадывает, сочувствуя материнским переживаниям и предчувствиям, знакомым не только по каноническим текстам, но и по апокрифическому «Сну богородицы». Взгляд также непостижим, так как при обращенности к зрителю, сфокусирован где-то перед нашим лицом (свеча?). Идея непостижимости восходит к вершинам духовного образа. Одновременно подобная неуловимость взгляда, проникновение его в разные сферы мира нисходят и к архаическим глубинам традиционной культуры.

Далее гипотетически можно восстанавливать сценарий моделирования пространственной иконы. Фокусировка взгляда богородицы на свече, находящейся между изображением и лицом молящегося,— первый способ организации сакрального пространства личной молитвы, по форме, возможно, концентрического, с центром в свече, световом образе молитвы (ил. 5).

Второй центр, вернее, диаметр следующего круга моделируемого пространства — собственно плоскость иконы. Размер изображения, лика и головы богородицы обычно сомасштабен человеку, что свойственно ветковской иконописи. Но не в прямом уподоблении размеров. На иконе из Монастырского переулка буквальный размер головы Марии чуть более 10 см. Таким лицо собеседника видится на расстоянии 60–70 см. Это пространство личной «задушевной» беседы. Приблизимся к иконе на расстояние 30 см. Поверхность иконы в этом параметре подобна прозрачному экрану, который делит эту сферу пополам: 30 и 30 (см). За поверхностью изображения, в масштабном удалении, на малом иллюзорном расстоянии — лик богородицы, в точном угловом соответствии образа на сетчатке глаза.

Отмеченные нами выше разные прочтения взгляда, его фокусировки и ассоциации смыслов могут восприниматься и как многозначность общения, и как смена настроений, мыслей. Оба параметра в реальном общении мгновенно угадываются собеседниками, но только в случае духовной и эмоциональной близости. Так формируется и наполняется сценарий общения.

Теплота колорита. Текст и изображение

Теплота колорита — характерная, стилеобразующая черта ветковских икон.

[2] Во время экспедиций удавалось угадать в именах святых на полях икон имена прадедов их хозяев, так устанавливалась связь через поколения.

Здесь так же, как и в других параметрах художественных средств, действует семантическая оппозиция канонической системы иконописи — и живописи Нового времени. Собственно противопоставление и разрешение пары ‘земное vs небесное’ было представлено в древнерусской, особенно посадской демократической иконе всегда — во встрече небесных, заморских красок и земель: охр и теплых зеленых. В ветковской иконе спектр символического — синего, красного, золота — полон, однако разрабатывается в оттенках, стремящихся в сторону более чувственного. Это ренессансные «веницейские баканы». Гамма земных красок также расширяется, насыщаясь и цитируя аккорды светотени, даже воздушной перспективы (прежде всего в ранних памятниках). В разряде личного письма таких пейзажных ассоциаций нет, но живоподобный канон, наследованный от Ушаковского стиля XVII века, и теплота светотени в зеленоватом санкире и красных вохрениях, безусловно, коррелируют с невидимой нам земной средой.

Рассмотрим, как тема ‘небесного vs земного’ реализуется в портретной стилистике иконописи. Визуальный и словесный текст должны соответствовать образу. На страницах Гомельского иконописного толкового подлинника[3] XVIII – начала XIX века находим «Сказание о нраве богородицы», апокриф раннехристианского происхождения [8, с. 491–493]. Это текст «Евродита [Афродитиана] Персиянина» V века, переведенный в XIII столетии. Произведение было любимо и читаемо в древнерусский период, вошло в старообрядческие сборники, в том числе в иконописные подлинники Нового времени. Особо личное отношение между Марией и «многими женами» определяется именно рукоделием: «Украшения ради ея дел добрых устроен[о] быти ей… многим женам наставнице[ю]»[4]. Также выразителен «психологический портрет» древнего времени: «Благопоклонна главою. Благочестна ко всем. И чтяще добре. И с честию любезно поклоняшеся всякому человеку. Глаголы [речи] имея смиренны. Яко всем чюдится о глаголемых от нея. И о разуме ея и о беседех»[5] [8, с. 493]. Теперь образ реализуется в приемах живоподобного письма, приобретая всё больше этничности в характере и способах выражения эмоций. Текст для иконописца представляет его нам не как ремесленника, но как художника, перед которым ставится задача создания «нрава», то есть психологического портрета. Во взгляде Марии, в «теплом» выражении лика передается обращенность образа к человеку: «Яко всем чюдится… и о разуме ея, и о беседех».

Риза богородицы. Реликвия и рукоделие

Драгоценное заполнение локальных областей поверхности иконы дарами, «прикладами» (шитая риза, басма, чеканный оклад) — плоскостный по природе образ, включая орнамент. Этот уровень дарения сохраняет свою символическую реликвийность: образу приносятся драгоценные ткани, металлы (золотое шитье, парча, серебро). Камни и жемчуг, бисер «сажаются» по ткани — тканой, шитой, чеканеной, писаной. Здесь «шитая риза» буквально одевает фигуру (ил. 6).

Образ принесения даров сочетается с древним символизмом почитания ризы Богородицы и тканых святынь Влахернского храма Константинополя. Так, И.А. Стерлигова пишет: «Вера в защитную силу одеяний Богоматери, сохранившихся после ее Успения, отразилась и в драгоценных украшениях икон… Образ ризы известен и в виде отдельного плата-“багряницы” на русских иконах с XI–XII веков. Иногда в окладах икон он претворялся в золотое или серебряное золоченое очелье с самоцветами и жемчужинами, или унизанный жемчугом плат» [9, с. 558].

В то же время в задушевной манере шитья «ризы», «одежки» для богородицы явно прослеживается взаимодействие искусства убора иконы с собственной культурой одежды. На Ветке еще в начале XX века Ивану Абрамову доставали из сундуков и показывали старинные кокошники «с сеткой жемчуга, спускающейся на глаза» [4, с. 55]. В случае с шитьем оклада на свадебную икону актуализировалось общение невест: земной и божественной. Материальность, совпадение техник изготовления ризы богородицы и женских уборов приводит к материализации метафоры в этнических деталях. Лик Богородицы интимен и задушевен, он написан для общения с молельницей, как бы взглядывая на нее (на нас) из-под «реального» шитого жемчугом плата. Это ренессансное начало характерно для богородичных образов Ветки [3, с. 124, 199, 207, 296, 302, 306 и далее].

Оклад. Мир предстояния

Рассмотрим произведение чеканного мастера — оклад, который входит в целостный комплекс.

Для чеканки, как и для других видов изобразительного и прикладного искусства, в ветковско-стародубской культуре характерно «двойное» образное мышление и соответственный язык выразительных средств. Они обращены, с одной стороны, к прошлому, к языку канона, а с другой —

[3] «Подлинник», рукопись-конволют середины XVIII – начала XIX в. 300 л. Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», КП № 15189. Л. 248.

[4] Там же. Л. 249 об.

[5] Там же. Л. 248.

6. **Икона «Богоматерь Казанская» в ризе. Фрагмент: плат и лик Богородицы.** Последняя треть XVIII в. Происходит из Ветки. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398

7. **Икона «Богоматерь Казанская» в ризе и чеканном окладе.** Последняя треть XVIII в. Происходит из Ветки. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398

к современному для мастера художественному языку барокко и, с уточнением места и времени, к иллюзионизму эпохи рококо [10]. Образность исходя из «двойной» системы моделирования пространства, как внутри, так и вне иконы, в иеротопическом пространстве, развивается во взаимодействии этих систем. Самый древний реликвийный смысл посвящения образу дорогих даров воплощен в серебре и золоте. Теперь он дополняется имитацией других драгоценных материалов, например, жемчуга, в чеканке и «живых даров» — цветов и веток в духе рококо. Они созданы чеканом, резцом в ракурсах, в светотеневой трактовке форм, с помощью гравюрного штриха и точки, тончайших касаний резца и пуансона. Однако контуры живых растений не утопают в фоне, они огранены с помощью техники оброна. Так трепетная мимолетность переведена в вечность драгоценного металла, с его символизмом света (ил. 7).

Ритмическое заполнение плоскостей орнаментом, сродным с древней басмой, воспроизведение той же ткани, имитированной в драгоценном металле,— предыстория чеканки. Обозначение границ, выделение композиционных зон — исконный синтаксис оправ — также остается в силе.

Однако культура барокко пробуждает у мастеров «повышенное внимание к объемам, форме и способам их передачи в миллиметровом диапазоне изгибов металла» [10, с. 21]. Это ведет к своеобразным решениям в каждой из композиционных зон оклада, а также в решении канонических частей композиции. Наблюдая этот процесс в трактовке растительного орнамента или архитектурных элементов, убеждаемся в единстве стилистики. Например, в исполнении человеческих фигур. Как мы отмечали ранее, «система графического решения складок одежды, характерная для древней иконы, претерпевала существенные изменения уже в XVII веке, а затем и в истории самой Ветки. Этот вопрос актуален в XVIII столетии для прикладных видов искусства. <…> Повышая рельефность изображения, мастера-чеканщики решают вопрос о целостности формы. Сохраняется древняя графическая система разделки линиями складок одежды и общего контура фигур, но это уже не единственная система измерений. Она наносится как сеть привычных, узнаваемых ритмических линий, но в ее границах формы волнуются, вздымаются, создавая сложный рельеф» [10, с. 21]. Применяются приемы создания рельефа древней мелкой пластики, резных икон, но анализируются и скульптурные формы Нового времени западного образца. Разные системы передачи объема входят во внимание мастера, оказавшегося в сфере их взаимодействия. «И если иконная и картинная перспективы взаимовлияют в ветковских живописных образах, то иконный и скульптурный способы создания объема и форм вступают в диалог прежде всего в чеканке и резной по дереву иконе. Это важно для фигур средника иконы и ярко выражено в местных чеканных окладах» [10, с. 21].

Однако в серебряном окладе «Казанской» (КП № 398) имеются только фигурки палеосных (приписных) святых на полях рамки (ил. 7). И всё же даже эти миниатюрные изображения удивительно осязаемы. Они живут в грандиозном пространстве между низом и верхом микрокосма иконы. Будучи выполнены «во плоти», они усиливают восприятие оклада именно как пространства. Четверо святых «мирозданно» предстают в разных ярусах на рельефных натуралистических горках-позёмах. Мы наблюдаем их восхождение и следим за ними, как за персонажами, реально видимыми нам в отдалении перспективы. Их одежды убеждают: «пернатый доспех» и шелковый плащ юного воина Димитрия Солунского (ил. 8); крытая цветной тканью овчинная шуба св. Иакова; облачение, вплоть до пуговиц, архидиакона Арсения, монашествовавшего в Египте в IV веке. Можно предположить, что взаимодействие изобразительных систем Средневековья и Нового времени не дало бы такого «одушевленного» результата. Тут включается еще одна система. Это «живое существование в культуре Ветки архетипического мифо-поэтического мышления и фольклорная по сути ситуация личного заказа и изготовления артефакта. Они вели к пониманию каждого произведения, в том числе и чеканного оклада, как моделирования микрокосма» [10, с. 16–17] — воссоздания целостного мира / «воображения» святых в их житиях и святых мест / миниатюрного мира домашнего алтаря с предстоянием «за род» тезоименитых святых.

Оклад. Орнаменты разных эпох. Семантика зон

Последовательность сочетания двух систем измерения распространяется и на орнамент чеканки. В этом детализированном окладе древние дробницы с инициалами богородицы на верхних углах полей оклада превращены в асимметричные выпуклые округлые «зеркала», украшенные натуралистично переданными незабудками (ил. 7, 8). Это признаки стилистики рококо, с его легким и увлекательным иллюзионизмом, как бы разбрасывающим отдельные элементы на гладком полированном фоне оклада. Каждый такой мотив имеет собственную «гравитацию», организуя ритмическую целостность внутри своего прихотливого контура. На нижних углах рамки мастер изображает классицистические вазоны и пальметты, однако они прорастают асимметричными легкими ростками-перьями (ил. 7). Сочетание элементов рококо и классики, «прорастание»

8. **Чеканный оклад на икону «Богоматерь Казанская». Фрагмент: «приписные святые» на полях, святой Димитрий Солунский.**
Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398

одного стиля в другой характерно именно для раннего, так называемого барочного классицизма. Его рокайльно-классицистическое направление, вдохновленное французскими и итальянскими образцами, развивалось на территории Беларуси со второй половины XVIII века [11].

Внимательное разделение мотивов орнамента по верхней и нижней зонам оклада свидетельствует не только о стилистической чуткости. «Нижнее посвящение» архитектурно, близко подобному устроению рамок гравюр, оно «мужское». Вверху голова Марии увенчана каноническим венцом, смысл которого расшифрован натуралистическим цветочным узором. Рядом — «зеркала» с незабудками, они из светличного и природного мира, это женские, девичьи образы.

Ранее мы установили, что «характерный признак ветковских златокованых риз — своеобразный “экологизм”, естественное ощущение ритма почти живых веток, побегов, цветов, бутонов — даже если они воспроизводят прихотливый рисунок златотканой ризы или вышивки» [10, с. 18]. Ветковская традиция не допускает выполнения симметричных элементов по единому трафарету. Левые и правые мотивы естественно уравновешиваются, как бы развиваясь на глазах зрителя подобно живой природе. Когда-то мы с удивлением обнаружили для себя эту внутреннюю асимметрию в чеканном орнаменте оклада «Спаса Нерукотворного» (ВМСБТ, КП № 1/22) [3, с. 356–358], потом — в орнаменте певческих рукописей, особенно в равновесной прихотливости буквиц, инициалов, выполненных в стиле «живой ветки» [8, с. 193–223]. И связали свободный ритм графики с впечатлением от знаменного пения — вернее, были впечатлены рассказом о работе чеканщиков Священниковых, который услышали от внучки и дочери мастеров этой династии, в сводчатом подклете дома, бывшей мастерской ее дедов и родителей. Сама участница процесса (женщины полировали золоченые оклады) Ирина Родионовна Юрченко (1912 г.р.), вспоминала о братьях-чеканщиках, одним из которых был ее отец Родион Николаевич Священников: «Сядуть за верстак… Работають и поють, всё божественное. А окна на уровне мостовой, под домом мастерская была. Люди идуть, остановятся и слушають, уйти не могуть…» [12]. Мнения ученых в анализе явлений старообрядческой культуры совпадают с живым ощущением традиции: «Существует еще одно сходство в понятийном арсенале певческого искусства и иконописи. Это значение понятия “асимметрии”. Что касается знаменного пения, то асимметрия, свобода, в отличие от регулярности и тактовости,— принцип ритмического движения столпового распева» [13, с. 186–187]. Орнамент может не иметь явной метрической основы, то есть метр в данном случае (как в знаменном пении) заложен очень глубоко — тогда появляется то, что называется «свободный ритм». Философии орнамента посвящены строки П.А. Флоренского: «Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*» [14, с. 160].

Эффекты света в золоченой резьбе

Произведения всех мастеров здесь органично соединены. Вернемся к резному киоту, реминисценции райского сада. Рассматриваемая нами икона — продукт развития этой идеи в формировании красного угла дома. Таковы «виноградовые киоты», образно и конструктивно сформированные ветковской барочной культурой. Приведем еще один великолепный комплекс. Это снова «Казанская», из купеческой семьи с бывшей Средней улицы в Ветке (ил. 9–10). Здесь соотношение размеров иконы (27 × 22 см) и киота (90 × 82 × 24 см) еще более впечатляет.

Наследующий барочную пышность райской растительности резной киот включает в себя рокайльные С-образные завитки, соразмерные всей подвижной композиции. Размещаясь по углам, они сообщают энергию «поворота» этому волнующемуся буйству, словно текущему по кругу внутри квадратной ограды ящика киота. Кажется, следующие слова — как раз о подобном мастерстве: «В период рококо народные мастера продолжают традиции сквозной фигурной резьбы, выпуклостью и объемной осязательностью скорее похожей на лепку. Резец мастера превращал деревянную заготовку в сквозной ажурный узор, состоявший из замысловатых сплетений … орнаментальных мотивов, включающих цветы, ягоды, С-образные рогалики, хрящевидные сочленения. Контуры резьбы получили изысканно-причудливые асимметричные, исполненные движения и ритма очертания» [15, с. 206]. Это описание резного декора униатского и католического храма. В исполнении узоров для них участвовали и белорусские мастера. Тут старообрядческая Ветка, наследующая энергию «рэзі навылетнай» XVII века, в самой теме. Мысль о слепом заимствовании видится нам несправедливой, поскольку в возведении шедевров XVIII столетия во всех столицах старообрядческие артели участвовали напрямую. И эта киотная модель ‘Мира – Сада – Рая – Неопалимой купины’ формировалась, очевидно, уже с задачей создания иеротопа, сакрального пространства молитвы, единения иконы и зрителя сферой в домовом алтаре. Приближаясь на расстояние личной молитвы, мы перестаем видеть рамку и сам ларь киота (ил. 11). Часто «кивоть» — женского рода,

9. **Икона «Богоматерь Казанская».**
Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Доска, паволока, левкас, темпера, сусальное и твореное золото.
27 × 22.
Риза: шитье цветным бисером, саженье стеклами.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 1-24

10. **Икона «Богоматерь Казанская» в полном уборе.**
Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Доска, паволока, левкас, темпера, сусальное и твореное золото.
Риза: шитье цветным бисером, саженье стеклами.
Киот: резьба по дереву, золочение.
90 × 82 × 24.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 1-24

в соответствии с греческим. Комплекс ‘киот + икона’ продуман как оптический объект, устраивающий диалог зрителя и образа в интимной молитве, объединяя сферой света (ил. 12). Можно сказать, что произведение формируется как целостная пространственная икона [1, с. 7].

Подобный эффект продолжает быть важным и для «Казанской» из Келейного переулка. Золоченая полированная рама глубока и вогнута, являясь своеобразным рефлектором. Она фокусирует сферу света свечи с диаметром около 60 см (то есть соединяет светом образ и человека, «вошедшего в рай»). Мы словно пробираемся взглядом сквозь склоненную вокруг иконы листву резьбы. Внутренние поверхности завитков листвы также полированы и похожи на вогнутые зеркала, вбирая, отражая и умножая огонь свечи. Эстетика зеркал, умножающих и дробящих пространство в стиле рококо, является объектом семиотического анализа: «В визуальной риторике

11. **Икона «Богоматерь Казанская». Фрагмент: демонстрация эффекта приближения к иконе на расстояние личной молитвы.**
Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 1-24

12. **Икона «Богоматерь Казанская». Фрагмент: свеча образует сферу света, актуализирующую иеротоп личной молитвы.**
Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 1-24

барокко XVII – первой половины XVIII века иллюзионизм зеркала становится одним из важнейших смыслообразующих понятий. С ним связано переосмысление категории подобия, столкновение света и тьмы, а также дальнейшее развитие идеи оптической иллюзии» [16, с. 73]. В рококо тема зеркал становится одной из семантически ведущих.

Соединение образа и зрителя, воплощение идеи приобщения человека к сфере сакрального реализуется в буквальном смысле в феноменах, подобных нашим двум иконам «Богоматерь Казанская» в уборе, созданным для интимной домашней молитвы. Однако следует остановиться на второй идее: отделения сакрального и профанного в общем объеме жилища, в его многочисленных хозяйственных и семейно-бытовых функциях. Нигде как в старообрядческом доме поповцев блеск и великолепие моленного угла не сходились так тесно с бытовыми предметами, с утварью, инструментами и обыденной жизнью, с людскими заботами, болезнями, круговоротом календаря и семейного круга жизни и смерти. И предполагаемая нами «сфера света», формируемая иконным комплексом и устроением его общения с молящимся, визуально отделяла эту сферу духовной практики человека от его профанной деятельности.

В то же время именно крайне тесное сближение этих двух сфер порождало удивительные феномены взаимопроникновения профанного и сакрального. Насущная потребность в освящении бытовых обстоятельств в среде старообрядчества усиливалась, пронизывая домашнее пространство насквозь и возбуждая удивительные результаты.

Заключение

Таким образом, мы убеждаемся, что пространство иеротопично и моделируется суммой приемов всех мастеров. Восприятие произведения в целостности элементов переводит нас к процессу взаимодействия произведений разных мастеров, направленных на целостный, единый результат и эффект. Это художественный и семантический комплекс: живописи, чеканки, золотного шитья и саженья речным жемчугом, золоченой резьбы по дереву. Все они полны символических значений, рождающихся в сплетении образов и формул древности, с одной стороны, и чувственных приемов Нового времени — с другой.

Полученные результаты анализа справедливы в данном исследовании для иконного комплекса «Богоматерь Казанская» в уборе. Однако эти выводы могут и должны быть развернуты в более широком контексте. Как и для исследований внутреннего мира самих ветковских икон — в их взаимодействии с внешним миром традиционной культуры.

Список источников

1. Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория [и др.], 2009. 352 с.: ил.
2. Стерлигова И.А. О значении драгоценного убора в почитании святых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: МАРТИС, 1996. С. 123–132.
3. Живая вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с.: ил.
4. Абрамов И.С. Старообрядцы на Ветке. (Этнографический очерк) // Живая старина / под ред. В.И. Ламанского и Н.Н. Виноградова. СПб.: Тип. М. П. С. (т-во Кушнерёв и К°), 1907. Вып. 3. С. 115–148.
5. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с.: ил.
6. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства / ред.-сост. Н.К. Гаврюшин. М.: Прогресс, 1993. С. 209–210.
7. Нечаева Г.Г. К вопросу о целебных образах. Целебники Ветки и литье: старообрядческое и архаическое // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып. 8 / гл. ред. У. Пракапцоў. Мінск: Белпринт, 2011. С. 314–372.
8. Книжная культура. Ветка / авт.-сост. С.И. Леонтьева, Г.Г. Нечаева. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2013. 528 с.: ил.
9. Стерлигова И.А. Святыни Успения Богоматери в произведениях древнерусского искусства XII–XIV вв. // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 553–569.
10. Нечаева Г.Г. Чеканные оклады Ветки: пространство и время // Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 14–33. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.001.

11. Морозов В.Ф. Стилистика архитектуры Беларуси эпохи классицизма: смысл и значение // Архитектура и строительство. 2017. № 6. С. 14–18.
12. Леонтьева С.И., Юрченко М.З. Династия мастеров Священниковых // Живая старина. 2006. № 3. С. 23–25.
13. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. М.: Канон, 2007. 316 с.
14. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.
15. Кулагин А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии (В контексте общеевропейской культуры). Минск: Наука и техника, 1989. 240 с.: ил.
16. Тарасов О.Ю. Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2007. 447 с.: ил.

References

1. Lidov, A.M. (2009) *Hierotopy. Spatial icons and image-paradigms in Byzantine culture*. Moscow: Feoria. (In Russ.)
2. Sterligova, I.A. (1996) ‘On the significance of precious attire in the veneration of holy icons’, in Lidov, A.M. (ed.) *Miraculous icon in Byzantium and Ancient Rus’*. Moscow: MARTIS, pp. 123–132. (In Russ.)
3. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living Faith. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
4. Abramov, I.S. (1907) ‘Old Believers on Vetka. (Ethnographic essay)’, in Lamansky, V.I. and Vinogradov, N.N. (eds.) *Living Antiquity*, issue 3. Saint Petersburg: Tipografiya M.P.S. (Kushnerev and Co.), pp. 115–148. (In Russ.)
5. Nechaeva, G.G. (2002) *Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
6. Trubetskoy, E.N. (1993) ‘Speculation in colors’, in Gavryushin, N.K. (ed.) *Philosophy of Russian religious art*. Moscow: Progress, pp. 209–210. (In Russ.)
7. Nechaeva, G.G. (2011) ‘On the issue of healing images. Healer books of the Vetka and casting: Old Believer and archaic’, in Prakaptsov, U. (ed.) *Messages from the National Art Museum of the Republic of Belarus*, issue 8. Minsk: Belprint, pp. 314–372. (In Russ.)
8. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (comps.) (2013) *Book culture. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
9. Sterligova, I.A. (2003) ‘Relics of the Dormition of the Virgin in Old Russian art from the twelfth to fourteenth century’, in Lidov, A.M. (ed.) *Eastern Christian relics*. Moscow: Progress-Tradition, pp. 553–569. (In Russ.)
10. Nechaeva, G.G. (2024) ‘Embossed icon covers of Vietka: space and time’, in *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 14–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.001. (In Russ.)
11. Morozov, V.F. (2017) ‘Stylistics of Belarusian architecture of the classicism era: meaning and significance’, in *Arkhitektura i stroitelstvo = Architecture and construction*, (6), pp. 14–18. (In Russ.)
12. Leontyeva, S.I. and Yurchenko, M.Z. (2006) ‘Dynasty of masters Svyashchennikovy’, *Zhivaya starina = Living Antiquity*, (3), pp. 23–25. (In Russ.)
13. Meshcherina, E.G. (2007) *Musical culture of medieval Rus’.* Moscow: Kanon. (In Russ.)
14. Florensky, P.A. (2000) *Articles and research on the history and philosophy of art and archeology*. Moscow: Mysl. (In Russ.)
15. Kulagin, A.N. (1989) *Architecture and art of Rococo in Belarus in the context of pan-European culture*. Minsk: Nauka i tekhnika. (In Russ.)
16. Tarasov, O.Yu. (2007) *Frame and image. The rhetoric of framing in Russian art*. Moscow: Progress-tradition. (In Russ.)

Информация об авторе

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

Information about the author

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

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

Статья поступила в редакцию 19.03.2025; одобрена после рецензирования 15.04.2025; принята к публикации 17.04.2025.
The article was received by the editorial board on 19 March 2025; approved after reviewing on 15 April 2025; accepted for publication on 17 April 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 54–73. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 54–73. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036.1+75.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.004

Великая Отечественная война в современном искусстве Сибири

Белокурова Софья Михайловна [a, b]

[a] *Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*
[b] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация*
belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-код (Science Index): 3961-8277

Шишин Михаил Юрьевич [a, b]

[a] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация*
[b] *Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*
shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-код (Science Index): 2604-1090

Аннотация. Статья посвящена экспозиции выставки «Война и мир в творчестве современных художников России», организованной Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств к 80-летию Победы. Материалом исследования послужили 200 произведений живописи, графики, скульптуры современных мастеров. Авторы статьи рассматривают основные тенденции, существующие в современном искусстве, связанные с воплощением темы Великой Отечественной войны и Победы. Отмечается, что современные художники Сибири находят новые грани данной темы. Вследствие того, что события военных лет постепенно уходят в историю, художники в своих работах раскрывают такие аспекты, как документальность, приобщение к подлинной истории, метафорическое и философское осмысление войны. Формально-стилистический и иконографический анализ художественных произведений позволил выявить специфику сибирского искусства и определить тему войны как культурную константу. В статье рассматриваются наиболее значимые произведения, вошедшие в экспозицию выставки, большинство из них вводятся в научный оборот впервые.

Ключевые слова: изобразительное искусство Сибири, современное искусство, Великая Отечественная война, образ войны в искусстве, живопись, графика

Для цитирования: Белокурова С.М., Шишин М.Ю. Великая Отечественная война в современном искусстве Сибири // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 54–73. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.004. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1202.

© Белокурова С.М., Шишин М.Ю., 2025

Original article

The Great Patriotic War in contemporary art of Siberia

Sophia M. Belokurova [a, b]

[a] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
[b] *Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation*
belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-code (Science Index): 3961-8277

Mikhail Yu. Shishin [a, b]

[a] *Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[b] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-code (Science Index): 2604-1090

Abstract. The article is devoted to the exhibition War and Peace in the Work of Contemporary Russian Artists, organised by the Regional Department of the Russian Academy of Arts in the Urals, Siberia and the Far East to celebrate the 80th anniversary of Victory Day. The study examined 200 paintings, graphic works and sculptures by contemporary artists. The article highlights the most significant pieces included in the exhibition and examines the main trends in contemporary art related to the theme of the Great Patriotic War and the Victory. It is noted that artists from Siberia are exploring new aspects of this theme. As the events of the war gradually fade into history, artists are using their works to reveal documentary, historical, metaphorical, and philosophical perspectives on the war. Through formal-stylistic and iconological analysis, the article unveils the distinctive features of Siberian art and justifies the themes of war and victory as cultural constants — stable symbols that define both the culture itself and its values.

Keywords: Siberian fine arts, contemporary art, Great Patriotic War, image of war in art, painting, graphics

For citation: Belokurova, S.M. and Shishin, M.Yu. (2025) 'The Great Patriotic War in contemporary art of Siberia', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 54–73. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1202. (In Russ.)

Введение

Восьмидесятилетие победы в Великой Отечественной войне, отмечаемое в 2025 году, вновь обращает внимание как художников, так и искусствоведов к этому эпохальному событию в мировой истории. Особую роль образ Великой Отечественной войны играет в изобразительном искусстве СССР и современной России.

С самого начала боевых действий, 1941 года, война, героизм советских солдат, ужасы оккупации, блокады и зверства нацистов, батальные сцены и судьбы тружеников тыла стали появляться в живописи и графике, плакатах и карикатурах, в профессиональном искусстве и в набросках самодеятельных художников-фронтовиков. В послевоенное время советскими мастерами были созданы настоящие шедевры (С.В. Герасимов, «Мать партизана», 1950; П.А. Кривоногов, «Поединок», 1964; Е.Е. Моисеенко, «Победа», 1970, и многие другие). Это связано с тем, что в военные годы сопротивление врагу стало ведущим образом в искусстве, которое служило дополнительным стимулом продолжать борьбу, жить, сражаться и верить в победу. В советском искусстве послевоенного периода вплоть до конца 1980-х годов важен поиск яркого образного решения, в котором бы

сочетались конкретика военной реальности и идеальное воплощение мужества, страдания, героизма, патриотизма, борьбы добра и зла.

Сложные тенденции в социальной, экономической, политической и культурной сферах в постперестроечной России, ниспровержение прежних идеалов и, более того, идеологический разворот, который многие переживали как личную трагедию, не могли не оказать влияния на искусство в том числе. Художники, которые не отстаивали идеологическую линию на отказ от «лживого советского прошлого», пытаются найти иную опору для формирования образа. Вследствие чего в композициях появляются символы, связанные с православной верой, религиозные мотивы, попытки выйти на обобщающий метафорический уровень.

К таким выводам приходят, в частности, авторы научных публикаций, занимающиеся темой Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве. Различные аспекты военной темы освещены в научных статьях [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Что касается межрегионального сибирского уровня, то здесь можно упомянуть монографию «Палитра, опаленная войной» [9], посвященную творчеству сибирских художников-фронтовиков, а также интересный опыт проведения международной российско-монгольской онлайн-выставки «Наша общая победа», по итогам которой издан одноименный альбом [10]. С каждым годом интерес художников к теме Великой Отечественной войны не ослабевает, особенно возрастая к памятным датам, и требуется как введение в научный оборот новых произведений, так и анализ изменений в интерпретации темы войны в искусстве.

Эта статья посвящена анализу произведений, представленных на выставке «Война и мир в творчестве современных художников России», организованной Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств к 80-летию Победы. Цель исследования — с помощью формально-стилистического и иконологического анализа произведений определить основные тенденции современном искусстве Сибири, связанные с художественным воплощением темы Великой Отечественной войны и Победы. Материалом исследования послужили 200 произведений живописи, графики, скульптуры современных мастеров, в статье рассматриваются наиболее значимые произведения, вошедшие в экспозицию.

Тема Великой Отечественной войны и Победы в современном сибирском искусстве на примере юбилейной выставки 2025 года

Характерные черты, сюжетные и образно-пластические решения в картинах, посвященных Великой Отечественной войне, на современном этапе диалектически воплощают в себе традиции прошлого, но на новом уровне осмысления и с новыми аспектами. Особенно отчетливо это можно увидеть на примере крупных выставочных проектов. В качестве примера рассмотрим выставку «Война и мир в творчестве современных художников России» (далее в тексте — «Война и мир»), организованную Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске к 80-летию Победы.

По замыслу организаторов, выставка должна перерасти в диалог поколений, наполненный гордостью, скорбью и надеждой. По своему масштабу она является мощным художественным высказыванием, напоминающим о священном подвиге народа и непреходящей ценности мира. Действительно, среди участников — академики РАХ Владислав Петрович Афанасьев, Александр Анатольевич Клюев, Андрей Николаевич Машанов, Герман Суфадинович Паштов, Николай Иосифович Рыбаков, Валентин Павлович Теплов, Владислав Петрович Афанасьев, члены-корреспонденты РАХ Владимир Павлович Хрустов, Александр Евгеньевич Ткачук, Сергей Викторович Гурьев, Андрей Николаевич Дрозд, почетный член РАХ Сергей Владимирович Тимохов и др. Значительную часть экспозиции составляют работы молодых художников. Всего зрителям представлено 200 произведений живописи, графики, скульптуры.

Проведя анализ экспонируемых работ, можем отметить важные тенденции в изображении войны — как преемственные черты искусства прошлого, так и маркеры новой эпохи, новой страницы в художественном осмыслении Великой Победы.

Здесь важно подчеркнуть, что мы имеем дело с региональным, сибирским искусством, для которого характерны следующие черты. *Во-первых*, это жанровое разнообразие и широкая палитра выразительных средств, используемых художниками. Огромное пространство, объединяющее разные по своим природно-климатическим условиям, социально-историческому развитию, а зачастую и национальному составу регионы, предполагает наличие разных художественных школ, испытавших влияние не только основных столичных центров изобразительного искусства, но и местных художественных традиций. Именно этот региональный фактор позволяет увидеть разницу между творчеством живописцев Красноярска и, например, Республики Алтай, Бурятии, Хакасии, Тывы и Якутии. *Во-вторых,* Сибирь — это земля, которая не видела войны, но люди, живущие на ней, сделали всё от них зависящее, чтобы Победа стала возможной. Вероятно, поэтому для сибирских художников не столько важны боевые действия, запечатленные в живописном

или графическом произведении, сколько размышления о войне, поиски объединяющего образа, который смог бы вобрать в себя всю значимость Победы как некой культурной константы народов, живущих на постсоветском пространстве. Во всяком случае, выставка показывает это достаточно наглядно. И, наконец, *в-третьих,* в сибирском искусстве возникают темы, необходимые для понимания сути войны, но которые редко затрагиваются художниками центра. Например, неслучайно на выставке «Война и мир» возникают монгольские сюжеты. Близость Монголии к нашему региону позволяет более глубоко понять важность и колоссальной и абсолютно безвозмездной монгольской помощи во все четыре года войны, и победу советских и монгольских войск на Халхин-Голе. А ведь это была первая победа во Второй мировой войне, позволившая вывести Японию из конфликта с СССР и избавившая нашу страну от сопротивления на два фронта.

Эта специфика сибирского изобразительного искусства сделала выставку «Война и мир» масштабным и значимым событием в культурной жизни региона.

Обращаясь к сюжетным и образным решениям, предложенным художниками, нельзя не отметить столь же характерные черты, касающиеся воплощения темы Великой Отечественной войны и Победы.

Интерес художников концентрируется вокруг нескольких подтем. Прежде всего, это *непосредственное обращение к военным событиям и военному быту.* На выставке мы видим и эшелон солдат отправляющихся на фронт (А.А. Клюев, «Солдаты», 1987–1995, ил. 1), и смерть в бою (М.Н. Руднев, «Миг непрожитого дня», 2008–2014, ил. 2), и тяжелое положение Красной армии в первые месяцы войны (С.П. Горбатко, «Ноябрь 1941», 2014, ил. 3), и переломные моменты в военной истории (О.В. Подскочин, диптих «Курский полдень», 2010–2025, ил. 4), и зверства захватчиков (А.А. Клюев, «Высокое небо», 2025, ил. 5). Эти работы, как своеобразная кинохроника, возвращают зрителя на 80 лет назад. Но в отличие от бесстрастного видеокадра, к зрителю обращены живые переживания художников. В образном решении картин мы видим, насколько различны эти переживания: одни мастера стремятся к максимальной документальности, другие выводят сюжет на некий идеальный уровень, прибегая к иконописной плоскостности и бестелесности изображения, третьи создают масштабные работы в экспрессионистском духе, вызывающие яркие эмоции у зрителя.

Также интересен мотив *фотографии и самого процесса фотографирования*. Сам сюжет, связанный с фотографией в различных воплощениях, имеет множество коннотаций. Фотоснимок — это свидетель эпохи, часть обширного архива Великой Отечественной войны. И живописец, обращаясь к фотообразам, словно создает атмосферу достоверности, документальности в композиции. Солдаты, приготовившиеся к снимку на фоне белой ткани, многофигурные композиции с фронтальным построением, напоминающим старое фото, сами фотографии, ставшие деталями картин — в этом видны попытки приобщения к подлинной истории, к живым моментам, схваченным фотокамерой (П.М. Батанов, «Защитник. Фото на память», 2025, ил. 6; С.Д. Насташенко, «Сын полка. 1945 год. Берлин. Фото на память», 2022, ил. 7; В.К. Дидковская, «Память», 2025, ил. 8).

Момент приобщения, стремление ощутить себя на месте боевых действий в качестве бойца Красной армии, почувствовать горечь утрат и светлую радость победы сказывается в автопортретах художников в военном антураже, портретах родственников художников, участников сражений. С каждым годом события войны становятся всё дальше от нас, острота переживаний, характерная для художников послевоенной поры сглаживается, сама война уходит всё глубже в историю, и для нынешнего поколения молодых людей зачастую нет разницы между Великой Отечественной войной и любым другим военным конфликтом. Поэтому попытка поставить себя на место человека, переживающего ужас войны, является еще одним важным шагом к передаче максимальной достоверности и правдивости изображаемого. Интересна в этом отношении картина С.В. Форостовского «Родительский день» (1997, ил. 9). Послевоенная осень, старое здание детского учреждения (возможно, детского дома), и на первом плане — несколько мальчишек, облепивших железные ворота и вопросительно смотрящих на зрителя. Это дети, которые ждут своих родителей, возможно, напрасно. Две створки металлических ворот — словно преграда между нашим благополучным миром и миром трагедий и утрат, в котором остались дети. Художник композиционно располагает линию взгляда на уровне глаз главных героев картины, таким образом, мы смотрим на них не как взрослые, а как ровесники, мы включены в диалог и можем сравнить свое детство и их.

Другая сущностная подтема, которая объединяет выставку, это *память о войне*. Она тоже обоснована с точки зрения мировосприятия современника. Что может рядовой человек, не специалист, уверенно сказать о событиях, героях и жертвах Великой Отечественной войны? В действительности, очень немногое. Но мы знаем, что есть целый пласт материальной культуры — обычных предметов, которые «помнят» всё. И этот мир вещей, несущих в себе следы

1. **А.А. Клюев.**
Солдаты.
1987–1995.
Холст, масло.
150 × 133.
Собственность художника

2. **М.Н. Руднев.**
Миг непрожитого дня.
2008–2014.
Холст, масло.
175 × 262.
Собственность художника

3. **С.П. Горбатко.**
Ноябрь. 1941.
2014.
Холст, масло.
110 × 140.
Собственность художника

4. **О.В. Подскочин.**
Курский полдень.
Диптих.
2010–2025.
Холст, масло.
102 × 304.
Собственность художника

5. **А.А. Клюев.**
Высокое небо.
2025.
Холст, масло.
140 × 125.
Собственность художника

6. **П.М. Батанов.**
Защитник.
Фото на память.
2025.
Холст, масло.
120 × 85.
Собственность художника

7. **С.Д. Насташенко.**
Сын полка.
1945 год.
Берлин.
Фото на память.
2022.
Холст, масло.
157 × 157.
Собственность художника

сражений, тепло рук, которые их держали, домов, в которых как будто сохранились звуки шагов и голосов тех, кто был войне,— всё это становится объектом живописной или графической композиции. В картинах художников словно воспроизводится некий музей памяти, где соседствуют письма бойцов, медали, фотографии, скромный сельский домик с красной звездой и здание фронтового госпиталя — предметы, которые пережили не только людей, ни и их память (Ю.А. Белокриницкий, «Звездочка», 2024, ил. 10; А.С. Сергина, «Памяти военных дней», 2016, ил. 11; В.А. Сергин, «Март. Военный госпиталь», 2020, ил. 12).

И, наконец, третья тенденция связана с поисками современных художников найти *обобщающий метафорический образ Великой войны и Великой победы*. Независимо друг от друга зачастую художники находят сходные по идейному содержанию, но разные по художественному воплощению композиционные решения. Например, День Победы — это не только и не столько масштабный государственный праздник, сколько торжество

8. **В.К. Дидковская.**
Память.
2025.
Холст, масло.
130 × 160.
Собственность художника

9. **С.В. Форостовский.**
Родительский день.
1997.
Холст, масло.
138 × 164.
Собственность художника

10. **Ю.А. Белокриницкий. Звездочка.**
2024.
Холст, масло.
105 × 170.
Собственность художника

жизни, так как преступный нацистский режим, осужденный международным Нюрнбергским трибуналом, нес смерть целым народам вплоть до геноцида. И словно руководствуясь этими соображениями, художники воспевают жизнь в самых ярких ее красках. На одном из полотен молодой мотоциклист везет девушку с охапкой цветов, и только черно-оранжевая ленточка напоминает о празднике (С.В. Гурьев, «Весна. 9 мая», 2015, ил. 13). Радость, красота, любовь являются теми сокровищами, которые мы можем позволить себе благодаря невероятному мужеству и самопожертвованию сражавшихся в далеких 1941–1945 годах.

Война тоже приобретает определенное метафорическое звучание. В качестве примера можно привести серию графических листов С.В. Тимохова «Колючка». Объединяющим образом для серии становится колючая проволока, и она же максимально ярко отражает характер войны: холодный, опасный, безжалостный и коварный. Нет ни одной положительной коннотации, которая была связана с колючей проволокой. Вот она выступает в роли заграждения в нацистском концлагере для детей, а в другом листе — проволочное заграждение, которое должны преодолеть разведчики (С.В. Тимохов, «Нацист», «Разведчики» из серии «Колючка», 2025, ил. 14–15).

Как развитие этой темы в искусстве можно считать работы, которые приобретают не просто метафорический характер, но стремятся к философскому обобщению. В этом плане можно назвать несколько работ художников на выставке, которые и ранее в других произведениях обращались к философским темам. Война — это всегда боль и душевная, и физическая, когда всё видимое и осязаемое пространство превращается из знакомого, понятного и любимого для человека в уничтожающий источник смертельных страданий. Это хорошо передано в небольшой картине Г.П. Кичигина «Танец на углях» (2023, ил. 16). Зритель видит горящие разрушенные здания городского пейзажа и обнаженные ноги человека

11. **А.С. Сергина.**
Памяти военных дней.
2016.
Холст, масло.
115 × 100.
Собственность художника

12. **В.А. Сергин.**
Март.
Военный госпиталь.
2020.
ДВП, масло.
90 × 125.
Собственность художника

13. **С.В. Гурьев.**
Весна.
9 мая.
2015.
Холст, масло.
110 × 231.
Собственность художника

14. **С.В. Тимохов.**
Нацист.
Из серии «Колючка».
2025.
Картон, акрил, тушь,
масляный карандаш.
60 × 90.
Собственность художника

15. **С.В. Тимохов.**
Разведка.
Из серии «Колючка».
2025.
Картон, акрил, тушь,
масляный карандаш.
60 × 90.
Собственность художника

16. **Г.П. Кичигин.**
Танец на углях.
2023.
Холст, масло.
80 × 70.
Собственность художника

17. **В.П. Теплов.**
Коррозия II.
Триптих.
2025.
Картон, пастель.
3 листа по 70 × 95.
Собственность художника

18. **Е.В. Боброва.**
Материя.
2024.
Холст, масло.
130 × 150.
Собственность художника

19. **А.Н. Дрозд.**
Озимые.
2019.
Холст, масло.
75 × 150.
Собственность художника

на горящих углях. Ужас и страдания звучат здесь от каждой детали.

В графическом триптихе В.П. Теплова «Коррозия II» (2025, ил. 17), казалось бы, о войне не говорится ни слова. Натюрморты спокойны, без символов и намеков на сражения, это фактически памятник самой лопате. Здесь от зрителя требуется, кроме сосредоточенного внимания, включение ассоциативного ряда. Он должен из своей памяти извлечь и внутренним взором увидеть темные, молчаливые шеренги людей, идущих на строительство оборонительных рубежей, гигантских заводов, где немыслимые для современного человека котлованы будут вырыты этими лопатами, и в чистом поле появятся заводы, на которых выпустят оружие Победы; нужно будет вспомнить и лопатку солдата, без которой не было бы окопов и блиндажей, а порой она становилась последним его оружием.

Иной аспект военной философской темы раскрывается в двух картинах Е.В. Бобровой «Материя» (2024, ил. 18) и А.Н. Дрозда «Озимые» (2019, ил. 19). Война — это яростная борьба за жизнь, когда утрачиваются все духовные интенции, тогда материя, противоположность Духа, предстает в своей страшной кроваво-черной ипостаси. Картина А.Н. Дрозда «Озимые» несет другой смысл. Все жертвы не напрасны, и вытянутое по горизонтали полотно делится на две части. Низ — хаос земли, светлые мазки — как отблески прежних событий и жизней, а сверху свободное пространство, сияние неба, где по границе двух миров идет ангел, принимающий жертву и утверждающий Мир, Добро и Покой.

Выводы

Аналитический обзор выставки «Война и мир в творчестве современных художников России», организованной Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств к 80-летию Победы, показал, что Великая Отечественная война и Победа, уже более восьмидесяти лет сохраняются в ряду важнейших тем отечественного изобразительного искусства. Несмотря на смены политических курсов в стране и идеологические диверсии в девяностые годы, они могут считаться культурными константами, то есть устойчивыми символами, определяющими и саму культуру, и ее аксиологический базис.

Масштаб выставки, выраженный в географии участников и количестве работ, говорит о том же, а также подтверждает мысль об актуальности данной темы для современных художников Сибири. Их творчество отличают жанровое разнообразие и широкая палитра выразительных средств; важность не столько изображения боевых действий,

сколько воплощения размышлений о войне, поиски обобщающего метафорического образа этой культурной константы; региональные подтемы и мотивы, необходимые для понимания сути войны.

Многообразие тематических и художественно-пластических решений экспонируемых работ свидетельствует о том, что образ Великой Отечественной войны и Победы многогранен и многоаспектен для художественного воплощения и может по праву стать в ряд «вечных тем» в искусстве.

Список источников

1. Кочнова О.А. Синтез искусств как принцип воплощения подвига народного в Великой Отечественной войне // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 3-1. С. 64–73.
2. Кулемина Л.Б., Лысенко Г.Н. Образ Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве XX–XXI вв. // Социально-экономические и гуманитарные науки : мат-лы междунар. науч. конф. / вып. ред. Ю.Ф. Эльзессер, отв. ред. Л.А. Павлов. СПб.: Гуманитарный национальный исследовательский институт «Нацразвитие», 2020. С. 13–20. https://doi.org/10.37539/SEH290.2020.57.39.001.
3. Малышева Е.М. Тема Великой Отечественной войны в советском (российском) изобразительном искусстве // Мир глазами черкесских художников : сб. ст. / ред.-сост. А.Н. Соколова. Майкоп: Электронные издательские технологии, 2020. С. 121–132.
4. Мушникова Е.А. От эскиза к картине: тема Великой Отечественной войны в творчестве Г.Ф. Борунова // Искусство Евразии. 2020. № 3 (18). С. 187–194. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.017.
5. Николаев Р.М., Семизорова Л.Б., Фасихова Р.М. Взгляд на искусство Великой Отечественной войны в контексте проблемы использования традиционных символов культуры // Международный научно-исследовательский журнал. 2019. № 12-2 (90). С. 42–49. https://doi.org/10.23670/IRJ.2019.90.12.054.
6. Соколова О.М. Коммеморативные практики в монументальном искусстве: воплощение подвига в Великой Отечественной войне // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / редкол.: А.А. Корбут и др. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2019. С. 31–35.
7. Суворова А.А. Образы Великой Отечественной войны в наивном искусстве России // Регионы России в военной истории страны. Вып. IV : мат-лы всерос. науч.-практ. конф. / ред.-сост. О.А. Кошкина. Йошкар-Ола: Марийский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории им. В.М. Васильева, 2022. С. 377–387.
8. Тригалёва Н.В. Стадиальные изменения отражения темы Великой Отечественной войны на примере выставки «Слава победителям!» в Красноярске // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 3. С. 148–157.
9. Палитра, опаленная войной. Научная монография / под общ. ред. М.Ю. Шишина. М.: Российская академия художеств, 2020. 464 с.
10. Наша общая Победа : альбом / ред.-сост. М.Ю. Шишин. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2020. 68 с.

References

1. Kochnova, O.A. (2022) ‘The synthesis of arts as the principle of the embodiment of the people’s feat in the Great Patriotic War’, *Kultura i tsivilizatsiya = Culture and Civilization,* 12(3-1), pp. 64–73. (In Russ.)
2. Kulemina, L.B. and Lysenko, G.N. (2020) ‘Image of the Great Patriotic War in the visual arts of the XX–XXI centuries’, in Elzesser,Yu.F. and Pavlov, L.A. (eds.) *International scientific conference “Socio-economic sciences & humanities”* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Humanitarian National Research Institute “National Development”, pp. 13–20. (In Russ.)
3. Malysheva, E.M. (2020) ‘The topic of the Great Patriotic War in Soviet (Russian) fine art’, in Sokolova, A.N. (ed.) *The world through the eyes of Circassian artists* [Collection of articles]. Maykop: Electronic Publishing Technologies, pp. 121–132. (In Russ.)
4. Mushnikova, E.A. (2020) ‘From sketch to painting: the theme of the Great Patriotic War in the works of Gennady Borunov’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 187–194. doi:10.46748/ARTEURAS.2020.03.017. (In Russ.)

5. Nikolaev, R.M., Semizorova, L.B. and Fasihova, R.M. (2019) ‘Focus on art of World War II in context of problem of using traditional cultural symbols’, *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatelskiy zhurnal = International Research Journal*, (12-2), pp. 42–49. doi:10.23670/IRJ.2019.90.12.054. (In Russ.)
6. Sokolova, O.M. (2019) ‘Commemorative practices in monumental art: the embodiment of a feat in the Great Patriotic War’, in Korbut, A.A. et al. (eds.) *Culture. Science. Creativity* [Collection of articles]. Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts, pp. 31–35. (In Russ.)
7. Suvorova, A.A. (2022) ‘Images of the Great Patriotic War in Russian naive art’, in Koshkina, O.A. (ed.) *Regions of Russia in the military history of the country. Issue 4* [Conference proceedings]. Yoshkar-Ola: Mari Research Institute of Language, Literature and History named after V. M. Vasiliev, pp. 377–387. (In Russ.)
8. Trigaleva, N.V. (2020) ‘Stadial changes in the theme of the Great Patriotic War on the example of the anniversary exhibition in Krasnoyarsk’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (3), pp. 148–157. (In Russ.)
9. Shishin, M.Yu. (ed.) (2020) *Palette, scorched by war* [Research monograph]. Moscow: Russian Academy of Arts. (In Russ.)
10. Shishin, M.Yu. (ed.) (2020) *Our common Victory* [Album]. Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)

Информация об авторах

Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-код (Science Index): 3961-8277.

Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, академик, председатель, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Китайско-Российской академии изобразительного искусства, Ассоциации искусствоведов (АИС), shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-код (Science Index): 2604-1090.

Information about the authors

Sophia Mikhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-code (Science Index): 3961-8277.

Mikhail Yurievich Shishin, Full Doctor of Philosophy, Academician, Chairman, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Chinese-Russian Academy of Fine Arts, the Art Critics and Art Historians Association (AIS), shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509, SPIN-code (Science Index): 2604-1090.

Авторы статьи входят в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
The authors of the article are members of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 27.05.2025; одобрена после рецензирования 10.06.2025; принята к публикации 12.06.2025.

The article was received by the editorial board on 27 May 2025; approved after reviewing on 10 June 2025; accepted for publication on 12 June 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 74–87. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 74–87. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 76:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.005

Тема Великой Отечественной войны в творчестве якутского графика Афанасия Мунхалова

Борисова Айталина Андриановна

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация
borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-код (Science Index): 4323-8622

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественной репрезентации темы Великой Отечественной войны в творчестве якутского графика Афанасия Мунхалова (1935–2014), внесшего значительный вклад в развитие национального изобразительного искусства. Отмечаемое в 2025 году 90-летие со дня рождения мастера, а также 80-летие Победы в Великой Отечественной войне обусловливают актуальность обращения к его творческому наследию. Научная значимость работы определяется необходимостью осмысления трансформации военной темы в отечественном искусстве в условиях отдаления исторических событий Великой Отечественной войны от реалий сегодняшнего времени. Материалом исследования послужили графические произведения А.П. Мунхалова, а также научные и публицистические работы о жизни и творчестве художника. Опираясь на результаты предшествующих исследований, данная работа фокусируется на анализе развития военной темы в его произведениях, что является новым направлением в изучении его наследия. С применением историко-культурного подхода и использованием сравнительного метода, историко-биографического, иконографического анализа получены следующие результаты. Выполнен обзор развития военной темы в якутском изобразительном искусстве в целом, кратко изложена биография художника и особенности его творческого становления. Основное внимание уделено исследованию взаимодействия официальной советской эстетики и индивидуального осмысления военной темы, представленного в ряде работ А.П. Мунхалова, созданных в период с 1966 по 2008 год. Выявлен характерный визуальный язык художника, отличающийся сочетанием якутских национальных символов и универсальной художественной образности. Особое значение придается анализу графической серии «Сага о Чурапчинском переселении», которая рассматривается как новый этап в осмыслении трагических событий Великой Отечественной войны в якутском изобразительном искусстве и представляет не документальную хронику, а творческую рефлексию художника о событиях войны, преломленных через призму его детского мировосприятия.

Ключевые слова: советское изобразительное искусство, искусство XX века, якутская графика, искусство Якутии, Афанасий Мунхалов, Великая Отечественная война, образ войны в искусстве, национальные символы

Для цитирования: Борисова А.А. Тема Великой Отечественной войны в творчестве якутского графика Афанасия Мунхалова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 74–87. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1197.

© Борисова А.А., 2025

Original article

The theme of the Great Patriotic War in the work of Yakut graphic artist Afanasy Munkhalov

Aitalina A. Borisova

Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-code (Science Index): 4323-8622

Abstract. The article is devoted to the study of artistic representation of the Great Patriotic War theme in the works of the Yakut graphic artist Afanasy Munkhalov (1935–2014), who made a significant contribution to the development of the national fine arts. With the 90th anniversary of the master's birth in 2025 and the 80th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War, it is important to examine his creative legacy. The scientific significance of this work lies in the need to understand how the war theme has evolved in national art, given the distance between the events of the Great Patriotic War and today's reality. The research is based on Munkhalov's graphic works, as well as scientific and journalistic sources on his life and work. Building on previous studies, this work focuses on analysing the development of the war theme in his works, which is a new direction in the study of his heritage. Using a historical and cultural approach and the comparative method, as well as historical-biographical and iconographic analysis, the following results are obtained. The study provides an overview of the development of the war theme in Yakutian fine arts, summarizes the artist's biography and creative formation, and examines the interaction between official Soviet aesthetics and Munkhalov's individual understanding of the war theme. This is demonstrated through a number of works created by the artist between 1966 and 2008. The article also reveals the artist's characteristic visual language, which combines Yakut national symbols with universal artistic imagery. Special attention is given to the graphic series "The Saga of the Churapcha Resettlement", which represents a new stage in comprehending the tragic events of the Great Patriotic War in Yakut visual art. It is not a documentary chronicle, but rather the artist's creative reflection on the war, filtered through his childhood world-view.
Keywords: Soviet fine arts, art of the twentieth century, Yakut graphics, art of Yakutia, Afanasy Munkhalov, Great Patriotic War, image of war in art, national symbols

For citation: Borisova, A.A. (2025) 'The theme of the Great Patriotic War in the work of Yakut graphic artist Afanasy Munkhalov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 74–87. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1197. (In Russ.)

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью осмыслить развитие художественной репрезентации темы Великой Отечественной войны в условиях смены поколенческой перспективы [1, с. 21]. В современной социокультурной ситуации, когда постепенно уходят последние свидетели событий тех лет, искусство, прежде всего изобразительное, играет ведущую роль как медиатор исторической памяти. Эта проблема важна и для регионального искусства, где процессы мемориализации обретают свои формы. Особую значимость в этом процессе приобретает творчество якутского художника-графика Афанасия Петровича Мунхалова (1935–2014), в котором тема Великой Отечественной войны раскрывается через синтез официальной советской эстетики с личным осмыслением войны как сложного

духовного феномена и сквозь призму вневременных философских категорий.

Проблема художественного осмысления темы Великой Отечественной войны в якутском изобразительном искусстве получила освещение в работах ряда исследователей. И.А. Потапов в своих трудах [2; 3; 4] изучает процесс становления якутской графики, особое внимание уделяя творческому пути А.П. Мунхалова и его вкладу в развитие этого вида искусства. Завершенная И.В. Покатиловой монография И.А. Потапова об А.П. Мунхалове представляет собой комплексное исследование, в котором применен культурологический подход к анализу творчества мастера в контексте художественной культуры Якутии второй половины XX – начала XXI века [4].

Г.А. Сафронова прослеживает развитие военной темы в творчестве якутских живописцев на протяжении нескольких поколений, подчеркивая особую значимость темы памяти в их произведениях [5, с. 22–27]. Г.Г. Неустроева, характеризуя графическое наследие А.П. Мунхалова как «документ эпохи» [3], подробно анализирует его станковую и книжную графику, выделяя характерные особенности художественного языка мастера. В ее исследованиях подчеркивается, что Мунхалову удалось создать синтез традиционного и современного, разработав уникальную систему символов и метафор [6].

Е.С. Ноговицына изучает деятельность Союза художников Якутии в военные годы, уделяя внимание как фронтовикам, так и труженикам тыла [5, с. 6–13]. Философский аспект творчества А.П. Мунхалова рассмотрен в статье Д.И. Семёновой, которая анализирует диптих «Добро и зло» через призму дуалистического мировосприятия и традиционных культурных ценностей [7].

Наряду с результатами существующих искусствоведческих трудов творчество А.П. Мунхалова требует дальнейшего изучения в аспекте взаимодействия «сурового стиля» и соцреализма в трактовке военной темы, а также специфики символического языка художника, сочетающего идеологические клише с архетипами якутской культуры.

Целью данного исследования является раскрытие особенностей воплощения темы Великой Отечественной войны в графике А.П. Мунхалова, где переплетаются характерные для советского искусства образы и индивидуальное переживание событий Великой Отечественной войны.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые рассматривается развитие военной темы в творчестве А.П. Мунхалова от соцреалистических произведений к работам постсоветского периода, выявляются особенности художественного языка, сочетающего общесоюзные тенденции с национальной спецификой. Практическая значимость работы заключается в расширении знаний о якутском изобразительном искусстве и вкладе якутских художников в осмысление военной темы, сохранении исторической памяти через анализ художественных практик.

Методологическую основу исследования составили труды по истории Великой Отечественной войны [1; 8; 9; 10], работы об отечественном изобразительном искусстве [11; 12], в том числе посвященные военной тематике [5; 13; 14; 15], научные публикации о якутском изобразительном искусстве [2; 6; 7]. Материалом исследования послужили графические произведения А.П. Мунхалова, созданные в период с 1966 по 2008 год, а также публикации о жизни и творчестве художника [3; 4; 16]. Для достижения поставленной цели использовались общенаучные методы (описательный, сравнительный, историко-биографический), историко-культурный подход и иконографический анализ.

Развитие военной темы в якутском изобразительном искусстве

Тема Великой Отечественной войны является доминирующей в советском искусстве на протяжении второй половины XX века [15, с. 479]. Если проследить ее общее развитие, то можно выявить содержательную и стилистическую динамику — от документально-повествовательных работ художников-фронтовиков и тружеников тыла, к символико-метафорическим образам последующих поколений. В годы войны ведущую роль в якутском изобразительном искусстве играли художники-фронтовики: П.П. Романов, М.М. Носов, П.В. Попов, А.И. Третьяков, С.Л. Александров, Л.А. Ким, В.Г. Петров, Л.М. Габышев, И.Г. Избеков, Д.И. Ильин, Е.М. Крылов, Д.М. Никифоров, Г.М. Туралысов, Т.В. Аммосов, Ф.Т. Павлов, В.А. Кандинский [5]. Их произведения решены преимущественно в повествовательно-драматичном ключе. Особый интерес художники в живописи этих лет проявляли к портрету, изображению духовного образа героев войны, что является общесоветской тенденцией того периода [13, с. 9–10].

Особое значение в военный период в якутском изобразительном искусстве, как и в советском в целом, приобрела графика, прежде всего плакатное искусство. Яркими примерами служат агитационные работы П.П. Романова («Уничтожим гитлеровских людоедов!», «Танк “Советская Якутия”»), С.Ф. Осипова («Осиновый кол Гитлеру!», «Знайте, Гитлера собаки!», «От чего бандит опух…»), Л.М. Габышева («Все на разгром врага!», «Больше рыбы — фронту!»), И.В. Попова («Слава советскому оружию!») [5, с. 30]. Данные произведения,

созданные по аналогии с московскими «Окнами ТАСС», выполняли важную мобилизующую функцию.

В послевоенные десятилетия происходит заметная перемена художественного языка. Художники 1960–1980-х годов — Н.Н. Иннокентьев, Н.А. Павлов, Л.Д. Слепцова, Ф.С. Жегусов и другие — постепенно отходят от конкретного изображения событий, обращаясь к эмоционально-философскому осмыслению военной темы. Продолжают развивать графическую традицию Э.С. Сивцев, В.Р. Васильев, В.И. Вотяков, Е.М. Шапошников и другие мастера.

Современные художники, к которым относятся, к примеру, М.М. Лукина («Бессонница», 1995) и Ю.В. Спиридонов («В арктическом тылу, 1943 г. Встреча с союзниками», 2010), демонстрируют новый уровень символического осмысления военной тематики, что соответствует общероссийской тенденции. Творчество А.П. Мунхалова органично вписывается в эту традицию, одновременно выходя за ее рамки за счет универсализации художественного языка.

А.П. Мунхалов: жизненный путь и творческое становление

Становление Афанасия Петровича Мунхалова, выдающегося якутского графика, было неразрывно связано с трагическими событиями детства, пришедшимися на военные годы. В период Великой Отечественной войны Якутская АССР, несмотря на географическую удаленность от фронта, внесла значительный вклад в общее дело Победы. По данным Д.Д. Петрова, на фронт было призвано 62 243 человека — существенная часть населения республики [9, с. 22]. Однако военная пора стала временем тяжелых испытаний и для тыла: засухи, нашествия саранчи и последовавший за ними голод особенно сильно ударили по Чурапчинскому району [8, с. 279].

Родившийся в селе Кюндюл Чурапчинского района ЯАССР, будущий художник в 1942 году вместе с семьей был переселен в Кобяйский район в рамках программы реорганизации колхозов [10]. Трагический опыт, связанный с потерей близких, оказал глубокое влияние на формирование его художественного мировоззрения [3, с. 32]. Как отмечал сам А.П. Мунхалов: «Незабываемы страшные годы Великой Отечественной войны… Но мы выжили, став “детьми государства”[1]» [3, с. 56].

Несмотря на пережитые тяжелые испытания, Афанасий Петрович смог получить профессиональное художественное образование в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И. Сурикова. Позже он был преподавателем, председателем Союза художников ЯАССР (1968–1979, 1991–1994), деканом факультета изобразительных искусств Арктического государственного института искусств и культуры. Его педагогическая деятельность заложила основу для подготовки новых поколений художников, выведя якутскую графику на качественно новый уровень.

Тема Великой Отечественной войны в творчестве А.П. Мунхалова

Творчество А.П. Мунхалова в 1960–1980-е годы развивалось в русле «сурового стиля» — направления, возникшего в советском искусстве в период хрущевской «оттепели» как реакция на помпезность идеализированного искусства соцреализма. Однако, в отличие от радикальных новаторов, А.П. Мунхалов так или иначе оставался в рамках официального искусства, занимая пост председателя Союза художников ЯАССР (1968–1979).

«Суровый стиль» принято считать эволюцией соцреализма, но не его отрицанием, поскольку он сохранил верность героико-трудовой тематике, однако отказался от парадности в пользу лаконичности, драматизма и психологизма. Художники этого направления (как, например, П.Ф. Никонов, Т.Т. Салахов, В.Е. Попков) изображали людей труда без пафоса, подчеркивая физическую и моральную напряженность их бытия [11, с. 216–217]. Начиная со второй половины 1950-х годов, как отмечает Н.И. Розанова, советские художники стремятся к монументальным формам [12, с. 652].

А.П. Мунхалов, работавший преимущественно в черно-белом эстампе, также обращается к монументальным, обобщенным образам, характерным для «сурового стиля», начиная со своих дипломных серий «Колхозные будни» и «Солнце светит всем» (1963). Его листы, посвященные Великой Отечественной войне, отличаются четкой композицией, резкими контрастами черного и белого, выразительным ритмом линий. В этом прослеживается влияние классической советской графики (А.А. Дейнеки, Г.С. Верейского), но также и якутского народного искусства с его эпической строгостью.

Творческая позиция А.П. Мунхалова отражает характерную для советских художников второй половины XX века ситуацию, когда авторское видение развивалось в рамках существовавшей художественной системы [11, с. 212–215]. Как председатель Союза художников ЯАССР (1968–1979), он работал в русле соцреалистической традиции, которая к 1960–1970-м годам постепенно ослабевала. Его работы сохраняли фигуративность, тематическую ясность и ориентацию

[1] С 1944 по 1952 год художник воспитывался в детских домах (в Соловьевском детском доме Чурапчинского района в с. Мырыла, затем в Мындагайском детском доме).

на «воспитательную функцию» искусства. Однако, в отличие от парадного соцреализма сталинской эпохи или плакатной прямолинейности военных лет, А.П. Мунхалов разрабатывал сложную систему визуальных метафор, где партийные установки трансформировались в философские размышления.

Ярким примером такого подхода является диптих «Добро и зло» (1966), где война представлена как метафизическое противостояние разрушительных и созидательных сил. В гравюре «Зло» (ил. 1) художник изображает разрушенный мир, полный боли и страданий, используя узнаваемые общечеловеческие символы угнетения и насилия («глаз угнетателя, марширующего фашиста, символ американского империализма, захватившего голубя мира, смерть невинных людей, куклуксклановца, десятки черепов, нагроможденных друг на друга» [7, с. 50]), а также подчеркивая влияние трагедии на локальную культуру через образ опрокинутого якутского сосуда (*чороона*). В «Добре» же (ил. 2) он показывает послевоенный подъем и стремление к светлому будущему. Художник использует образы материнства как воплощение жизненной силы, света, мотивы природного изобилия [7, с. 50]. Эти выразительные средства создают целостный образ непреходящих гуманистических ценностей, противопоставленных военной разрухе. Особенностью произведения становится синтез общечеловеческой символики с национальной образной системой, где традиционные якутские мотивы обретают универсальное звучание.

Схожий принцип противопоставления А.П. Мунхалов развивает в диптихе «Думы о времени» («Злая сила», «Мясорубка войны», 1978), где сталкиваются жизнь и смерть. Жизнь представлена в образах цветущей земли, солнца и пылающего сердца, а смерть — в образах мутанта с мечом, горы черепов и мясорубки со свастикой, перемалывающей ход истории.

Данные работы отражают характерное для художника стремление выйти за рамки конкретных исторических событий, осмысление войны как вневременного явления. А.П. Мунхалов разрабатывает пацифистскую трактовку военной тематики, смещая акцент с героического пафоса на исследование гуманистических идеалов. В его произведениях война предстает как наивысшее проявление зла, требующее не только эмоционального отклика, но и философского осмысления и нравственной оценки.

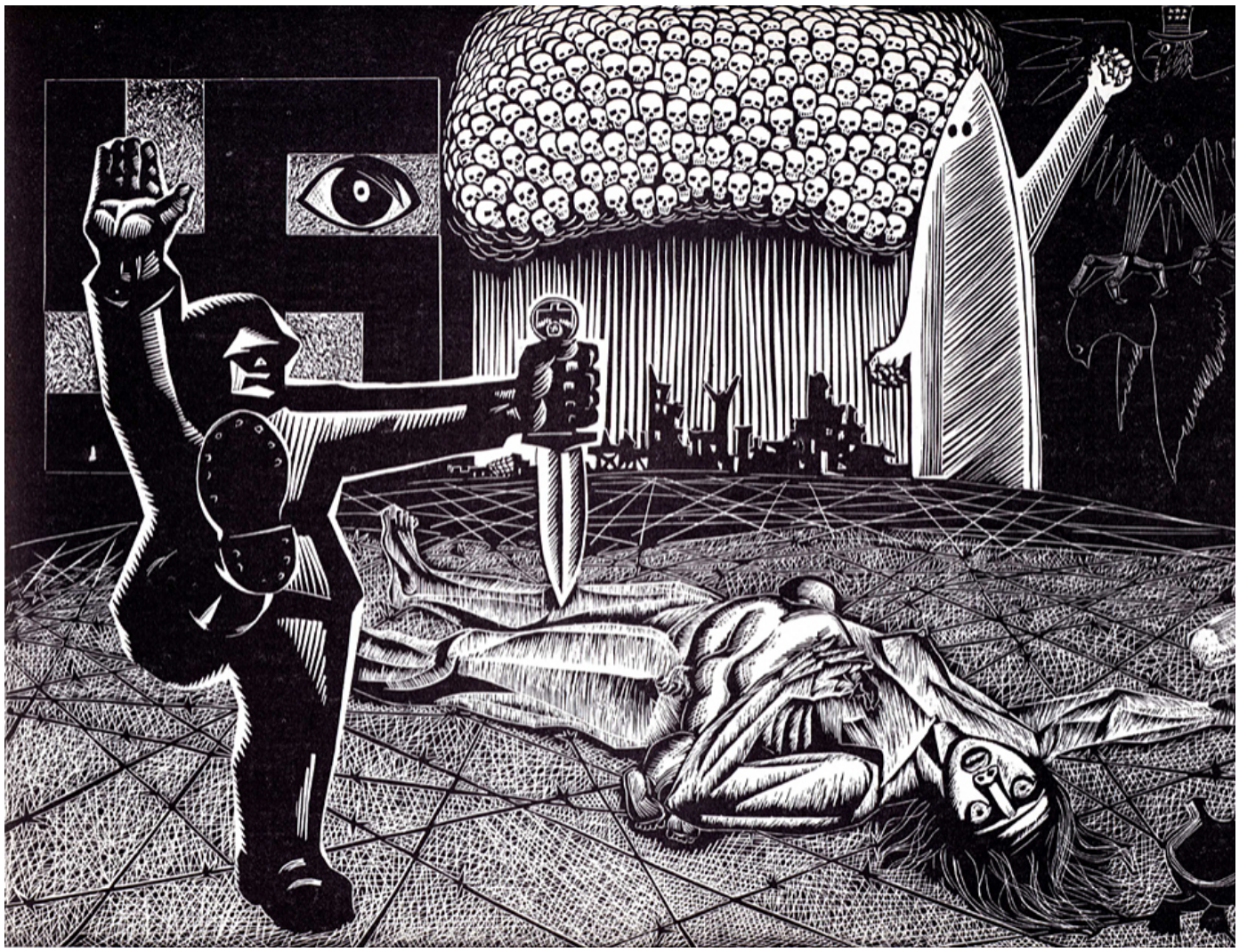
В работах А.П. Мунхалова присутствует героизация подвига, характерная в целом для всего советского искусства. Однако, в отличие от полотен конца 1940-х – 1960-х годов, его графика лишена патетики и пафосности. Вместо этого — суровая правда войны, переданная через лапидарные, весомые по эмоциональному воздействию образы.

В гравюре «Памяти невернувшихся» (1974, ил. 3) художник создает возвышенный образ памяти о погибших воинах. Композиция, разделенная на три части, включает в себя символические элементы: фигуру юноши с оружием, парящего над родным *аласом*, коновязи (*сэргэ*), белого коня и землю, усыпанную цветами. Коновязи, расположенные по краям листа, создают эффект врат, открывающих зрителю пространство памяти. Образ парящего солдата, словно застывшего во времени, символизирует его подвиг, увековеченный в памяти потомков.

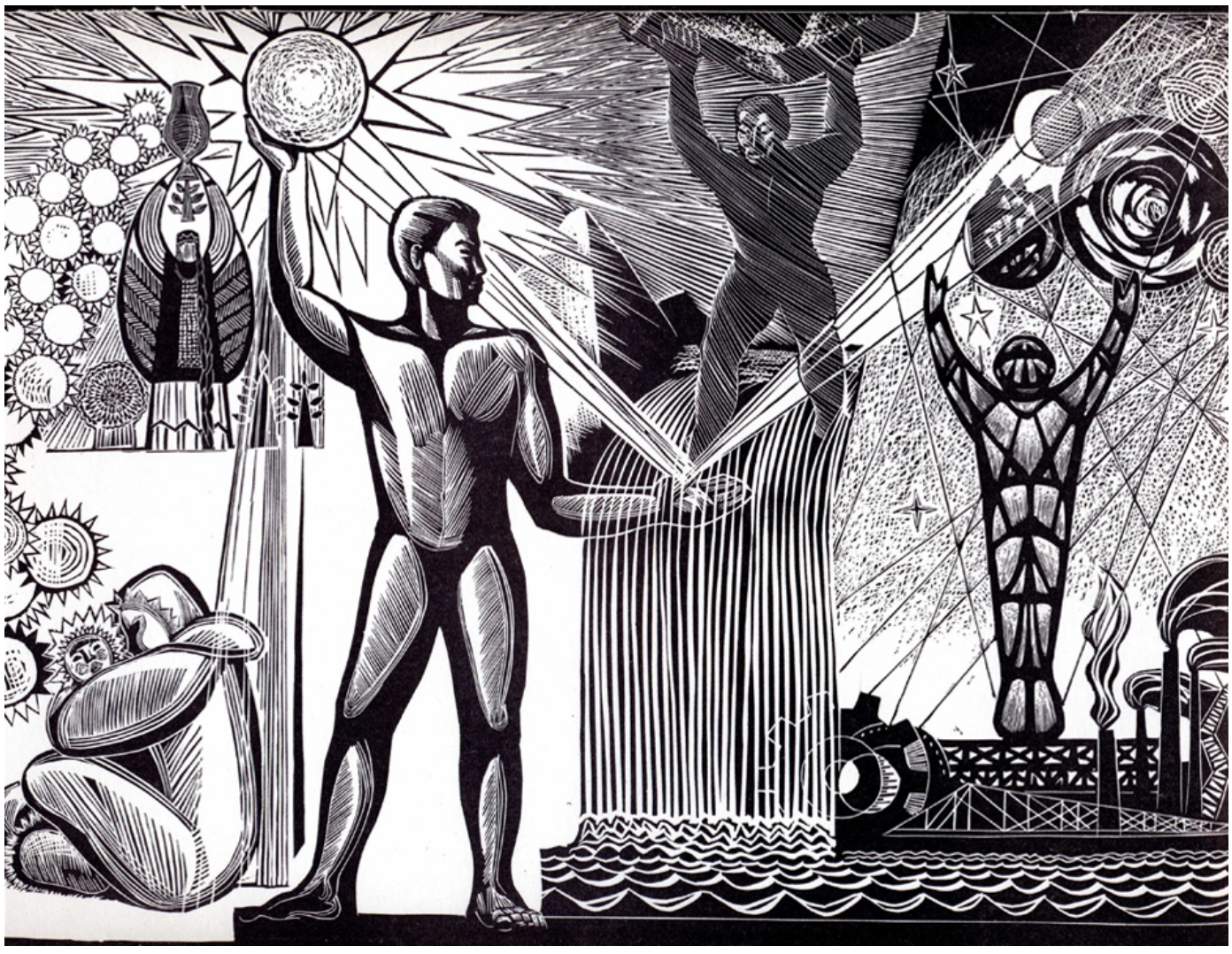
Серия «Победа и мир» (1979) представляет собой мемориальную серию о бессмертном подвиге солдат. В листе «Победа» (ил. 4) безымянные советские солдаты в едином порыве вскидывают ружья, из которых в небе расцветает салют, а над ними летит стая белых голубей, символизирующих мир. В листе «Мир» голубь парит над полем боя, где из гильз прорастают цветы, олицетворяя гимн жизни. Лист «Память» изображает солдата, летящего со знаменем над родной землей,— художник фактически повторяет композиционно работу «Памяти невернувшихся», переосмысливая ее. В листе «Вечность» изображена сцена у Вечного огня с мужчиной и женщиной, чей союз символизирует жизнь [3, с. 64].

Особое место в творчестве А.П. Мунхалова занимает графическая серия «Сага о Чурапчинском переселении» (2003–2008), включающая листы «Возвращение» (2003), «Лошадки моего детства» (2003), «У родного очага» (2007), «Голод» (2008). Это можно охарактеризовать как новый этап в осмыслении военной темы художником в постсоветский период. Как мы отмечали ранее, «листы данной графической серии не смотрятся как документальная хроника. Это воспоминания художника, преломленные детским восприятием мира. Здесь соединяются многие качества — тонкий лиризм, жизнеутверждающая сила, философская глубина, полная скорби и мужества тех лет. Цикл складывается в собирательный образ народа, выстоявшего и утвердившего свое право на победу» [16, с. 262]. Действительно, как пишут Г.Г. Неустроева и И.А. Потапов, «произведения задуманы как повествование о глубоко пережитом, о трагедии тыла, о духе народа и воспринимаются как низкий поклон и благодарность за ту великую школу жизни, за вечность человеческой доброты, что помогли сдюжить в годину тяжких испытаний» [3, с. 76]. Это обусловило своеобразие индивидуального творческого подхода А.П. Мунхалова: с одной стороны, художник был ярким представителем советской графической школы с ее лапидарными визуальными решениями, рубленым плакатным стилем, а с другой — стремился к отображению внутреннего мира своих героев, личностному

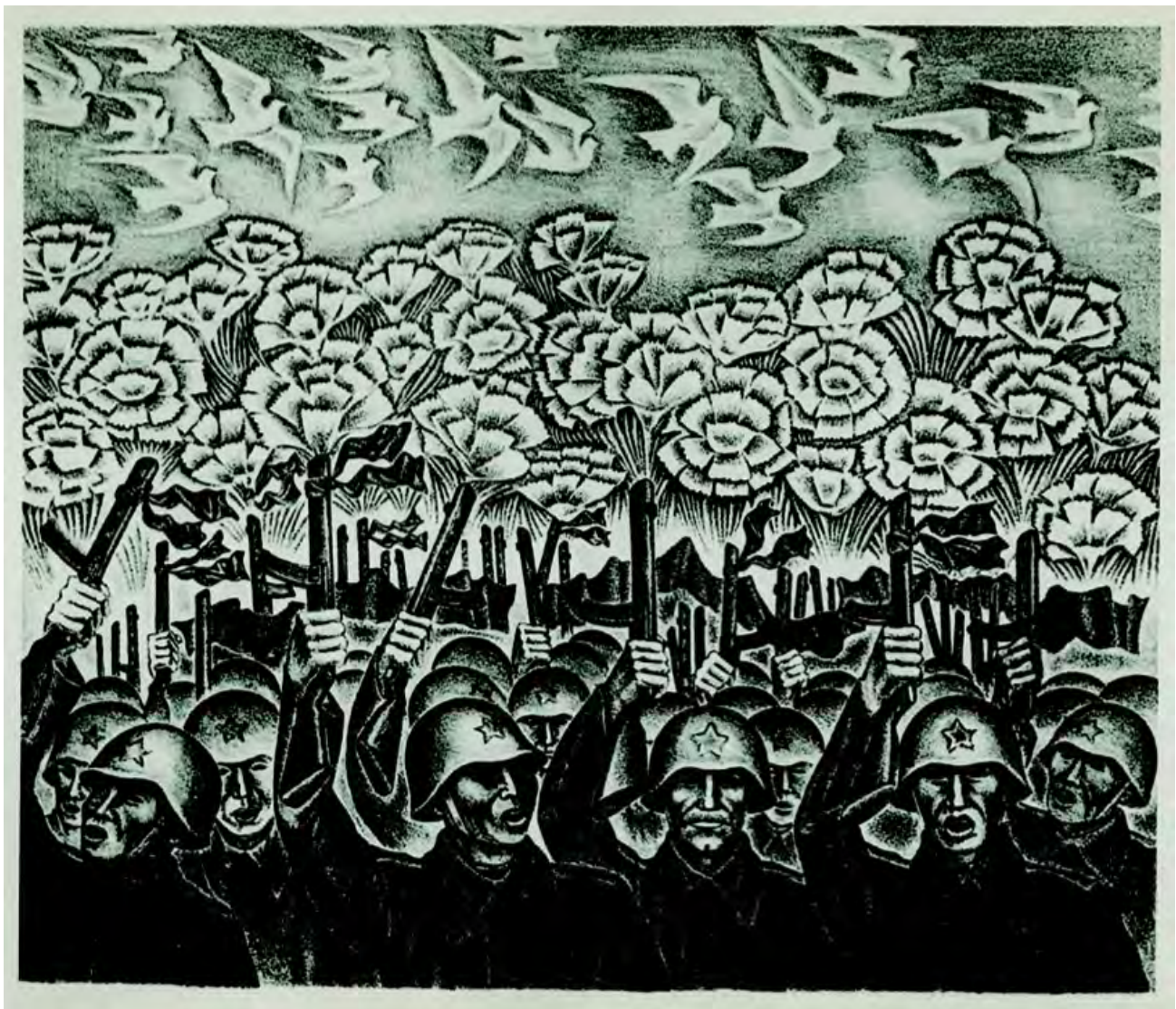
1. **А.П. Мунхалов.**
Зло.
Серия «Добро и зло».
1966.
Черно-белая линогравюра.
48 × 70.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия)



2. **А.П. Мунхалов.**
Добро.
Серия «Добро и зло».
1966.
Черно-белая линогравюра.
48 × 70.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия)



3. **А.П. Мунхалов. Памяти невернувшихся.**
1974.
Черно-белая линогравюра.
51,5 × 63,5.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)



4. **А.П. Мунхалов. Победа. Серия «Победа и мир».**
1979.
Бумага, литография.
44,5 × 54.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

5. **А.П. Мунхалов. Возвращение. Серия «Сага о Чурапчинском переселении».** 2003. Черно-белая линогравюра. 56 × 64. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

высказыванию, предполагавшему более дифференцированный подход в выборе выразительных средств.

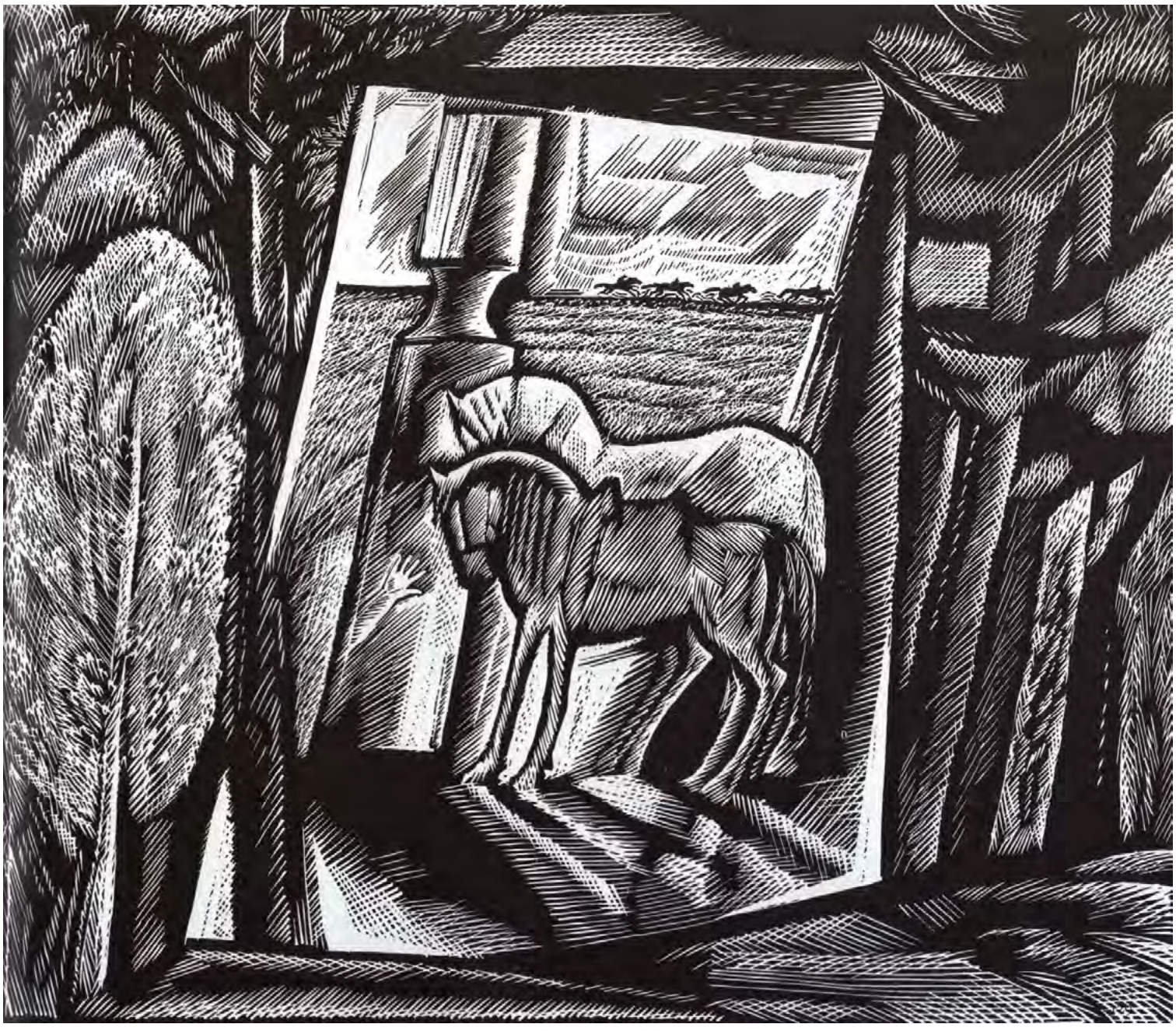
Емко тему и посыл данной серии формулирует Г.Г. Неустроева: «Стойкость, беды и боль — тема этих работ. Высокий накал патриотического чувства, осознание личной причастности к судьбе народа предопределили его нравственный посыл, а душевные потрясения тех лет окрасили эмоциональный тонус серии» [3, с. 42]. Повторим наш вывод, «в произведениях этой серии нет пафосной героизации, они поражают своей правдивостью и достоверностью» [16, с. 262].

В листе под названием «Возвращение» (ил. 5) мы видим, что в осиротевший алас вернулась одинокая женщина. Лист композиционно разделен на две части, где коновязь (*сэргэ*) символизирует некий центр родовой территории, дом, обладая качествами устойчивости и неподвижности. Этот образ также может осмысливаться художником как посредник между небом и землей, связь поколений между прошлым и будущим, на которую опирается главная героиня.

Ранее мы отметили, что «тема одиночества и горя присутствует и в линогравюре “У родного очага” (ил. 6), где на опустевшем *өтөхе*[2] разжег огонь переселенец, возвратившийся со студеного Севера, и как дорогое воспоминание за очагом возник призрачный образ хозяйки обезлюдевшего дома. Художник показывает разруху, заброшенность тех мест, которые вынужденно покинули люди (“Голод”) (ил. 7). Картину общего опустоше-

6. **А.П. Мунхалов.**
У родного очага.
Серия
«Сага о Чурапчинском переселении».
2007.
Черно-белая линогравюра.
52 × 65.
Собственность автора

7. **А.П. Мунхалов.**
Голод.
Серия
«Сага о Чурапчинском переселении».
2008.
Черно-белая линогравюра.
48 × 62.
Собственность автора



8. **А.П. Мунхалов. Лошадки моего детства. Серия «Сага о Чурапчинском переселении».** 2003. Черно-белая линогравюра. 42,4 × 48,5. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

ния дополняет столб-*сэргэ*, повалившийся на череп лошади» [16, с. 263]. «Как в мировой живописи (Пикассо — “Герника”, Платчек — “Голова лошади”), у Мунхалова останки лошади служат воплощением жестокости и ужаса войны, а поверженная национальная святыня-коновязь — знаком попрания, гибели человеческих душ» [5, с. 42].

Линогравюра «Лошадки моего детства» (ил. 8) представляет собой сложную систему визуальных образов, передающих ностальгию по утраченному мирному времени. Композиция работы построена на принципе контраста: левая часть с изображением молодой березы символизирует жизнь и рост, тогда как правая с обгоревшими формами воплощает разрушение. Центральное положение занимают силуэты двух лошадок у коновязи, к которым тянется детская ручка, становящиеся эмоциональным ядром произведения.

Пространственное решение усиливает драматургию листа. На переднем плане крупно изображены фигуры лошадей, на среднем — бескрайний луг с высокой травой, на дальнем — табун скачущих лошадей. Такое построение создает ощущение глубины и простора якутской земли.

Особенности композиционного решения заслуживают отдельного внимания. Наклонная линия композиции передает динамику и внутреннее напряжение, а также выступает как символ нестабильности и хрупкости мирного существования. Контраст светлых и темных плоскостей подчеркивает противопоставление мирной жизни и военного разрушения. Кинематографичность построения кадра, характерная для стиля Мунхалова, придает работе особую выразительность.

В данной серии А.П. Мунхалов использовал архетипы, характерные для якутской культуры:

лошадь, коновязь-*сэргэ*, очаг-камелек, деревья, солнце [16, с. 264]. Особое место в этой системе образов занимает лошадь — значимый символ, пронизывающий всю серию. Даже в листе «Голод», где остался лишь череп, ее присутствие ощутимо и усиливает трагизм сцены. Таким образом, у Мунхалова лошадь становится многогранным символом, воплощающим жизнь, детство, благополучие и изобилие, что подчеркивает контраст с мотивами утраты и страдания.

«Сага о Чурапчинском переселении» представляет собой значимое произведение в якутской графике, выделяясь на фоне других, созданных на военную тему, глубиной личного переживания и философским осмыслением исторической трагедии. В отличие от ранних работ самого художника, где преобладали героические мотивы и социально-политическая направленность, эта серия обращается к детским воспоминаниям о военном лихолетье, создавая пронзительные образы, преломленные через призму детского восприятия.

Сравнивая работы А.П. Мунхалова с произведениями других немногих якутских художников, обращавшихся к теме Чурапчинского переселения, можно отметить существенные различия в подходах. Если А.П. Собакин [5, с. 25] в работе «Память» (1989) пишет автопортрет, делая акцент на личной утрате и ностальгии, а Н.Н. Иннокентьев [5, с. 29] в работе «Сбор колосьев в годы войны» (1995) — на социальном аспекте, то А.П. Мунхалов соединяет индивидуальный опыт с коллективной памятью. Особенно показательно сравнение серии с плакатами И.П. Попова о Чурапчинском переселении (1995), которые, в отличие от личностного подхода Афанасия Петровича, несут в первую очередь агитационную и информационную функцию.

Как уже отмечалось выше, символический язык А.П. Мунхалова отличается многослойностью. Художник активно использует национальные архетипы якутской культуры, которые приобретают многозначность в его работах. Так, в листе «Зло» из диптиха (1966) опрокинутый *чороон* становится не просто предметом быта, а символом разрушенного уклада жизни. Особенно выразительны контрастные образные ряды, где противопоставляются война и мир, разрушение и возрождение. В серии «Победа и мир» этот прием достигает особой выразительности: гильзы превращаются в цветы, а поднятые ружья — в праздничные салюты, демонстрируя характерную для А.П. Мунхалова способность к метафорическим трансформациям.

Композиционные решения художника отличаются сложной структурой и продуманной организацией пространства. Многослойные композиции, как в работе «Памяти невернувшихся», создают эффект глубины и многомерности повествования, в которых четко прослеживается трехуровневое деление мира, характерное для мифологического мышления. Художник также часто использует символическое разделение пространства, что особенно заметно в листе «Лошадки моего детства», где левая и правая части листа противопоставлены и могут трактоваться как олицетворение жизни и смерти, соответственно.

Выводы

Таким образом, творческий путь А.П. Мунхалова в осмыслении темы Великой Отечественной войны отражает важную тенденцию советского искусства — переход от документальной фиксации событий к рефлексии. Несмотря на географическую удаленность от фронта, искусство Якутии отразило как мобилизационный пафос военных лет (в плакатах и портретах), так и глубокое философское осмысление последствий войны в работах послевоенного периода.

В работах А.П. Мунхалова 1960–1980-х годов война предстает не только как историческое событие, но и как явление, требующее нравственной оценки. Художественный язык Мунхалова отличается ясной символикой, сохраняющей при этом глубину содержания. Его произведения на военную тему демонстрируют характерный для своего времени баланс между выразительными средствами и требованиями художественной традиции, при этом национальные мотивы становятся важной составляющей авторского стиля. Символизм работ художника иногда может показаться прямолинейным, но не примитивным. С помощью универсальных образов (образа матери, символов мира и пр.) А.П. Мунхалов транслирует вечные общечеловеческие гуманистические идеалы.

В послесоветский период А.П. Мунхалов обращается к индивидуальной памяти. В «Саге о Чурапчинском переселении» личные воспоминания детства перерастают в размышления о судьбе целого народа, а конкретное историческое событие становится отправной точкой для рассуждений о природе страдания и стойкости человеческого духа.

Сквозной темой творчества А.П. Мунхалова становится извечное противостояние жизни и смерти, войны и мира. Его произведения не просто фиксируют трагические страницы истории, они утверждают непреходящую ценность мирной жизни, памяти и человеческого достоинства. Наследие художника вносит значительный вклад в формирование исторической памяти современного поколения, в воспитание уважения и бережного отношения к прошлому и понимание хрупкости мира. Именно эта вневременная значимость делает творчество А.П. Мунхалова актуальным и востребованным и в наши дни.

Список источников
1. Герштейн И.З. Негативные и позитивные практики использования памяти о Великой Отечественной войне // Великая Отечественная война в исторической памяти народа: изучение, интерпретация, уроки прошлого : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / редкол.: А.А. Николаев [и др.]. Новосибирск: Параллель, 2020. С. 20–27.
2. Творчество художников советской Якутии : сб. науч. тр. / отв. ред. А.Н. Осипов. Якутск: Якутское книжное издательство, 1990. 154 с.
3. Афанасий Мунхалов : альбом-монография / сост. Г.Г. Неустроева. Якутск: Апрель, 2010. 204 с.
4. Потапов И.А. Афанасий Мунхалов. Якутск: Бичик, 2006. 104 с.
5. Помнить всех, помнить всегда! Произведения художников Якутии из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) : альбом-каталог / сост.: Г.А. Сафронова [и др.]. Якутск: Апрель, 2010. 126 с.
6. Неустроева Г.Г. Графика Якутии 1960–1980-х годов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 121–131.
7. Семёнова Д.И. Проявления футуризмов коренных народов Севера в творчестве Тимофея Степанова, Исая Капитонова и Афанасия Мунхалова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 3. С. 45–51.
8. История Якутии : в 3 т. / под общ. ред. А.Н. Алексеева; отв. ред. С.И. Боякова. Новосибирск: Наука, 2021. Т. 3. 592 с.
9. Петров Д.Д. Якутия в годы Великой Отечественной войны. Ч. 1. Якутяне в боях с немецко-фашистскими захватчиками. Якутск: Якутское книжное издательство, 1979. 356 с.
10. Степанов А.Г. Памяти чурапчинских переселенцев // Молодой ученый. 2016. № 29 (133). С. 52–55.
11. Боровский А.Д. От символизма до реализмов. Русское искусство после авангарда. М.; СПб.: Пальмира, 2023. 223 с.
12. Очерки по истории и технике гравюры : в 14 тетр. Тетр. 14: Советская гравюра / авт. текста и сост. Н.И. Розанова. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 594–688.
13. Великая Отечественная война в произведениях советских художников: живопись, скульптура, графика : альбом / авт.-сост. О.И. Сопоцинский. М.: Изобразительное искусство, 1979. 293 с.
14. Великая Отечественная война в произведениях советских художников : альбом / сост. А.А. Юферова. М.: Изобразительное искусство, 1985. 151 с.
15. Дружинкина Н.Г., Горяева Е.С. Тема Великой Отечественной войны в творчестве художников-графиков России середины – второй половины XX века // Война, беда, мечта и юность! Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. С.М. Грачёва. М.: БуксМАрт, 2015. С. 479–486.
16. Борисова А.А. «Сага о Чурапчинском переселении» А.П. Мунхалова: историческая реальность и художественное воплощение // Лучший исследовательский проект : сб. ст. Междунар. науч.-исслед. конкурса / ред. А.Б. Черемисин. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2020. С. 260–265.

References

1. Gershtein, I.Z. (2020) ‘Negative and positive practices of using the memory of the Great Patriotic War’, in Nikolaev, A.A. et al. (eds.) *The Great Patriotic War in the historical memory of the people: study, interpretation, lessons of the past* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Parallel, pp. 20–27. (In Russ.)
2. Osipov, A.N. (ed.) (1990) *Creativity of Soviet Yakutia artists* [Collection of scientific articles]. Yakutsk: Yakutskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
3. Neustroeva, G.G. (comp.) (2010) *Afanasy Munhalov*. Yakutsk: April Advertising Agency. (In Russ.)
4. Potapov, I.A. (2006) *Afanasy Munhalov*. Yakutsk: Bichik. (In Russ.)
5. Safronova, G.A. (comp.) (2010) *Remember everyone, remember always! Works by Yakut artists from the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)* [Album-catalogue]. Yakutsk: April Advertising Agency. (In Russ.)
6. Neustroeva, G.G. (2020) ‘Graphic art of Yakutia in the 1960s–1980s’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (2), pp. 121–131. (In Russ.)
7. Semenova, D.I. (2021) ‘Manifestations of futurism of the indigenous peoples of the North in the works of Timofey Stepanov, Isai Kapitonov and Afanasiy Munkhalov’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (3), pp. 45–51. (In Russ.)
8. Alekseev, A.N. and Boyzkov, S.I. (eds.) (2021) *History of Yakutia, in 3 volumes. Vol. 3*. Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
9. Petrov, D.D. (1979) *Yakutia during the Great Patriotic War. Part 1: Yakuts in battles against Nazi invaders*. Yakutsk: Yakutskoye knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)
10. Stepanov, A.G. (2016) ‘In memory of Churapcha resettlers’, *Molodoy uchenyy = Young Scientist*, (29), pp. 52–55. (In Russ.)
11. Borovsky, A.D. (2023) *From symbolism to realisms. Russian art after avant-garde*. Moscow – St. Petersburg: Palmyra. (In Russ.)
12. Rozanova, N.I. (comp.) (1987) *Essays on the history and technique of engraving: in 14 notebooks. Notebook 14: Soviet engraving*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo, pp. 594–688. (In Russ.)
13. Sopotsinskiy, O.I. (comp.) (1979) *The Great Patriotic War in works of Soviet artists: painting, sculpture, graphics*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
14. Yuferova, A.A. (comp.) (1985) *The Great Patriotic War in works of Soviet artists*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
15. Druzhinkina, N.G. and Goryaeva, E.S. (2015) ‘The theme of the Great Patriotic War in works of Russian graphic artists of mid-late 20th century’, in Gracheva, S.M. (ed.) (2015) *War, trouble, dream and youth! Art and war. On the 70th anniversary of Victory in the Great Patriotic War* [Conference proceedings]. Moscow: BuksMArt, pp. 479–486. (In Russ.)
16. Borisova, A.A. (2020) ‘Afanasy Munhalov’s “Saga of Churapcha Resettlement”: historical reality and artistic embodiment’, in Cheremisin, A.B. (ed.) *Best research project* [Conference proceedings]. Petrozavodsk: International Center for Scientific Partnership “New Science”, pp. 260–265. (In Russ.)

Информация об авторе

Борисова Айталина Андриановна, искусствовед-стажер, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация, borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-код (Science Index): 4323-8622.

Information about the author

Aitalina Andrianovna Borisova, Intern art critic, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-code (Science Index): 4323-8622.

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

Статья поступила в редакцию 29.05.2025; одобрена после рецензирования 11.06.2025; принята к публикации 14.06.2025.
The article was received by the editorial board on 29 May 2025; approved after reviewing on 11 June 2025; accepted for publication on 14 June 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 88–107. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 88–107. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036.1+75.041+75.044
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.006

Искусство и война: проекты современных петербургских художников-академистов к 80-летию Великой Победы

Грачёва Светлана Михайловна [a, b]

[a] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация*
grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413, SPIN-код (Science Index): 6635-9402

Аннотация. Современные петербургские академические художники постоянно обращаются к теме войны и Победы, решая ее не столько через пересказ исторических событий, сколько через выражение личного отношения к прошлому, взывая к памяти своих отцов и дедов, вспоминая их рассказы о войне, слезы своих матерей и бабушек. Эмоциональное начало преобладает над нарративностью. В произведениях на военную тему ощутимы боль утрат, боязнь забвения, волнение о событиях сегодняшнего дня, обнаруживается связь времен. Противопоставлением тяжелым переживаниям о войне выступают размышления о человеческом мужестве, патриотизме, героизме, верности, о красоте родной земли. В своих произведениях художники демонстрируют весь диапазон чувств — от боли и страдания до чувства очищения и эмоционального облегчения. В год 80-летнего юбилея Великой Победы осмысление военной истории в образах искусства стало вновь актуальным. В статье рассмотрены произведения современных петербургских художников-академистов А. Новосёлова, Ф. Иванова, Р. Яхиханова, В. Каджаева, И. Журавлёва, Ч. Гугкаева, И. Зорькина и других авторов, преимущественно созданные в XXI веке. Для их исследования использованы методы включенного наблюдения, интервью, образно-стилистического и сравнительного искусствоведческого анализа. Рассмотрен один из крупнейших проектов Санкт-Петербургской академии художеств — выставка в Республике Коми, разнопланово представившая произведения петербургских художников о войне. Экспозиция продемонстрировала различные подходы к решению этой темы. Сделан вывод о необходимости развития темы памяти о Великой Отечественной войне, осмысления глобальных проблем войны и мира в произведениях художников разных поколений. Современные художественные проекты, объединяющие разные виды искусства и многих мастеров, не просто способны донести до зрителя фундаментальные гуманистические идеи, но и ответить на злободневные вопросы сегодняшнего дня, помогают провести важные исторические параллели, соотнести мужество и героизм людей разных поколений, определить важность общечеловеческих ценностей, объединить представителей разных культур.

Ключевые слова: современное российское изобразительное искусство, петербургская академическая живопись, академическая школа, победа в Великой Отечественной войне, тема войны и мира, историческая память, художественный образ

Для цитирования: Грачёва С.М. Искусство и война: проекты современных петербургских художников-академистов к 80-летию Великой Победы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 88–107. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.006.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1194.

© Грачёва С.М., 2025

Original article

Art and war: projects of contemporary Saint Petersburg artists-academics for the eightieth anniversary of the Great Victory

Svetlana M. Gracheva [a, b]

[a] *Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*
grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413, SPIN-code (Science Index): 6635-9402

Abstract. Contemporary Saint Petersburg academic artists often explore the theme of war and victory, not simply by retelling historical events, but by expressing their personal attitudes towards the past. They draw on the memories of their fathers and grandfathers, recalling their stories about the war and the tears of their mothers and grandmothers. Emotions take precedence over narrative in their works. The pain of loss, fear of oblivion, and anxieties about current events are palpable in the works on the war theme, revealing a connection between past and present. In contrast to the heavy feelings about the war theme are reflections on human courage, patriotism, heroism, loyalty, and the beauty of the homeland. The artists showcase a range of emotions, from pain and suffering to feelings of purification and emotional relief. As we approach the 80th anniversary of the Great Victory, the depiction of war in art has once again become relevant. This article examines the works, primarily created in the 21st century, of contemporary Saint Petersburg academic artists such as A. Novosyolov, F. Ivanov, R. Yakhikhanov, V. Kadjaev, I. Zhuravlevlev, Ch. Gugkaev, I. Zorkin, and others. The methods of included observation, interviews, figurative-stylistic analysis, and comparative art analysis were used to study these works. One of the largest projects of the Saint Petersburg Academy of Arts was an exhibition in the Komi Republic, which showcased a diverse range of works by Saint Petersburg artists on the theme of war. The exhibition demonstrated various approaches to this theme. It was concluded that there is a need to further explore the theme of the memory of the Great Patriotic War and to understand the global issues of war and peace through the works of artists from different generations. Modern art projects that bring together different forms of art and artists can not only convey fundamental humanistic ideas to viewers, but also address pressing contemporary issues, draw important historical parallels, highlight the courage and heroism of people from different generations, emphasize the importance of universal values, and unite representatives from diverse cultures.
Keywords: contemporary Russian fine art, Saint Petersburg academic painting, academic school, Victory in the Great Patriotic War, the theme of war and peace, historical memory, artistic image

For citation: Gracheva, S.M. (2025) ‘Art and war: projects of contemporary Saint Petersburg artists-academics for the eightieth anniversary of the Great Victory’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 88–107. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.006. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1194. (In Russ.)

Введение

Тема войны — одна из значительных в академическом искусстве Санкт-Петербурга с 1940-х годов до настоящего времени, «это своеобразный остров в искусстве, в пределах которого невозможны ложь, неискренность» [1, с. 193] и поверхностный схематизм. Военная тема требует ответственности от художников и глубокого понимания таких проблем современного искусства, как историческая память, документальная

правдивость и достоверность образов, гражданский долг и чувство патриотизма.

В Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина тема Великой Отечественной войны и Победы — традиционно одна из самых главных как в творчестве художников-педагогов, так и в работах студентов и выпускников. За восемьдесят лет после Победы 1945 года созданы сотни произведений на эту тему, в том числе такие выдающиеся, как «Клятва Балтийцев» А.А. Мыльникова, «Генерал Доватор» Е.Е. Моисеенко, «Отдых после боя» Ю.М. Непринцева, составившие славу отечественного изобразительного искусства.

Сохранились документальные материалы о периоде войны и послевоенном десятилетии, представленные в публикациях В.Г. Лисовского, Е.Н. Литовченко, К.К. Сазоновой, Л.С. Поляковой, В.Т. Богдан, Р.А. Бахтиярова, В.А. Леняшина, С.Н. Левандовского, А.Д. Боровского, И.А. Рахманкуловой, Е.А. Харлашовой, А.Ф. Дмитриенко, С.И. Михайловского, Ю.Ю. Бахаревой и других [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11].

Написаны фундаментальные исследовательские труды, монографии и статьи, каталоги и альбомы, посвященные как общим вопросам петербургского академического искусства, так и отдельным авторам,— в них отражена военная проблематика творчества художников. Событием в искусствоведении последних лет можно считать выход коллективной монографии под редакцией Т.Л. Астраханцевой «Победа — стиль эпохи: академический взгляд» [12], в которой собран богатейший материал о советском искусстве послевоенного десятилетия в интерпретации крупнейших специалистов в этой области, таких как В.П. Сысоев, Т.Г. Малинина, А.М. Муратов, П.С. Павлинов, Т.О. Бембель, Р.А. Бахтияров и другие авторы.

Отражению военной проблематики в современном петербургском искусстве также уделено внимание искусствоведов Р.А. Бахтиярова, О.Ю. Кошкиной, Н.Г. Дружинкиной, М.Д. Изотовой, А.И. Шаманьковой, С.М. Грачёвой [1; 4; 13].

В этой статье ставится цель рассмотреть художественные проекты Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина 2025 года, в рамках которых были представлены произведения современных петербургских академических художников на тему войны и мира.

Искусствоведческие методы исследования, а также методы интервьюирования и включенного наблюдения позволили решить следующие задачи: зафиксировать и обобщить художественный материал современного искусства на военную тему; показать значение петербургской академической школы в современном художественном процессе; выявить ключевые особенности современной трактовки военной тематики; выделить крупнейшие произведения в этой области и охарактеризовать их специфические черты.

Научная новизна исследования заключена в том, что впервые предпринимается попытка проанализировать развитие темы войны и Победы в произведениях современных петербургских художников-академистов.

В 2025 году, который в первую очередь связан с 80-летием Великой Победы, педагоги и студенты Санкт-Петербургской академии художеств организовали несколько крупных выставок, посвященных этому историческому событию, а также темам войны и мира, современных войн, событиям СВО и переживанию разных военных конфликтов в наши дни. Среди экспозиций: персональная выставка Хамида Савкуева «Иллюстрации к произведениям Л.Н. Толстого “Хаджи-Мурат” и “Казаки”» (декабрь 2024 г.– январь 2025 г., Итальянский зал СПбАХ); «Защита Отечества. Единство времен» (Александр Новосёлов) и «Живут люди» (Дмитрий Мясников, обе — февраль – март 2025 г., Итальянский зал СПбАХ); «Уберечь от забвенья» (март – май 2025 г., Национальная галерея Республики Коми); «Говорит Ленинград» (апрель – июнь 2025 г., Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачёва); «Непобедимая красота» (май – июнь 2025 г., Сочинский художественный музей имени Д.Д. Жилинского); «О войне без слов» (май 2025 г., выставочный зал факультета графики СПбАХ); «Эхо Победы: искусство, вдохновленное подвигом» (май — июнь 2025 г., ООО «Газпром трансгаз Ухта», г. Ухта).

Петербургские академические художники приняли участие в крупных выставках, проводимых в разных регионах и городах страны: в залах Санкт-Петербургского союза художников, в Российской академии художеств («Вера — Подвиг — Победа», апрель — июнь 2025 г., Москва, Пречистенка, 21) и в ее Региональном отделении Урала, Сибири и Дальнего Востока («Война и мир в творчестве современных художников», май – июнь 2025 г., Красноярск). В Москве на Пречистенке также в мае 2025 года открылась выставка «Победа! Живопись монументалиста» петербургского живописца Р.Ф. Абдуллина, работающего в мозаичной мастерской академического филиала «Центр научных учреждений РАХ». В парадном вестибюле академии экспонируется модель памятника, предназначенного для Самарканда и посвященного исходу ленинградцев из блокадного города в 1942 году и эвакуации Академии художеств в Самарканд. Выполнил эту модель скульптор Михаил Пастухов. А буквально накануне Дня Победы в коридорах и вестибюле академии организована экспозиция фотографий военного времени, в которых отражена блокадная жизнь профессоров и служащих, оставшихся

в Ленинграде, кроме того, выставлены дипломные композиции разных лет на тему войны.

Состоялось и множество других выставок с участием петербуржцев. Эти события продемонстрировали, насколько актуальными оказались темы войны и Великой Победы для современных художников. На всех перечисленных выставках были представлены как произведения конца XX – начала XXI века, так и работы из фондов факультетов живописи и графики академии, что еще раз подчеркнуло связь времен и значение этой темы для отечественного искусства.

Особенности воплощения темы войны и победы в произведениях современных петербургских академических художников на примере выставки «Уберечь от забвенья»

Рассмотрим один из проектов, состоявшихся весной 2025 года. В залах Национальной галереи Республики Коми, в Сыктывкаре, с 14 марта по 11 мая прошла выставка Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина «Уберечь от забвенья», на которой были представлены произведения выпускников академии 1980-х годов и современных художников, в том числе и дипломные композиции на тему войны и мира. Название выставки взято из строчек геолога и поэта Николая Герасимова, возглавлявшего в свое время министерство промышленности Коми: «Мы случились на свете в час лихой, пограничный — Оборваться ли Лете или долее длиться? Мы случайны, мгновенны, у нас тяжкое бремя — уберечь от забвенья наше горькое время»[1].

Эта выставка стала результатом сотрудничества Санкт-Петербургской академии и Национальной галереи Республики Коми. Инициатором и автором экспозиции выступила заведующая отделом музейно-исследовательской работы Национальной галереи — О.В. Орлова, известный в России опытнейший создатель многих ярких творческих проектов и выставок. Нужно отдать должное и руководству Репинской академии и ее ректору — академику РАХ С.И. Михайловскому за решение провести выставку именно в Сыктывкаре, в одной из крупнейших художественных галерей России, где хранятся и произведения петербургских мастеров изобразительного искусства.

В столицу Коми было доставлено около ста живописных и графических работ как из фондов академии, так и предоставленных самими авторами. Отметим, что несмотря на сложный выставочный график этого года художники с большим энтузиазмом откликнулись на предложение участвовать в проекте, для которого был отведен целый этаж исторического здания Национальной галереи. Была выстроена практически театральная драматургия экспозиции, в которой каждый зал настраивал на определенный лад и создавал особое настроение, переживание, благодаря как произведениям изобразительного искусства, так и стихотворным строкам, сопровождавшим экспозиционное пространство, создающим синергетический эффект. Поэтической композицией сопровождался и вернисаж, на котором присутствовали деятели культуры Сыктывкара во главе с министром культуры и архивного дела Республики Коми Г.Р. Идрисовой.

В показанных на выставке работах петербургские мастера нескольких поколений, от 1980-х годов до наших дней, в продолжение обозначенной нами тенденции «подчеркивают не столько событийный пласт военной истории, сколько выходят на мировоззренческий уровень темы, решаемой в общечеловеческом масштабе восприятия трагедии Войны как огромной, всемирной. Это особенно актуально в современном “глобальном” мире, вновь переживающем виток военных угроз и трагических событий, держащих человечество в состоянии военного напряжения» [1, с. 190]. Противопоставлением тяжелым переживаниям о войне выступают размышления о человеческом мужестве, патриотизме, героизме, верности, красоте родной земли. Выставка продемонстрировала весь диапазон чувств — от боли и страдания до очищения и эмоционального облегчения. В год 80-летнего юбилея Великой Победы осмысление военной истории в образах искусства стало вновь актуальным.

В композициях Р.Х. Яхиханова «Ополченцы. 1941» (2019, ил. 1), Д.А. Коллеговой «1942 год» (1985, ил. 2), М.К. Жерносека «Эвакуация» (1988), Ф.В. Федюнина «Ленинградки» (2015), Е. Гришиной «Ленинградская симфония» (2024), А.В. Добрынина «Герой» (2020) запечатлены воспоминания важных событий Великой Отечественной войны. Это и бедствия жителей блокадного Ленинграда, и мужество солдат на передовой, и тяготы населения, в тылу ковавшего победу. Портретная серия О.В. Волковой посвящена подвигу Эрмитажа в блокаду, когда сотрудники, умирая от чудовищного голода и страха, занимались эвакуацией шедевров искусства и даже читали лекции в промороженных залах дворца. Пронзительно звучат серии иллюстраций к повести Б.Л. Васильева «А зори здесь тихие», выполненные под руководством известного петербургского графика Клима Ли.

Картина И.Ю. Зорькина «Слухач» (2016, ил. 3) раскрывает пронзительный эпизод блокадной истории Ленинграда. На крыше одного из питерских домов изображен слепой изможденный

[1] Николай Герасимов. «Моя звезда была полярной» : в 2 т. / авт.-сост. О.С. Белова. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2020. Т. 1.

1. **Р.Х. Яхиханов. Ополченцы. 1941.**
2019.
Холст, масло.
160 × 140.
Собственность художника

старик, «слушающий небо». Для обнаружения вражеской авиации на подлетах к городу использовались звукоулавливающие устройства, состоящие из специальной акустической установки, определяющей дальность и высоту источника звука. Но главным звеном системы был слухач — оператор звукоуловителя, для этой задачи выбирали незрячих людей, обладавших абсолютным слухом. Именно такого слухача, выполняющего сложнейшую работу, и изобразил петербургский

2. **Д.А. Коллегова. 1942 год.** 1985. Холст, масло. 170 × 320. Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

живописец, построивший образ на контрастном сопоставлении страшной картины блокадного скупого зимнего пейзажа и благородного слепого музыканта, выполняющего свой гражданский долг и напоминающего героя повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант». Эту картину И.Ю. Зорькин торжественно передал в дар Национальной галерее Республики Коми.

Популярной в конце XX – начале XXI века стала тема жизни ветеранов и их тяжелых воспоминаний о войне, сложных послевоенных судеб, гордости за победу и вместе с тем остро стоящая в последние годы проблема забвения. В картине ученика выдающегося советского живописца, профессора Е.Е. Моисеенко — Е.И. Щербинина «Отец» (1985, ил. 4) создан запоминающийся благородный образ ветерана, собирающегося на парад в честь Победы, наполненного смешанными чувствами гордости и одиночества. С переживаниями тяжелых утрат и душевной болью связаны полотна В.Ф. Каджаева «Старики» (2017), Д.Н. Мясникова «9 Мая» (2020, ил. 5), А.Н. Фёдорова «Горькая» (2019) и «Победоносец» (2019, ил. 6).

А.Ю. Новосёлов — один из известных петербургских художников, постоянно обращающийся к теме войны и Великой Победы. Он помнит историю своей семьи, для которой война стала тяжким трагическим испытанием. Напомним, «его родной дед участвовал во взятии Берлина и расписался на стене рейхстага. Его бабушка была на фронте. Другой его дед и еще пятеро родственников погибли в боях. Всем им, погибшим, и всем вернувшимся с войны посвящается эта картина» [1, с. 197]. Картина «Скорбь» (2019, ил. 7) входит в цикл произведений художника, посвященных образам людей войны, героям и ветеранам, переживающим утрату своих однополчан. На монументальном полотне изображен герой войны, оплакивающий своих погибших друзей. Художнику удается весьма лаконичными средствами раскрыть тему бесконечного горя и настигшей людей трагедии.

Память о Великой Отечественной войне тяжело отразилась в судьбах нескольких поколений. Поэтому волнующе звучат размышления о «празднике со слезами на глазах», о семейных традициях, о боли за своих близких, о страданиях женщин, переживающих утраты, о невернувшихся с войны. Эти интонации нашли отражение в полотнах К.В. Грачёва «Тревога» (2013, ил. 8), Е.В. Грачёвой «Письмо» (2013), Ч.К. Гугкаева «Сон» (2021), «Пропавший без вести» (2019, ил. 9), Ф.В. Федюнина «Ленинградки» (2015), М.Б. Кесаева «Семейный праздник» (2023, ил. 10), Е.А. Ячного «Красный сон» (2020, ил. 11), «Яблочный Спас» (2019).

Особого внимания заслуживает работа петербургского живописца и педагога А.А. Фёдорова (1977–2024) «Прощание» (2006, ил. 12), в которой можно словно увидеть и прочувствовать судьбу самого художника, трагически погибшего в зоне СВО в 2024 году. Живописец представил сюжет проводов на войну матерью трех своих сыновей.

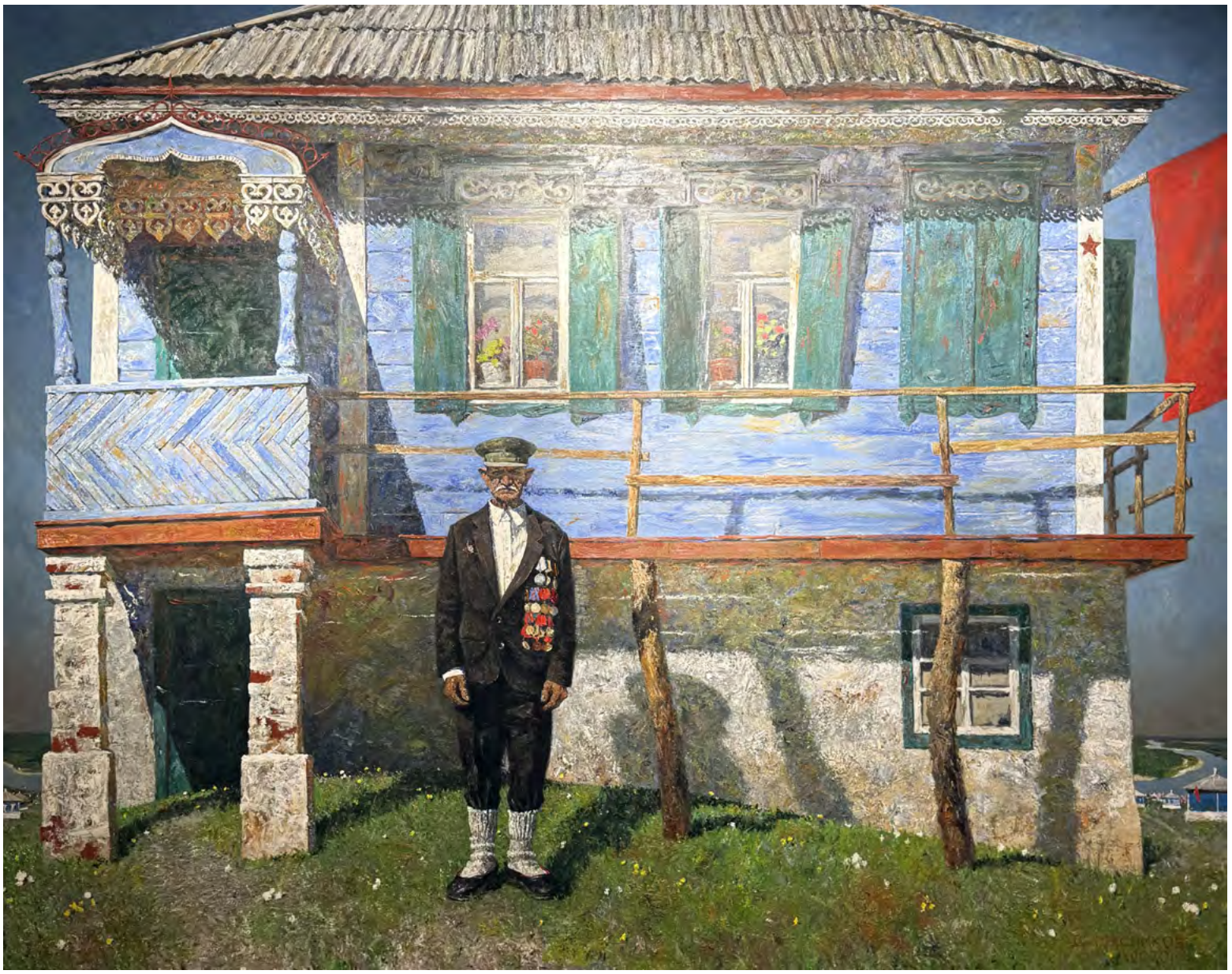
3. **И.Ю. Зорькин. Слухач.**
2016.
Холст, масло.
90 × 90.
Национальная галерея Республики Коми, г. Сыктывкар

Он изобразил свою семью — мать, себя и двух своих братьев. Картина оказалась пророческой. Старший брат художника и он сам погибли на войне. Так неразрывно сплетаются события прошлого и сегодняшнего дня. Становятся еще более злободневными размышления о войне и мире.

Ряд петербургских мастеров демонстрируют полотна символически-философского плана, в которых есть сопоставления современных событий с военным прошлым, со всемирной историей человечества. Боль утраты и страдание есть в образе, созданном Б.А. Кучиевым («Игра», 2021). Космический масштаб трагедии ощутим в «Смотрящих в небо» (2020) Ч.К. Гугкаева.

Рефлексия на библейскую тему представлена в творчестве Ф.А. Иванова («Сад», 2023, ил. 13)

4. **Е.И. Щербинин. Отец.**
1985.
Холст, масло.
200 × 150.
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина



5. **Д.Н. Мясников.**
9 Мая.
2020.
Холст, масло.
205 × 260.
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

и «Reanimato» (2023, ил. 14). Художник воображает смерть воина как воскресение, как переход из одного состояния в иное. Мощная фигура на полотне, из шинели которой пробиваются ангельские крылья, словно вплавляется в землю, тут же произрастая из нее могучим древом, в чьих ветвях уже вьют свои гнезда птицы. Ф.А. Иванов позволяет ощутить бесконечность жизни и смерти, необходимость сохранения вечной памяти о героях, отдавших свои жизни за родину.

Глубинная связь с историей своего народа и памятью о былом присутствует у Р.Х. Яхиханова (триптих «Молитвы предков»). Для полноты обзора приведем фрагмент нашей предыдущей публикации о нем: «Р.Х. Яхиханов — родом из Чечни. Триптих «Молитвы предков» (2015, холст, темпера, ил. 15) обращен к каждому из нас. Мощно звучит эта коллективная молитва, направленная из прошлого в будущее, к нам, потомкам тех, кто стал вольными или невольными участниками и жертвами войн. Предки (в триптихе их бесплотные фигуры буквально заполоняют пространство между каменными, плотными, осязаемо-материальными надгробиями, вознося молитвы к небу) — это особые люди, ушедшие в мир иной и существующие в нашей памяти. Мы молимся об их упокоении, они молятся за нас. Эта молитва понятна представителям всех народов и всех культур. Она не имеет национальных границ, она абсолютно интернациональна. И в то же время это глубоко национальное произведение, связанное своими корнями с традицией именно чеченского народа. В суровом XX столетии многие наши предки прошли испытания болью, страхом, голодом, ранами, потерей близких, страшной насильственной смертью. Среди них есть женщины и мужчины, старики и дети, военные и мирные люди. Как говорит сам художник: “Варварство войны истребляет всё человеческое. Исключением является лишь смысл борьбы, который для тех, кто сражается

6. **А.Н. Фёдоров.**
Победоносец.
2019.
Бумага, литография.
24,5 × 18.
Собственность художника

7. **А.Ю. Новосёлов.**
Скорбь.
2019.
Холст, масло.
140 × 190.
Собственность художника

8. **К.В. Грачёв.**
Тревога.
2013.
Холст, масло.
120 × 160.
Собственность художника

9. **Ч.К. Гугкаев.**
Пропавший без вести.
2019.
Холст, масло.
120 × 250.
Собственность художника

10. **М.Б. Кесаев.**
Семейный праздник.
2023.
Холст, масло.
225 × 255.
Собственность художника

11. **Е.А. Ячный.**
Красный сон.
2020.
Холст, масло.
130 × 90.
Собственность художника

12. **А.А. Фёдоров. Прощание.**
2006.
Холст, масло.
151 × 226.
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

за родину, становится главным искупительным мотивом"[2]» [1, с. 197].

Совершенно правомерно включение в экспозицию картин на сюжеты сегодняшнего дня. И.Ю. Зорькин пишет портрет своего брата — современного военного. А.В. Тихонов показывает праздник ВМФ на Неве и парад на Дворцовой площади (ил. 16). В пейзажах художники воспевают красоту своей земли в разном диапазоне чувств и переживаний, от грустной лирики и драматизма до мажорного звучания (А.В. Чувин, С.А. Данчев, И.Ю. Зорькин, И.Б. Журавлёв, В.В. Видяйкин).

И.Б. Журавлёв создал свой цикл «Белгородская земля», находясь в окрестностях Белгорода во время обстрелов Вооруженными силами Украины летом 2024 года (ил. 17). В картинах отсутствует повествование, это пейзажи Белгородчины, какими они были в годы фашистской оккупации, какими они являются и сейчас. Бесконечные поля цветущих подсолнухов, которые могут быть как символами счастья и радости, так и олицетворением трагедии. Опущенные корзинки подсолнухов словно склоненные головы людей, провожающих своих сынов на бой и гибель. Символическое звучание образов, созданных И.Б. Журавлёвым, усилило серьезное эмоциональное звучание выставки.

Кураторы выставки дополнили ее и произведениями известных скульпторов, работающих в Республике Коми, выпускников Санкт-Петербургской академии художеств — народного художника РФ А.И. Неверова и В.И. Смирнова. Их скульптуры, посвященные героям Великой Отечественной войны, стали важными акцентами в экспозиции.

Всем нам надо помнить, что любая война — это всегда смерть. Память о погибших в годы Великой Отечественной войны хранится в каждой российской семье. Так, например, прекрасный живописец П.Т. Фомин — участник войны, бывший в 1980-е годы ректором Института имени И.Е. Репина, написал в свое время: «Пять лет фронта во многом изменили мои представления о жизни. Я встретился с людьми необыкновенными, которые помогли мне многое переоценить, понять высокий смысл человеческой жизни. Я видел, как люди не словами, а делом доказывали любовь к своей Родине»[3]. Радость Победы, ликование,

[2] Яхиханов Р.Х. Из экспликации к выставке «Образы памяти», посвященной 70-летию Великой Победы. Москва. Июнь, 2015 г.

[3] См.: Сазонова К.К. Фомин П.Т. Л.: Художник РСФСР, 1984. С. 14.

13. **Ф.А. Иванов.**
Сад.
2023.
Холст, масло.
280 × 200.
Собственность художника

14. **Ф.А. Иванов.**
Reanimato.
2023.
Холст, масло.
200 × 235.
Собственность художника

триумф не должны со временем сменяться забвением и поруганием памяти. Об этом напоминают современному зрителю мастера искусства и кураторы, справедливо назвавшие свою выставку «Уберечь от забвенья».

Выводы

Выставки 2025 года, посвященные 80-летию Великой Победы, организованные Санкт-Петербургской академией художеств имени Ильи Репина, ее представителями в сотрудничестве с разными институциями России, стали заметными событиями в культурной жизни нашей страны. Их количество и художественный уровень, внимание широкой общественности и профессионального сообщества показывают, что петербургская академическая школа по-прежнему сохраняет ведущие позиции в современном искусстве, формируя высокий профессиональный уровень своих представителей.

В современном раскрытии военной темы существует несколько линий трактовки сюжетов:

1) собственно история войны и изображение ее событий;

2) осмысление проблемы исторической памяти через изображение жизни ветеранов и тех, кто был современником Великой Отечественной войны;

3) обращение к событиям современных войн и раскрытие образов их героев;

4) переживание военных событий через собственную судьбу художника, историю его семьи, воспоминания участников войны;

5) День Победы — 9 Мая как праздник семьи, родины, отдельных людей;

6) война как тревожный сон, через который поколения передают друг другу свое видение войны;

15. **Р.Х. Яхиханов.**
Молитвы предков.
Триптих.
Центральная часть.
2015.
Холст, масло.
210 × 145.
Собственность художника

16. **А.В. Тихонов.**
Парад на Дворцовой.
2024.
Холст, масло.
100 × 140.
Собственность художника

17. **И.Б. Журавлёв.**
Белгородская земля.
Триптих.
2024.
Холст, масло.
Правая часть: 150 × 215;
центральная часть:
150 × 200;
левая часть: 150 × 200.
Собственность художника

7) использование символических приемов и раскрытие темы через иносказание, метафоры и аллегории.

В трактовке военной темы современным искусством преобладают трагические, ностальгические, лирические настроения. Каждого, кто хранит память о Победе, художники рассматривают в героико-патриотическом ракурсе.

Список источников
1. Грачёва С.М. Искусство и война. Современное академическое изобразительное искусство Санкт-Петербурга. По материалам выставок 2015 года // Научные труды. 2016. Вып. 36. С. 186–203.
2. Академия художеств: история в фотографиях. 1850–1950-е / сост. Е.Н. Литовченко, Л.С. Полякова. СПб.: Историческая иллюстрация, 2011. 175 с.
3. Бахтияров Р.А. Живопись блокадного Ленинграда : автореф. дис. … канд. искусствоведения; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена]. СПб., 2008. 24 с.
4. Война, беда, мечта и юность! Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. С.М. Грачёва. М.: БуксМАрт, 2015. 639 с.
5. Дружинкина Н.Г. Тема войны и смерти в фотографии и живописи: неразрешенные аспекты (XX–XXI вв.) // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2023. № 1. С. 32–47. https://doi.org/10.24412/2686-7443-2023-1-32-47.
6. Евсей Моисеенко. К 100-летию со дня рождения / авт.-сост. Е.Н. Литовченко. СПб.: Петроний, 2016. 379 с.
7. Леняшин В.А. Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985. 316 с.
8. Лисовский В.Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Л.: Лениздат, 1982. 181 с.
9. После войны. 1945–1956. Памяти погибших на войне / сост. С.И. Михайловский. СПб.: Свободные художники, 2020. 384 с.
10. Рахманкулова И.А. Художественная жизнь Самарканда в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 гг. : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ташкент, 1990. 27 с.
11. Харлашова Е.А. Академия художеств в блокадном Ленинграде // Блокадный рисунок. Архитектор С.П. Светлицкий : каталог коллекции / авт.-сост.: Е.А. Харлашова, М.Ю. Медведев, К.А. Запускалова. СПб.: [б. и.], 2017. С. 29–40. URL: https://eusp.org/sites/default/files/inline-files/0067449.pdf?ysclid=la2w7fw1yi589878345 (дата обращения: 23.04.2025).
12. Победа — стиль эпохи: академический взгляд : коллективная монография по мат-лам междунар. науч. конф. / отв. ред. и сост. Т.Л. Астраханцева. М.: Союз Дизайн, 2023. 816 с.
13. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.

References
1. Gracheva, S.M. (2016) ‘Art and War. Modern academic fine art of St. Petersburg. According to the materials of exhibitions of 2015’, *Nauchnyye trudy = Scientific works*, (36), pp. 186–203. (In Russ.)
2. Litovchenko, E.N. and Polyakova, L.S. (comps.) (2011) *Academy of arts: history in photos. 1850s–1950s*. Saint Petersburg: Istoricheskaya illyustratsiya. (In Russ.)
3. Bakhtiyarov, R.A. (2008) *Painting of the blockaded Leningrad*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
4. Gracheva, S.M. (ed.) (2015) *War, trouble, dream and youth! Art and war. On the 70th anniversary of Victory in the Great Patriotic War* [Conference proceedings]. Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
5. Druzhinkina, N.G. (2023) ‘Theme of war and death in photography and painting: unresolved aspects (20th – 21st centuries)’, *Novoye iskusstvoznaniye. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva = New art studies. History, theory and philosophy of art,* (1), pp. 32–47. doi:10.24412/2686-7443-2023-1-32-47. (In Russ.)
6. Litovchenko, E.N. (comp.) (2016) *Evsey Moiseenko. On the 100th anniversary of his birth*. Saint Petersburg: Petroniy. (In Russ.)
7. Lenyashin, V.A. (1985) *Artists’ friend and adviser*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
8. Lisovsky, V.G. (1982) *Academy of Arts. Historical and art criticism essay*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)
9. Mikhailovsky, S.I. (2020) *After the war. 1945–1956. In memory of those killed in the war*. Saint Petersburg: Svobodnyye khudozhniki. (In Russ.)
10. Rakhmankulova, I.A. (1990) *Artistic life of Samarkand during the Great Patriotic War. 1941–1945*. Cand. Sc. (Art History) thesis. Abstr. Tashkent. (In Russ.)
11. Kharlashova, E.A. (2017) ‘Academy of Arts in blockaded Leningrad’, in Kharlashova, E.A. (comp.) *Blockade drawing. Architect S.P. Svetlitsky*. Saint Petersburg: s. n., pp. 29–40. Available from: https://eusp.org/sites/default/files/inline-files/0067449.pdf?ysclid=la2w7fw1yi589878345 (Accessed: 23.04.2025). (In Russ.)
12. Astrakhantseva, T.L. (comp.) (2024) *The Victory — style of the epoch: the academic view* [Conference proceedings]. Moscow: Soyuz Design. (In Russ.)
13. Gracheva, S.M. (2019) *Contemporary Saint Petersburg academic fine art. Traditions, state and development trends*. Moscow: BuksMArt. (In Russ.)

Информация об авторе

Грачёва Светлана Михайловна, член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург; ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация. Член Союза художников России, grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413, SPIN-код (Science Index): 6635-9402.

Information about the author

Svetlana Mikhailovna Gracheva, corresponding member of the Russian Academy of Arts, Full Doctor of Art History, Professor, Dean of the Faculty of the theory and history of arts, Professor of the Department of the theory and history of arts, the Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg; Research Associate, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413, SPIN-code (Science Index): 6635-9402.

С.М. Грачёва входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
S.M. Gracheva is a member of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 12.05.2025; одобрена после рецензирования 29.05.2025; принята к публикации 30.05.2025.

The article was received by the editorial board on 12 May 2025; approved after reviewing on 29 May 2025; accepted for publication on 30 May 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 108–127. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 108–127. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.007

«Nie wieder Krieg»: антифашизм и пацифизм в искусстве новой вещественности

Королёва Анастасия Юрьевна [a, b]

[a] *Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация*
[b] *Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация*
korolevaanastasia@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0003-2036-2335, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-код (Science Index): 7307-8704

Аннотация. В статье изучаются модели восприятия военной проблематики немецким обществом в эпоху Веймарской республики, воплощенные в изобразительном искусстве. Исследование фокусируется на роли военных и антивоенных мотивов в произведениях представителей направления «Новая вещественность» (Neue Sachlichkeit) в первой половине – середине XX века. Предпринята попытка ретроспективного анализа творчества художников, работавших в период между двумя мировыми войнами, во время становления нацистской идеологии, с целью оценки их видения современных событий. Основу исследования составляет анализ произведений Отто Дикса, Георга Гросса и Джона Хартфилда. Развитие новой вещественности происходило на фоне бурных политических столкновений, связанных с ключевыми вопросами войны и мира, что оказало значительное влияние на формирование ее художественной программы. Для Отто Дикса она преимущественно заключалась в том, чтобы художественными средствами напоминать и предупреждать об угрозе надвигающейся войны. Георг Гросс и Джон Хартфилд, напротив, видели главную цель в утверждении собственной гражданской позиции, что подразумевало вовлечение их искусства в перипетии ожесточенной политической борьбы.

Ключевые слова: искусство Веймарской республики, новая вещественность, антимилитаризм в искусстве, антифашизм, антинацизм, пацифизм, Отто Дикс, Георг Гросс, Джон Хартфилд

Для цитирования: Королёва А.Ю. «Nie wieder Krieg»: антифашизм и пацифизм в искусстве новой вещественности // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 108–127. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1179.

© Королёва А.Ю., 2025

Original article

“Nie wieder Krieg”: anti-fascism and pacifism in the art of New Objectivity

Anastasia Yu. Koroleva [a, b]

[a] *Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*
[b] *The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation*
korolevaanastasia@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0003-2036-2335, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-code (Science Index): 7307-8704

Abstract. The article examines the perception of military issues in German society during the Weimar Republic. It specifically focuses on the role of military and anti-war themes in the works of artists associated with the New Objectivity movement from the early to mid-20th century. The goal is to retrospectively analyse the works of these artists, who were active during the rise of Nazi ideology, in order to understand their perspective on contemporary events. The study primarily looks at the works of Otto Dix, Georg Grosz, and John Heartfield. The development of New Objectivity occurred during a time of intense political debates surrounding war and peace, which greatly influenced the movement’s artistic agenda. For Otto Dix, this meant using art to remind and warn of the looming threat of war. On the other hand, Georg Grosz and John Heartfield saw their art as a means of asserting their own political beliefs, often getting involved in violent political struggles.
Keywords: art of the Weimar Republic, New Objectivity, antimilitarism in art, anti-fascism, anti-Nazism, pacifism, Otto Dix, Georg Grosz, John Heartzfeld

For citation: Koroleva, A.Yu. (2025) ‘“Nie wieder Krieg”: anti-fascism and pacifism in the art of New Objectivity’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 108–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1179. (In Russ.)

Введение

Сама историческая природа новой вещественности, главного направления, зарождение и развитие которого совпало с периодом существования Веймарской республики в Германии (1919–1933), была определена таким явлением, как война. Эстетические и идейные принципы оформились после окончания Первой мировой войны и исчерпали себя к моменту прихода Гитлера к власти. Большинство представителей этого искусства были осуждены нацистской властью как дегенеративные художники и подверглись прямым или косвенным гонениям. Горький опыт военных лет, с одной стороны, боязнь и предчувствие новой войны, с другой, определяли самоощущение прогрессивного сегмента общества межвоенного времени и нашли широчайшее отражение в многочисленных произведениях искусства эпохи. Отнюдь не будучи центральным мотивом искусства 1920–1930-х годов, они появляются сразу же, как только проходит первый шок и появляются смельчаки, которые отваживаются говорить о пережитом вслух. Уже в 1920 году на знаменитой «Первой международной ярмарке дада» (ил. 1) к потолку было подвешено чучело офицера в военной форме и со свинообразной головой (Р. Шлихтер), экспонировались листы антивоенной серии Г. Гросса «С нами Бог», а на стене выставлялась ныне утраченная картина О. Дикса «Калеки».

Цель настоящей статьи — на основе анализа военных и антивоенных мотивов в творчестве мастеров новой вещественности в первой половине — середине XX века определить модели отношения немецкой нации периода Веймарской республики к военной проблематике. Комплексное исследование этих мотивов ранее не предпринималось ни в отечественной, ни в зарубежной науке.

1. **Первая международная ярмарка дада в Берлине.**
1920.
Фотография.
Источник: [1, Abb. 4/7, 159]

В работе использованы социокультурный, формально-стилистический, иконографический и иконологический *методы*.

Ретроспективный взгляд на творчество художников, работавших в промежутке между двумя мировыми войнами, в эпоху формирования идеологии нацизма, представляется *актуальным*, поскольку позволяет, с одной стороны, оценить восприятие событий того времени прозорливым глазом художника, а с другой — рассмотреть механизмы влияния политических режимов на искусство, изучить формы культурного сопротивления, осмыслить культурный опыт предвоенных и послевоенных лет.

Анализ военных и антивоенных мотивов в творчестве мастеров новой вещественности

Судьба Отто Дикса (1891–1969), центральной фигуры левого, веристского крыла новой вещественности, была тесно связана с обеими войнами. В 1914 году на волне патриотического энтузиазма он записался добровольцем, прошел всю войну пулеметчиком, участвуя в боях до 1918 года во Фландрии, Польше, России и Франции. За четыре года войны художник был пять раз ранен и удостоился Железного креста. В 1945 году в возрасте 54 лет в ходе тотальной мобилизации он был включен в состав фольксштурма, отрядов народного ополчения, созданных в помощь регулярной армии вермахта в основном для содействия освобождению территории Германии от сил антигитлеровской коалиции. Вскоре после вступления в его отряды художник попал в плен и несколько месяцев содержался во Франции в лагере для военнопленных. Опыт военных лет стал определяющим для его искусства [2].

Работы Дикса военных лет — это в основном многочисленные автопортреты, отображающие

2. **О. Дикс. Калеки (На 45% годные к войне).** 1920. Холст, масло. 150 × 200. Местонахождение неизвестно (картина утрачена в годы Второй мировой войны). Источник: [1, Abb. 4/31, 165]

нелегкий опыт осмысления происходящего. Одни из самых ранних — «Автопортрет в образе солдата» с «Автопортретом в артиллерийском шлеме» на обороте (1914, бумага, масло, 68 × 55,5, Городская галерея, Штутгарт) выполнены еще вполне в духе предшествующего войне экспрессионизма. В них ощущается то напряжение и энергия, тот общественный и социальный накал, которые привели к этой войне. Художник ощущает себя частью общенационального движения, долженствующего привести Германию к скорому процветанию. Несколько футуристические черты приобретает «Автопортрет в образе Марса» (1915, холст, масло, 81 × 66, Дом Родины, Фрейталь). Война всё еще представляется художнику «гигиеной мира». Тем поразительнее в этом отношении смотрится более реалистический, предвосхищающий скорое рождение концепции новой вещественности, «Автопортрет в образе мишени» (1915, бумага, масло, 69,5 × 49, 5, Фонд О. Дикса, Вадуц), где лишенное экспрессионистического надрыва лицо художника, изображающего себя в фас, обретает характер гипотетической жертвы, которую родина приносит богу войны. «Какой бы отвратительно жестокой ни была война, с голодом, вшами, грязью и всеми этими безумными звуками — знакомство с ней казалось Диксу жизненно необходимым»,— пишет М. Татар [3, p. 31].

Травматический опыт Первой мировой стал для художника своеобразной точкой отсчета его пацифизма, претворившегося в цикл картин 1920 года с изображением калек на улицах города («Калеки», 1920, холст, масло, утрачена, ил. 2; «Продавец спичек», 1920, холст, масло, коллаж, 144 × 166, Городская галерея, Штутгарт; «Прагерштрассе», 1920, холст, масло, коллаж, 101 × 87, Государственная галерея, Штутгарт; «Игроки в карты», 1920, холст, масло, коллаж, 110 × 87, Государственная галерея, Штутгарт).

«Дикс представлял в своих работах мобилизацию не столько как прославленную фитнес-миссию, превращающую мужское тело в твердую, точеную форму, сколько как предприятие, которое почти напрямую ведет к физическому обездвиживанию. Когда дело доходило до поля боя, Дикс оставался реалистом, с неослабевающей откровенностью он показывал, что вместо того, чтобы создавать несокрушимые тела, боевые действия разрушают, парализуют и калечат тела солдат»,— констатирует М. Татар [3, p. 33]. Темой этих не столько пугающих, сколько провокационных, выдающих близость концепции дадаизма

3. **О. Дикс.**
Штурмовой отряд
во время газовой атаки.
Из цикла «Война».
1924.
Офорт, акватинта,
сухая игла.
19,3 × 28,8.
Музей современного
искусства, Нью-Йорк.
Источник: [4]

картин стало возвращение с фронта и адаптация вчерашних солдат к мирной жизни. Как роман Э.М. Ремарка «Возвращение» (1931), они вызывают острое чувство растерянности. Ощущение бессмысленности произошедшего еще больше усугубляется с началом мирной жизни, повлекшей за собой и социальное расслоение и разрушение того мирка окопного братства, который складывался на протяжении четырех лет войны. Изуродованные искалеченные тела просящих милостыню солдат намеренно изображаются на улицах, полных соблазнов, в окружении дорогих ресторанов и магазинов, они противопоставляются намеренно демонстрирующим свою крепкую жизненную силу и физическую плоть проституткам. На Пражской улице витрина с протезами соседствует с витриной магазина париков. Через демонстрацию уродливых последствий войны эти картины становятся мощным выражением социальной критики.

Несколько лет понадобилось художнику, чтобы отстоялись его собственные впечатления. Картина «Окопная война» (1920–1923, холст, масло, 227 × 250, утрачена) и цикл офортов «Война» (1924, по рисункам фронтового времени, ил. 3) обретают характер репортажа из горячей точки. Крупный план, кадрированная композиция самого известного листа серии «Мертвая голова (Св. Климент)» с почти барочной откровенностью демонстрирует обезображенное лицо убитого с вывалившимся языком и рваной щекой. Листы «Штурмовой отряд во время газовой атаки», «Атака», «Часовой», «Окоп с колючей проволокой» и другие из этой серии демонстрируют, как война уродует землю и людей [3, p. 31], и восходят к традициям европейского искусства Нового времени, являясь органичным продолжением циклов Калло и Гойи. Все они служат дегероизации мифа о войне, своего рода ответом на опубликованную в 1920 году книгу Э. Юнгера «В стальных грезах» — воспоминания германского пехотинца, прославляющие войну как духовный опыт, обогативший нацию нравственно и эксплуатируемый впоследствии нацистами. Дикс словно бы кричит в ответ: неужели вы все забыли об ужасах войны?

«Окопная война» (ил. 4), названная А. Барром в 1931 году «лучшей картиной послевоенной Европы» и «шедевром невыразимого ужаса» [Цит. по: 5, p. 72, 77], стала одним из самых обсуждаемых произведений живописи, созданных в Веймарской Германии. Картина была написана на основе ряда

4. **О. Дикс.**
Окопная война.
1920–1923.
Холст, масло.
227 × 250.
Местонахождение
неизвестно
(утрачена после выставки
«Дегенеративное
искусство», вероятно
уничтожена).
Источник: [8, S. 281]

рисунков военных лет, никогда не выставлявшихся художником и обнародованных лишь в 1962 году, названных позднее «символами некоторых великих причин войны и мира» в одном ряду с «Гернникой», «Ленинградской симфонией» и «Военным реквиемом» [6, p. 71]. Сразу после завершения в октябре 1923 года работа была приобретена Кёльнским музеем Вальрафа-Рихарца по инициативе тогдашнего директора Х.Ф. Зекера, а мнения общественности разделились по вопросу о том, прославляет ли она войну или, напротив, осуждает ее [7, p. 63]. Несмотря на то что картина экспонировалась в простой деревянной раме в отдельном помещении за большим серым занавесом, она привлекала огромное количество посетителей и вызвала шквал критики в свой адрес, став самым скандальным произведением своего времени. По предложению М. Либермана в 1924 году она с большим успехом выставлялась в Прусской академии художеств в Берлине. А уже в январе 1925 года музей вернул картину художнику под давлением городской общественности и тогдашнего мэра города К. Аденауэра, хотя и продолжил приобретать работы Дикса. Вскоре «Окопная война» была включена в экспозицию знаменитой передвижной выставки с названием, повторяющим самый актуальный лозунг первой половины 1920-х,— «Нет новой войне» («Nie wieder Krieg»), затем международной выставки в Цюрихе (1925) и снова на персональных выставках художника

в Берлине и Мюнхене (1926), пока в 1928 году не была приобретена Городским музеем Дрездена, где однако не выставлялась в открытом доступе.

Причиной ажиотажа вокруг картины стала очевидно не столько та чрезвычайная жестокость, с которой художник изобразил обезображенные тела на картине, сколько особый уничижительный оскорбительный оттенок, присущий этому масштабному произведению, темой которого была вчерашняя война, увиденная художником своими собственными глазами. Особое значение картины заключалась, пожалуй, в том, что впервые во всём мировом искусстве солдат был изображен не как жертва и уж тем более не как герой войны, а как средство, с помощью которого она ведется. Темой картины являются последствия ночной артиллерийской атаки. «В холодном тусклом, призрачном свете рассвета является траншея, по которой только что был нанесен сокрушительный удар. На ее дне, словно адская ухмылка, сверкает ядовито-желтая сера. Вокруг нее отвратительные фрагменты изуродованных человеческих тел. Из вскрытых черепов, как густая красная каша, текут мозги… Вокруг разбросаны мерзкие кучи из клочков обмундирования, артиллерийских снарядов и прочего…»,— писал А. Салмони, автор путеводителя по музею 1924 года [Цит. по: 3, p. 73]. Другие, так же, как художник, видевшие войну своими глазами, отмечали особую точность, например, свежесть личинок на уже пролежавших какое-то время в земле телах убитых. Один из главных противников картины, требовавший убрать ее из выставочного зала, В. Шмитс находил ее «серьезной, несатирической и хорошо написанной», но считал, что пацифизм Дикса «ослабляет необходимую внутреннюю готовность людей к войне», «не несет никакой моральной или художественной выгоды», игнорирует те «определенные условия, при которых война этически оправдана», и приводит с стиранию памяти о подвигах немецкой армии [3, p. 74–75]. А написавший рецензию на берлинскую выставку Ю. Мейер-Грефе выразился о картине как о национальном позоре. В свете унизительных результатов войны память о погибших всё же возводилась в культ принесших себя в жертву отечеству, и правоконсервативная критика ставила вопрос о возможности санкционирования государством оскорбительного изображения павших через экспонирование не просто в открытых пространствах государственных выставочных залов, а в самом значительном музее оккупированной на тот момент союзными войсками области западной Германии [6, p. 77]. Но важно и другое: уже в старости, когда в ГДР прочно укрепилась репутация художника как последовательного пацифиста и антифашиста, он высказался о своем согласии с мнением Э. Каллая по поводу своей художественной и политической позиции: «Одержимость художника идеями ужаса войны поднимает ее на такой уровень монументальности, при котором совершенно неважно, протестует ли человек против ее чудовищности или подчиняется ей в ужасающем благоговении. Окопная живопись Дикса может быть объектом величайшего обожания фанатичного поклонника бога войны с тем же успехом, что и пацифистская пропаганда» [9, p. 76]. Н. Бюттнер так подытожил свою работу, посвященную этому произведению: «Дикс создал картину, которая сама по себе не претендует ни на мирный характер, ни на поддержку войны. Скорее всего… зрители сами чувствовали себя вынужденными занять определенную позицию. Но Дикс не только лишил зрителей возможности воспринимать картину как позитивное заявление, но, что еще важнее, он пошел против идеалистического требования, всё еще актуального в то время, что искусство должно вызывать благородные чувства, и попрал эстетический идеал, принятый со времен Гёте, не стремясь к красоте через художественную идеализацию реальности. Он взялся за тему в формате и масштабе исторической живописи, для которой не было исторических прецедентов и которая должна была выглядеть как трансгрессия в своем отрицании канона… Потому, вероятно, не столько сам объект изображения вызвал напряжение, сколько тот факт, что он [Дикс] воплотил его в масштабную картину, и способ, которым это было сделано. Способ презентации картины, превративший ее в политическое заявление в глазах современников» [9, p. 80].

Широкий резонанс вокруг картины вызвал к жизни рождение большого триптиха «Война» (1929–1932, дерево, масло, темпера, 406 × 264, Галерея новых мастеров, Дрезден, ил. 5), грандиозного проекта аллегорического значения. Форма алтарной картины прошлого, уже примененная однажды художником в знаменитом «Большом городе» (1928), превратила здесь репортажную сьемку «Окопной войны» в икону. Есть свидетельства, что для демонстрации своего масштабного проекта Дикс мечтал соорудить в центре города нечто наподобие бункера, который требовал бы от зрителя молчаливого, молитвенного проникновения.

В левой части триптиха изображен марш колонны немецких солдат, двигающейся к месту сражения,— своего рода Крестный путь, в котором солдаты несут свое оружие словно крест. В правой — солдаты, покидающие поле боя, один из них, поддерживающий раненого товарища,— это автопортрет художника в иконографии Снятия с креста и Оплакивания. Центральная панель продолжает тему, начатую в «Окопной войне». Однако внесенные изменения, с одной стороны,

5. **О. Дикс.**
Война.
Триптих.
1929–1932.
Дерево, масло, темпера.
Центральная часть:
204 × 204;
боковые части: 204 × 102;
придел: 60 × 204.
Картинная галерея новых мастеров, Дрезден.
Источник: [10, S. 320]

усиливают символическое звучание картины, написанной уже спустя десятилетие после окончания войны, а с другой — являются своего рода ответом на разразившуюся дискуссию 1924 года. В центральной части триптиха появилось изображение солдата, чьи голые изувеченные пулями ноги, торчат над траншеей. Аналогии с Распятиями Грюневальда, в которых упрекали Дикса критики пятью годами ранее, стали предельно наглядны, как и «цитата» из «Анатомии доктора Деймана», которую усмотрел и словно бы подсказал художнику Ю. Мейер-Грефе — в вывороченных кишках солдата внизу. Мертвые солдаты в приделе со всей очевидностью напоминают «Мертвого Христа» Г. Гольбейна Младшего.

Знаменитое полотно «Семь смертных грехов» (1933, Государственная галерея, Карлсруэ) Дикс, возможно, задумал еще в Дрездене, но реализовал уже после увольнения его нацистами из академии. Вероятно, всё же оно не было такой фундаментальной критикой национал-социализма, каковой стало восприниматься после 1945 года, когда художник пририсовал Зависти усы Гитлера. По предположению Б. Шварц, эта самая заметная фигура завистника на спине Жадности в центре картины изображала вовсе не лидера нацистов, а нового ректора Дрезденской академии художеств Р. Мюллера, а раздувшаяся голова Тщеславия — другого коллегу, Ф. Дроша [11, S. 87]. В отличие от одноименной оперы Б. Брехта и К. Вайля, поставленной на сцене в Париже в том же 1933 году, здесь нет прямых аналогий с масленичным «фантастическим шествием в масках», напрямую высмеивавшим факельные шествия и марши пришедшей к власти партии. Вместо этого на картине Дикса — «гримаса неотесанной толпы, врага свободного духа» [11, S. 87].

6. **О. Дикс.**
Триумф смерти.
1934.
Дерево, смешанная техника.
180 × 178.
Городская галерея, Штутгарт.
Источник: [12, S. 276]

Следующая большая картина художника — «Триумф смерти» (1934, дерево, смешанная техника, 180 × 178, Городская галерея, Штутгарт, ил. 6) имеет аллегорическое значение: Смерть с косой возвышается над всем сущим, дети, женщины, старики, люди разных занятий и сословий — все подвластны ей. Аллюзии на живопись старых мастеров здесь еще сильнее, чем в предыдущем случае: иконография Адама и Евы в фигурах справа напоминает листы Дюрера и Кранаха, ползающий внизу младенец — сложные аллегории Рунге, а в самой теме картины и образе главного героя проступают «Пляски смерти» Гольбейна, Бальдунга Грина и пр., но главное — Дикс окончательно отказывается здесь от парадоксальных сатирических деталей вроде ануса вместо рта у Тщеславия и вагинообразной складки платья у Похоти: вещественность окончательно вытесняет дадаистические знаки, чем натуралистичнее картина, тем нагляднее и страшнее ее месседж.

Тем удивительнее кажется масштабная панорама «Поле битвы во Фландрии» (1934–1936,

холст, масло, 200 × 250, Берлин) — пространство замолкшей битвы, написанное в совершенно нетипичной для художника свободной живописной манере *alla prima.* Литературной основой этого произведения стал роман А. Барбюса «Огонь», мотивов которого Дикс очевидно довольно точно придерживается, однако в нем меньше драматизма, чем в «Окопной войне», а пейзаж наделен даже некоторым героическим настроением в духе «Битвы Александра Македонского с Дарием» А. Альтдорфера. А в фигуре солдата в центре картины можно усмотреть аналогию с образом солдата в каске рейхсвера, представленного перед крестом, в военном мемориале Э. Барлаха в соборе в Магдебурге (1928), что вносит страстные мотивы, как и колючая проволока, обмотанная вокруг пня, напоминающая терновый венец, и намекает на тему Воскресения, подтверждением чему служит побег, произрастающий из пня [13, S. 287].

Словно ответ самому себе, корреспондирует с ранними работами художника «Автопортрет в образе узника лагеря» (1944), написанный снова, как в юности, в почти экспрессионистской манере на фоне дробящегося в мозаику, затянутого колючей проволокой пространства и представляющий человека «без лица»: его глаза — две темные полоски, его лицо расчерчено, словно так же опутано проволокой, его черты теряются и тают на фоне голов других таких же военнопленных. Всё, что было дорого художнику, стерла война, его яркая индивидуальность и бешенная энергия погасли, ибо были принесены в жертву Марсу, высокие цели которого не оправдали себя.

Не менее, если не более значимая фигура левого крыла новой вещественности — это ***Георг Гросс*** (1893–1959). С Отто Диксом его сближают общие антивоенные темы и социальная критика, а также переходящие мотивы — калеки, проститутки и пр., обращение к графическим сюитам. Но есть и существенные отличия, в первую очередь это подход к их трактовке. На фоне ретроспективы творчества Дикса стиль работ Гросса кажется более цельным и зрелым. Его искусство абсолютно лишено аллюзий на старых мастеров, в нем нет аллегорий и символизма, нет стилизации, игравших столь важную роль в работах Дикса. Концепция его искусства значительно ближе мощному опыту модернизма. С другой стороны, у Гросса не было опыта участия в военных действиях и войну он видел из тыла. В 1914 году он записался добровольцем в надежде избежать мобилизации и отправки на фронт, но уже в 1915 году был комиссован из-за острого приступа синусита и вернулся домой, после чего принял решение о дегерманизации своего имени, которое сменил с немецкого Георг (Georg) на англозвучащее Джордж (George), а написание фамилии со специфически немецкой буквой (Groß) на более интернациональное (Grosz), выразив тем самым свою последовательно пацифистскую позицию еще в самый разгар войны. Несмотря на это в январе 1917 году он был снова призван на военную службу, схвачен при попытке дезертировать, но уже в мае освобожден после короткого пребывания в лечебнице для душевнобольных и признан негодным к военной службе.

Главная картина Гросса военного времени «Метрополис» (1916–1917, холст, масло, 100 × 102, Национальный музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид) в отличие от одноименной картины Дикса с ее четко структурированными, разделенными на три панели частями, представляет собой колоссальную панораму жизни, словно состоящую из тысячи разных эпизодов. Использование разнообразных приемов из арсенала авангарда — разложение формы в духе аналитического кубизма, совмещение и смешение их, как в его синтетической фазе, вкупе с элементами футуристического симультантизма — создает ощущение сложной многосоставной мозаики, элементы которой движутся, как в калейдоскопе, на наших глазах. Чрезмерно форсированная перспектива не дает нам возможности осознать свое местоположение — таким образом, зритель уже образным решением самой картины оказывается дезориентирован, он словно парит над площадью с перекрестком двух широких улиц возле знаменитого берлинского отеля «Атлантик», заполненных хаотично движущимися людьми и автомобилями. Эта снующая туда-сюда дегуманизированная толпа — олицетворение лишенного индивидуальности жителя мегаполиса, в котором невозможно разглядеть ничего человеческого,— словно бы охвачена безумием под воздействием красного экспрессионистского солнца. В результате складывается довольно неожиданное впечатление от картины: дома, составляющие основу конструкта мегаполиса, прочно занимают свое место в пространстве города, силуэт центрального здания вздымается в центре картины, словно нос непотопляемого корабля, и тем очевиднее на этом фоне катастрофа человека. Таким образом, художник изображает вовсе не гибнущий мир, а гибель человека в мире, который изначально таит в себе зачатки зла, что человек сам же и выпускает наружу под влиянием требований порочного социума.

Еще в начале войны художник сблизился с братьями Херцфельдами и вскоре начал сотрудничество с их литературно-политическим левым журналом «Neue Jugend». Вместе с ними, а также с Р. Хюльзенбеком Гросс стал организатором дадаистических вечеров в Берлинском Сецессионе (1917), а также Первой международной ярмарки дада (1920), позволивших художникам в полной

мере выразить свои протестные настроения и продемонстрировать абсурдность логики войны и современных событий. А в 1921 году он был даже оштрафован за оскорбление рейхсвера своими рисунками.

Картина «Столпы общества» (1926, Новая национальная галерея, Берлин, ил. 7) — это аллегория современного художнику социума, острая сатира на власти предержащие и своего рода кульминация дадаистского периода в творчестве художника.

На переднем плане здесь изображены главные «герои» эпохи. Элегантно одетый юрист с моноклем, он участник военных действий, бывший кавалерист с орденской лентой в петлице и мечом в руке, его политические убеждения соответствуют программе немецкой националистической партии «стального шлема», на что указывает свастика на галстуке. Пиво, сабля, триколор на груди и раны на щеках говорят о его принадлежности одному из патриотических пивных кружков и делают его истинным героем своего времени, тем самым «верноподданным», которому Генрих Манн посвятил свой знаменитый роман. Он глух (у него нет ушей) к истине, зато очень зорок в противовес традиционной иконографии, согласно которой объективность Правосудия всегда подчеркивалась завязанными глазами, а вместо весов в левой руке он держит национальный символ — кружку пива, в его голове господствуют мысли о военных победах Германии. Рядом с ним медиамагнат с горшком на голове, с символом мира — пальмовой ветвью в руке и охапкой ангажированных властью газет под мышкой, в его чертах узнается карикатурное изображение Альфреда Гугенберга, довольно ограниченного в своих взглядах владельца половины печатных изданий Германии того времени, главной опоры политической пропаганды. Справа — член парламента, консерватор, сторонник империи, о чем говорит флажок ушедшей в историю вместе с Первой мировой войной Германской империи, дымящиеся экскременты в его голове говорят о том, что он готов зарабатывать на чем угодно, но в правой руке он лицемерно держит табличку с тогдашним лозунгом СДПГ: «Социализм — это когда есть работа». За ними вырисовывается фигура военного капеллана, проповедующего мир, в то время как в окнах домов уже полыхает пожар, а за его спиной люди в военной форме рейхсвера несут войну и разрушение, они обращены к невидимому врагу, вероятно это участники многочисленных для времен ранней республики рабочих демонстраций. Сам художник в разговоре с Генрихом Фогелером называл это произведение «современной исторической картиной». Имея в виду хоггартовский по своей сути подход к исторической тематике в живописи, он делает главной темой своего творчества эпизоды не прошлого, а настоящего, не героические события, а будни своих современников, концентрируясь на изображении не столько конкретных судеб представителей разных классов, сколько актуальных типажей, в первую очередь, поднявшейся буржуазии и представителей пролетариата, метафорически показывая срез общества [15, S. 10].

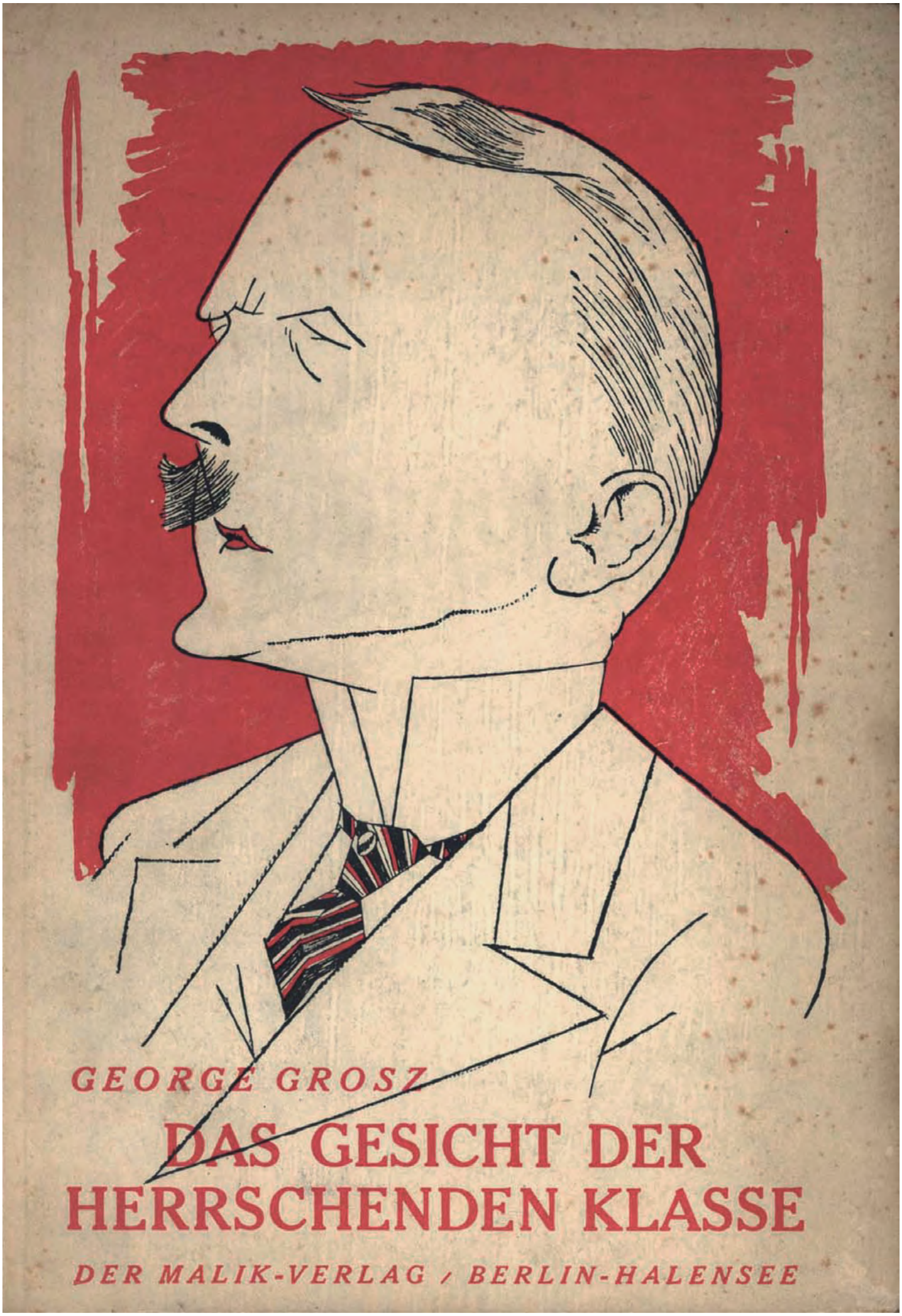
Той же теме посвящена большая графическая сюита «Лицо господствующего класса» (1921, ил. 8), на обложке которой был представлен портрет А. Гитлера как яркого представителя современного художнику общества. Карикатуры Гросса уже в первые послевоенные годы необычайно точно показывают ту почву, на которой взращивался нацизм. Ведь Гитлера к власти привел не столько народ, умелое обращение к которому составляло такую яркую сторону образа фюрера, сколько представители крупной буржуазии — промышленники и медиамагнаты.

Протест Гросса выражался в «негативистской сатире» [17, p. 237]. Листы серии «Фон» навлекли на Гросса обвинения в богохульстве, в одном из них священник извергает оружие, в другом звучит приказ «Заткнись и выполняй свой долг», Христос на кресте в противогазе и держит в руках свастику.

«Агитатор» (1928, Амстердам, ил. 9) — это карикатурное плакатное, стянутое в единую композицию изображение всех тех идей, которые составили взрывоопасную смесь, ставшую основой будущего нацизма,— здесь и настроение реваншизма, и культ героя Первой мировой войны, и новые буржуазные ценности. Гротескная фигура агитатора окружена не менее гротескными личинами слушателей, они раскрыли рты и развесили уши, их поистине босховские физиономии олицетворяют то общество, которое вскоре станет средством достижения новых высоких целей «в интересах государства». Тонкость и прямота художественного языка Гросса настолько доступна, настолько не нуждается в аллюзиях, что делает изображение агитатора антиагитатором. Гражданская позиция художника выражается не в аллегориях и символах, как это было у Дикса, а в прямоте высказывания, в резком неприятии нацизма. И представители новой власти платили ему той же монетой. В 1933 году художник эмигрировал в США, опасаясь за свою жизнь и свободу.

Джон Хартфилд (1891–1968) — друг и один из ближайших сподвижников Г. Гросса по дадаизму, бескомпромиссный авангардист, знаменитый мастер фотомонтажа и плаката. В их судьбе и творчестве много параллелей. Будучи призванным на фронт в 1914 году, он так же, как и Гросс, вскоре был уволен из армии в результате умелой

7. **Г. Гросс.**
Столпы общества.
1926.
Холст, масло.
200 × 108.
Новая Национальная
галерея, Берлин.
Источник: [14, p. 87]



8. **Г. Гросс.**
Лицо
господствующего
класса.
Заглавный лист
и обложка издания серии**.**
1921.
Литография.
27,5 × 19,5.
Источник: [16, S. 10]

9. **Г. Гросс.**
Агитатор.
1928.
Холст, масло.
108 × 81.
Городской музей
Амстердама.
Источник: [18, S. 82]

имитации нервного расстройства, сразу после чего уже в 1915 году сменил свое германское имя Гельмут Герцфельд на англизированное Джон Хартфилд. Мотивами его творчества часто становились остросовременные объекты: технические новшества, машинные механизмы и их отдельные части, рентгеновские снимки и аппараты.

Что касается тезиса о сопричастности Хартфилда творческой стратегии новой вещественности, то при всей его убедительности нам всё же представляется необходимым привести ряд аргументов, подкрепляющих его ссылками на общность эстетических установок и общественной позиции, которая сближала Хартфилда с художниками данного направления. Она, в первую очередь, заключалась в стремлении максимально сблизить творческий метод живописца с практикой художника-фотографа, сообщив картинному изображению вид предельной объективности. В этом смысле Хартфилд пошел значительно дальше, выйдя за пределы, у которых остановились Г. Гросс и О. Дикс, не испытывавшие особого интереса к занятиям фотографией, которая в таком ракурсе представляла собой наиболее последовательное воплощение принципа объективизации индивидуального восприятия окружающего мира. Художественные средства, использовавшиеся Хартфилдом, сообщали антивоенной тематике, типичной для искусства Дикса и Гросса, вид плакатной выразительности, придавая отдельным мотивам характер документального свидетельства «с места преступления». И это при том, что сам Хартфилд никогда не занимался фотографией, в его распоряжении был гигантский архив уже существующих снимков и штат ретушеров, которые создавали новые образы и смыслы, объединяя фрагменты старых друг с другом, с рисунками и текстовыми надписями, под руководством братьев Хартфилдов [19, p. 15]. П. Зельц справедливо отмечает: «Как столетием раньше сделал Домье с литографией, Джон Хартфилд обратился к новейшему, наименее традиционно обремененному средству, чтобы прокомментировать свое время с сильным гневом и большим художественным талантом» [20, p. 319].

Достойно внимания также, что для Хартфилда, как и для Гросса, основу творческой практики составляло ироническое обыгрывание популистской иконографии нацистской псевдокультуры, уродливые образы которой в гротескном преломлении у обоих обретали утрированную выразительность политического памфлета. Однако в отличие от Гросса Хартфилду, как и Диксу, не чужд определенный ретроспективизм. Его интерес к старому искусству выражается не в следовании традиционным технологиям и темам, а в пристрастии к эмблематике и иносказательности почти средневекового толка, которая сочетается в то же время с плакатной публицистичностью, свойственной дадаизму. Уже в 1929 году он стал знаменит на всю Европу, благодаря своему монтажу «Лицо фашизма», где похожее на череп лицо Муссолини окружено коррумпированными сторонниками и мертвыми жертвами диктатора. В знаменитом фотоколлаже «Как в средневековье, так и в Третьем Рейхе» (1934) палачами и мучителями в сцене распятия на кресте художник делает нацистов. В одной из публикаций в Англии художник снабжает его подписью: «В Средние века заключенных пытали на кресте. Теперь нацисты пытают на свастике» [Цит. по: 21, S. 121].

В других работах мастера нет прямых иконографических заимствований, но семиотическая значимость как деталей, так и всего художественного строя изображений делает их наглядно прямолинейными плакатами антигитлеровского и антимилитаристского толка. «В первую очередь это не эстетические объекты, а изображения, предназначенные для чтения. Хартфилд обратился к старому принципу эмблематизма и использовал его политически»,— писал П. Бюргер о его работах [22, с. 119]. Среди них «Война и трупы — последняя надежда богачей» (1932, ил. 10), изображающая отвратительную гиену в цилиндре с орденом «За заслуги» (выдававшимся до конца Первой мировой и переиначенным Хартфилдом в «За прибыль»), бегущую по трупам на поле боя, и «Принудительная фабрика человеческого мяса» (1930), где на переднем плане — фото беременной женщины, совмещенное с фотографией трупа солдата на заднем плане и сопровождаемое лозунгом «Вынужденный поставщик человеческого сырья — смелее! Государству нужды безработные и солдаты». В условиях запрета на аборты, вымирания большого процента мужского населения страны и жесткого социального и экономического кризиса «рожать во что бы то ни стало, говорит государство выброшенным за борт производства капиталистической рационализацией, нищим, голодным, бездомным» [23, с. 9]. «До каких пор мужчины будут вести войну? До тех, пока женщины будут рожать детей» — эта расхожая фраза не только указывает на универсальность принадлежности войн истории рода человеческого, но и подразумевает, что, ведя войну, мужчина конкурирует с детородной силой женщины»,— пишет А. Мюррей [2, p. 32]. «Это произведение самое диалектическое и самое экономное из всех, сделанных Хартфильдом. Может быть, поэтому оно совершенно не нуждается в надписях»,— констатируют С.М. Третьяков и С.Б. Телингатер [23, с. 71].

В творчестве Хартфилда есть место сатире на фюрера и финансирующий его деятельность крупный капитал — «Супермен А. Гитлер глотает золото и мелет всякую чушь» (1932), а в работе «Ура, закончилось масло!» (1935, ил. 11) —

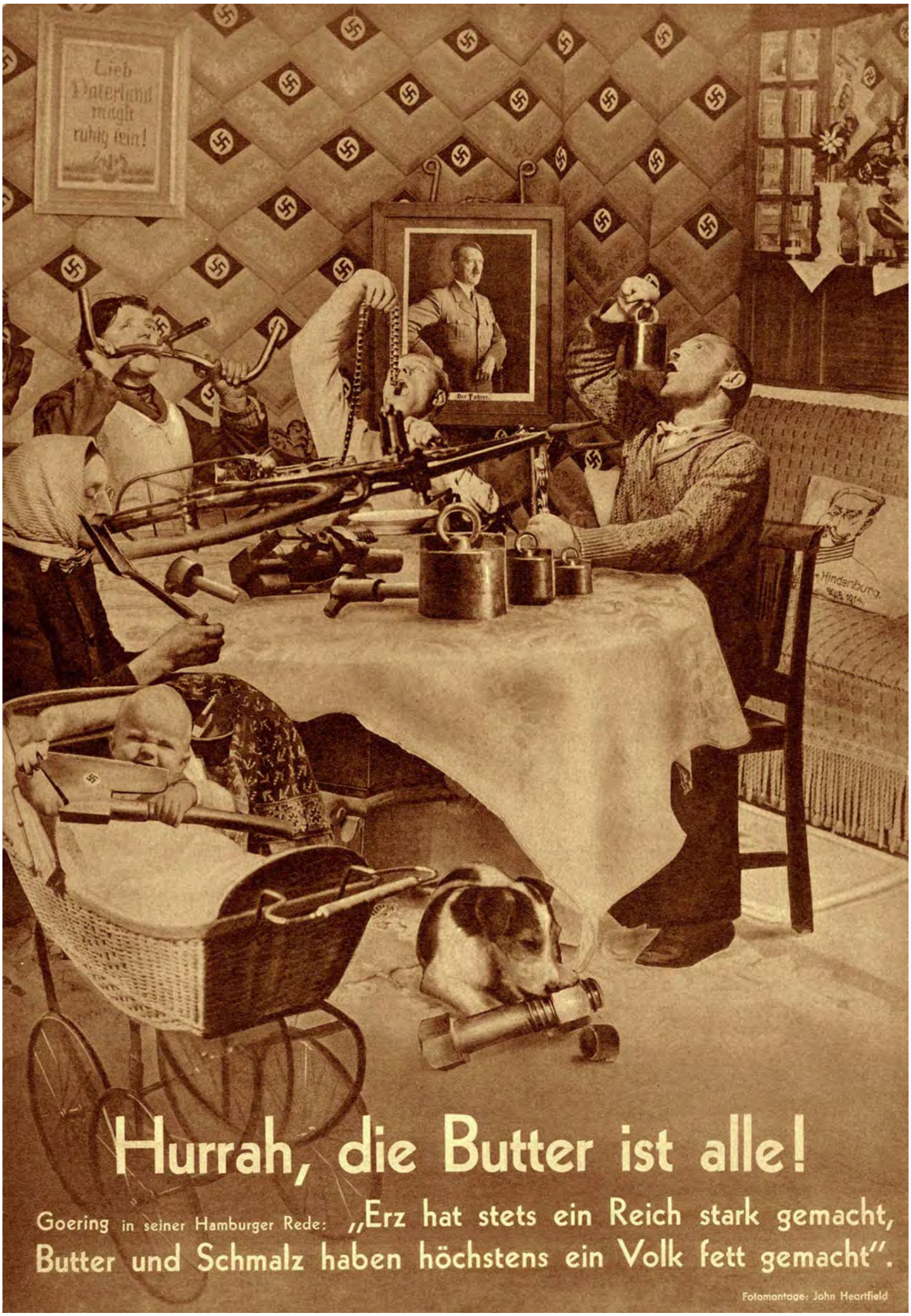
10. **Дж. Хартфилд. Война и трупы — последняя надежда богачей.**
1932.
Фотомонтаж.
38 × 55,4.
Музей современного искусства,
Сан-Франциско.
Источник: [23, с. 8]

на проводимую им политику, в частности, «пушки вместо масла», ставшую знаменитой благодаря словам Г. Геринга о том, что «оружие делает страну сильной, а от масла лишь толстеют», произнесенным в разгар дефицита продуктов. В карикатурно изображенном интерьере буржуазного дома, отсылающего нас к знаменитой картине «Семья крупного фермера» (1920) вещественника Г. Шольца, ликующая семейка с наслаждением поглощает на обед металлические детали вооружения. Этот последний лист художник опубликовал, как и предыдущие, в прокоммунистическом журнале «Иллюстрированная рабочая газета», но уже находясь в эмиграции в Праге, куда был вынужден бежать сразу же после прихода нацистов к власти в связи со своей ярко выраженной гражданской и политической позицией.

Сам Хартфилд писал о войне как важной причине обращения к фотомонтажу как быстрому и прогрессивному способу оперативного высказывания, легшего в основу его популярности: «Под влиянием империалистической войны 1914–1918 годов один за другим стали рушиться устои буржуазной культуры и морали. Художники перестали поспевать за событиями. Карандаш оказался слишком медленным…» [Цит. по: 23, с. 63].

Выводы

Искусствоведческий анализ произведений ряда немецких художников 1920-х годов (О. Дикса, Г. Гросса, Дж. Хартфилда), дает основание сделать однозначный вывод о содержании политической программы искусства новой вещественности как основанной на антифашистских и антимилитаристских воззрениях. В ряду других модернистских направлений 1920-х и 1930-х годов именно новая вещественность отличалась наиболее активной политической позицией, с полемической остротой и непримиримостью энергично утверждая собственную актуальную повестку современного общественного устройства. Этот тезис в известном смысле можно было бы счесть за парадокс, ведь эстетическая программа Новой вещественности, казалось бы, подразумевала объективно-точное воссоздание окружающего мира, что *a priori* исключало художника из круга показываемых жизненных явлений, тем самым лишая его возможности выражения собственных социально-политических взглядов. Мир в искусстве новой вещественности выглядит таким, каким он предстает в объективе фотокамеры. Таким образом, для обоснования социально-политических тезисов и критики общественного устройства имелось



11. **Дж. Хартфилд. Ура, закончилось масло!**
Фотомонтаж.
55 × 37.
Академия художеств, Берлин.
Источник: [24, p. 15]

больше оснований у авангардных направлений, в которых творческая платформа основывалась исключительно на субъективном художественном видении, а значит, подразумевала привлечение мировоззренческих основ творчества. Однако такое впечатление, которое могло бы привести к мнению об аполитичности новой вещественности, в действительности выглядит обманчивым.

Истоки этого художественного направления были тесно связаны с дадаизмом, который сам по себе был порождением общественной обстановки времен мировой войны и первых лет после нее. Появление на свет и последующее развитие новой вещественности прошли в обстановке бурных политических столкновений, развернувшихся вокруг основополагающих для того времени вопросов войны и мира, что не могло не повлиять на формирование ее программы. Однако каждый из принадлежавших к этому направлению художников видел свою задачу по-своему. Для Отто Дикса она преимущественно заключалась в том, чтобы художественными средствами напоминать и предупреждать об опасности грядущей войны, обращаясь к собственному горькому опыту военных лет. Георг Гросс, не имевший фронтового опыта, напротив, видел главную цель в утверждении собственной гражданской позиции, что подразумевало вовлечение его искусства в перипетии ожесточенной политической борьбы. Схожим образом действовал и Джон Хартфилд, подобно Гроссу резко выступавший против романтизации «мировой бойни» (через апеллирование к теме фронтового братства, исключительно частого в 1920-х годах). Необходимость общественного продвижения своих политических взглядов потребовала от них непосредственности изобразительного языка (Г. Гросс) и использования новых выразительных форм, таких как фотомонтаж (Дж. Хартфилд), что естественным образом превращало искусство новой вещественности в фактор политической борьбы. Непримиримо резкая антивоенная позиция в итоге привела обоих художников в лагерь противников формировавшегося в те годы нацистского режима, обличение которого тесно переплелось у них с продвижением антивоенной тематики.

Список источников

1. Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Berlinische Galerie 1988. 4. Auflage / Jörn Merkert (Vw.). Berlin: Berlinische Galerie; Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1989. 557 S.
2. Murray A. Otto Dix and the memorialization of World War I in German visual culture, 1914–1936. London: Bloomsbury Visual Arts, 2023. 240 p.
3. Tatar M. Fighting for life: figuration of war, women and the city in the work of Otto Dix // German Politics & Society, Cultural Transformation and Cultural Politics in Weimar Germany. 1994. No. 32. P. 28–57.
4. Otto Dix. Der Krieg. Radierungen, Zeichnungen / Vf.: F. Löffler. Albstadt: Städtische Galerie Albstadt, 1977. 103 S.
5. Crockett D. The most famous painting of the “Golden Twenties”? Otto Dix and the Trench Affair // Art Journal. 1992. Vol. 51. No. 1. P. 72–80.
6. Marwick A. War and the arts — is there a connection? The case of the two Total Wars // War in History. 1995. Vol. 2. No. 1. P. 65–86.
7. Schwarz B. “Long live (occasionally) tendency in art”: Dix and the Dialectics of Modernism // Bulk J., Dyke J. van. Otto Dix and the New Objectivity. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. S. 62–71.
8. Schubert D. Ein Schützengraben von 1916–1918: Julius Meier-Graefe und Otto Dix 1924 // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 2019. No. 45. S. 275–304.
9. Büttner N. From the trenches into New Objectivity // Bulk J., Dyke J. van. Otto Dix and the New Objectivity. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. S. 72–83.
10. Schubert D. Otto Dix – das Triptychon “Der Krieg” 1929–1932 // Konflikt / Hrsg.: F.R. Pfetsch. Berlin; Heidelberg: [u. a.], 2005. P. 311–331.
11. Dyke J.A. van. Otto Dix’s folk culture // Bulk J., Dyke J. van. Otto Dix and the New Objectivity. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. S. 84–97.
12. Lorenz U., Dix O., Whitford F. Otto Dix: Welt & Sinnlichkeit. Regensburg: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2005. 336 S.
13. Merz J.M. Otto Dix’ Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 26. Bd. / Hrsg.: I. Herklotz, K. Krause. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 1999. S. 189–226. https://doi.org/10.2307/1348710.
14. Rewald S., Buruma I. George Grosz in Berlin: The relentless eye. New York: Metropolitan Museum of Art, 2022. 180 p.

15. Buderer H.-J. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit: figurative Malerei der zwanziger Jahre. München – New York: Prestel Verlag, 1994. 248 S.
16. Grosz G. Das Gesicht der Herrschenden Klasse. 57 politische Zeichnungen. Berlin: Malik, 1921. 67 S.
17. Knust H. George Grosz: literature and caricature // Comparative literature studies, media and society: montage, satire and cultism between the Wars. 1975. Vol. 12. No. 3. P. 218–247.
18. Das XX. Jahrhundert — ein Jahrhundert Kunst in Deutschland: Altes Museum, neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof / Hrsg.: L. Blunck, A. Pötzscher. Berlin: Nationalgalerie, 1999. 659 S.
19. Dabrowsky M. Photomonteur: John Heartfield // MoMA. 1993. No. 13. P. 12–15.
20. Selz P. John Heartfield's "Photomontages" // The Massachusetts Review. 1963. Vol. 4. No. 2. P. 309–336.
21. Макаренко К.В. Изображение распятия в немецкой живописи и графике 1920–1940-х гг. // Вестник санкт-Петербургского государственного университета культуры. 2017. № 4 (33). С. 118–121.
22. Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. 200 с.
23. Третьяков С., Телингатер С. Джон Хартфильд. М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. 80 с.
24. Zervigon A.M. John Heartfield and the agitated image: photography, persuasion, and the rise of avant-garde photomontage. Chicago: University of Chicago Press, 2012. 334 p.

References

1. Merkert, J. (Vw.) (1989) *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Kat. Berlinische Galerie 1988*. 4. Auflage. Berlin: Berlinische Galerie; Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. (In Germ.)
2. Murray, A. (2023) *Otto Dix and the memorialization of World War I in German visual culture, 1914–1936*. London: Bloomsbury Visual Arts.
3. Tatar, M. (1994) 'Fighting for life: figuration of war, women and the city in the work of Otto Dix', *German Politics & Society, Cultural Transformation and Cultural Politics in Weimar Germany*, (32), pp. 28–57.
4. Löffler, F. (Vf.) (1977) *Otto Dix. Der Krieg. Radierungen, Zeichnungen*. Albstadt: Städtische Galerie Albstadt. (In Germ.)
5. Crockett, D. (1992) 'The most famous painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair', *Art Journal*, 51(1), pp. 72–80.
6. Marwick, A. (1995) 'War and the arts – is there a connection? The case of the two Total Wars', *War in History*, 2(1), pp. 65–86.
7. Schwarz, B. (2012) '"Long live (occasionally) tendency in art": Dix and the Dialectics of Modernism', in Bulk, J. and Dyke, J. van. *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 62–71.
8. Schubert, D. (2019) 'Ein Schützengraben von 1916–1918: Julius Meier-Graefe und Otto Dix 1924', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, (45), pp. 275–304. (In Germ.)
9. Büttner, N. (2012) 'From the trenches into New Objectivity', in Bulk, J. and Dyke, J. van. *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 72–83.
10. Schubert, D. (2005) 'Otto Dix – das Triptychon "Der Krieg" 1929–1932', in Pfetsch, F.R. (Hrsg.) *Konflikt*. Berlin; Heidelberg: [u. a.], pp. 311–331. (In Germ.)
11. Dyke, J.A. van. (2012) 'Otto Dix's folk culture', in Bulk, J. and Dyke, J. van. *Otto Dix and the New Objectivity*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 84–97.
12. Lorenz, U., Dix, O. and Whitford, F. (2005) *Otto Dix: Welt & Sinnlichkeit*. Regensburg: Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie. (In Germ.)
13. Merz, J.M. (1999) 'Otto Dix' Kriegsbilder. Motivationen – Intentionen – Rezeptionen', in Herklotz, I. and Krause, K. (Hrsg.) *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 26. Bd*. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, pp. 189–226. doi:10.2307/1348710. (In Germ.)

14. Rewald, S. and Buruma, I. (2022) *George Grosz in Berlin: The relentless eye*. New York: Metropolitan Museum of Art.
15. Buderer, H.-J. (1994) *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit: figurative Malerei der zwanziger Jahre*. München – New York: Prestel Verlag. (In Germ.)
16. Grosz, G. (1921) *Das Gesicht der Herrschenden Klasse. 57 politische Zeichnungen*. Berlin: Malik. (In Germ.)
17. Knust, H. (1975) 'George Grosz: literature and caricature', *Comparative literature studies, media and society: montage, satire and cultism between the Wars*, 12(3), pp. 218–247.
18. Blunck, L. and Pötzscher, A. (Hrsg.) *Das XX. Jahrhundert — ein Jahrhundert Kunst in Deutschland: Altes Museum, neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof*. Berlin: Nationalgalerie. (In Germ.)
19. Dabrowsky, M. (1993) 'Photomonteur: John Heartfield', MoMA, (13), pp. 12–15.
20. Selz, P. (1963) 'John Heartfield's "Photomontages"', *The Massachusetts Review*, 4(2), pp. 309–336.
21. Makarenko, K.V. (2017) 'Crucifixion as motif in German painting and graphics of 1920–1940's', in *Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture*, (4), pp. 118–121.
22. Bürger, P. (2014) *Theory of the avant-garde*. Moscow: V-A-C Press. (In Russ.)
23. Tretyakov, S. and Telingater, S. (1936) *John Heartfield*. Moscow: State Publishing House of Fine Arts. (In Russ.)
24. Zervigon, A.M. (2012) *John Heartfield and the agitated image: photography, persuasion, and the rise of avant-garde photomontage*. Chicago: University of Chicago Press.

Информация об авторе

Королёва Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных, Российская академия художеств; доцент кафедры зарубежной культуры факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация, korolevaanastasia@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0003-2036-2335, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-код (Science Index): 7307-8704.

Information about the author

Anastasia Yurievna Koroleva, Cand. Sc. (Art History), Senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; Associate professor, The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation, korolevaanastasia@rambler.ru, https://orcid.org/0000-0003-2036-2335, Researcher ID: GLT-9523-2022, SPIN-code (Science Index): 7307-8704.

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

Статья поступила в редакцию 06.03.2025; одобрена после рецензирования 27.03.2025; принята к публикации 31.03.2025.
The article was received by the editorial board on 06 March 2025; approved after reviewing on 27 March 2025; accepted for publication on 31 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 128–155. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 128–155. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036.1+75.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.008

Великая Отечественная война в изобразительном искусстве Красноярского края XX века: трансформация художественных образов и живописно-пластического языка

Коперсак Елена Васильевна

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация
a-lissa70@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-4588-6856, SPIN-код (Science Index): 4357-8043

Аннотация. Уже почти восемьдесят пять лет тема Великой Отечественной войны активно разрабатывается в изобразительном искусстве Красноярского края, о чем свидетельствуют каталоги, буклеты и критические обзоры многочисленных выставок. Эти годы дали огромный художественный материал, однако образы войны и способы их воплощения в региональном искусстве необычайно многообразны и малоизучены. Несмотря на достаточно большой пласт литературы, посвященной культурной жизни региона во второй половине XX века, эволюция образности, ее трактовки и способы художественного выражения не попала в фокус внимания исследователей. Принимая во внимание актуальность темы и пытаясь восполнить лакуну в региональном научном знании, автор видит цель данной статьи в анализе трансформации художественных образов, изменения живописно-пластического языка, подхода к разработке сюжетов на тему Великой Отечественной войны в работах красноярских живописцев XX века. Произведения, созданные во время войны, существенно отличаются от выполненных в более поздние периоды, каждое из поколений вносит свое понимание истории, значения войны и победы в ней. С помощью иконографического, формально-стилистического методов и культуролого-исторического анализа контекста, в котором развивалось искусство региона, автор делит историю послевоенной красноярской живописи на несколько периодов и в каждом из них предлагает краткий обзор сюжетов и их трактовки в полотнах красноярцев на примерах наиболее ярких картин. Искусствоведческий анализ более 60 произведений красноярского искусства на военную тему, впервые приведенный в статье в таком объеме, позволяет увидеть и обосновать смысловые и стилистические изменения, происходившие на протяжении нескольких десятилетий.

Ключевые слова: изобразительное искусство Сибири, искусство XX века, современное искусство, искусство Красноярска, Великая Отечественная война в живописи, образ войны в искусстве, образ Родины, патриотическая тема

Для цитирования: Коперсак Е.В. Великая Отечественная война в изобразительном искусстве Красноярского края XX века: трансформация художественных образов и живописно-пластического языка // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 128–155. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1190.

© Коперсак Е.В., 2025

Original article

The Great Patriotic War in the fine arts of the Krasnoyarsk region of the twentieth century: transformation of artistic images and pictorial and plastic language

Elena V. Kopersak

Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
a-lissa70@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-4588-6856, SPIN-code (Science Index): 4357-8043

Abstract. For almost eighty-five years, the theme of the Great Patriotic War has been actively explored by the fine arts of the Krasnoyarsk region. This is evident through the numerous catalogues, booklets, and critical reviews of exhibitions. These years have provided a vast amount of artistic material depicting the events of the war. However, the diversity of war images and the methods used to portray them in regional art are still largely unexplored. Despite the considerable amount of literature on the cultural life of the region during this time, there has been little research on the evolution of imagery, its interpretations, and the artistic methods used to express it. The only exceptions are the author's PhD thesis, "Painting of the Krasnoyarsk region in the second half of the 20th century: the search for an artistic image," and the exhibition review, "Stage changes in the reflection of the theme of the Great Patriotic War: the example of the exhibition 'Glory to the Victors!' in Krasnoyarsk," by N.V. Trigaleva. In these works, Trigaleva examines the changes in the content of exhibits, depending on the tasks facing artists during specific periods of Soviet and Russian history, and analyses regional art within the context of the Soviet mainstream. Recognizing the relevance of this topic and aiming to fill the gap in regional scientific knowledge, the author's purpose in this article is to analyse the transformation of artistic images, the changes in pictorial and plastic language, and the approach to developing plots on the theme of the Great Patriotic War in the works of Krasnoyarsk painters in the 20th century. It is evident that works created during the war differ greatly from those created in later periods. Each generation brings its own understanding of the history and significance of the war and its victory. By using iconographic, formal and stylistic, cultural and historical analysis of the context in which regional art developed, the author divides the history of post-war Krasnoyarsk painting into several periods and provides a brief overview of the plots and their interpretations in Krasnoyarsk paintings, using examples from the most prominent artists of each period. Through an art analysis of over 60 works of Krasnoyarsk art on the theme of war, presented in this article for the first time in such a volume, the author is able to identify and explain the semantic and stylistic changes that occurred over several decades.
Keywords: Siberian fine art, 20th century art, modern art, art of the Krasnoyarsk region, Great Patriotic War in painting, image of war in art, image of the Motherland, patriotic theme

For citation: Kopersak, E.V. (2025) 'The Great Patriotic War in the fine arts of the Krasnoyarsk region of the twentieth century: transformation of artistic images and pictorial and plastic language', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 128–155. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.008.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1190. (In Russ.)

Введение

Восемьдесят лет прошло со Дня Победы в Великой Отечественной войне. Все эти годы мастера изобразительного искусства Красноярского края обращались в своем творчестве к ее событиям. Бессмертный подвиг советского народа всегда вдохновлял на создание ярких произведений, которые и ныне, спустя многие десятилетия, никого не оставляют равнодушными, вызывая чувство сопричастности и гордости за свою Родину.

Многочисленные выставки, сопровождающиеся каталогами, буклетами и критическими обзорами, наглядно демонстрируют масштаб художественного осмысления этой трагической страницы истории. Накоплен огромный художественный материал, однако богатейший спектр образов войны и способов их воплощения в региональном искусстве до сих пор остается малоизученной областью искусствоведения.

Несмотря на значительное количество исследований, посвященных культурной жизни Красноярского края в годы войны и послевоенный период, системный анализ эволюции художественных образов войны, их интерпретаций и способов выражения в живописи пока не был предпринят. Отчасти этого вопроса касается обзор «Стадиальные изменения отражения темы Великой Отечественной войны на примере выставки “Слава победителям!” в Красноярске» [1] красноярского искусствоведа Н.В. Тригалёвой. Рассматривая региональное искусство в контексте общесоюзных тенденций, она прослеживает изменения в содержании художественных произведений, обусловленные задачами, которые стояли перед художниками в разные периоды советской и постсоветской истории. Более фундаментальный анализ предпринят автором настоящей статьи, изложенный в диссертации «Живопись Красноярского края второй половины XX века. Поиски художественного образа» [2], заложившей базу для дальнейшего изучения художественных образов войны. В основу статьи положен ряд ранее неопубликованных материалов из диссертационного исследования.

Актуальность темы и явный пробел в региональном научном знании определяют цель данной статьи — анализ трансформации художественных образов, изменения живописно-пластического языка, подхода к разработке сюжетов на тему Великой Отечественной войны в работах красноярских живописцев XX века. Очевидно, что произведения, созданные в военные годы, существенно отличаются от послевоенных, что обусловлено как самими обстоятельствами создания, так и изменениями в общественном сознании и художественных парадигмах.

С помощью иконографического, формально-стилистического методов и культурологического анализа контекста, в котором развивалось искусство региона, выполнена периодизация послевоенной красноярской живописи. Для каждого выделенного этапа представлен краткий обзор сюжетов и их трактовки в произведениях красноярских художников, иллюстрированный наиболее выразительными примерами. В статье впервые представлен масштабный искусствоведческий анализ более шестидесяти произведений красноярских художников, посвященных военной тематике. Это позволило выявить и обосновать эволюцию смыслового содержания и стилистических особенностей, происходившую в красноярском искусстве на протяжении нескольких десятилетий.

Образы народного сопротивления врагу в живописи военной поры

Художественная летопись Великой Отечественной войны велась красноярскими художниками с первых же дней нападения фашистской Германии на нашу страну. Двенадцать из двадцати двух художников — членов и кандидатов в члены красноярского отделения Союза советских художников — ушли на фронт. Деятели искусства сражались на передовой, а в короткие передышки в окопах и блиндажах наспех делали зарисовки сцен прошедшего боя, окружающих ландшафтов и подкупающих своей искренностью портретов однополчан, увековечивая образы конкретных героев и оставляя документальные репортажи их подвига. В 2015 году красноярский Музей художника Б.Я. Ряузова подготовил альбом «Борис Ряузов. Фронтовой путь» [3], представляющий фронтовые рисунки мастера. Более 300 зарисовок для дивизионной газеты «В атаку» создал за годы войны Яков Семёнович Еселевич. В основу циклов «До последнего дыхания», «Люди! Будьте бдительны!», а также серии иллюстраций к «Молодой гвардии» Евгения Степановича Кобытева легли рисунки, сделанные им в концентрационном лагере «Хорольская яма». Большое количество фронтовых набросков Михаила Фёдоровича Гладунова находится в собрании Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова и еще ждет своего исследователя. Эти и другие фронтовые зарисовки красноярцев свидетельствуют о том, что созданный по свежим следам «окопный» натурный рисунок приобрел дополнительные обертоны в те годы: помимо того, что он был точным сиюминутным документом конкретного события, вместе с тем он был воплощен в определенную эмоциональную форму, что добавляло документальности живых впечатлений участника событий.

Победу ковали не только на фронтах, но и в тылу. Поредевшие наполовину ряды красноярских мастеров кисти и резца пополнили эвакуированные с оккупированных западных территорий страны профессионалы изобразительного искусства. Бок о бок трудились художники ради сплочения народа единой идеей. Их искусство «вселяло мужество и бодрость, делало подвиг делом массовым, всеобщим, давало силы в многотрудной борьбе, закаляло волю и убеждало в исторической неизбежности Победы» [4, с. 5]. И, пожалуй, первым и главным видом искусства,

откликнувшимся на эту внутреннюю потребность общества, стал плакат. В Красноярске над плакатами «Окна ТАСС», регулярно появлявшимися в витринах магазинов, на стенах зданий, в скверах, в заводских цехах, трудились абсолютно все члены товарищества «Художник». «Эскизы создавались по сообщениям сводок Совинформбюро, а также на наиболее злободневные моменты времени: “Фронту нужен хлеб”, “Снаряды фронту”, “Больше хлеба — ближе победа”, “Как зеницу ока храните зерно” и другие»,— пишет Т.М. Ломанова [5, с. 52]. Через их лаконичную и простую форму доносились главные идеи военной эпохи. Даже сами названия плакатов были призывными и агитационно-утверждающими. Выполненные эскизы затем тиражировались — сначала перерисовывались вручную, а позже трафаретным способом. Только за шесть первых военных месяцев было создано 64 эскиза, на основании которых изготовлено 469 плакатов [6, с. 27–28].

Однако агитационная деятельность не ограничивалась плакатами, художники занимались оформлением эшелонов, уходивших на фронт, а также агитпунктов и госпиталей, где организовывали передвижные выставки и творческие встречи. Приехавший из Донецка преподаватель живописи и рисунка Пётр Степанович Ермолаев[1] вел занятия в созданной при Союзе художников изостудии.

Не прекращалась в городе и выставочная деятельность. Помимо постоянно действующих передвижных экспозиций, в 1942 году состоялись две краевые художественные выставки и одна межобластная — «Художники Сибири в дни Великой Отечественной войны» — в Новосибирске, организованная Государственной Третьяковской галереей, находившейся там в эвакуации. Великая Отечественная война стала темой и двух краевых выставок в 1943 году. К сожалению, судить о творчестве красноярских мастеров того тяжелого времени сейчас сложно — истории искусств на сегодняшний день практически не известны живописные или графические работы 1941–1945 годов. Из весьма приличного списка упоминавшихся в прессе тех лет сюжетных картин на военную тему сохранились не более десятка. Очевидно, что «…в живописи военного времени естественным образом отразилось развитие художественных принципов, сложившихся еще в 1930-е годы» [7, с. 9]. Тем не менее уже в первые годы войны обозначилось стремление художников показать силу народного сопротивления врагу. Об этом свидетельствует, например, полотно Ф.И. Марьясова «Казнь Саши Чекалина» (1941–1942, Госкаталог, № 17990795), написанное, видимо, под сильным свежим впечатлением от подвига 16-летнего партизана. С сатирической остротой изображены напуганные смелой и яростной речью мальчика фашистские палачи[2]. В грозном гневе и нарастающей решительности показаны жители деревни. «Нередко в этих полотнах ощущалась повышенная экспрессия, напряженность, художники считали своим долгом показать людям истинное лицо фашизма, беспредельный кошмар его изуверства и жестокости…» [8, с. 107]. В картине «Допрос Зои Космодемьянской» (1942, Госкаталог, № 19822710) С.А. Кириченко главный акцент сделан на явном моральном превосходстве беззащитной, в одной лишь белой сорочке, босой, окруженной нацистами, но тем не менее бросающей вызов врагу, девушки над испуганно отпрянувшим от нее офицером. О подвиге 82-летнего жителя оккупированной немцами деревни в Псковской области рассказывала картина З.В. Волковинской «Подвиг советского патриота Кузьмина» (1942, Госкаталог, № 11717485), при взгляде на которую невольно возникают ассоциации с подвигом Ивана Сусанина. Художница словно ставит подвиг современника в один ряд с подвигом народных героев российской истории.

Анализ редких газетных рецензий на выставки военных лет подтверждает, что важным для живописи той поры было особое чувство правды, выражавшееся в сопричастности к изображаемым событиям или героям, а также простота, ясность и некоторая декларативность образного языка. Неслучайно, критикуя ряд работ, автор одной из заметок отмечает: «…В этих произведениях не идея и содержание определяют название картины, а, наоборот, только из подписи к картине можно узнать стремление художника отобразить ту или иную тему…»[3]. Главным инструментом выразительности образа становятся его способность вызвать сопереживание, внимание к человеческому страданию, к невинным жертвам, которые часто являются центром сюжетов, находя эмоциональный отклик у зрителя: «…все посетители уходят отсюда полные чувств, очень хорошо выраженных в книге отзывов младшим лейтенантом М. Турбовым: “Злоба, страшная злоба вновь закипает в груди, страшная ненависть вспыхивает в сердце

[1] Пётр Степанович Ермолаев родился в 1882 году в д. Керебеляк Казанской области, Татарстан. Закончил Казанское художественное училище имени Н.И. Фешина (1911–1914). В 1941 году переехал вместе с дочерью Галиной в Красноярск. Преподавал в Красноярской художественной школе (1942–1951). Умер в Красноярске в 1952 году.

[2] По официальной версии, уже стоя с петлей на шее, Саша Чекалин сбросил с себя фанерную доску с надписью: «Такой конец ждет всех партизан», а затем запел «Интернационал» и напоследок крикнул: «Нас много, всех не перевешаете!»

[3] Лившиц Л. Выставка картин красноярских художников : [выставка, посвященная Великой Отечественной войне, открылась в Красноярске в 1942 году] // Красноярский рабочий [Краевая общественно-политическая газета]. Красноярск: Редакция газеты «Красноярский рабочий». 1942. № 289 (6 декабря). С. 4.

к фашистам. Бить! Беспощадно уничтожать немцев! Мстить за поруганную честь! — Вот к чему зовут нас эти картины, вся выставка!"»[4].

Героико-патетическая трактовка образов войны и Победы в 1945–1960-е годы

Несмотря на ожидания, в первое послевоенное пятнадцатилетие тема героического подвига советского народа в Великой Отечественной войне не заняла центрального места в искусстве, скорее всего по причине того, что слишком сильна была боль утрат, чтобы вновь погрузиться в ужас тех дней. Тем не менее атмосфера всеобщего подъема и радости от победы в той тяжелой кровавой войне вдохновляла художников, и работы с военными сюжетами время от времени появлялись на сибирских выставках.

Тема войны сопровождала творчество практически всех красноярских художников, переживших войну, независимо от того, в каком жанре они работали. И это неслучайно — ведь зачастую создававшие их художники сами были участниками кровопролитных сражений и упорного сопротивления. В невыносимо сложных условиях создавали они свои произведения, отражая происходящее, и ни у кого из них не возникало сомнений в значимости своего творчества. Мысли о минувшей войне, желание и необходимость осмыслить ее значение заставляли их вновь и вновь обращаться к событиям тех страшных лет. Именно в годы первого послевоенного пятнадцатилетия военная «…тема звучит как тема нравственного и физического испытания, из которого советский человек вышел победителем — триумфатором» [2, с. 61].

Закономерно, что тема войны и ее последствий занимает важное место в литературе и искусстве, особенно среди тех авторов, кто лично познал все ужасы фронтовых событий и ад жизни в плену. Так, Е.С. Кобытев создал графический цикл «До последнего дыхания» (1959–1963, ил. 1–2), ставший, пожалуй, одной из самых страшных серий рисунков в истории искусства Сибири, на основе своих зарисовок, сделанных тайком от надсмотрщиков, когда находился в плену в концентрационном лагере «Хорольская яма». Этот цикл — не просто художественное осмысление пережитого, а своеобразная дань памяти жертвам фашистских концентрационных лагерей и протеста против жестокости войны. В этой серии художник намеренно использует не совсем привычный для него язык — язык графики, который был характерен для агитационных плакатов времен Великой Отечественной войны. Как мы отмечали ранее, «с плакатом эти листы роднит не только масштабная монументальность образов, достигаемая за счет точки зрения "снизу", но и беспощадная жесткая прямота и суровый лаконизм пластического строя рисунков. Как и в плакате военных лет, колоссальность патриотического чувства человека превалирует над оттенками людских переживаний, сводя их к главному — очень четкой и понятной всем мысли об отпоре врагу и о защите Родины» [9, с. 28–29]. Кажется, что через образы своих рисунков Е.С. Кобытев требует возмездия, клеймит позором дезертиров, а в его ненависти и сарказме при изображении врагов чувствуется твердая уверенность в Победе, и эти чувства передаются зрителю. Свои композиции художник строит с динамизмом кинокадра. Фрагментарность острых наблюдений, репортажность, выразительность черно-белого рисунка позволили мастеру «рассказать» о реальных эпизодах лагерного ада, передать картины мученичества одних и звериной жестокости других. Неподдельная искренность, переживание «на грани», отличающие эти листы, заставляют воспринимать их как художественно-исторические документы войны[5].

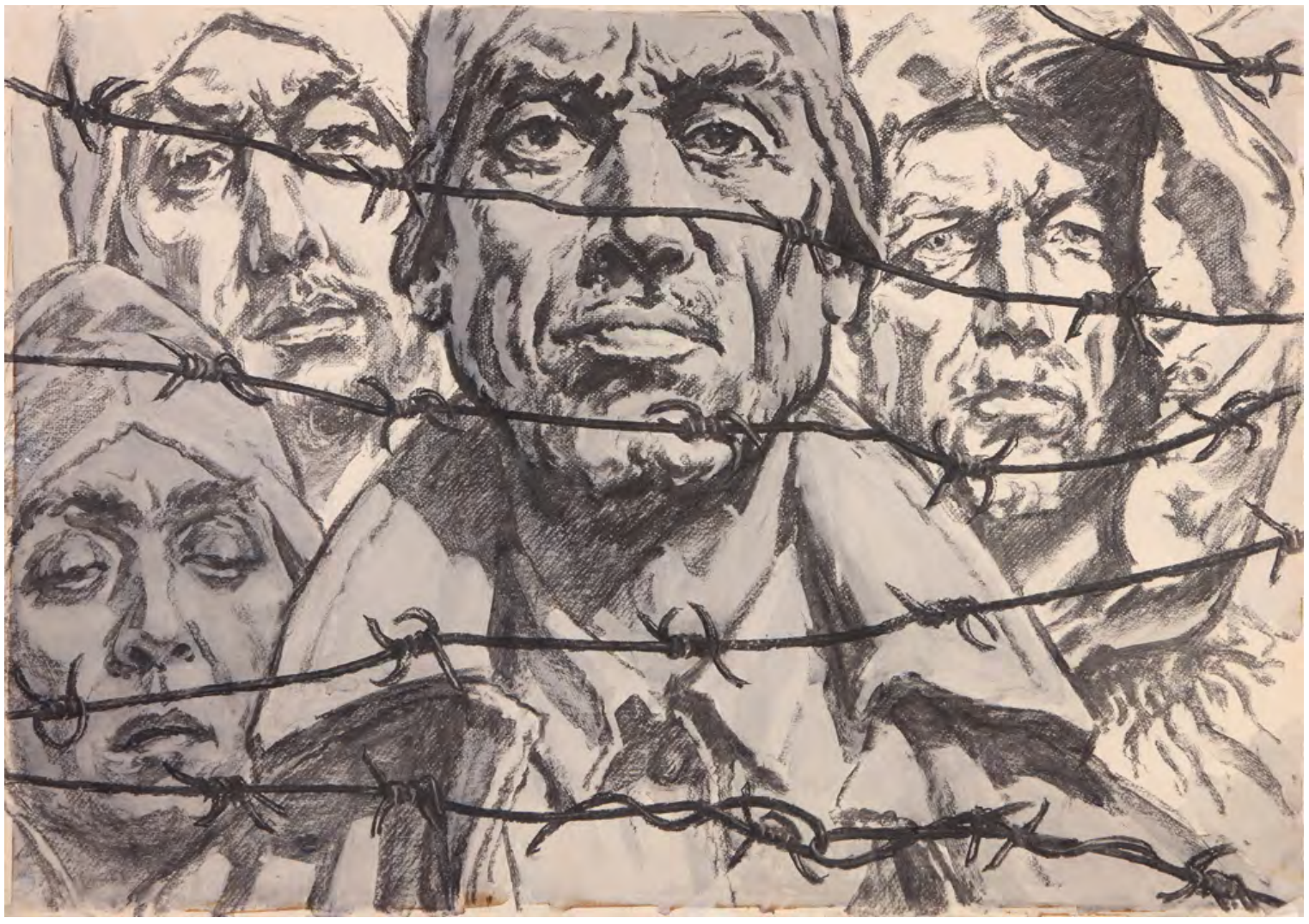
Свои графические серии художник создавал на основе определенных лагерных эпизодов. Однако, для передачи ощущения радости Победы в полотне «Рейхстаг пал» (1947) требовалось не просто точное отображение действительности, но создание новых синтетических образов, а яркие непосредственные впечатления участника событий затрудняли их поиск. Вообще, передача последних мгновений войны была задачей крайне сложной, и мало кому в послевоенной советской живописи удалось успешно ее решить. Эта задача требовала новых образных приемов и новых подходов к теме. Закономерно, что художнику, бывшему фронтовику, захотелось придать изображению эффектность, сделать акцент не столько на содержании, сколько на атмосфере того времени. Поэтому сама композиция выглядит театрально-постановочной, гипертрофированно-помпезной, а образы солдат, штурмующих рейхстаг, получились несколько напряженными, чрезмерно парадными и «картинными».

По справедливому замечанию А.К. Суздалева, «в картинах, посвященных военной теме, трудно определить, где военный пейзаж, а где батальная композиция… Военный пейзаж по своему содержанию является, в сущности, тематической картиной, близкой к батальному жанру» [11, с. 25–26]. Пожалуй, именно он представлял в послевоенной красноярской живописи тему, посвященную Великой Отечественной войне. Так, в пейзажах Б.Я. Ряузова получил разработку образ израненной Родины. Его картины этого времени — «Деревня Кузьминино, Смоленской области,

[4] Там же.

[5] Подробнее о сериях см.: [9; 10].

1. **Е.С. Кобытев.**
Так ничего и не сказал.
Из серии
«До последнего
дыхания».
1960.
Бумага, уголь, акварель.
55 × 60.
Красноярский
государственный
художественный музей
имени В.И. Сурикова.
Фото из архива автора



2. **Е.С. Кобытев.**
Я вернусь еще к тебе,
Россия.
Из серии
«До последнего
дыхания».
1963.
Бумага, уголь, акварель.
59,5 × 85.
Красноярский
государственный
художественный музей
имени В.И. Сурикова.
Фото из архива автора

3. **Б.Я. Ряузов. Новоржев в 1944.** 1958. Холст, масло. 35,6 × 59,5. Музей художника Бориса Ряузова. Фото из архива автора

освобожденная Красноярской сталинской дивизией» (1946, Госкаталог, № 20283983), «Место первых боев Красноярской сталинской дивизии» (1947, Госкаталог, № 20283972), «Новоржев в 1944» (1958, Госкаталог, № 13074197, ил. 3) и другие — отличает, с одной стороны, указанная автором в названии конкретность исторического места сражений. Но с другой стороны, в них прослеживается стремление к образно-символическому обобщению пейзажа, к уходу от подробной детализации ландшафта местности. Его пейзажи — это отражение того, что остается после сражений: разрушенная архитектура старинных городов, обгоревшие остовы деревянных изб, развороченная боевая техника, перепаханная снарядами земля… «Этот мотив израненной земли художник будет повторять в своем творчестве до последних лет, доводя его до глубокого философского обобщения. И это неслучайно — лицо Родины, искореженное бессмысленными надругательствами, говорит само за себя. Ряузовские пейзажи не о салютах Победы, а о ее цене…» [2, с. 63].

В послевоенный период получает развитие новая для Красноярского искусства тема размышлений о сохранении мира, борьбы против угрозы новых войн. Эти переживания были небезосновательны. Практически сразу после Великой Отечественной войны и вплоть до конца 1980-х годов в политической риторике в активном обиходе существовал термин «холодная война» — противостояние стран, разделившее мир на два лагеря и угрожавшее привести к третьей мировой войне. В мире было не всё спокойно, и материнская тревога за детей, за их счастье и безмятежное детство, за мир на земле раскрываются в образах графических листов («Не допустим!..»; «За то, что черные»; «Бомбы против детей»; «Шабаш ведьм»; «Летите, голуби, летите»; «Пусть всегда будет солнце», ил. 4, и др.) Т.А. Мирошкиной. Как и в самом начале своего творческого пути, когда она работала в «Окнах ТАСС» во время войны, живописец обращается к абсолютно нетипичной для ее творчества технике — к рисунку, чтобы совершенно ясно и четко заявить свою гражданскую позицию: «Больше всего сил, мыслей и сердца забрала у меня эта серия, направленная против несправедливости и войны… Этими работами я лишний раз хотела напомнить людям: нам нужно сделать всё, чтобы не допустить войны» [Цит. по: 12, с. 93]. В плакатных образах ее графических листов нашли отражение темы страдания детей, их одиночества, страха и беспомощности перед лицом катастрофы глобального масштаба. Образы Мирошкиной построены на, казалось бы, несовместимых понятиях: дети и война, дети и бомбы, дети за решеткой и др. И даже если зритель

4. **Т.А. Мирошкина. Пусть всегда будет солнце (Надежда и вера).** Эскиз плаката. 1977. Бумага, уголь. 86 × 61. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

5. **Ю.Ф. Корнилов. Блокадная зима. У печки.** 1975. Холст, масло. 121 × 153. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

не видит ситуации, он понимает, что происходит, через эмоции детей на рисунке, по ужасу в их глазах («У телевизора (Когда на экране война)»).

Война глазами ее «детей»: 1960–1980-е годы

Начиная с 1965 года, лишь на 20-летний юбилей разгрома Германии, День Победы становится вторым (после годовщины Великой Октябрьской социалистической революции) по значимости национальным праздником в стране. Всё чаще обращаются художники к теме подвига советского народа, пытаясь в разных жанрах не только восстановить события тех лет, но и выразить великое историческое значение победы в этой войне. Если полотна 1940–1950-х годов были пронизаны общим пафосом Победы, то в последующие годы художников стала тяготить выспренность образного языка. Им хотелось сказать пусть и страшную, но правду о войне, ведь «Война — не просто тема, но особая субстанция, густая смесь скорби, отчаяния, гнева, надежды, мужества…» [13, с. 5], и этой субстанцией пропитаны практически все произведения о войне середины XX века.

«Военную» живопись Красноярска практически полностью покинули и без того крайне редкие массовые и батальные сцены, что закономерно — большинство работающих в этот период художников не были фронтовиками, но они всё же были участниками событий военных лет — они были «детьми войны», детство которых пришлось на страшные голодные, холодные, а зачастую и сиротские военные годы. Думы о прошедшей войне, желание и необходимость осмыслить ее значение делают закономерным обращение многих из них к этой теме. Закономерно и то, что войну они воспринимали через призму трагедии конкретных людей. Поиски адекватного художественного образа для темы войны заставляли художников всё чаще обращаться к отдельным судьбам

6. **С.Е. Орлов. Отец. 1941.** 1968. Холст, масло. 147 × 147. Зеленогорский музейно-выставочный центр. Фото из архива автора

стоящих за победой людей, за той ценой, которую эти люди заплатили. Художники создавали произведения, «…которые были органично связаны с такими понятиями, как “человек и война”, “судьба человека — судьба истории”, “родная земля”, “цена Победы”. Эти определения не только входили в названия многих произведений разных видов искусства. Они были сутью, и это тоже являлось воплощением заветов тех, кто творил в годы войны. Правда, изображения событий всё больше приобретают не констатирующий, а гуманистический, этический характер…»,— пишет А.Ф. Дмитренко [14, с. 15].

Обыденность героя в обстановке войны стала, по сути, самым актуальным новшеством для этой темы. Атмосфера холодного и голодного блокадного Ленинграда точно передана и в интерьере комнаты, и в образе хрупкой девочки-подростка, греющей руки у печки-буржуйки в пронзительном полотне Ю.Ф. Корнилова «Блокадная зима. У печки» (1975, ил. 5). Здесь образ войны воспринимается как масштабное бедствие, которой противопоставлен наделенный индивидуальными чертами ребенок, оставшийся один на один с испытаниями войны, вынужденный заботиться об умирающем от голода и холода родителе. Корнилов

7. **С.Е. Орлов. Поклон однофамильцу.** Диптих. 1985. Холст, масло. 100 × 128. Красноярский краевой краеведческий музей. Фото из архива автора

не стремиться создать в этом полотне идеализированный воспитательный пример для подражания, а показывает частную судьбу человека.

Символический смысл свойственен многим произведениям, возникшим в конце 1960-х – 1980-е годы. Это свидетельствует о стремлении художников шире осмыслить трагические события Великой Отечественной войны, показать ее колоссальное влияние на формирование внутреннего мира и нравственного облика поколения людей, которые по возрасту не были ее участниками. Отсутствие назидательной прямолинейности сообщает холстам С.Е. Орлова глубину, делает их содержание созвучным современной действительности. Храня в своем сердце память об утратах, понесенных вместе со всем советским народом в страшные военные годы, которые пережил ребенком[6], Орлов в 1968 году создает полото «Отец. 1941» (1968, ил. 6), где пытается воскресить образ родителя, погибшего, защищая Родину, в первые дни войны. В этой работе, как и в некоторых последующих, художник впервые стремится к преодолению принципов единства времени и пространства в композиции. Холст словно разбит на два пространства — жизненное, реалистичное и символическое. Условность композиционного построения в картине принимает даже некоторую плакатную окраску. Крупный образ отца, прижимающего своих детей к груди, будто монтируется к детским портретам сестры и самого художника, в глазах которых застыла скорбь и тревога. Крепкая огромная родительская рука лежит на плече сына — «…в этом прикосновении столько тепла, нежности, поддержки, которых уже никогда не будет в жизни и которые навсегда останутся в памяти» [15, с. 13]. И хотя отец пока рядом, но его фигура уже растворена в военном черно-красном пространстве войны.

[6] Степан Егорович Орлов потерял всю семью во время войны.

8. **Э.И. Прохоров. Отцу на память.** 1975. Холст, масло. 120 × 119,5. Красноярский государственный художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

Художник дублирует образ отца в самом фоне тройного портрета. Его профиль, напоминающий плакаты военных лет, выглядит памятником всем погибшим на фронтах отцам. Композиция монтажного плана и активность колористических созвучий придают картине черты особой публицистичности и остроты [16, с. 116–129].

Символизм и метафоричность художественного языка свойственна и полотну Э.И. Прохорова «Отцу на память» (1975, ил. 8), в образах которого заметны влияния пластики К.С. Петрова-Водкина и А.А. Дейнеки, переосмысленные в соответствии с современностью. Живописная ткань холста, моделировка алых и охристых складок покрывала и материнских одеяний вызывает в памяти православные иконы. Это ощущение еще более усиливает композиция произведения, ассоциирующаяся с каноническими изображениями Плата Вероники. Есть что-то торжественное, ритуально-праздничное в духовном содержании монолитной группы родных и близких людей. Художник будто стремился подчеркнуть святость семьи, за жизнь и счастье которой уходили сражаться мужчины, и святость женщины-матери, сумевшей пережить

9. **Э.В. Мотакова. Юность матери. 1941 год.**
1975.
ДВП, масло.
122,5 × 117.
Красноярский государственный художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото из архива автора

войну и нелегким трудом обеспечить выживание своим детям. Неслучайно образ женщины на холсте ассоциируется с образом Мадонны, поднимая личный материнский подвиг до символического значения.

Вообще, обращение к творческому наследию художников прошлого — еще одна характерная черта времени.

Если Э.В. Мотакова, следуя традициям русского искусства, создала поистине лиричный, женственный, наполненный теплотой и искренней любовью образ своей матери, чья юность пришлась на трагические военные годы,— «Юность матери. 1941 год» (1975, ил. 9), то в работах А.Г. Поздеева этого периода «…можно усмотреть массу прототипов и переосмысленных влияний» [17, с. 90] — например, немецкого экспрессионизма, что было весьма авангардно для красноярской живописи тех лет. Глубоким символизмом наполнены его «военные» полотна. Черный

10. **Ю.И. Худоногов. Подсолнухи. Осень 1944.** 1965. Холст, масло. 130 × 150. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

квадрат холста «Война» (1974) замкнут в ярко-желтую раму, «…в черном мраке — хаос смерти, мелькание белых, черных ликов, простреленных рук, безжизненных масок»[7]. Это хаотичное смешение тел вызывает ассоциации с останками торопливо и беспорядочно сброшенных в братскую могилу людей. Художник не делает из войны эстетическое зрелище, для него война — это только грязь, боль и смерть. По своему колориту и драматичности звучания к этому полотну близок холст «Цветы и люди» (1981), где безликие палачи в белых балахонах, олицетворяющие саму Смерть, косят белые, невинные стебли цветов грубыми, острыми топорами. В картине «Реквием (Женихи)» (1968–1972) три обнаженные мужские фигуры со связанными за спинами руками стоят на коленях перед собственной могилой на фоне огромного звездного неба. Не дождутся этих женихов «Невесты» (1967–1972). Три одинокие окна освещают забытое Богом место светом надежды. Три одинокие фигуры женщин, ставших вдовами раньше, чем женами, скорчились от горя и боли. Художник намеренно освобождает взгляд от излишних деталей на этих полотнах, перенеся внимание в область простой геометрической формы, цветовых пятен и плоскостности изображения. В своих произведениях А.Г. Поздеев размышляет о цене жизни, выражая свои идеи самыми минимальными средствами, концентрируя их в лаконичной формуле [2, с. 94–95]. Видимо, поэтому характер его образов внушает беспокойство за судьбы человечества, вызывает горькое чувство утраты о погибших в бессмысленных бойнях века.

[7] Кушнеровская Г. Душа в пространствах света // Завтра. 1996. № 10. С. 5.

11. **Ю.И. Худоногов. Летят журавли.** 1961. Холст, масло. 160 × 270. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

Создавая военные образы, художники зачастую апеллировали и к литературным ассоциациям зрителя. Таково полотно Е.Н. Касименко-Никитиной «Когда поют солдаты…» (1977–1979). На холсте ничего не говорит ни о войне, ни о солдатах — на нем изображены три спящих ребенка, образы которых художница создавала, портретируя своего сына в разных позах. Однако советскому человеку художественный образ этого полотна понятен и его антивоенная направленность объяснима — замысел картины был явно навеян словами песни «Когда поют солдаты»[8], часто звучавшей по радио и телевидению в 1960–1980-е годы, каждый куплет которой заканчивался словами: «Когда поют солдаты, спокойно дети спят».

Проблемы судьбы человека в перипетиях времени ставит в своих сильных, пронзительных и драматичных полотнах на тему войны фронтовик Ю.И. Худоногов, чье образное мышление всегда нетривиально и вместе с тем высокохудожественно. За простой почти бытовой подачей в его картинах стоит концепция родной истории и судьбы народа как особой истории и особой судьбы. Один из самых метафоричных образов создан художником в картине «Подсолнухи. Осень 1944 года» (1965, ил. 10). Торжество жизни на пороге смерти у живописца олицетворяют израненные, пробитые пулями, надломленные, но всё же выжившие подсолнухи, неизвестно откуда и каким ветром занесенные и чудом укоренившиеся на высохшей, словно обезвоженной, без признаков жизни, земле, где недавно шли бои. Аналогия подсолнухов с людьми очевидна. Неслучайно эта метафора звучит у художника как гимн жизни.

Художественному мышлению Ю.И. Худоногова вообще была свойственна интеллектуальность. Проникновенный, глубокий образ вызывает у зрителя осенний перелет птиц в картине «Летят журавли» (1961, ил. 11). Если на полотне «Подсолнухи. Осень 1944 года» об идущей войне напоминает и уточненная дата событий в названии, и искореженные чернеющие вдали танки, и вспаханная снарядами земля, то в «Журавлях» войны как таковой нет. Величавый покой

[8] Авторы песни — поэт-фронтовик Марк Лисянский и композитор Юрий Милютин.

12. **А.М. Знак.**
Три танкиста.
1975.
Холст, масло.
174 × 150.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото из архива автора

грандиозного умиротворенного пейзажа, занимающего примерно десятую часть холста, потревожен уплывающим вдаль журавлиным клином на фоне заходящего солнца. Худоногову присущ не только смысловой подход к созданию образа, но и эмоциональный, а он у него в случае с «Журавлями» выражен, в том числе и через композицию (летящий клин журавлей по так называемой «победной диагонали» и т.п.), и через пластические средства живописи, и через возникающие ассоциации. Линейные и пространственные ритмы, цветовые акценты выявляют символический слой содержания,

13. **Б.Я. Ряузов. Земля фронтовая. 1979–1982.** Холст, масло. 200 × 250. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

его подтекст становится созвучен высказанным в других произведениях этого времени темам, волновавшим современников. Вольно или невольно картина навевает воспоминания о широко известном в те годы фильме М. Калатозова «Летят журавли» (1957), а также пусть и позже написанных строках Расула Гамзатова: «Мне кажется порою, что солдаты, с кровавых не пришедшие полей, не в землю нашу полегли когда-то, а превратились в белых журавлей…»[9]. При этом литературные ассоциации не уводят от полотна — они апеллируют к интеллекту зрителя, предполагая особую его реакцию, возникающую как непосредственный отклик на изображенное, но в результате постижения этого ассоциативного кода, заложенного в самой поэтике произведения, и рождается глубокий художественный образ, будящий воображение, заставляющий думать, сопереживать. Многослойность, ассоциативность и метафоричность исторической картины 1960–1970-х привела к тому, что многое из созданного художниками в те годы мы переживаем сегодня более остро и глубоко, чем в советскую эпоху.

Через жесткий контраст, сопоставление жизни и юности с трагедиями боев решает образ самой войны А.М. Знак на полотне «Три танкиста» (1975, ил. 12). Как черные раны на теле земли, зияют воронки от бомб и снарядов. На переднем плане юные, разгоряченные от прошедшего боя, по пояс обнаженные танкисты на коленях пьют воду, набравшуюся в одну из воронок. Художник создает действительно сильный метафорический образ израненной Матери-земли, дающий силы прильнувшим к ней сыновьям. Обыденный,

[9] Стихотворение Расула Гамзатова «Журавли» в переводе Наума Гребнёва было впервые напечатано в 1968 году в журнале «Новый мир».

14. **Б.Я. Ряузов. Воронки в хлебах. Под Ельней. 1943 год.**
1976.
Холст, масло.
32 × 67.
Музей художника Бориса Ряузова. Фото из архива автора

15. **Б.Я. Ряузов. Дорога на Великие Луки.**
1983.
Холст, масло.
40,5 × 63.
Музей художника Бориса Ряузова. Фото из архива автора

простой, житейский эпизод наполняется у Знака пафосом героического, обобщается и поднимается до символа.

Вообще, образ матери-земли, земли-кормилицы, земли как Родины, как поля после битвы, пропитанного кровью, слезами и потом, как источника жизни, как неоспоримой правды жизни часто появляется в произведениях красноярских живописцев. «Символический образ Родины, обезображенной бессмысленной и жестокой войной, представляет военный пейзаж фронтовика Б.Я. Ряузова “Земля фронтовая” (1979–1982,

16. **Б.Я. Ряузов. Город Гжатск 1943-го (В военные годы).** 1988–1989. Холст, масло. 54 × 81. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото из архива автора

ил. 13), где война показана не с героическим пафосом, а во всём своем трагизме — художник повествует о войне, как о личной трагедии. На этом холсте нет сражений, но зритель невольно чувствует всю муку и страдания, в нем заключенные. Обобщенный характер пейзажа заставляет воспринимать его не как “портрет” конкретной местности, а скорее как глубокий обобщенный философский образ. Земля, которая должна нести жизнь и процветание всему живому, представлена на полотне черной, перепаханной взрывами, обезображенной металлом развороченных танков, озаренной зловещим заревом пожарищ и тревожными вспышками ракет. “Как разрезы, траншеи легли, и воронки, как раны зияют. Обнаженные нервы Земли неземное страдание знают…” — как и в “Песне о Земле” (1969) Владимира Высоцкого, на этом полотне Земля — имя собственное. Ощущение тревоги достигается за счет верно найденной меры композиционных и пластических обобщений. Несколько упрощенная линия рисунка, некоторая грубость нарочитая пастозность письма, акцент на столкновении локальных цветов способствует усилению драматизма, отображая всю боль и горячую сыновнюю любовь художника к родной истерзанной полуживой земле» [2, с. 96–97]. Суровый темный холодный колорит выражает эпоху войны так же полноценно, как и сюжет. На фоне собственных, лично пережитых военных воспоминаний создавал Ряузов пейзажные образы, не только обладающие собирательными обобщенными чертами, но и несущие с собой большую эмоциональную силу воздействия («Воронки в хлебах. Под Ельней. 1943 год», 1976, ил. 14; «Нейтральная полоса под городом Белый», 1969; «Дорога в Великие Луки», 1983, ил. 15; «Город Гжатск 1943-го (В военные годы)», 1988–1989, ил. 16, и др.). Справедливо наблюдение Т.М. Ломановой: «Свойственные работам Б.Я. Ряузова раздумчивость, неторопливость, элегичность в этих, полотнах создают настроение безмерной тяжести» [5, с. 74–75].

Особенностью изобразительного искусства Красноярска этих лет является стирание граней между жанрами. Так, в полотне С.Е. Орлова «Герой Советского Союза М.П. Хвастанцев» (1984, ил. 17) военный портрет сливается с жанровой батальной картиной, где изображение человека при всей документальности образа наделяется обобщенными чертами. Возвышенный, героический характер трагической темы войны и гибели простого солдата обретает произведение

17. **С.Е. Орлов. Герой Советского Союза М.П. Хвастанцев.** 1984. Холст, масло. 160 × 100. Красноярский краевой краеведческий музей. Фото из архива автора

С.Е. Орлова, запечатлевшего героя-красноярца перед тем, как тот уйдет в вечность. Прикрывая отход своих раненых товарищей на подступах к Сталинграду в 1942 году, Михаил Хвастанцев с единственной оставшейся гранатой бросился на один из идущих фашистских танков и ценой собственной жизни заставил его остановиться. Поколенный образ поднявшегося из окопа молодого парня, сжимающего гранату, исполнен внутренней собранности и колоссальной духовной мощи воина, осознанно идущего на смерть. Похожий на многих солдат того времени, он воплощает собой воспеваемого в народе сибирского богатыря, русского защитника.

Эта тема оставалась всегда актуальной и для Ю.Д. Деева, родившегося в военные годы и выросшего в семье, в судьбе которой война оставила неизгладимый след. Еще в Кызыле художник создает полотно «И девушки уходят на войну» (1979, ил. 18), представляющее сцену прощания пятерых очень юных тувинок, уходящих на фронт. Герои холста — люди из тувинской деревни. При полной статичности фигур в точно найденных выражениях лиц героинь с предельной полнотой выявлены их твердость и готовность идти до конца. Активную роль в раскрытии всего трагизма происходящего играет фон, на котором разворачивается действие,— тувинская юрта, выступающая как символ родного дома, образ уютного, милого сердцу мира, из которого уходят солдатки в неизвестное и, возможно, уходят навсегда.

В 1981 году художник пишет «День Победы» (1981), посвящая картину своему умершему отцу-фронтовику, где в образе мальчишки в отцовской гимнастерке он воплощает себя, свои мысли и чувства, переживаемые в детстве. Но, пожалуй, ключевым произведением художника, посвященным Великой Отечественной войне, стал «Реквием 1941» (1983, ил. 19). Глубоко трагичные образы женщин, провожающих своих близких на фронт, белые птицы, тревожно парящие над одиноко стоящей колокольней, кажется, что даже слышен звук раскачивающегося колокола — предвестника будущих невозвратных потерь и бедствий — всё это становится символом всеобщих потрясений и горя.

Размышления о судьбе военного поколения в живописи 1985–2000 годов

Последнее пятнадцатилетие XX века — это время параллельного существования совершенно разных тенденций в региональном искусстве.

18. **Ю.Д. Деев. И девушки уходят на войну.**
1979.
Холст, масло.
155 × 140.
Из фондов Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва

19. **Ю.Д. Деев. Реквием. 1941.**
1983.
Холст, масло.
199 × 185.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото из архива автора

20. **В.М. Харламов. Победа.**
1985.
Холст, масло.
165 × 154,5.
Красноярский краевой краеведческий музей.
Фото из архива автора

Развал Советского Союза повлек за собой утрату всех прежних жизненных ценностей и нравственных опор. Поэтому закономерно, что искусство 1980–1990-х годов было связано с поисками новой духовности в самой жизни и, соответственно, поисками одухотворенности художественного мышления, художественного языка и новых образов. «В искусстве второй половины 1980-х активизируются поиски новой формы, современных средств изображения, подчеркивается образное начало в противовес чисто изобразительному…»,— пишет Н.В. Тригалёва [1, с. 74–75]. Тем не менее, несмотря на то что ко второй половине 1980-х годов в красноярской живописи наблюдается тенденция отхода от реализма в сторону всё большего символизма, в военной теме художники сторонятся творческих экспериментов и остаются верны традициям русской реалистической школы.

21. **А.А. Покровский. Победа.**
1989.
Холст, масло.
180 × 216.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото из архива автора

В эти годы продолжил работу над военной темой и Виктор Буркасов, создавая свои сюжетные картины в стилистике советского реализма еще начиная с 1970-х годов. Так его трагическое полотно «Разведчик» (1985) «звучит как реквием всем погибшим от рук фашистов… Обгоревшие черные перекладины от того, что недавно было уютным домом, выглядят как траурная рама трагическому эпизоду военных лет»[10].

Картины «На всю оставшуюся жизнь» (1985, Госкаталог, № 4063990), «Девчонки из банно-прачечного» (1987–1988, Госкаталог, № 3566886), «Ночные ведьмы» (Госкаталог, № 4998707) и др. приехавшего в Красноярск выпускника Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (мастерская Е.Е. Моисеенко) В.М. Харламова «раскрывают тему войны с позиции человека 80-х, войну, увиденную сквозь призму времени, во многом переосмысленную, но всё-таки, как великую битву за жизнь на земле. Стремительная динамичность композиций, воспринятая от учителя, наполняет его работы жизнеутверждающей силой» [5, с. 162]. Одной из лучших работ на тему Победы в сибирской живописи заслуженно считается его картина «Победа» (1985, ил. 20), «и потому что в ней оптимальным образом соединены событийное и образно-символическое начала, и потому что столь серьезная смысловая задача решена простым и лаконичным художественным языком»[11]. Неподдельную, настоящую радость Великой Победы художник выразил через искреннее

[10] Ломанова Т.М. 80 лет со дня рождения Виктора Петровича Буркасова (1937–2009), члена Союза художников России // Край наш Красноярский : календарь знаменательных и памятных дат на 2017 год. Красноярск: ГУНБ, 2016. С. 165.

[11] Тригалёва Н.В. В.М. Харламов «Победа» // Официальный сайт Краевого государственного автономного учреждения культуры «Дом искусств», г. Красноярск. URL: https://domiskusstv24.ru/harlamov-v-m-pobeda/ (дата обращения: 05.04.2025).

22. **С.Е. Орлов.**
Боль войны.
Реквием.
Триптих.
1989–1990.
Холст, масло.
218 × 294.
Историко-
этнографический
музей-заповедник
«Шушенское».
Фото из архива автора

23. **С.Е. Орлов.**
Далекий 41-й.
Проводы на фронт.
1995.
Холст, масло.
144 × 180.
Красноярский краевой
краеведческий музей.
Фото из архива автора

ликование простого деревенского мальчишки. И радость эта не статична — она движется, несется в пространстве на фоне уже мирного голубого неба. Мальчишка, летящий во весь опор на своей белой лошади, воспринимается народным глашатаем долгожданной Победы. За пояс заткнута газета «Красноярский рабочий» с портретом Верховного главнокомандующего Иосифа Сталина, которая звучит в этом холсте как мандат, подтверждающий полномочия этих вестников Победы.

Радостная красота послевоенного мира запечатлена в проникновенной картине участника Сталинградской и Курской битв С.П. Варыгина «Май. 1945» (1985, Госкаталог, № 12016766).

Теме Победы, цены за нее посвящены и полотна одного из первых выпускников Творческой мастерской живописи Академии художеств СССР[12] А.А. Покровского «Победа» (1989, ил. 21) и «Вдовий праздник. 9 мая 1945 года» (1992), наполненные одновременно и радостью, и горечью, и болью, и серьезным размышлением о тех трагических годах.

Нужно отметить, что в 1990-е художники по-разному пытались творчески осмыслить образы хаоса и деструкции, вызванные развалом Советского Союза. Язык образов, ассоциаций и метафор, вошедший в сюжеты предыдущего периода, по-прежнему рождал многоструктурные произведения. Так, несмотря на практически полное отсутствие госзаказа в этот период С.Е. Орлов создает свои, пожалуй, самые пронзительные работы на тему войны, в которых еще острее ставит вопрос о цене и смысле победы. Эти образы звучали совершенно по-особому в годы развала страны-победителя и отражают настроение тех лет.

Его триптих «Боль войны» (1989–1990, ил. 22) представляет собой резкий контраст боковых и центральной частей. Два боковых портрета отца и матери художника напоминают одновременно и образы с документальной фотографии, и иконы, о чем свидетельствуют и стилизованные под церковно-славянскую вязь надписи их имен у ликов, и характерный арочный изгиб верхней части портретов, и золотой фон. Эти портреты «хочется поместить рядом, как это можно было видеть в домах времен их молодости. Но они навсегда разделены войной, пронзительная живописная метафора которой является центром общей композиции» [15, с. 100]. Огромный темный квадрат в центре, показывает внутреннее состояние ребенка, вызванное смертью матери. Неслучайно композиция этой части триптиха вызывает ассоциации с иконографией «Успенья Богородицы», только вместо апостолов перед лежащей мертвой женщиной стоят ее осиротевшие дети. Вся эта тьма освещена лишь чистым светом церковной свечки в руках усопшей. В торжественно скорбный образ холста врывается сильный экспрессивный момент — силуэт гибнущего солдата, олицетворяющего погибшего в первые дни войны на фронте отца, напоминая Распятие, делает образ произведения вневременным.

Образы произведений Орлова, навеянные размышлениями о войне, о своих погибших молодых родителях, желание воскресить и сохранить на холстах их облик наполняют его картины символическим смыслом. Глубокой духовностью и предчувствием беды пронизана сцена прощания в картине С.Е. Орлова «Далекий 41-й. Проводы на фронт» (1995, ил. 23), написанной как воспоминание о проводах на фронт отца художника. Икона с образом Богоматери в руках у пожилой женщины в центре композиции воспринимается как символ благословления не только уходящего на фронт сына, но и благословения всем нам, живущим ныне. Ощущение приближающейся семейной трагедии передано цветом и тревожными контрастами света и тени.

Выводы

Восемьдесят пять лет дали красноярскому искусству огромный многообразный и разноплановый художественный материал о Великой Отечественной войне, эволюция которого представлена в данной статье.

Пройдя различные этапы развития образности, от хронико-документального, репортажного отображения событий в годы войны, через героико-патетическую трактовку образов в послевоенное пятнадцатилетие, поиск адекватных художественных форм, обогащенных ассоциативными литературными образами в 1960–1980-е годы, до глубинного осмысления цены и смысла победы в 1980–1990-е годы, красноярская живопись о войне стала важным явлением сибирского искусства.

В произведениях красноярских мастеров события войны получили достоверное, многогранное и художественно убедительное воплощение. Несмотря на все различия их сближает глубоко личностная интерпретация событий военных лет, вызывающая серьезные раздумья о высоте нравственных качеств человека, о ценности человеческой жизни.

[12] Открылась в Красноярске в 1987 году.

Список источников
1. Тригалёва Н.В. Стадиальные изменения отражения темы Великой Отечественной войны на примере выставки «Слава победителям!» в Красноярске // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 3. С. 148–157.
2. Коперсак Е.В. Живопись Красноярского края второй половины XX века. Поиски художественного образа : дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2022. 483 с.
3. Ряузов Б.Я. Фронтовой путь. Красноярск: Поликор, 2015. 168 с.
4. Великая Отечественная война: живопись, графика, скульптура (к 45-летию Победы в Великой Отечественной войне) / сост. Г.Г. Серова. М.: Изобразительное искусство, 1990. 213 с.
5. Ломанова Т.М. Искусство Красноярска. XX век. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2013. 356 с.
6. Вырва Т.Н. Красноярские художники в годы Великой Отечественной войны // Красноярский край: прошлое, настоящее, будущее : мат-лы междунар. конф. : в 2 т. / сост. Э.Ш. Акбулатов. Красноярск: СФУ, 2009. Т. 1. С. 27–30.
7. Леняшин В.А. Сражающееся искусство — обретение художественной реальности // «Война, Беда, Мечта и Юность!» Искусство и война : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. С.М. Грачёва. СПб.: БуксМАрт, 2015. С. 9–13.
8. Парамонов А.В., Червонная С.М. Советская живопись. М.: Просвещение, 1981. 269 с.
9. Коперсак Е.В. Евгений Кобытев. Репортаж из ада // Слава победителям! : мат-лы науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.В. Тригалёва. Красноярск: Поликор, 2021. С. 26–34.
10. Коперсак Е.В. Евгений Степанович Кобытев. «Война и мир Евгения Кобытева» // Палитра, опаленная войной : науч. монография / отв. ред. М.Ю. Шишин. М.: Российская академия художеств, 2020. С. 174–189.
11. Суздалев П.К. Советское искусство в период Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы. М.: Изд-во АХ СССР, 1963. 83 с.
12. Коперсак Е.В. Тамара Мирошкина: взгляд женщины // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. № 1. С. 88–97.
13. Шакирова Л. Искусство 1941–1945 гг. // Идет война народная. 1941–1945. Альманах. Вып. 444 / сост.: М. Асварищ, П. Бельский, И. Воронцова и др. СПб.: Palace Editions, 2015. С. 5–14.
14. Дмитренко А.Ф. Былые годы в памяти не стерты... Великая отечественная война в творчестве ленинградских (петербургских) живописцев второй половины XX – начала XXI века // «Война, Беда, Мечта и Юность!» Искусство и война : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. С.М. Грачёва. СПб.: БуксМАрт, 2015. С. 14–33.
15. Степан Егорович Орлов. Живопись. Рисунок : каталог / авт.-сост. А.Н. Орлова. СПб.: Русская коллекция, 2010. 239 с.
16. Коперсак Е.В. Степан Орлов. О времени и о себе. К вопросу о поисках художественного образа // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 3. С. 116–129.
17. Безызвестных Е. Люди Андрея Поздеева // Палитра. Ежегодник художественной жизни Красноярского края. Вып. 2 : сб. ст. Красноярск: Изд-во КГХИ, 2003. С. 87–91.

References

1. Trigaleva, N.V. (2020) ‘Stadial changes in the theme of the Great Patriotic War on the example of the anniversary exhibition in Krasnoyarsk’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (3), pp. 148–157. (In Russ.)
2. Kopersak, E.V. (2022) *Painting of the Krasnoyarsk Territory in the second half of the 20th century. Searches for an artistic image*. Cand. Art. Sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
3. Ryauzov, B.Ya. (2015) *Front path*. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
4. Serova, G.G. (comp.) (1990) *The Great Patriotic War: painting, graphics, sculpture (for the 45th anniversary of Victory in the Great Patriotic War)*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
5. Lomanova, T.M. (2013) *Art of Krasnoyarsk. 20th century. Painting. Graphics. Sculpture. Decorative and applied arts*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev. (In Russ.)
6. Vyrva, T.N. (2009) ‘Krasnoyarsk artists during the Great Patriotic War’, in Akbulatov, E.Sh. (comp.) *Krasnoyarsk region: past, present, future*, in 2 vols., vol. 1 [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, pp. 27–30. (In Russ.)
7. Lenyashin, V.A. (2015) ‘Fighting art — finding artistic reality’, in Gracheva, S.M. (ed.) *War, trouble, dream and youth! Art and war* [Conference proceedings]. Moscow: BuksMArt, pp. 9–13. (In Russ.)
8. Paramonov, A.V. and Chervonnaya, S.M. (1981) *Soviet painting*. Moscow: Prosveshcheniye. (In Russ.)
9. Kopersak, E.V. (2021) ‘Yevgeniy Kobytev. Reportage from hell’, in Trigaleva, N.V. (ed.) *Glory to the winners!* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Polikor, pp. 26–34. (In Russ.)
10. Kopersak, E.V. (2020) ‘Evgeny Stepanovich Kobytev. War and Peace of Evgeny Kobytev’, in Shishin, M.Yu. (ed.) *Palette scorched by war*. Moscow: Russian Academy of Arts, pp. 174–189. (In Russ.)
11. Suzdalev, P.K. (1962) *Soviet art during the Great Patriotic War and the first post-war years*. Moscow: Academy of Arts of the USSR. (In Russ.)
12. Kopersak, E.V. (2019) ‘Tamara Miroshkina: woman’s vision’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (1), pp. 88–97. (In Russ.)
13. Shakirova, L. (2015) ‘Art of the 1941–1945’, in Asvarishch, M., Belsky, P. and Vorontsova, I. (comps.) *There is a People’s War. 1941–1945. Almanac, issue 444*. Saint Petersburg: Palace Editions, pp. 5–14. (In Russ.)
14. Dmitrenko, A.F. (2015) ‘Past years are not erased from memory... The Great Patriotic War in the works of Leningrad (Saint Petersburg) painters of the second half of the 20th – early 21st century’, in Gracheva, S.M. (ed.) *War, trouble, dream and youth! Art and war* [Conference proceedings]. Moscow: BuksMArt, pp. 14–33. (In Russ.)
15. Orlova, A.N. (comp.) (2010) *Stepan Egorovich Orlov. Painting. Drawing* [Catalogue]. Saint Petersburg: Russian collection. (In Russ.)
16. Kopersak, E.V. (2021) ‘Stepan Orlov: about times and himself (to the issue of a search for an artistic image)’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (3), pp. 116–129. (In Russ.)
17. Bezyzvestnykh, E. (2003) ‘People of Andrey Pozdeev’, in *Palette. Yearbook of artistic life of the Krasnoyarsk Krai*, issue 2 [Collection of articles]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Art Institute, pp. 87–91. (In Russ.)

Информация об авторе

Коперсак Елена Васильевна, кандидат искусствоведения, заместитель Председателя по научной и творческой деятельности, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС), a-lissa70@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-4588-6856, SPIN-код (Science Index): 4357-8043.

Information about the author

Elena Vasilyevna Kopersak, Cand. Sc. (Art History), Deputy Chairman for Scientific and Creative Work, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Union of Artists of the Russia, member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), a-lissa70@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-4588-6856, SPIN-code (Science Index): 4357-8043.

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

Статья поступила в редакцию 14.04.2025; одобрена после рецензирования 30.04.2025; принята к публикации 05.05.2025.
The article was received by the editorial board on 14 April 2025; approved after reviewing on 30 April 2025; accepted for publication on 05 May 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 156–171. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 156–171. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 77.044+7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.009

Несмотря на блокаду: культурно-историческая память в фотографиях Сергея Гасилова

Помникова Анна Юрьевна

Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация
pomnikova_a@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-0674-1603, SPIN-код (Science Index): 9854-1896

Аннотация. Статья посвящена исследованию творческого наследия фотохудожника Сергея Гаврилович Гасилова в той его части, которая была представлена на выставке «Хрупкое прошлое», открытой Приморской государственной картинной галереей при поддержке Министерства культуры и архивного дела Приморского края в апреле 2025 года. Несмотря на несомненную художественную ценность фотографий, сделанных мастером, они до настоящего времени не были предметом искусствоведческого анализа. Автор впервые вводит в искусствоведческий оборот и анализирует 48 фотоснимков, отпечатанных с негативов — как стеклянных, так и пленочных,— сделанных С.Г. Гасиловым во время блокады Ленинграда и хранящихся в Научном архиве Российской академии художеств (Центре научных учреждений РАХ в Санкт-Петербурге). В статье дан обзор блокадного творчества ленинградских фотографов, выполнена тематическая типология их снимков. Также обобщены данные биографии С.Г. Гасилова. Жанрово-тематический и иконографический анализ фотографий показал, что они, с одной стороны, создают очень сильный поэтический образ пострадавшего, но не сломленного города, а с другой, показывают жизнь, которая продолжалась в нем несмотря ни на что. Именно тема жизни стала ведущей в фотографиях С.Г. Гасилова. На примере конкретных снимков показано, какими средствами и приемами передан образ блокадного Ленинграда и его жителей; как введение в снимки человеческих фигур каждый раз подчеркивает лейтмотив жизни; как через работу с композицией, светом и символическим наполнением С.Г. Гасилов создал не просто репортажное изображение, а визуальную притчу о сопротивлении войне, где документальные кадры трансформируются в многоплановое художественное высказывание. Его работы не просто зафиксировали события, но отразили силу духа ленинградцев, их веру в возрождение, что делает эти снимки важной частью исторической памяти.

Ключевые слова: документально-художественная фотография, блокадная фотография, фоторепортаж, Сергей Гасилов, Ленинград, блокада, Великая Отечественная война, жанрово-тематический анализ, иконографический анализ

Для цитирования: Помникова А.Ю. Несмотря на блокаду: культурно-историческая память в фотографиях Сергея Гасилова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 156–171. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1195.

© Помникова А.Ю., 2025

Original article

Despite the siege: cultural and historical memory in photographs by Sergey Gasilov

Anna Yu. Pomnikova

Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
pomnikova_a@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-0674-1603, SPIN-code (Science Index): 9854-1896

Abstract. The article focuses on the creative legacy of photographer Sergey Gavrilovich Gasilov, specifically his work featured in the exhibition “The Fragile Past” at the Primorye State Art Gallery in April 2025, with support from the Ministry of Culture and Archives of Primorsky Krai. Despite the artistic value of Gasilov’s photographs, they have not been thoroughly analysed by art historians until now. This article for the first time presents and examines 48 photographs, printed from both glass and film negatives, made by Gasilov during the siege of Leningrad and currently stored in the Scientific Archive of the Russian Academy of Arts in Saint Petersburg. The article also provides an overview of the work of Leningrad photographers during the blockade and categorizes their images thematically. Additionally, it summarizes Gasilov’s biography. Through genre, thematic and iconographic analysis, it is evident that Gasilov’s photographs depict a powerful poetic image of a city shattered but unbending, not broken by war and siege, while also showcasing the resilience of its inhabitants. It is the theme of life that became the leading theme in S.G. Gasilov’s photographs. Using certain images as an example, the article demonstrates the means and techniques used to convey the image of besieged Leningrad and its inhabitants; how the introduction of human figures into the images emphasises the leitmotif of life; and how S.G. Gasilov created not just a reportage image, but a visual parable of resistance to war by working with composition, light and symbolic content, transforming documentary footage into a multidimensional artistic statement. His work did more than simply record events; it reflected the strength of spirit and faith in revival of the Leningrad residents. This makes these images an important part of the historical memory.
Keywords: documentary art photography, siege photography, photo reportage, Sergey Gasilov, Leningrad, siege, Great Patriotic War, genre and thematic analysis, iconographic analysis

For citation: Pomnikova, A.Yu. (2025) ‘Despite the siege: cultural and historical memory in photographs by Sergey Gasilov’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 156–171. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1195. (In Russ.)

Введение

В современных условиях тематика войны, мира и исторической памяти обретает особую значимость в общественном сознании: с одной стороны, героический подвиг советского народа служит фундаментом для патриотического воспитания молодого поколения, с другой, отражая трагические моменты исторической памяти, показывает опыт преодоления невзгод, народного сплочения и возрождения страны. Ярким примером выступает блокада Ленинграда — самая страшная и продолжительная осада города в истории человечества, когда люди несмотря ни на что продолжали жить, работать, заниматься наукой и искусством. Этот феномен служит своеобразным ответом на философский вопрос о ценности и смысле человеческой жизни, подчеркивая необходимость глубокого исследования темы.

Художественное воплощение военных сюжетов традиционно привлекает внимание исследователей, главным образом в области живописи, скульптуры и графики. Выставки, посвященные

блокадному Ленинграду и Великой Отечественной войне, начали проводиться еще до ее окончания, а первые исследования датируются концом 1940-х годов[1]. Чуть позже осмысление роли, места Ленинграда и его подвига «стало одним из направлений художественного поиска мастеров декоративного искусства» [2, с. 48]. Фотодокументы блокадного Ленинграда остаются сравнительно редкими объектами научных изысканий с искусствоведческой точки зрения.

При этом только в Государственном музее истории Санкт-Петербурга фотолетопись Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда насчитывает около двадцати тысяч единиц хранения [3, с. 15]. Упоминается около трех тысяч фотографий, снятых во время блокады только Б.П. Кудояровым [4, с. 169]. В те времена фотография не была таким обыденным явлением, как сегодня. Но в блокаду, осознавая, что «каждый миг трагической поры должен быть запечатлен на века» [3, с. 15], фотографы снимали очень много. Из отдельных исследований можно узнать о деятельности некоторых из них: М.С. Пригожина [5, с. 100–101], М.А. Каше [3, с. 16], Б.П. Кудоярова [3, с. 17–19; 6], Е.Ф. Эварт [7, с. 139]. В 2015 году на традиционной международной конференции «Фотография в музее» обсуждался среди прочих вопрос особенностей атрибуции фотоснимков времен Великой Отечественной войны, ведь далеко не все они атрибутированы. Несмотря на ограничения, действовавшие в осажденном городе, и тот факт, что специальные удостоверения, без которых фотосъемка в блокадном Ленинграде была запрещена, были выданы пятидесяти фотографам, есть сведения о существовании и бытовых снимков любителей (фотографией тогда увлекались многие), хотя их довольно мало [8, с. 274].

Среди всех немногочисленных исследований нет сколь бы то ни было полного, посвященного Сергею Гавриловичу Гасилову и его творчеству, несмотря на разноплановость и несомненную художественную ценность работ мастера. В статье Н.И. Саутиной кратко рассказывается о фотохудожнике, а из его наследия — лишь о негативах, запечатлевших выставку «Героическая оборона Ленинграда» 1944 года и экспозицию Музея обороны Ленинграда в 1945 году, а также о судьбе отпечатанных с них фотографий [9, с. 36–37]. В нескольких публицистических источниках также присутствует информация о биографии мастера: большинство из них были созданы к выставкам фотографий Сергея Гасилова, проходивших в Санкт-Петербурге. При этом нет работ, анализирующих наследие этого фотохудожника с искусствоведческой точки зрения.

Целью нашего исследования стал искусствоведческий анализ 48 работ Сергея Гавриловича Гасилова, отпечатанных с негативов, которые хранятся в Научном архиве Российской академии художеств (Центр научных учреждений РАХ, Санкт-Петербург). Они составили экспозицию выставки «Хрупкое прошлое» в Приморской государственной картинной галерее (г. Владивосток) весной 2025 года. 45 из них — это снимки Ленинграда и его жителей во время блокады. Еще три фотографии сделаны уже после ее окончания. В работе использованы историко-биографический и элементы жанрово-тематического и иконографического методов анализа. Рассматривались как темы и содержание снимков (образы, сюжеты, мотивы), так и технические выразительные средства, с помощью которых создавался образ.

Фотография в блокадном Ленинграде

Для данного исследования важнейшим аспектом фотографии является то, что она как «материализованный фрагмент исторической памяти» сохраняет, транслирует последующим поколениям и «оживляет» для зрителя «события былых времен» [5, с. 99]. С одной стороны, блокадные снимки — это результат съемки репортажной, с другой — многие фотографии осажденного Ленинграда имеют несомненные художественные достоинства и могут быть названы произведениями искусства. Интересное сопоставление работы художников и фотохудожников дано в исследовании Л.Г. Мясниковой, где упоминается, как художник-график Н.Н. Жуков сетовал на «неподвижность своего карандаша, всегда отставшего от событий» и завидовал «той быстроте, с какой его собратья-фотокорреспонденты запечатлевали фронтовые эпизоды» [3, с. 14]. При этом автор отмечает и сложности, с которыми сталкивались в работе фотокорреспонденты: «неблагоприятное освещение, обилие ненужных подробностей, заполняющих кадр, пестрый фон» [3, с. 15] лишали художественности слишком многие кадры.

Первые блокадные фотографии экспонировались в Ленинграде еще до окончания Великой Отечественной войны. 4 декабря 1943 года вышло Постановление Верховного Совета Ленинградского фронта «Об организации выставки «Героическая защита Ленинграда» [10, с. 107]. А уже 30 апреля 1944 года состоялось торжественное открытие экспозиции «Героическая оборона Ленинграда» [11, с. 23]. В 1948 году в Москве прошла выставка «Великая Отечественная война в художественной фотографии» — первая послевоенная экспозиция работ 88 военных фотокорреспондентов [7, с. 137]. История сохранила имена некоторых из них: Давид Михайлович Трахтенберг (1906–1975), Борис

[1] Например, в статьях альманаха «Изобразительное искусство Ленинграда», опубликованного в 1948 году [1, с. 4].

Павлович Кудояров (1898–1973), Владимир Илларионович Капустин (1909–1973), Михаил Амосович Каше (1911–?), Леонид Иванович Коровин (1911–1980), Георгий Фёдорович Коновалов (1911–1993), Сигизмунд Евстафьевич Кропивницкий (1922–1979), Борис Семёнович Лосин (1919–1990), Рафаил Абрамович Мазелев (1911–1975), Борис Васильевич Уткин (1917–1999), Василий Гаврилович Федосеев (1913–1973), Николай Иванович Хандогин (1909–1989), Григорий Ильич Чертов (1908–1968), Николай Павлович Янов (1903–1982), Александр Иванович Бродский (1903–1984), Всеволод Сергеевич Тарасевич (1919–1998), Елена Феликсовна Эварт (1914–?), Михаил Семёнович Пригожин (1902–?), Георгий Иванович Луговой (1900–2001).

Исследователи отмечают, что «в снимках четырех военных лет, сделанных советскими фоторепортерами, наряду с документально-фактическим началом значительное место занимало художественно-эстетическое» [12, с. 101]. При этом на войне «в момент съемки … фотограф оказывается уже внутри события, которое снимает; человек с камерой уже не наблюдатель, стоящий извне и выбирающий ракурс, но захваченный водоворотом событий “фото-глаз”» [7, с. 139]. И это делает художественные особенности фотографий тех лет особенного ценными.

В ходе исследования снимков блокадного Ленинграда нами разработана сюжетно-тематическая типология, которая включает 19 тем в рамках трех своеобразных надтем: жизни, смерти и спасения[2].

К надтеме смерти можно отнести *тему бомбежек и артиллерийских обстрелов* города (фотографии пролетающих над городом самолетов; последствий бомбардировок и артобстрелов: разрушенные дома, раненые горожане); собственно *тему смерти* (многочисленные снимки города, по улицам которого везут на санках погибших; тела умерших); *тему лишений* (как жители берут воду из канализации на Невском проспекте, фотографии пустынных улиц, остановившихся трамваев); *тему голода* (снимки истощенных горожан, больных дистрофией; производство продуктов из пищезаменителей, развоз хлеба, очереди за хлебом, фотографии объявлений об обмене ценных дорогостоящих вещей на продукты).

К надтеме спасения относятся *тема фронта* (фотопортреты командования Красной Армией, групповые портреты бойцов, ситуационные документальные фотографии: фотохроника операции «Искра», фотографии боевых действий); *тема обороны* (фотографии аэростатов заграждения на Невском проспекте, фото звукоулавливателей во время их работы); *тема спасения и защиты* (укрытие и спасение памятников: снятие с пьедестала конной статуи Петра I у Михайловского замка, фотоснимки маскировки зданий и памятников города; спасение музейного собрания, сохранение зданий музеев); *тема эвакуации* (фотографии, запечатлевшие, как отправляются в эвакуацию люди, как увозят из города культурные ценности); *тема подвига* (снимки жителей Ленинграда и его защитников, преимущественно портретные, эти фотографии были очень важны для поддержания морального духа населения в тех нечеловеческих условиях и для вселения веры в преодоление сложившихся трудностей).

Надтема жизни включает в себя *тему города* как важнейшего административного и политического центра СССР (фотографии ленинградских заводов и фабрик), с одной стороны, и как «одновременно и полноправного участника, и немого свидетеля всех исторических событий» [2, с. 49] — с другой (снимки городских улиц); *тему детства* в блокадном городе (дети, которые тушат упавшие на крыши зажигательные бомбы, помогают по хозяйству, ухаживают за ранеными воинами; групповые фотографии детей; снимки в больницах и столовых); *тему обыденной жизни* (организация быта в осажденном городе); *тему огородов* (снимки огородов по всему городу, самые известные из которых — возле Исаакиевского собора и в Александровском саду); *тему культуры* в блокадном городе (фотографии объявлений о концертах, кадры выступления Симфонического оркестра); *тему спорта* (фотографии матчей, соревнований, портретные снимки спортсменов-участников и победителей); *тему «дела жизни»* (научная, исследовательская, хранительская деятельность); *тему связи тыла и фронта* (например, фотография «Делегация трудящихся Ленинграда с подарками на позициях» [10, с. 108]); *тему окончания блокады* (фотографии салюта в честь полного снятия блокады, у С.Г. Гасилова — снимок сотрудников Академии художеств, переживших всю блокаду). *Фиксация разрушений*[3] — один из наиболее распространенных типов съемки в блокадном городе: кадры руин сами по себе являются очень сильным образом, при этом позволяют увидеть масштаб трагедии. Особенно красноречивы эти снимки для тех, кто лично знает места, на них запечатленные.

Из всех перечисленных именно надтема жизни нашла яркое отражение в блокадном творчестве сотрудника Академии художеств, возглавлявшего ее фотолабораторию, Сергея Гавриловича Гасилова.

[2] Здесь предложено максимально дробное сюжетно-тематическое наполнение блокадной темы, что определяется целями данного исследования.

[3] В данном исследовании такие снимки относятся к надтеме жизни, поскольку все анализируемые здесь фотографии С.Г. Гасилова запечатлели места, которые впоследствии были отреставрированы и восстановлены.

Сергей Гасилов: жизнь и творчество

Благодаря публикации в трехтомном издании «Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры», мы имеем достаточно полное представление о жизни и творческом пути Сергея Гавриловича Гасилова. Он родился 3 октября 1893 года в Петербурге, «в семье владельца мануфактурного магазина, происходившего из крестьян Ярославской губернии. В 1915 году, окончив реальное училище, поступил в Петроградский политехнический институт» [13, с. 142] (сейчас — Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого). В конце того же года был призван в действующую армию десятником военно-дорожной службы и «отправлен на Юго-Западный фронт. Зимой 1918 года вернулся в Петроград и продолжил учебу на электрохимическом факультете. В апреле 1919 ушел красноармейцем на Гражданскую войну. <…> После ранения был демобилизован и возобновил занятия в Политехническом институте, специализируясь по вопросам коллоидной химии» [13, с. 142]. Еще в юности Сергей Гасилов увлекся фотографией и впоследствии стал высококлассным профессионалом в этом деле. Причем для Сергея Гавриловича фотография была и наукой (как для химика по образованию), и искусством. К середине 1920-х годов он выполнял уже «всевозможные фотографические работы, в том числе и репродукционные» [13, с. 142–143], а в 1925 году был принят нештатным сотрудником в фотокабинет Публичной библиотеки (сейчас — Российская национальная библиотека). Впоследствии благодаря налаженной Гасиловым деятельности по обслуживанию предприятий и институтов всего СССР фотокабинет стал получать прибыль и смог покупать за границей фотоматериалы и оборудование, отсутствовавшие в нашей стране. В Москве Сергей Гаврилович знакомился с новейшей аппаратурой и лабораторным оборудованием на важнейших предприятиях, включая аэросъемочное отделение Научно-испытательного института Военно-воздушных сил Рабоче-крестьянской Красной армии (НИИ ВВС РККА). В конце 1920-х – начале 1930-х годов «при активном участии Гасилова были разработаны проекты и созданы фотокабинеты Комитета по делам изобретений в Ленинграде, Государственной научно-технической библиотеки Высшего совета народного хозяйства в Москве, Бюро технической литературы в Харькове; фотолаборатория Государственного института по проектированию специальных металлических производств в Ленинграде и первая в СССР Лаборатория научно-прикладной фотографии и кинематографии Академии наук СССР (ЛАФОКИ)» [13, с. 142–143].

С 1933 года Сергей Гаврилович стал заниматься художественной фотографией и съемкой предметов искусства. С февраля 1934 года до июля 1935 года возглавлял фотолабораторию Эрмитажа, где снимал выставочные и музейные экспозиции, участвовал в подготовке художественных изданий и в создании альбомов по Эрмитажу и Русскому музею. Он также «получил известность как мастер натурных съемок» [13, с. 142–143]. А в 1935 году С.Г. Гасилов организовал (согласно «приказу № 72 по ВАХ от 25 августа 1935 г. за подписью И.И. Бродского» [11, с. 61]) и возглавил оснащенную по последнему слову техники фотолабораторию при Всероссийской академии художеств. Эта фотолаборатория единственная в городе во время всей блокады ни на день не прекращала своей работы. Искусствовед Марина Викторовна Иогансен вспоминала: «С 17 ноября из-за острого топливного голода резко сократилась работа электростанций. <…> Огромное здание Академии художеств погрузилось во мрак. Электроэнергию получала только фотолаборатория, где большой специалист своего дела фотограф Гасилов выполнял оборонные задачи, связанные с фотосъемкой»[4]. Фотолаборатория выполняла заказы Государственной чрезвычайной комиссии по определению ущерба, нанесенного немецко-фашистскими захватчиками, производила съемку для издательства «Искусство», для выставки «Оборона Ленинграда», Государственной инспекции охраны памятников, Ленинградского отделения Союза художников и других учреждений. Сергей Гаврилович также активно снимал «будни академической жизни в осажденном городе» [14, с. 61]. В 1945 году Сергей Гаврилович стал членом Ленинградского союза советских художников. Руководил он и любительским фотокружком в академии [14, с. 37].

После войны Сергей Гасилов продолжил заниматься репортажной съемкой на мероприятиях академии, а также съемкой произведений искусства в музеях на всей территории Советского Союза. Огромное количество негативов, которое всё возрастало, привело к необходимости организации их хранения. И в 1965 году, через 30 лет после создания фотолаборатории, Сергей Гаврилович организовал Научно-справочный архив негативов и фоторепродукций с произведений изобразительного

[4] Иогансен М.В. Всероссийская академия художеств в годы Великой Отечественной войны [Вариант статьи о профессорско-преподавательском составе ВАХ, подготовленной Мариной Викторовной Иогансен для XIV выпуска сборника научных трудов «Вопросы художественного образования», июнь 1975 г.] // Научный архив Российской академии художеств (НА РАХ). Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 47. Доступен в электронном виде, URL: https://raharchive.ru/victory2025 (дата обращения: 17.02.2025).

искусства Академии художеств СССР, основной задачей которого был максимально полный сбор материала о творчестве художников-членов академии.

Снимки фотографа использовались в качестве иллюстраций во многих изданиях: как отечественных, так и зарубежных книгах, учебниках, журналах, каталогах и альбомах. Но часто его работы оставались неподписанными, что в настоящее время осложняет изучение его творчества. Одна из самых известных его фотографий — «Шатровый зал Нового Эрмитажа» — даже в книге «Спасти и сохранить. Эвакуация Государственного Эрмитажа на Урал в документах, воспоминаниях, фотографиях и рисунках» [15] используется без подписи.

Блокадные фотографии С.Г. Гасилова

Во время блокады Гасилов был фотографом не только Всероссийской академии художеств, но и Инспекции по охране памятников, а также Чрезвычайной государственной комиссии по установлению злодеяний, совершенных немцами. Он готовил передвижные выставки для Ленинградского фронта, участвовал в выставке «Героическая оборона Ленинграда». Но в данном исследовании мы обратились к серии уникальных фотографий, созданных во время блокады и посвященных Ленинграду, его жителям и пригородам. Именно эти снимки вошли в экспозицию выставки «Хрупкое прошлое», организованной при поддержке Министерства культуры и архивного дела Приморского края в рамках проекта «Несмотря на блокаду», реализованного в Приморской государственной картинной галерее весной 2025 года.

Эта выставка показала, как несмотря на бомбежки и артобстрелы в городе сохранялись памятники и культурные ценности. Как и в кольце осады продолжали жить наука, искусство и культура. Именно жители Ленинграда самоотверженно спасали памятники, бесценные произведения искусства и даже — несмотря на голод и полное физическое истощение — семена ценных зерновых культур и картофеля, которые помогли восстановить сельское хозяйство после войны. Город не только сражался, он жил. Бригады укрывали памятники архитектуры и монументальной скульптуры. Филармония давала концерты. Ленинградцы уходили на фронт и записывались в народное ополчение, оставшиеся работали на заводах, разбивали огороды на клумбах, в садах, парках и скверах, учились и сдавали экзамены. Художники писали картины и агитационные плакаты. Устраивали выставки. Сотрудники Академии художеств обеспечивали работу крупнейшего художественного вуза страны.

Снимки Сергея Гавриловича, фиксировавшего происходившее в городе, стали одним из ценнейших свидетельств блокадной жизни города и академии. Глядя на эти работы, мы видим блокадный Ленинград глазами его жителей — тех, кто несмотря ни на что продолжал жить и работать в осажденном городе. Укрытие памятников, быт сотрудников академии, фиксация разрушений — все эти снимки позволяют почувствовать и прочувствовать атмосферу города, на уничтожение которого было брошено так много вражеских сил, но который выстоял и преодолел натиск.

На выставке во Владивостоке было представлено 48 фотографий Сергея Гавриловича. И получился не самый распространенный взгляд на блокаду. На снимках С.Г. Гасилова с негативов из Научного архива Российской академии художеств (Центра научных учреждений РАХ в Санкт-Петербурге) полностью отсутствовали привычные темы голода, смерти, болезней, дистрофии. Экспонировавшиеся во Владивостоке фотографии в первую очередь посвящены теме жизни и изображают быт, огороды, труд, город. Добавилась тема Академии художеств. На фотографиях Сергея Гавриловича запечатлена жизнь вопреки обстоятельствам. Улыбки, танцы («Батальоны выздоравливающих в Круглом дворе Академии художеств», 1942, негатив на пленке), солнечные дни («Укрытие Порфировой (Эльфдаленской) вазы в Летнем саду», 1944, негатив на стекле; «Огород в Круглом дворе Академии художеств», 1944, негатив на стекле), рабочие встречи («Команда по охране порядка в здании», декабрь 1941, негатив на пленке; «Научная библиотека Всероссийской академии художеств. Зал имени Щуко. Заседание ГИОП (Государственной инспекции по охране памятников) по вопросам сохранения памятников в Ленинграде в условиях блокады», 1943, негатив на стекле), сосредоточенная учеба («На занятиях в СХШ», негатив на стекле), будничные занятия («Общежитие преподавателей и сотрудников в подвале здания Академии художеств», январь – февраль 1942, негатив на стекле).

Трагическое повествование представлено исключительно в фотографиях, зафиксировавших разрушения зданий, соборов, музеев, дворцов, архитектурных ансамблей, больниц, самой Академии художеств. На некоторых крупным планом сняты пострадавшие от бомбежек и обстрелов части зданий. Снимок «Разрушения в главном здании Академии художеств после попадания снаряда» (негатив на стекле, ил. 1) зафиксировал часть здания, где в центре кадра — пробитое снарядом перекрытие, справа — рамы с выбитыми стеклами. В центре композиции — зияющие дыры в перекрытии и стене. На фотографии «Этнографический музей. Разрушения в вестибюле» (август 1943, негатив на стекле, ил. 2) арочные проемы обрамляют разрушенную часть здания, осыпавшиеся перекрытия и развалившиеся

1. **С.Г. Гасилов. Разрушения в главном здании Академии художеств после попадания снаряда.** Негатив на стекле. IIс-506. Научный архив РАХ (© РАХ)

балки. Трехчастная композиция, в которой трещины, осыпающаяся штукатурка, выбоины от снарядов переданы с высокой детализацией, создает особо драматический эффект. При этом некоторые архитектурные элементы — колонны, части лепнины — сохраняют следы былого величия, свидетельствуя о хрупкости человеческого творения перед лицом войны, но всё же вневременной его ценности. Руины на этих фотографиях — ключевой символ, аккумулирующий идею варварского разрушения культуры,— парадоксальное сочетание катастрофы и красоты.

На других снимках, причем их большинство, в композицию введены человеческие фигуры, словно подчеркивающие масштаб разрушений. На фотографии «Комиссия по учету разрушенных памятников в г. Пушкин. А.Н. Толстой у своего разрушенного дома» (1945, негатив на пленке, ил. 3) писатель запечатлен в полный рост, анфас, в пальто и шляпе, справа от него полуразрушенные дома, поваленные и распиленные деревья. На дороге, где он стоит и которая занимает левую часть снимка,— маленькие силуэты людей вдалеке. На их фоне фигура Толстого кажется значительной, но и она на фотографии — в стороне, словно отодвинута от снимающего. На переднем же плане массивные стволы поваленных многолетних деревьев, части забора, разрушенный дом, в котором Алексей Николаевич жил до 1938 года. Светотеневой контраст развалин дома Толстого усиливает черноту пустых окон устоявшего позади здания. И именно фигура Алексея Николаевича и других людей — символ жизни на этом снимке.

Люди запечатлены и на фотографии «Научно-исследовательский музей Академии художеств. Рафаэлевский зал» (1944, негатив на пленке, ил. 4). Один из художественных приемов, использованных при выстраивании композиции этого снимка

2. **С.Г. Гасилов. Этнографический музей. Разрушения в вестибюле.** Август 1943. Негатив на стекле. IIс-547. Научный архив РАХ (© РАХ)

и придающих образу особую динамичность,— ритм, который прослеживается в барельефах на потолке, в окнах. Интересно светотеневое решение снимка, которое создается контрастом двух половин кадра: на левой, теневой стороне составлены живописные полотна, освещенную солнцем правую сторону занимает пустая стена, словно ожидающая возвращения произведений искусства, созидания смыслов, продолжения жизни. И освещение, и пристальный взгляд трех человек на снимке направляют зрительское внимание именно на нее, а значит, планам быть, наука и искусство не покинут этот зал академии. Уверенности в этом добавляет симметричная, почти равновесная композиция.

Тема жизни раскрывается человеческими фигурами и на снимках, зафиксировавших укрытые памятники блокадного города. Перед нами дети, сидящие на пирсе на фоне спрятанного в деревянный футляр древнего сфинкса («Университетская набережная. Сфинксы», 1944, негатив на пленке) и играющие в Летнем саду под Порфировой вазой («Укрытие Порфировой (Эльфдаленской) вазы в Летнем саду», 1944, негатив на стекле), рабочие, монтирующие укрытия («Усиление укрытия памятнику Петра I (Медный всадник)», август 1943, негатив на стекле; «Укрытие памятника Николаю I на Исаакиевской площади», лето 1943, негатив на стекле), часовые на посту («Укрытый памятник Ленину у Финляндского вокзала», 1944, негатив на пленке), прохожие, спешащие по Аничкову мосту мимо пьедесталов, с которых сняли и спрятали знаменитые скульптуры П.К. Клодта («Гранитный пьедестал Аничкова моста. Невский проспект», 1944, негатив на стекле).

Не на всех снимках Гасилова люди заметны сразу. Так, на фотографии «Здание больницы Василеостровского района. Вид со двора. Разрушения» (осень 1942, негатив на стекле, ил. 5) на переднем плане груда рам без стекол, какие-то обломки, деревянные палки. В самом центре фотографии — засохшая пальма в горшке, за ней возвышается здание больницы,

3. **С.Г. Гасилов. Комиссия по учету разрушенных памятников в г. Пушкин. А.Н. Толстой у своего разрушенного дома.**
1945.
Негатив на пленке.
I-7241.
Научный архив РАХ
(© РАХ)

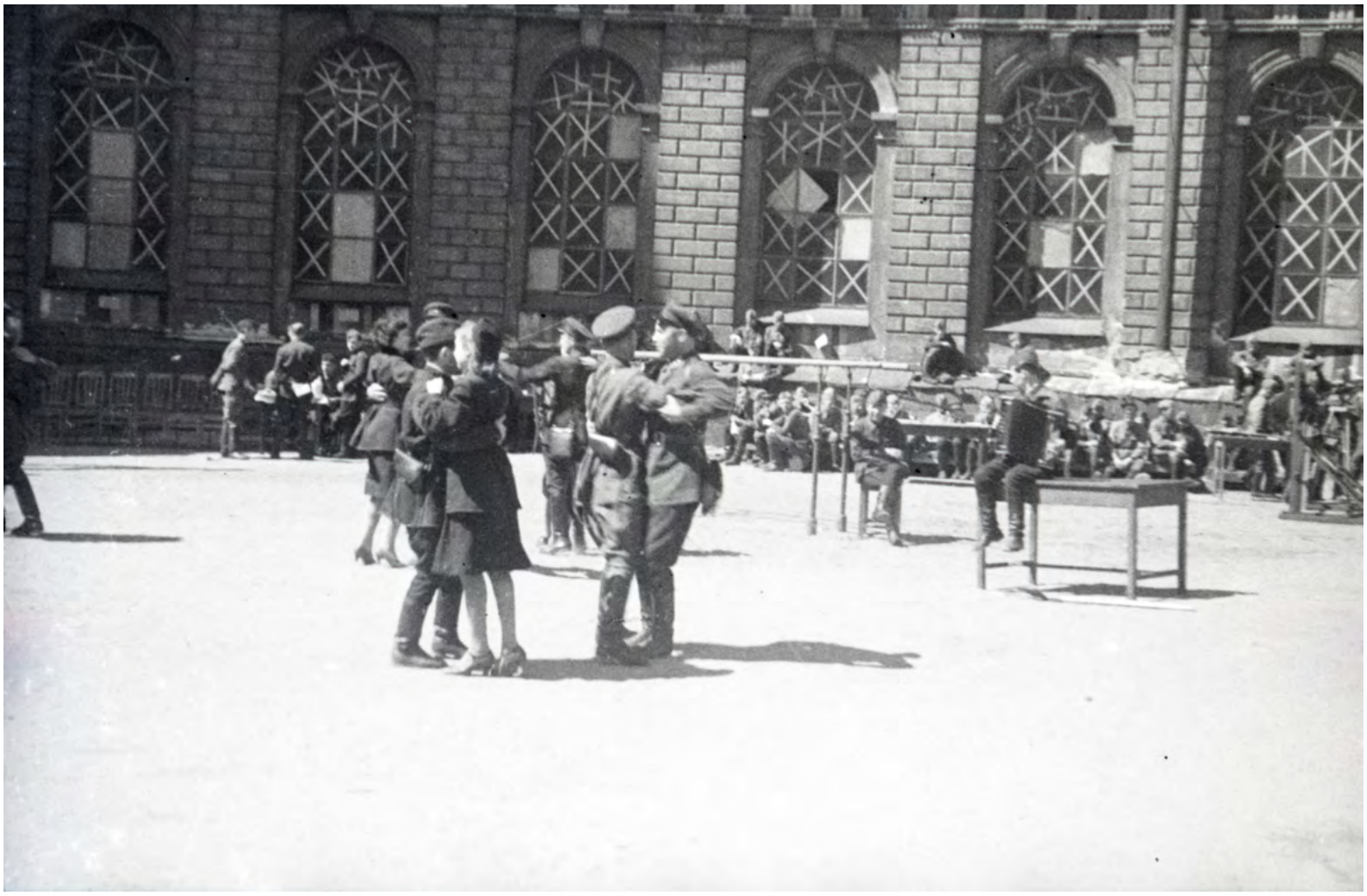
4. **С.Г. Гасилов. Научно-исследовательский музей Академии художеств. Рафаэлевский зал.**
1944.
Негатив на пленке.
II-9752.
Научный архив РАХ
(© РАХ)

5. **С.Г. Гасилов. Здание больницы Василеостровского района. Вид со двора. Разрушения.** Осень 1942. Негатив на стекле. IIс-549. Научный архив РАХ (© РАХ)

испещренное снарядами, без окон, даже без рам. А в самом низу, в черном дверном проеме — и не заметишь, не приглядевшись,— женская фигура в светлом платке на голове. Как символ того, что жизнь продолжается вопреки блокаде, голоду, бомбежкам и обстрелам.

Эти фотографии блокадного Ленинграда и его зданий — не просто документы, зафиксировавшие зверства захватчиков. Это произведения искусства, значимые как своей художественной выразительностью, так и документальной ценностью. Снимки С.Г. Гасилова — это поэтический образ пострадавшего, но не сломленного города. Образ настолько сильный, что не оставляет зрителей равнодушными во все времена.

Как отмечает Р.А. Бахтияров, «блокада заставила многих ленинградцев по-новому взглянуть на вроде бы хорошо знакомый облик исторической части города и с особой остротой почувствовать его неповторимую красоту, словно освободившуюся от суеты и внешних “наслоений” мирного времени» [16, с. 169]. У С.Г. Гасилова архитектурных пейзажей больше, чем городских. На одних знаменитые памятники предстают композиционным центром снимка, основным «действующим лицом»: это, прежде всего, «Укрытие сфинксов на Университетской набережной» (1941, фотоотпечаток) — один из немногих снимков, на которых отсутствуют люди. На других введен момент действия: вот под укрытой Порфировой вазой в Летнем саду играют жарким днем дети («Укрытие Порфировой (Эльфдаленской) вазы в Летнем саду», 1944, негатив на стекле), вот мимо оголенных пьедесталов Аничкова моста идут прохожие («Гранитный пьедестал Аничкова моста. Невский проспект», 1944, негатив на стекле), вот рабочие заняты усилением укрытия памятника Петру I («Усиление укрытия памятнику Петра I (Медный всадник)», август 1943, негатив на стекле). И здесь, как и на предыдущих рассмотренных снимках, человеческие фигуры подчеркивают лейтмотив создаваемого Гасиловым образа блокадного города: жизнь продолжается несмотря ни на что.



6. **С.Г. Гасилов. Батальоны выздоравливающих в Круглом дворе Академии художеств.** 1942. Негатив на пленке. I-4018. Научный архив РАХ (© РАХ)

Есть у Сергея Гавриловича и портретные снимки. Р.А. Бахтияров выделяет две разновидности живописного портрета, выполненного в блокаду: «военный портрет, связанный с изображением красноармейцев» и «блокадный портрет», запечатлевший жителей осажденного города [17, с. 51]. На снимках, представленных во владивостокской экспозиции «Хрупкое прошлое», только два таких «военных портрета» — на обоих изображены группы красноармейцев. Оба снимка представляют собой сложное визуальное повествование, в котором документальная хроника блокадного Ленинграда переплетается с глубокой символической нагрузкой. Обратимся к тому из них, на котором запечатлен двор Академии художеств, заполненный отдыхающими и танцующими военными,— «Батальоны выздоравливающих в Круглом дворе Академии Художеств» (1942, негатив на пленке, ил. 6). Эта фотография не просто фиксирует определенное событие из жизни блокадного города, но через композицию, яркий солнечный свет, который будто бы заливает снимок, и взаимодействие человеческих фигур с архитектурным пространством выстраивает многомерный образ несломленного духа, сопротивления, надежды и возрождения. Круглый двор Академии художеств, замкнутое пространство, ассоциирующееся с центром знания и творчества, трансформируется в место временного приюта для раненых. Этот контраст между изначальной функцией здания (храм искусства) и его новой ролью (госпиталь, убежище) подчеркивает, как война перекраивает смыслы. Сам термин «выздоравливающие» вводит мотив восстановления, что снова контрастирует с общим трагическим контекстом блокады. Это не просто больные, а те, кто уже на пути к возвращению в строй,— они символизируют сопротивление и жизнеспособность города. Круглый двор Академии становится обрамлением для танцующих под звуки аккордеона и для многочисленных зрителей, визуально связывая их с традицией и историей, подчеркивая их роль защитников культуры. Ритм, создаваемый расположением проемов и переплетами окон Академии, и еще более дробящийся в крестах бумажных лент, наклеенных на стекла, придает композиции динамизм и помогает ее организовать, а геометрия Круглого двора создает эффект «сцены», на которой разворачивается действие. Ритмичное расположение людей, движение, «схваченное» в кадре, подчеркивает реальность момента и документальность снимка. И в этой фотографии мастерство Гасилова проявляется в умении трансформировать

7. **С.Г. Гасилов. Виктор Фёдорович Твелькмейер в рабочем кабинете.**
Февраль 1942.
Негатив на пленке.
I-4630.
Научный архив РАХ
(© РАХ)

8. **С.Г. Гасилов. Герман Германович Гримм.**
1942.
Негатив на пленке.
I-5449.
Научный архив РАХ
(© РАХ)

документальный сюжет в символическое высказывание. При этом здание академии выступает не просто как фон, а как полноценный участник повествования, что усиливает эмоциональное воздействие снимка. Так очередной документ эпохи становится актом художественного осмысления блокады, где трагедия (общий контекст снимка, хорошо известный зрителю: окна заклеивали крест-накрест, чтобы сохранить их целостность от взрывной волны во время артобстрела и сократить травмы от разлетающихся их осколков) и надежда (яркий солнечный день, музыка, танцы, расслабленные позы сидящих) сосуществуют в напряженном визуальном диалоге.

На остальных портретных фотографиях С.Г. Гасилова запечатлены сотрудники Академии художеств. Среди них выделяются два портрета ученых — Виктора Фёдоровича Твелькмейера и Германа Германовича Гримма. Оба сидят, погрузившись в чтение, за своими рабочими столами. На обоих снимках интерьер играет важную роль, являясь важнейшим элементом композиционного решения кадра: рассматривая окружающую обстановку, мы словно погружаемся в атмосферу времени и героя, читаем рассказанную в предметах историю.

Фотография В.Ф. Твелькмейера (февраль 1942, негатив на пленке, ил. 7), назначенного во время блокады руководителем группы по охране ценностей и здания академии, передает образ сосредоточенного, занятого делом человека. В шапке и теплом пальто сидит он за столом, предметы на котором словно выхвачены из окружающего полумрака ярким светом электрической настольной лампы. Резкие тени на стене подчеркивают напряженность созданного образа. Фонарь «летучая мышь», подсвечники без свечей, а на переднем плане — приоткрытый портфель и рукавицы. Совсем другое настроение у снимка Г.Г. Гримма (1942, негатив на пленке, ил. 8), профессора Академии художеств, представлявшего «третье поколение архитекторов в петербургской семье обрусевших немцев»[5], носитель «семейной культурной традиции», который «знал об архитектуре “всё и больше, чем всё”»[6]. Расслабленная фигура спокойно раскинувшегося на стуле человека, погруженного в книгу,— в правой трети фотографии. Наиболее яркая часть снимка — стол и руки, держащие книгу,— создается более равномерным, чем на предыдущем снимке, светом люстры. Такое освещение смещает акцент с человека на интерьер, в который вписана повседневная сцена жизни. При этом периферийные предметы не тонут в полумраке, а тоже хорошо «считываются». На столе стопка книг, «срезанных» левым краем снимка, выглядывающая из-за них ветка ели, на переднем плане — еда, к которой еще не притронулись. За тарелками и чашкой чая еще одна раскрытая книга. Расслабленность образа подчеркивается по-домашнему спокойной атмосферой.

Выводы и заключение

Рассмотренные фотографии С.Г. Гасилова, отпечатанные со стеклянных и пленочных негативов, сделанных в Ленинграде в 1941–1944 годах,— образные обобщения блокадной жизни, главной темой которых выступает жизнь. Это сопереживающий взгляд через объектив человека, который пережил с городом и Академией художеств все 872 дня испытаний. При этом — несмотря на все ужасы, происходившие в осажденном городе,— сохранил любовь к жизни и людям. Многие его снимки пронизаны ярким солнечным светом.

На фотографиях С.Г. Гасилова, даже тех, что были призваны зафиксировать разрушения Ленинграда,— восхищение великолепием по-прежнему величественных сооружений и вера в их возрождение. Эти архитектурные и городские пейзажи — художественно выполненные исторические документы. Динамика световых пятен, композиция, высокая детализация зафиксированных повреждений создают особо драматический эффект. Пострадавшие от бомбежек строения на фотографиях Гасилова — символ варварского разрушения, сочетающий катастрофу и красоту. Сохранившиеся архитектурные элементы — следы былого величия — создают дихотомию хрупкости человеческого творения перед лицом войны и тем не менее его вневременной ценности. А человеческие фигуры, введенные в большинстве снимков фотографа, выступают лейтмотивом сохранившейся жизни: груды развалин в сочетании с запечатленными фигурами создают единое целое — образ разрушения, несмотря на которые жизнь продолжается. Так фотохудожник выходит на уровень философского обобщения.

С документальной точностью и в то же время с артистизмом настоящего художника, проявляющимся в умении трансформировать документальный кадр в многоплановое высказывание, запечатлел Сергей Гаврилович виды блокадного Ленинграда. Через работу с композицией, светом и символическим наполнением он создал не просто репортажное изображение, а визуальную притчу о сопротивлении войне. Его фотографии стали частью коллективной памяти о блокаде, где разрушенные здания и продолжающаяся на их фоне жизнь — аллегория непокоренного Ленинграда.

[5] Казакевич Н.И. Семь лет в Эрмитаже (1955–1962) // Казакевич Н.И. Читая жизнь мою : воспоминания. СПб.: [б. и.], 2015. С. 80.

[6] Там же. С. 81.

Фотографии С.Г. Гасилова рассказывают и о том, что помогало людям в блокаду выжить — это наука, искусство, спорт, призвание, дело жизни, работа. И этот опыт важен и ценен как для старшего поколения, так и — в особенности — для молодого. Именно поэтому знакомство с наследием Сергея Гасилова, сохранившим на своих снимках ту культурную и историческую память в ее жизнеутверждающем ракурсе, находило отклик у самых разных посетителей выставки «Хрупкое прошлое». И поэтому так важно продолжить изучение наследия этого фотохудожника и «вписать» его в общую картину творчества фотографов-блокадников.

Список источников

1. Бахтияров Р.А. Живопись блокадного Ленинграда : автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2008. 24 с.
2. Степанова Д.Г. Героический Ленинград в декоративном искусстве: типология образов // Новое искусствознание. 2023. № 1. С. 48–55. https://doi.org/10.24412/2686-7443-2023-1-48-55.
3. Мясникова Л.Г. «На вечность помноженный миг». Блокадные фотографии в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга // Фотография в музее : сб. докл. конф. / сост.: А.В. Максимова, Е.А. Агафонова, О.Ф. Уйманен. СПб.: Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, 2015. С. 14–19.
4. Антология советской фотографии : в 3 т. / сост. Л. Ухтомская, А. Фомин; редкол.: Ан. Вартанов и др. М.: Планета, 1986. Т. 1. 263 с.
5. Лермонтова Е.Н. Фотография в музейной экспозиции // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2. С. 99–102.
6. Дыко Л.П. Борис Кудояров. Мастера советского фотоискусства. М.: Планета, 1975. 150 с.
7. Чмырёва И.Ю. Женщины-фотокорреспонденты Великой Отечественной войны // Новое искусствознание. 2021. № 1. С. 130–141.
8. Буянова Ю.Л. Повседневная фотография периода Ленинградской блокады в коллекции Музея обороны и блокады Ленинграда // Цифровое культурное наследие: сохранение и оптимизация доступа в библиотеках : сб. науч. трудов / науч. ред. Е.Д. Жабко. СПб.: Президентская библиотека, 2022. С. 261–275.
9. Саутина Н.И. Экспозиция выставки «Героическая оборона Ленинграда» и Музея обороны Ленинграда в фотографиях С.Г. Гасилова 1944–1945 годов // Петербургские искусствоведческие тетради. 2022. № 7. С. 33–39.
10. Савченко С.К. Военная фотография в экспозициях Музея обороны и блокады Ленинграда // Музей. Памятник. Наследие. 2023. № 1 (13). С. 105–122.
11. Костышина С.В. Музей Ленинградской победы: от истоков к возрождению // Ленинградская битва в Великой Отечественной войне : мат-лы всерос. науч. конф. / отв. ред. А.М. Судариков. СПб.: Российский государственный гидрометеорологический университет, 2020. С. 23–27.
12. Вартанов А.С. Советская документальная фотография времен Великой Отечественной войны // Ракурсы : сб. ст. / сост. Ю.В. Борев, А.С. Вартанов. М.: Государственный институт искусствознания, 2010. Вып. 8. С. 81–108.
13. Вольфцун Л.Б. Гасилов Сергей Гаврилович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры : биографический словарь в 3 т. / гл. ред. Л.А. Шилов. СПб.: Издательство Российской национальной библиотеки, 1995. Т. 3. С. 142–143.
14. Саутина Н.И. К истории создания научно-справочного архива негативов и фоторепродукций Российской академии художеств // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 60–67.
15. Спасти и сохранить. Эвакуация Государственного Эрмитажа на Урал в документах, воспоминаниях, фотографиях и рисунках / авт.-сост. Е.Ю. Соломаха, Е.М. Яковлева. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств; СПб.: Центр документации общественных организаций Свердловской области, 2021. 336 стр.
16. Бахтияров Р.А. Пейзажная живопись блокадного Ленинграда // Научные труды. 2009. № 8. С. 168–176.
17. Бахтияров Р.А. Портрет в живописи блокадного Ленинграда // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Т. 15. № 39. 2007. С. 50–54.

References

1. Bakhtiyarov, R.A. (2008) *Painting of the besieged Leningrad*. Cand. Art. Sc. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
2. Stepanova, D.G. (2023) 'Heroic Leningrad in applied arts: typology of images', *Novoe iskusstvoznanie = New Art Studies*, (1), pp. 48–55. doi:10.24412/2686-7443-2023-1-48-55. (In Russ.)
3. Myasnikova, L.G. (2015) 'A moment multiplied by eternity. Blockade photographs in the collection of the State Museum of the History of Saint Petersburg', in Maksimova, A.V., Agafonova, E.A. and Uimanen, O.F. (comps.) *Photography in the museum* [Conference proceeding]. Saint Petersburg: State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, pp. 14–19. (In Russ.)
4. Ukhtomskaya, L. and Fomin, A. (comps.) (1986) *Anthology of Soviet photography*: in 3 volumes, vol. 1. Moscow: Planeta. (In Russ.)
5. Lermontova, E.N. (2016) 'Photo in the museum exhibition', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kultury = Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*, (2), pp. 99–102. (In Russ.)
6. Dyko, L.P. (1975) *Boris Kudoyarov. Masters of Soviet photographic art*. Moscow: Planeta. (In Russ.)
7. Chmyreva, I.Yu. (2021) 'Soviet women photojournalists at the battlefronts of the World War II', *Novoe iskusstvoznanie = New Art Studies*, (1), pp. 120–141. (In Russ.)
8. Buyanova, Yu.L. (2022) 'Everyday life photography of the Great Patriotic War: roundtable at the Museum of Defense and Siege of Leningrad', in Zhabko, E.D. (ed.) *Digital cultural heritage: preservation and optimization of access in libraries* [Conference proceeding]. Saint Petersburg: Presidential Library, pp. 261–275. (In Russ.)
9. Sautina, N.I. (2022) 'Exposition of the exhibition "Heroic Defense of Leningrad" and the Museum of the Defense of Leningrad in photographs by S.G. Gasilov 1944–1945', *Peterburgskiye iskusstvovedcheskiye tetradi = Saint Petersburg Art History Notebooks*, (7), pp. 33–39. (In Russ.)
10. Savchenko, S.K. (2023) 'Military photography in the expositions of the Museum of Defence and the blockade of Leningrad', *Muzey. Pamyatnik. Naslediye = Museum. Monument. Heritage*, (1), pp. 105–122. (In Russ.)
11. Kostyshina, S.V. (2020) 'Museum of the Leningrad Victory: from origins to revival', in Sudarikov, A.M. (ed.) *The Battle of Leningrad in the Great Patriotic War* [Conference proceeding]. Saint Petersburg: Russian State Hydrometeorological University, pp. 23–27. (In Russ.)
12. Vartanov, A.S. (2010) 'Soviet documentary photography during the Great Patriotic War', in Borev, Yu.V. and Vartanov, A.S. (comps.) *Perspectives*, issue 8 [Collection of articles]. Moscow: State Institute of Art Studies, pp. 81–108. (In Russ.)
13. Volftsun, L.B. (1995) 'Gasilov Sergey Gavrilovich', in Shilov, L.A. (ed.) *Employees of the Russian National Library — figures of science and culture*, in 3 volumes, vol. 3. Saint Petersburg: Russian National Library, pp. 142–143. (In Russ.)
14. Sautina, N.I. (2019) 'The history of the creation of the science reference library of negatives and photographic reproductions of the Russian Academy of Arts', *Novoe iskusstvoznanie = New Art Studies*, (4), pp. 60–67. (In Russ.)
15. Solomakha, E.Yu. and Yakovleva, E.M. (comps.) (2021) *To Save and preserve. The evacuation of the State Hermitage Museum to the Urals in documents, memories, photographs, and drawings*. Ekaterinburg: Ekaterinburg Museum of Fine Arts; Saint Petersburg: Documentation Center for Public Organizations of the Sverdlovsk Region. (In Russ.)
16. Bakhtijarov, R.A. (2009) 'Leningrad landscape painting of the siege period', *Nauchnyye trudy = Scientific works*, (8), pp. 168–176. (In Russ.)
17. Bakhtijarov, R.A. (2007) 'Portrait in the painting of besieged Leningrad', *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 15(39), pp. 50–54. (In Russ.)

Информация об авторе

Помникова Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация, pomnikova_a@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-0674-1603, SPIN-код (Science Index): 9854-1896.

Information about the author

Anna Yurievna Pomnikova, Cand. Sc. (Philology), Researcher, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation, pomnikova_a@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-0674-1603, SPIN-code (Science Index): 9854-1896.

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

Статья поступила в редакцию 09.04.2025; одобрена после рецензирования 26.05.2025; принята к публикации 30.05.2025.
The article was received by the editorial board on 09 April 2025; approved after reviewing on 26 May 2025; accepted for publication on 30 May 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 172–185. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 172–185. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036.1+75.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.010

Тема Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве 1950–2000-х годов из собрания Государственного художественного музея Алтайского края

Федотов Александр Владимирович

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация

Манякина Юлия Сергеевна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
ghbdtn211487@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается развитие темы Великой Отечественной войны в советском и российском изобразительном искусстве второй половины XX века из собрания Государственного художественного музея Алтайского края. Дан краткий анализ основных тенденций в творчестве художников, посвященном этой теме: усиление мажорной тональности, гордости за Победу; психологизм образов; символико-метафорические решения темы, перенесение в современный и вневременной контекст. Анализируется трансформация образов, изменение живописного и пластического языка, сюжетов, развитие сюжетно-тематической картины на примерах произведений 1950–2000-х годов из собрания Государственного художественного музея Алтайского края. Рассмотрена выставка «Война и судьбы» как возможная форма презентации темы. В исследовании использован историко-культурологический подход, иконографический и иконологический методы анализа художественных произведений.
Ключевые слова: современное изобразительное искусство, советское искусство, Великая Отечественная война, патриотическая тема, живописно-пластический язык, динамика художественного образа

Для цитирования: Федотов А.В., Манякина Ю.С. Тема Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве 1950–2000-х годов из собрания Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 172–185. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.010. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1193.

© Федотов А.В., Манякина Ю.С., 2025

Original article

Theme of the Great Patriotic War in the fine arts of the 1950s–2000s from the collection of the Altai State Art Museum

Alexander V. Fedotov

Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation

Yulia S. Manyakina

Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation
ghbdtn211487@mail.ru

Abstract. The article discusses the representation of the Great Patriotic War in Soviet and Russian fine arts during the second half of the 20th century from the collection of the Altai State Art Museum. The aim of this research is to identify the features of how the war theme is portrayed in artworks from the 1950s to the 2000s. These findings serve as the basis for the exhibition "War and Fates," which commemorates the 80th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War. The research was conducted using artworks from sixteen artists, including painters, graphic artists, sculptors, and masters of decorative and applied art, all from the collection of the Altai State Art Museum. The iconographic method allowed the authors to identify the subjects and characteristics of the images. The iconological method was used to uncover the deeper meanings and connections between the works and the artists' personalities and the era in which they were created. The historical and cultural approach allowed for the exploration of biographical, historical, and cultural factors that influenced the representation of the heroic feat of the Soviet people in the Great Patriotic War in the works of the artists under consideration. The article provides a brief analysis of the main trends in the artists' works, including the emphasis on major tonality and pride for the Victory, the use of psychological elements in the images, and the symbolic and metaphorical solutions to the theme, which often transcend time and context. The article also examines the transformation of images, changes in pictorial and plastic language, and the development of thematic pictures. Finally, the article considers the exhibition "War and Fates" in the Altai State Art Museum as a potential form of presenting this theme.
Keywords: modern fine arts, Soviet art, Great Patriotic War, patriotic theme, pictorial and plastic language, dynamics of artistic image

For citation: Fedotov, A.V. and Manyakina, Yu.S. (2025) 'Theme of the Great Patriotic War in the fine arts of the 1950s–2000s from the collection of the Altai State Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 172–185. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.010.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1193. (In Russ.)

Введение

2025 год — год 80-летия Победы в Великой Отечественной войне. Глубокая память о трагических событиях, передаваемая из поколения в поколение и остро ощущаемая до сих пор, говорит о масштабности народной войны, а также о героизме советского народа на фронтах, в зонах оккупации и в тылу. Кратко рассмотрим роль изобразительного искусства в осмыслении темы войны, а также в создании художественного образа, посвященного этой теме.

Одним из факторов, характеризующих развитие изобразительного искусства военного времени, стала эвакуация художественных коллективов из центральных частей страны на периферию. Творчество художников этого периода отличали традиции довоенной живописи, это были преимущественно композиции сюжетного жанра. Отражалось непосредственное видение войны у художников-фронтовиков в их зарисовках портретов, военного быта, сцен битв и боев (см., например, [1; 2; 3 и др.]).

В первые годы после окончания Великой Отечественной войны формировался парадный стиль и противоположный ему сюжетный, лирический, бытовой. Закреплялся метод соцреализма, утверждающего и прославляющего социалистический строй, страну-победителя и человека-героя [4; 5; 6 и др.]. Постепенно он замещался, нарастали тенденции в развитии истории отечественного искусства в 1950–1960 годах, которые привели к созданию «сурового стиля» с присущими ему стилистическими условностями, монументальностью образов и лаконизмом.

В 1960–1970-е годы в изобразительном искусстве развивается лирическое выражение, личностное переживание, в том числе и в теме Великой Отечественной войны. Художник как будто примеряет на себя жизнь старшего поколения, тема войны преимущественно развивается в рамках реалистического направления. Можно судить о том, что она становится одной из ведущих в жанре исторической картины второй половины XX века [7].

Изменялись способы формирования и передачи образа в сюжетах, посвященных Великой Отечественной войне. Нередко художники обращались к героическому прошлому страны, изображали великих полководцев, таких как Александр Невский, Дмитрий Донской и другие. Сформировалось несколько сюжетных линий, используемых художниками разных поколений. Это война и послевоенное время, встреча воина-победителя, возвращение в семью, награждение орденами, медалями и другие. Появляется мотив «напрасного ожидания», в котором на примере отдельной судьбы изображается трагедия общечеловеческого масштаба. Мотив проводов на фронт получил развитие в 1950-е годы, изображались сцены решающих битв и повествование об оплакивании павших бойцов [8; 9]. Позднее художники воплощают в своих работах новую лирическую тему, посвященную фронтовой дружбе. Всё чаще авторы размышляют о судьбах женщин-санитарок, изображают быт прифронтовых госпиталей [10; 11; 12; 13 и др.].

Цель представленного в статье исследования — выявить особенности художественного воплощения темы войны в произведениях 1950–2000-х годов из коллекции Государственного художественного музея Алтайского края. Обнаруженные особенности положены в основу программы выставки «Война и судьбы», посвященной 80-летию Победы в Великой Отечественной войне.

Материалом исследования послужили художественные произведения шестнадцати художников — живописцев, графиков, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства — из собрания Государственного художественного музея Алтайского края. Для определения сюжетов, особенностей раскрытия образов применен иконографический метод. С помощью иконологического метода удалось реконструировать глубинные смыслы, выражающие связь произведений с личностью автора и его эпохой. Историко-культурологический подход позволил обнаружить биографический, исторический и культурологический факторы, которые повлияли на воплощение темы памяти героического подвига советского народа в Великой Отечественной войне в творчестве рассматриваемых художников.

Актуальность представленного исследования обусловлена несколькими факторами. Прежде всего исторической значимостью темы Великой Отечественной войны и попытками ее переосмысления в современной массовой культуре. Кроме того, динамика художественного воплощения этой темы в выбранный период, 1950–2000-е годы, демонстрирует ряд как образно-стилистических тенденций в изобразительном искусстве, так и социокультурных — связанных с проблематикой национальной идентичности, с бытованием традиционных и новых символов культуры, вопросами исторической и художественной преемственности, культурной памяти и способов сохранения и актуализации этого наследия в музейной практике.

Многие работы, послужившие материалом для изучения в этой статье, не раз были показаны на выставках и известны зрителям и искусствоведам, но с такой полнотой выбранная часть обширной коллекции Государственного художественного музея Алтайского края, посвященная подвигу советского народа на фронте и в тылу Великой Отечественной войны, ранее не рассматривалась и не анализировалась.

В ходе исследования изучены каталоги: художественной выставки, посвященной Великой Отечественной войне (Барнаул, 1942), сибирской межобластной художественной выставки (Новосибирск, 1947), краевой художественной выставки, посвященной 60-летию Великой Победы (Барнаул, 2005); сборники и материалы научных конференций: «Победа в произведениях художников Алтайского края, 1945–2010» [14], «Культура Алтая в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945» [15], «Искусство для Победы!» [16] и другие.

Стоит отметить богатый экспозиционный опыт Государственного художественного музея Алтайского края в организации выставок о героических страницах Великой Отечественной войны. К ним можно отнести такие выставки, как «На страже мира» (1966), «Подвигу народному 40 лет» (1985), «Ради жизни на земле» (1985), «Вечный огонь памяти» (1995), «Мир и война» (1995), «Они сражались за родину» (2000), «Этот день мы приближали, как могли» (2005) [17, с. 19, 57, 58, 82, 100], «Это не должно повториться» (2011), «Юность, опаленная войной» (2014), «Образ защитника Отечества в русском и отечественном искусстве» (2015), «Хотим под мирным небом жить» (2016), «Остался в сердце вечный след войны» (2020), «Цветы ветеранам» (2020), «Помним, чтим…» (2021), «По следам войны» (2023). Задачей этих выставок была не только презентация произведений искусства, посвященных памяти героев Великой Отечественной войны, но и формирование коллекции произведений на эту тему в собрании музея. Комплектовался и архивный материал, состоящий из писем, воспоминаний, фотографий художников-фронтовиков, живших и работавших на Алтае. Их биографии освещались в альбомах, монографиях, книгах[1]. С опорой на этот опыт поставлена задача в 2025 году показать, как тема войны развивалась в творчестве отдельных художников и в целом в алтайском и российском искусстве. Наиболее репрезентативным оказался путь выставки, на которой было бы показано развитие темы войны и поиски художников в освещении ее мало раскрытых страниц и аспектов. Для экспозиции были выбраны такие произведения, которые подчеркнули значимость темы Великой Отечественной войны в искусстве второй половины XX века и показали развитие художественного образа и способов передачи этой темы в отечественном изобразительном искусстве.

Развитие образного решения в произведениях, посвященных Великой Отечественной войне, в 1950–2000 годы

Коллекция работ, посвященная теме Великой Отечественной войны в собрании Государственного художественного музея Алтайского края, формируется на протяжении более полувековой истории. Это произведения и известных советских художников — Л.В. Завьялова (1932–1992), А.И. Харшака (1908–1989), С.А. Красаускаса (1929–1977), А.Ф. Пахомова (1900–1973), Ю.М. Непринцева (1909–1996), А.С. Смирнова (1939–2012), Б.Н. Ермолаева (1903–1982) и других. Также в коллекции собраны и работы художников, родившихся в Сибири и на Алтае, получивших широкую известность в нашей стране,— Г.Ф. Борунова (1928–2008), И.С. Хайрулинова (1939–2021), Л.Р. Цесюлевича (1937–2017), М.Д. Ковешниковой (1926–2013) и многих других.

Изобразительное искусство времен Великой Отечественной войны — это активный отклик на «вызов времени». Художники стремились создавать произведения, отражающие борьбу советского народа с захватчиком, героизм на фронтах и в тылу. Особый интерес вызывают работы художников-фронтовиков. Оказавшись на передовой, они передавали в своих небольших работах и зарисовках быт военного времени, сцены сражений, портреты боевых товарищей. Общие черты изобразительного искусства этого периода схожи с искусством довоенным. Их характеризуют достоверность создаваемого образа, документальность, благодаря которым произведения фронтовых художников можно назвать и своеобразной летописью военного времени.

Развитие художественных образов войны и мира в искусстве второй половины XX века было неоднородным, имело множество сюжетных и образных линий, тем. В 1950-х годах формируется парадный стиль в создании исторической картины и противоположный ему лирический, бытовой. Метод соцреализма является утверждающим и прославляющим страну-победителя и человека-героя, создаваемые произведения мажорны по звучанию.

1950–1960-е годы характеризует появление «сурового стиля» с присущими ему условностью, лаконизмом, монументальностью в создании образа.

Лирическое выражение, переживание, характеризует посвященное войне искусство 1960–1970-х годов. Художники осмысливают судьбу старшего поколения, создают произведения в жанре сюжетно-тематической, исторической картины, преимущественно в рамках реалистического направления.

В конце 1990-х годов проявляется еще одна важная линия развития темы Великой Отечественной войны, которую можно назвать символико-метафорической. Художники, работающие в этом направлении, стремятся найти такой образ, который дает возможность зрителю не только познакомиться с темой, но и «подключать» собственные знания, выстраивать глубоко личные переживания. Классической в этом смысле стоит считать работу

[1] Харин И.Е. «Дорога моей жизни»: автобиогр. очерк. 1951–1970. Рукопись № 2 // Государственный художественный музей Алтайского края. Научный архив. Ф. I. Р. VII. Д. № 31; Виктор Зотеев. По просторам Родины: живопись : каталог / сост. Н.С. Царёва. Барнаул: Алтайский полиграфический комбинат, 2004. 31 с., ил.; Будкеев Д.С., Будкеев С.М., Усанова А.Л. Михаил Будкеев. Народный художник России: монография / науч. ред. И.К. Галкина. Барнаул: Алтай, 2023. 432 с., ил.; и др.

1. **Л.В. Завьялов.**
Из госпиталя.
1975.
Холст, масло.
196 × 126.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

академика Российской академии художеств, заслуженного художника РФ Виктора Григорьевича Калинина (род. 1946 г.) «Возвращение» (1980). Мастер изобразил участников войны — отца и старшего брата. Будучи на фронтах Великой Отечественной, они случайно встретились под Будапештом и вместе дошли до Победы. В одной композиции соединились два поколения воинов — защитников Отечества, отец и сын как воплощение непреходящей ценности мира и защиты Родины от неприятеля в тяжелые времена. Фигуры выполнены мощно, за плечами каждого из солдат будто изображен его боевой путь. Присутствует радость встречи и мотив возвращения домой. Тема дома и семьи лейтмотивом проходят в творчестве художника. Образы близких, отца, матери сочетают национальное, народное, культурное наследие, духовные идеалы родной семьи, алтайских крестьян. Эта работа поступила в собрание музея к 35-летию Великой Победы и является одним из ранних произведений В.Г. Калинина в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края. Кратко охарактеризуем творчество В.Г. Калинина небольшим отрывком о его живописном методе из статьи академика РАХ О.А. Кривцуна: «…следует особо отметить способность В. Калинина работать на грани миметических и абстрактных форм, которую можно оценить, как чрезвычайно плодотворную тенденцию, свойственную выдающимся мастерам современной мировой живописи. <…> Пространство холста искусно насыщается переплетением цветовых и пластических знаков: при внимательном всматривании в, казалось бы, абстрактной картине начинает проявляться изобразительная структура. Такие произведения, конечно же, требуют от зрителя “насмотренности” глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и “метаформы”. Есть какой-то высший строй, определяющий ритмику и своеобразную гармонию картин Виктора Калинина. Его письмо — это демиургическое воздвижение живописи: решительное, волевое, отмеченное посылом большой внутренней убежденности» [18, с. 97].

В 2025 году Государственным художественным музеем Алтайского края подготовлена и проведена выставка «Война и судьбы», посвященная 80-летию Победы в Великой Отечественной войне. На примере произведений в ее экспозиции можно было проследить развитие особенностей послевоенного отечественного искусства второй половины XX века. Пространство зала было разделено на три крупных тематических блока: повествование о военном времени, празднование Дня Победы и возведение памятных мемориалов, создание портретов ветеранов, непосредственных очевидцев военных событий.

Общая идея, идущая лейтмотивом через представленные произведения в пространстве выставки,— ценность мира и жизни, стойкость солдат и мужество, которое они проявляли на фронтах Великой Отечественной войны, подвиг тружеников тыла.

Выбранные средства выразительности — пластика, цветовое решение, монументальность или камерность композиции — позволили через трогательные, близкие и понятные сюжеты создать художественную летопись военного и послевоенного времени.

Наиболее ранней по времени создания стала работа художника Льва Васильевича Завьялова «Из госпиталя» (1957, ил. 1). На обратной стороне холста есть надпись «метод. фонд М.Г.Х.Ц. им. В.И. Сурикова, факультет живописи. Оценка “5”. Руководитель проф. Ефанов В.П. Дипломная работа». Выбранный молодым художником сюжет для выпускной работы и великолепное ее исполнение говорит о близости происходящего автору. Большая сюжетно-тематическая картина, сложная в композиционном решении и сильная в эмоциональной передаче, раскрывает будни прифронтового госпиталя. Показаны отправка солдат на передовую, внутреннее переживание двух героев, передано чувство тревоги. К теме жизни прифронтового госпиталя, дружбы, судьбе военного врача, женщины-санитарки неоднократно обращались советские художники в этот временной период. Представленная композиция решена в реалистическом стиле, интересна в создании психологических образов героев. Вызывает у зрителя чувства соучастия, сопереживания, что говорит о несомненном мастерстве художника.

В коллекции музея хранится пять произведений (1982–1983), объединенных темой «Моя Москва», художника-графика, автора агитационных плакатов, почтовых открыток, серии офортов о строительстве московского метрополитена — Александра Павловича Дудникова (1927–2009). Образ величавой столицы стал одним из лейтмотивов его творчества. Мастер воспевал красоту и мощь Родины посредством создания композиций о достижениях советской науки, передовых стройках, портретов современников. Декоративный цвет в его работе «Салют» (1982–1983, ил. 2), посвященной празднованию 9 Мая, подчеркивает красоту салюта Победы, торжественно распустившегося над самым известным небоскребом Москвы. Это жилой дом недалеко от слияния Москвы-реки и Яузы на Котельнической набережной. Начало его строительства пришлось на 1938–1940 годы, во время войны здание не строилось, и только после ее окончания его возведение было закончено в 1948–1952 годах. Столь масштабная конструкция, называемая городом в городе, символизировала и послевоенный

2. **А.П. Дудников. Салют. Из серии «Моя Москва».** 1982–1983. Оргалит, темпера. 65 × 80. Государственный художественный музей Алтайского края

рост, и восстановление, а также красоту столицы, подчеркнутую декоративным цветом и стилизованными чертами в работе. Построение композиции преимущественно на сочетании красного, синего и белого цветов делает ее парадной и торжественной. Произведение можно характеризовать сильной мажорной тональностью, гордостью и восхищением автора послевоенной Москвой.

Одним из сюжетных направлений, посвященных памяти Великой Отечественной войны, было изображение мемориалов Победы. Легендарному подвигу советских солдат посвящена работа заслуженного художника России Клары Ивановны Калинычевой (1933–1999) «Русское поле» (1983, ил. 3). Изображен памятник «Героям-панфиловцам», посвященный воинам-красноармейцам из группы истребителей танков генерал-майора И.В. Панфилова. Этот мемориальный комплекс в Волоколамском районе Московской области был возведен к тридцатилетию Победы и открыт 6 мая 1975 года. Он представляет собой шесть фигур воинов десятиметровой высоты, символизирующих подвиг защитников Отечества 16 ноября 1941 года. На этом месте они остановили пятьдесят фашистских танков, и этот оборонительный рубеж преградил дорогу немецким войскам на Москву. Именно об этом историческом событии сохранилась фраза героя Советского Союза, военачальника Василия Георгиевича Клочкова (1911–1941): «Велика Россия, а отступать некуда — позади Москва!» [19, с. 533]. В произведении художница показывает красоту и богатство родных полей, изображает группу детей, в отдалении небольшую церковь, контрастом к столь притягательной летней композиции выделены возвышающиеся, как стены, фигуры солдат, являющиеся образующим центром мемориала. Автор использует декоративный цвет и обобщенную сглаженную

3. **К.И. Калинычева. Русское поле.**
1983.
ДВП, темпера.
69 × 86.
Государственный художественный музей Алтайского края

форму изображаемых деталей. Ощущение тревоги передается набежавшими тучами и дуновением ветра в ту сторону, к которой обращены фигуры воинов и откуда шли вражеские войска. Художник использует символико-метафорическое построение композиции. Фигуры памятника выступают, повторим, как стена, защищающая Родину. А само Отечество представлено бескрайними полями, группой играющих детей, видом деревеньки, пасущихся коров, озера.

В ряде произведений художники изображают сцены из детства, выпавшего на военные годы, причем к этой теме они приходят десятилетия спустя. Война застала Майю Дмитриевну Ковешникову (1926–2013) в Орловской области, некоторое время она была с матерью и на оккупированной территории. Тема Великой Отечественной войны звучала в ее творчестве неоднократно: в собрании музея хранятся произведения «Мать солдата» (1975), «Портрет ветерана Великой Отечественной войны О.А. Кривенко» (2010), «Годы войны» (2001) и другие. Обратимся к ее натюрмортам «В трудные годы войны» (1985, ил. 4) и «Незабудки» (1974, ил. 5). Народная культура в этих композициях, характер и судьбы людей раскрываются посредством предмета. Художник использует свои воспоминания, а также воспоминания близких ей людей для детальной передачи военного времени. Холодный тон в работе «В трудные годы войны» подчеркивает скромность быта военных лет, создает эмоционально напряженный характер работы. Картина написана по детским воспоминаниям художницы о времени оккупации Орловской области. Открытое окно с разбитым стеклом, опустевший сельский дом, скудный обед из оставшегося картофеля, репродуктор на стене создают ощущение пустоты и тревожного ожидания.

Работа «Незабудки» (1974) написана намного раньше. Пустое заоконное пространство и стол в композиции, фотографии тех, кто не будет забыт, и словно остановившееся время на часах повествуют о народной трагедии, постигшей не одну

4. **М.Д. Ковешникова. В трудные годы войны.**
1985.
ДВП, масло.
65 × 87.
Государственный художественный музей Алтайского края

5. **М.Д. Ковешникова. Незабудки.**
1974.
Холст, масло.
93 × 107.
Государственный художественный музей Алтайского края

6. **И.С. Хайрулинов. Портрет С.И. Пирогова.** 1998. Холст, масло. 109 × 80. Государственный художественный музей Алтайского края

7. **Г.Ф. Борунов. 9 Мая. Рядовые Победы.** 2000. Холст, масло. 190 × 150. Государственный художественный музей Алтайского края

семью[2]. О том, что война закончилась, говорит календарь с изображением первого космонавта — значит, уже наступил 1961 год. Композиционный центр — букет майских цветов, незабудок, неслучаен, он стоит в память о тех, кто никогда не будет забыт в этом доме. Их фотография в центре работы, на ней изображены три поколения мужчин этой семьи, которые не вернулись с фронта.

Серию портретов ветеранов Великой Отечественной войны создал заслуженный художник России, педагог Ильбек Сунагатович Хайрулинов (1939–2021). Тема войны прошла лейтмотивом в его творчестве, в собрании музея хранятся его полотна «1941 год» (1983–1985), «Тяжкая весть. 1942» (1981), «Отчий дом» (1989), «Мать» (1990–1991). Особое место занял в экспозиции написанный им портрет С.И. Пирогова (1998, ил. 6) [20, с. 5]. Долгое время Сергей Иванович Пирогов (1923–2001) был фотографом Государственного художественного музея Алтайского края. Его художественное видение и интерес к фотоделу были замечены еще в детстве, до войны он работал в издательстве газеты «Алтайская правда», потом был призван на фронт. За его спиной служба в Тихоокеанском флоте, участие в войне с Японией 1945 года. Он награжден орденами Красной Звезды, Славы, Отечественной войны II степени, а также медалями «За боевые заслуги» и «За победу над Японией». Творчество С.И. Пирогова было разносторонне, он принимал участие в выпуске плакатов, изданий и альбомов об истории края, партизанском и революционном движении, дореволюционной истории Алтая[3]. Выбранный жанр — портрет — позволил художнику И.С. Хайрулинову рассказать о модели и близком человеке через детали интерьера. Нет в этом произведении ни драматизма, ни тревоги, в мягких чертах и открытой позе передан характер С.И. Пирогова. Его портрет дополнил галерею образов ветеранов выставки «Война и судьбы».

Самым поздним по времени создания в экспозиции стало произведение «9 Мая. Рядовые Победы» (2000, ил. 7) заслуженного художника РСФСР Геннадия Фёдоровича Борунова (1928–2008). В собрании музея хранятся работы художника, посвященные теме Великой Отечественной войны: «Портрет сибирского богатыря Нестора Козина» (1969), «Сибирь. Хлеб войны» (2005), «Элеватор. Хлеб — фронту» (1970). В картине-портрете, монументальной по своему замыслу и исполнению, изображены знакомые и близкие художника. Это люди, любящие и возделывающие родную землю, в страшные годы защищающие ее, в мирное время прославляющие трудом. В картине изображены участники Великой Отечественной войны, односельчане: Фёдор Георгиевич Борунов, Михаил Васильевич Трущелёв, Зиновий Шишкин [21]. Разглядывая произведение, зритель легко угадывает символику праздника 9 Мая и сюжет, переданный художником. Ветераны долгие годы спустя вспоминают о войне и боевых товарищах, красные флаги, майское небо и голуби символизируют мир и его безграничную ценность. Фёдор Георгиевич Борунов участвовал и получил ранение в боях за Сталинград. Его друг Михаил Васильевич Трущелёв — бывший разведчик. Третий герой картины — образ собирательный, хотя в нем угадываются черты соседа З. Шишкина. Где-то далеко ярко отмечают праздник 9 Мая, а у этих ветеранов нет пышного торжества. Собрались они за небольшим столом, на их груди ордена — их гордость и слава [22, с. 49].

[2] Памятный май Майи Ковешниковой: 65-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов посвящается… / сост. А.В. Федотов. Барнаул: [б. и.], 2010. 1 слож. л.

[3] См. подробнее: Павлова Т.В. 100 лет со дня рождения полиграфиста-цинкографа, фотографа С.И. Пирогова (1923–2001) // Алтайский край, 2023 г. : календарь знаменательных и памятных дат / отв. ред. О.Ф. Малышко. Барнаул: Азбука, 2022. 250 с.

Выводы

Развитие темы Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве второй половины XX века имело множество стилистических подходов, вариантов создания художественного образа. Можно отметить, что историческая картина, посвященная теме войны, стала ведущей в этом жанре. Развивались такие сюжеты, которые были близки и понятны художнику и зрителю. Это проводы и возвращение солдата домой, оплакивание погибших, сцены значимых сражений и боев, судьба женщин-санитарок, военные будни, прифронтовые госпитали, празднование Победы, запечатление памяти о павших героях и другие.

В концепцию выставки «Война и судьбы» была положена идея показать тему войны в отечественном изобразительном искусстве через творчество тех художников, кого можно назвать «дети войны». Изучен предыдущий опыт работы Государственного художественного музея Алтайского края, посвященный теме героического подвига советского народа в Великой Отечественной войне, и на его основе сформирован отбор произведений. Полученная экспозиция «Война и судьбы» показала динамику художественного образа, посвященного этой теме, на протяжении второй половины XX века.

Список источников

1. Великая Отечественная война в живописи, скульптуре, графике / ред.: А.Н. Яр-Кравченко, Е.В. Вучетич, Д.А. Налбандян [и др.]. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1950. 20 с., [234] отд. л. ил.
2. Паперная Н.Н. Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки. Литературные записи. Л.: Лениздат, 1969. 391 с.
3. Суздалев П.К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М.: Советский художник, 1965. 468 с., ил.
4. Великая Отечественная война в произведениях советских художников / сост. А.А. Юферова. М.: Изобразительное искусство, 1985. 152 с., ил.
5. Великая Отечественная война в произведениях советских художников / авт.-сост. О.И. Сопоцинский. М.: Изобразительное искусство, 1979. 296 с., ил.
6. Зайцев Е.В. Художественная летопись Великой Отечественной. Графика. Живопись. Скульптура. Театрально-декоративное искусство. Народное искусство : альбом. М.: Искусство, 1986. 495 с., ил.
7. Мальцева Е.А. Великая Отечественная война в сибирской живописи // Вестник СГУПС: гуманитарные исследования. 2019. № 2 (6). С. 51–55.
8. Бундин Ю.И. «Пришел солдат с фронта». Тема возращения в советской живописи о Великой Отечественной войне // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2021. № 56. С. 171–182.
9. Бундин Ю.И. Тема прощания в советской живописи о Великой Отечественной войне // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2018. № 46. С. 143–156.
10. Шаманькова А.И. Великая Отечественная война в дипломных работах студентов факультета живописи Института имени И.Е. Репина. (К 70-летию Победы) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2015. № 32. С. 251–268.
11. Лихацкая Л.Н. Тема «Память» в творчестве поколений. Произведения алтайских художников А.В. Иевлева, М.Д. Ковешниковой, В.П. Борзова, посвященные Великой Отечественной войне // Искусство для Победы! : мат-лы всерос. науч.-практ. конф. / ред. колл.: М.Ю. Шишин, Л.В. Корникова, Н.С. Царёва, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2020. С. 133–136.
12. Селютина А.А. Великая отечественная война в отечественной живописи XX–XXI веков: трансформация образов, сюжетов, выразительных средств. По материалам выставки-конкурса Белгородского художественного музея «Прохоровское поле» // Шестые Казанские искусствоведческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI вв. : мат-лы всерос. науч.-практ. конф. / сост. Д.Д. Хисамова и др. Казань: Центр инновационных технологий, 2019. С. 136–143.
13. Яковлева С.А., Миронова М.С. Мотивы трансформации образа матери в отечественном изобразительном искусстве на тему Великой Отечественной войны // Великая Отечественная война: пространство исторической памяти и славы : мат-лы исслед. Проекта / отв. ред. М.Д. Северьянов. Красноярск: [б. и.], 2021. С. 212–216.

14. Победа в произведениях художников Алтайского края, 1945–2010 : альбом / авт. вступ. ст. Н.С. Царёва, А.В. Федотов. Барнаул: [б. и.], 2010. 186 с., ил.
15. Культура Алтая в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 : сб. документов / отв. сост. Л.И. Ермакова. Барнаул: Азбука, 2011. 546 с., ил.
16. Искусство для Победы! : мат-лы всерос. науч.-практ. конф. / ред. колл.: М.Ю. Шишин, Л.В. Корникова, Н.С. Царёва, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2020. 168 с.
17. Летопись художественной жизни Алтайского края. 1958–2012 / авт.-сост. В.В. Глебов, Л.Г. Красноцветова-Тоцкая. Барнаул: Алтайский Дом литераторов, 2013. 196 с.
18. Кривцун О.А. Живопись открытой формы // Диалог искусств. 2012. № 6. С. 94–97.
19. Москва прифронтовая, 1941–1942: архивные документы и материалы / сост.: М.М. Горинов, В.Н. Пархачёв, А.Н. Пономарёв. М.: Мосгорархив, 2001. 661 с.
20. Ильбек Хайрулинов. О войне и мире. Живопись : буклет / авт. ст. И. Хайрулинов, Л. Лихацкая. Барнаул: ГИПП «Алтай», 2003. 16 с., ил.
21. Мушникова Е.А. От эскиза к картине: тема Великой Отечественной войны в творчестве Г.Ф. Борунова // Искусство Евразии. 2020. № 3 (18). С. 187–194. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.017.
22. Произведения Г.Ф. Борунова в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края : каталог-альбом / сост.: Е.И. Дариус, А.В. Федотов; науч. ред. Л.Г. Красноцветова-Тоцкая. Барнаул: Алтайский дом печати, 2008. 80 с., ил.

References

1. Yar-Kravchenko, A.N., Vuchetich, E.V. and Nalbandyan, D.A. (eds.) (1950) *The Great Patriotic War in painting, sculpture, graphics*. Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)
2. Papernaya, N.N. (1969) *Feat of the century. Artists, sculptors, architects, art historians during the Great Patriotic War and the siege of Leningrad: memoirs, diaries, letters, essays, literary records*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)
3. Suzdalev, P.K. (1965) *Soviet art during the Great Patriotic War*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Yuferova, A.A. (comp.) (1985) *The Great Patriotic War in the works of Soviet artists*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
5. Sopotsinsky, O.I. (comp.) (1979) *The Great Patriotic War in the works of Soviet artists*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
6. Zaitsev, E.V. (1986) *Artistic chronicle of the Great Patriotic War: graphics, painting, sculpture, theatrical and decorative art, folk art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Maltseva, E.A. (2019) 'The Great Patriotic War in Siberian painting', *Vestnik SGUPS: gumanitarnyye issledovaniya = The Siberian Transport University Bulletin: Humanitarian research*, (2), pp. 51–55. (In Russ.)
8. Bundin, Yu.I. (2021) 'A soldier came from the front. The theme of return in Soviet painting devoted to the Great Patriotic War', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (56), pp. 171–182. (In Russ.)
9. Bundin, Yu.I. (2018) 'The theme of farewell in the Soviet painting about the Great Patriotic War', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (46), pp. 143–156. (In Russ.)
10. Shamankova, A.I. (2015) 'The Great Patriotic War in the diploma works of the graduates of the Repin Institute's painting faculty. (On the 70th Anniversary of the Victory)', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (32), pp. 251–268. (In Russ.)
11. Likhatskaya, L.N. (2020) 'The theme of Memory in the works of generations. Works of Altai artists A.V. Ievlev, M.D. Koveshnikova, V.P. Borzov, dedicated to the Great Patriotic War', in Shishin, M.Yu., Kornikova, L.V., Tsareva, N.S. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Art for Victory!* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 133–136. (In Russ.)
12. Selyutina, A.A. (2019) 'The Great Patriotic War in Russian painting of the 20th–21st centuries: the transformation of images, plots, expressive means. According to the materials of the exhibition-competition of the Belgorod Art Museum "Field of Prokhorovka"', in Khisamova, D.D. (ed.) *The Sixth Kazan Art Criticism Readings. Problems of realism in the fine arts of the 20th–21st centuries* [Conference proceedings]. Kazan: Center for Innovation Technologies, pp. 136–143. (In Russ.)
13. Yakovleva, S.A. and Mironova, M.C. (2021) 'Motif of transformation in the image of mother in Russian fine art depicting the Great Patriotic War', in Severyanov, M.D. (ed.) *The Great Patriotic War: the space of historical memory and glory*. Krasnoyarsk: s. n., pp. 212–216. (In Russ.)

14. Tsareva, N.S. and Fedotov, A.V. (intr.) (2010) *Victory in the works of artists of the Altai Territory, 1945–2010* [Album]. Barnaul: s. n. (In Russ.)
15. Ermakova, L.I. (ed.) (2011) *Culture of Altai during the Great Patriotic War 1941–1945: collection of documents*. Barnaul: Azbuka. (In Russ.)
16. Shishin, M.Yu., Kornikova, L.V., Tsareva, N.S. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Art for Victory!* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy dom pechati. (In Russ.)
17. Glebov, V.V. and Krasnotsvetova-Totskaya, L.G. (2013) *Chronicle of the artistic life of the Altai region. 1958–2012*. Barnaul: Altayskiy Dom literatorov. (In Russ.)
18. Krivtsun, O.A. (2012) 'Open form painting', *Dialog iskusstv = Dialogue of Arts*, (6), pp. 94–97. (In Russ.)
19. Gorinov, M.M., Parkhachev, V.N. and Ponomarev, A.N. (eds.) (2001) *Frontline Moscow, 1941–1942: archival documents and materials*. Moscow: Mosgorarchiv. (In Russ.)
20. Khairulinov, I. and Likhatskaya, L. (comps.) (2003) *Ilbek Khairulinov. About war and peace. Painting*. Barnaul: GIPP Altai. (In Russ.)
21. Mushnikova, E.A. (2020) 'From sketch to painting: the theme of the Great Patriotic War in the works of Gennady Borunov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 187–194. doi:10.46748/ARTEURAS.2020.03.017. (In Russ.)
22. Darius, E.I. and Fedotov, A.V. (comps.) (2008) *Works by G.F. Borunov in the collection of the Altai State Art Museum*. Barnaul: Altayskiy dom pechati. (In Russ.)

Информация об авторах

Федотов Александр Владимирович, старший научный сотрудник сектора «Отечественное искусство XX–XXI веков» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация.

Манякина Юлия Сергеевна, научный сотрудник сектора информационных технологий научно-просветительского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, ghbdtn211487@mail.ru.

Information about the authors

Alexander Vladimirovich Fedotov, Senior Research Fellow, Sector "National Art of the 20th and 21st Centuries" of the Research Department, Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation.

Yulia Sergeevna Manyakina, Research Fellow of the Information Technology, Sector of the Scientific and Educational Department, Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation, ghbdtn211487@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 26.03.2025; одобрена после рецензирования 12.05.2025; принята к публикации 14.05.2025.

The article was received by the editorial board on 26 March 2025; approved after reviewing on 12 May 2025; accepted for publication on 14 May 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 186–203. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 186–203. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.03+7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.011

Цикл работ Х.В. Савкуева по произведениям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат»: художественные особенности и интерпретация[1]

Макарова Мария Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
makarova.squared@gmail.com, https://orcid.org/0009-0005-5223-4612

Аннотация. Исследование посвящено творчеству Хамида Владимировича Савкуева, одного из лидеров современной петербургской академической школы, который плодотворно трудится в разных сферах изобразительного искусства и художественного образования. В статье впервые рассматривается цикл произведений Х.В. Савкуева по произведениям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат», представленный на выставке в Санкт-Петербургской академии художеств в 2024 году. Это прежде всего графические работы, выполненные специально для будущих иллюстраций повестей Толстого, но необычно монументального размера и дополненные скульптурными объектами и аудиосопровождением. В исследовании рассматривается морфология выставочного пространства в связи с представленными произведениями, поднимаются проблемы художественной интерпретации, синтеза разных видов и жанров искусства, затрагивается тема взаимовлияния национальных культур в условиях современной глобализации, а также раскрываются новаторские черты творчества известного петербургского художника. В результате интервьюирования, а также образно-стилистического и сравнительного анализа произведений определено, что в работах Х.В. Савкуева по произведениям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат» переплетаются традиции академического пластического мышления, патриотическая и гражданская позиция художника, основанная на традиционных нравственных и культурных ценностях, с современным взглядом на задачи искусства, поиск нестандартных композиционных и пространственных решений в области экспонирования произведений и создания синтетического художественного образа, ориентированного на откровенный разговор со зрителем. Рассматриваемый цикл произведений значим для изучения процессов развития как современной иллюстрации, так и российского искусства в целом.

Ключевые слова: современное академическое искусство, Хамид Савкуев, графика, скульптура, иллюстрация, Хаджи-Мурат, казаки, Л.Н. Толстой, морфология, интерпретация

Для цитирования: Макарова М.В. Цикл работ Х.В. Савкуева по произведениям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат»: художественные особенности и интерпретация // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 186–203. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1196.

[1] Статья написана под научным руководством доктора искусствоведения Светланы Михайловны Грачёвой (Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация).

© Макарова М.В., 2025

Original article

The cycle of works by H.V. Savkuev based on the novellas of L.N. Tolstoy “The Cossacks” and “Hadji Murat”: artistic features and interpretation

Maria V. Makarova

Saint-Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation
makarova.squared@gmail.com, https://orcid.org/0009-0005-5223-4612

Abstract. The study focuses on the work of Hamid Vladimirovich Savkuev, one of the leaders of the contemporary Saint Petersburg academic school, who fruitfully works in different spheres of fine arts and art education. The article examines Savkuev’s series of works based on L.N. Tolstoy’s novellas “The Cossacks” and “Hadji Murat”, presented at the exhibition at the Saint Petersburg Academy of Arts in 2024. These are primarily graphic works made specifically for future illustrations of Tolstoy’s novellas, but unusually monumental in size and complemented by sculptural objects and audio accompaniment. The study considers the morphology of the exhibition space in connection with the works presented, explores the issues of artistic interpretation and the synthesis of art forms and genres, touches upon the theme of the mutual influence of national cultures in the epoch of globalization, and highlights the innovative aspects of Savkuev’s work. Through interviews and figurative, stylistic and comparative analyses, it was determined that Savkuev’s works on Tolstoy’s novellas intertwine the traditions of academic plastic thinking, the artist’s patriotic and civic stance rooted in traditional moral and cultural values, and a modern perspective on the role of art, as well as the search for non-standard compositional and spatial solutions in the field of exhibiting and creating a synthetic artwork. The series of works being examined is significant for studying the development of contemporary illustration and Russian art in general.
Keywords: contemporary academic art, Hamid Savkuev, Khamid Savkuev, graphics, sculpture, illustration, Hadji Murat, Cossacks, L.N. Tolstoy, morphology, interpretation

For citation: Makarova, M.V. (2025) ‘The cycle of works by H.V. Savkuev based on the novellas of L.N. Tolstoy “The Cossacks” and “Hadji Murat”: artistic features and interpretation’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 186–203. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.011.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1196. (In Russ.)

Введение

Хамид Владимирович Савкуев (р. 1964) известен как живописец и скульптор, как мастер графических произведений и даже как писатель, его творчество во многом определяет современный облик Санкт-Петербургской академии художеств. Он обладает исключительным авторитетом среди коллег-педагогов, а его мастерская пользуется популярностью у студентов благодаря внимательному подходу руководителя к каждому ученику как уникальному автору. Х.В. Савкуев удивляет своей прямотой и честностью, преданностью традициям своего народа, земли, на которой вырос. Можно сказать, что творческое кредо мастера сформулировано им в рассказе «Черкес, отрезающий путь»: «Может так случиться, что произойдет невероятное и небо соприкоснется с землей, но нет ничего такого, из-за чего я поверну назад»[2].

[2] Савкуев Х.В. Черкес, отрезающий путь // Ветхий завет. Книги Маккавейские / иллюстрации Х.В. Савкуева; статья и примечания Г.А. Михнова-Вайтенко. СПб.: Вита-Нова, 2024. С. 378.

Именно своей невероятной работоспособностью, талантом и стремлением к совершенству удивляет он зрителя всякий раз, когда показывает новые работы.

Первым искусствоведом, наиболее последовательно изучающим творчество мастера, стала профессор Н.С. Кутейникова, посвятившая ему статьи в каталогах и периодических изданиях [1; 2; 3]. Также работы художника изучали А.Н. Балаш [4], С.М. Грачёва [5; 6; 7], Е.А. Ильинова [8]. Авторы единодушно признают выдающиеся качества Х.В. Савкуева как художника-мыслителя, обладающего философским складом творчества, выделяют его причастность к национальной кабардино-балкарской культуре, глубокую связь с академической школой, отмечают новаторский язык его произведений.

В юбилейный для художника 2024 год было организовано сразу несколько его персональных выставок в родном городе Нальчике[3], в Петербурге[4] и Москве[5]. Говоря о характеристике этих и предыдущих проектов Х.В. Савкуева, стоит отметить их разнообразное наполнение: скульптура нередко размещается рядом с живописью и становится важной составляющей экспозиции.

Отдельное место в творческой биографии мастера занимают выставки, на которых представлены работы, созданные специально для иллюстрирования книг. Первым опытом в этой сфере стала графическая серия к повести В.Б. Ливанова «Агния, дочь Агнии» (2010), где изображения вступили «в ассоциативное взаимодействие с писательским текстом, образуя во многом параллельное повествование» [4, с. 1018]. В 2017 году увидела свет дебютная работа художника совместно с издательством «Вита Нова» — цикл графических произведений к сборнику фольклорных сказаний «Нарты. Адыгский героический эпос», который рассказывает о героях, связанных с культурой коренных народов Северного Кавказа[6]. Для серии «Священные тексты»[7] этого же издательства художник специально создал монументальные иллюстрации «Маккавейские войны»[8], которые были показаны сначала в стенах Академии художеств им. И.Е. Репина (2022), а затем экспонировались на выставке «Заом итарихъ» («История войны») в Майкопе (2023).

Успешный опыт работы Х.В. Савкуева с издательством «Вита Нова» способствовал появлению в декабре 2024 года серии иллюстраций к произведениям Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» и «Казаки», выставка которой стала ярким событием художественной жизни Петербурга. В экспозиции были представлены масштабные графические иллюстрации и авторские скульптуры, выполненные из камня. Именно эти работы послужили материалом исследования, изложенного в этой статье.

Произведения по своему масштабу и содержанию перерастают их назначение — стать частью книги. Было бы правильнее сказать, что работам дана «двойная жизнь»: в крупном масштабе для временной экспозиции в Итальянском зале Санкт-Петербургской академии художеств и в уменьшенном в десятки раз формате на страницах издания. В толстовском цикле работ отчетливо просматривается продолжение тенденции, которую справедливо отметила С.М. Грачёва, говоря о серии «Маккавейские войны»: художник остается «верен своей манере, не вписывающейся в рамки определенных требований сугубо книжного оформления» [6, с. 328]. Выставочное пространство Итальянского зала было выбрано неслучайно — исходя из его параметров учитывался масштаб и количество графических изображений, практически полностью покрывавших стены.

Серия произведений, посвященных повестям Л.Н. Толстого, демонстрирует галерею характеров, которые по своей форме и образности продолжают предыдущие художественные поиски Савкуева, но теперь они находятся в тесной связи с литературным текстом, а также дополняются аудио сопровождением — закольцованными песнями горцев (аварцев, чеченов, кабардинцев) и казаков.

Наиболее известным циклом иллюстраций к повести «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого стали работы Е.Е. Лансере, считающиеся классикой отечественного искусства [9; 10]. Х.В. Савкуев словно вступает в сложный многоаспектный диалог с Л.Н. Толстым, Е.Е. Лансере, с самим собой. И, конечно, он в диалоге и со своими современниками, воображение и души которых он безусловно стремится затронуть необычным показом. Поэтому ему мало просто стен и подиумов для скульптуры,

[3] Анэ. Посвящение матери (Национальный музей КБР) // Национальный музей КБР [сайт]. URL: https://museum-kbrglav.ru/expo/anje-posvjashhenie-materi (дата обращения: 21.03.2025).

[4] «Дерево жизни. Нарты» (Галерея 14/45); «Персональная выставка Хамида Савкуева: иллюстрации к произведениям Л.Н. Толстого “Хаджи-Мурат” и “Казаки”» (Итальянский зал Санкт-Петербургской академии художеств им. И.Е. Репина).

[5] Юбилейная выставка произведений Хамида Савкуева «Сердце» в Российской академии художеств // Российская академия художеств [сайт]. URL: https://rah.ru/news/detail.php?ID=60988 (дата обращения: 21.03.2025).

[6] Нарты: адыгский героический эпос / пер. с кабард. С. Липкина и др.; сост. А. Гутов; ил. Х.В. Савкуева. СПб.: Вита Нова, 2017. 632 с.

[7] Серия «Фамильная библиотека: Священные тексты» // Издательство «Вита Нова». URL: https://vitanova.ru/katalog/tirazhnie_izdaniya/svyachshennie_teksti/ (дата обращения: 15.02. 2025).

[8] Ветхий завет. Книги Маккавейские / иллюстрации Х.В. Савкуева; статья и примечания Г.А. Михнова-Вайтенко. СПб.: Вита-Нова, 2024. 384 с., ил.

Хамид Владимирович воздействует на зрителя всеми возможными способами. В связи с этим в выставочных залах звучала музыка — аутентичная, старая, не испорченная современными аранжировками, трепетно подобранная самим художником. Песни воспроизводились негромко и следом друг за другом, без пауз: автору таким образом хотелось подчеркнуть уход от дифференциации героев на плохих и хороших, ведь война, по мнению художника, вместе с судьбой Хаджи-Мурата и Шамиля стала общей историей всех народов, чьи голоса звучат на выставке. Вспомним также, что и у Л.Н. Толстого в «Хаджи-Мурате» слышно пение как русских, так и горцев. Таким образом, получилась не просто статичная экспозиция, но некий перформанс, действие, в котором были участниками и произведения, и художник, и зрители.

В данной статье впервые предпринят анализ серии произведений Х.В. Савкуева по повестям «Хаджи-Мурат» и «Казаки» Л.Н. Толстого в контексте петербургского академического искусства, а также обзор выставки, на которой она была представлена в Санкт-Петербургской академии художеств в 2024 году. Данное исследование, проведенное с помощью интервьюирования, образно-стилистического и сравнительного анализа произведений, позволяет рассмотреть перекличку тем повестей классика русской и мировой литературы с горской темой, которая является одной из ключевых в творчестве художника. Х.М. Савкуев не просто иллюстрирует тексты, а осмысляет события, связанные с жизнью на Кавказе, через призму традиций и быта своего народа. Также изучение цикла помогает понять, как художник использует ассоциативность, метафоричность и символичность в своих работах, чтобы создать временной поток, связывающий настоящее с прошлым.

Анализ современных иллюстраций и других художественных произведений по повестям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат» актуален, поскольку эти шедевры русской литературы продолжают привлекать внимание художников и требуют новых интерпретаций. Кроме того, в статье рассматривается проблема синтеза разных видов искусства в творчестве известного петербургского художника.

Художественные особенности и интерпретация цикла произведений Х.В. Савкуева по произведениям Л.Н. Толстого «Казаки» и «Хаджи-Мурат»

Можно с уверенностью утверждать, что эта серия и выставочный проект знаменуют новый творческий этап в биографии Х.В. Савкуева. По словам художника, ему захотелось создать с помощью своих работ некое пространство, попадая в которое зритель сможет прочувствовать переживания главных героев «Казаков» и «Хаджи-Мурата». В этих повестях раскрывается колорит типажей народов Кавказа и особенности национальной культуры, которая знакома автору не понаслышке. Свое детство мастер провел в Кабардино-Балкарии, и именно к родной земле и людям, ее населяющим, художник обращается чаще всего в своем творчестве. Последние проекты Х.В. Савкуева носят ярко выраженный этнический характер, но было бы неправильным рассматривать их только в контексте этнографии. Темы, которые затрагиваются в выбранных произведениях Л.Н. Толстого,— вневременные, общечеловеческие, наднациональные: о личной свободе, ценности и хрупкости жизни, смятении души. Они были и останутся актуальными всегда и во всех видах искусства.

Будучи участником действий, которые описаны в повестях «Казаки» и «Хаджи-Мурат», Л.Н. Толстой смог передать уважение и сострадание к тем народам, что оказались в водовороте событий. Общей интонации писателя следует и Х.М. Савкуев, но уже в другой художественной форме — изобразительной, при этом не ставя перед собой задачу буквально проиллюстрировать тексты. Как мы отметили, наиболее известные работы по «Хаджи-Мурату», которые, безусловно, относятся к шедеврам отечественной графики, принадлежат Е.Е. Лансере, представителю объединения «Мир искусства». В его цикле рисунков (1912–1915) «страничные изображения сочетаются с “малыми” формами» [10, с. 81]. Метод иллюстрирования Хамида Владимировича совершенно отличается от классического, которому присуща повествовательность: его графические листы и скульптуры стали сильным личным высказыванием на тему войны на Кавказе, судьбы человека и целых народов. Обращение к повестям Л.Н. Толстого — это попытка художника вступить в диалог с писателем и в то же время выразить собственные переживания и впечатления от прочитанного.

Обращение к разным материалам, будь то дерево или металл,— одна из характерных черт творчества мастера, которая проявилась и в новом цикле работ, где с рисунками на крафт-бумаге соседствуют объекты из путиловского камня. В мире современного искусства, где все виды творчества взаимообусловлены, а жанровая система размыта, междисциплинарный подход Х.М. Савкуева отвечает запросам времени. Художники сегодня зачастую занимаются сразу всем: и скульптурой, и театром, и живописью, и digital-искусством. Однако такой принцип не столь популярен среди приверженцев академической петербургской школы. Несмотря на обращение к разным материалам

1. **Х.В. Савкуев. Иллюстрация к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

2. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото М.В. Макаровой

и медиумам, Савкуев всё же идет своим путем, отличным от общих тенденций художественного процесса. Мастер говорит про себя, что остается «архаиком», ведь для него важны ясные природные материалы, использовавшиеся художниками испокон веков: камень, бумага, уголь, мел. Не менее значимым становится и сам процесс творчества, во время которого образ и произведение создаются здесь и сейчас, только собственным трудом, без применения новых технологий и искусственного интеллекта.

Х.М. Савкуев постоянно находится в поисках новых художественных средств и инструментов для реализации своих замыслов, стараясь подчеркнуть и в полной мере раскрыть наиболее выразительные свойства каждого. У произведений Хамида Владимировича есть физическая весомость и даже тактильность, он умело владеет разнообразной линией, формой и фактурой (ил. 1–3).

В контексте характеристики работ Х.М. Савкуева уместно употребить понятие *реликтовости*. Так, объекты из камня, представленные на выставке по произведениям Л.Н. Толстого, создают ощущение «артефактов» — предметов, пропитанных историей и связанных непосредственно с героями повестей (ил. 4–7). Особенности кавказской культуры раскрываются через обращение художника к ее сакральным символам. Например, среди скульптур можно найти трехногий стул архаичной формы, который у многих народов является своего рода тотемом, символизирующим устойчивость, так как опора на три точки издревле считается самой надежной. Сакральное значение имеют и сложенные в стопку осетинские пироги — традиционное блюдо на Кавказе, которое приобрело свой образ в камне. Многие объекты были выполнены автором по собственным воспоминаниям, например, скульптура в виде подола бабушки художника, за который он когда-то держался в детстве. Среди

3. **Х.В. Савкуев. Иллюстрация к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат».** 2024. Крафт, смешанная техника. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

4. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

5. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото И. Терскова предоставлено Санкт-Петербургской академией художеств

6. **Х.В. Савкуев. Скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото М.В. Макаровой

7. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

предметов, принадлежащих культуре народов Кавказа, можно узнать женский нагрудник, распространенный у чеченцев и кабардинцев, или же кость «альчик», которую используют для игр и гаданий. Как отмечает сам художник, на выставке не случайно были расставлены «артефакты», которые заведомо носят бытовой характер, например, гнездо, вилы и коса. Предметы рассказывают о том, что казаки не только воевали, но и жили обычной жизнью — с возделыванием земли и кошением травы. Эта мысль удачно соотносится с толстовской идеей, воплощенной в «Казаках».

В работах из камня больше всего удивляет состаренная фактура, столь точно воссозданная художником. Возникает впечатление, что время оставило на них свой отпечаток. Автор намеренно достигает эффекта выветренного и осыпавшегося путиловского камня, вдохновившись типичными для кавказской культуры надгробиями, сохранившими память места. Х.М. Савкуеву важно показать «неидеальность» каждого предмета, который с течением лет обрел свою уникальность. По рассказам автора работ, путиловский камень в процессе обработки диктовал свои условия: в отличие от гранита, он вел себя непредсказуемо, часто откалывался и слоился. Иногда, чтобы сделать объект, мастеру требовалось много попыток. Хамид Владимирович отдал предпочтение только одному затупившемуся старому скарпелю, именно он давал нужный для воплощения задуманных образов тупой архаичный скол. Этот цикл заставил художника, по его словам, выйти из зоны комфорта: отказавшись от привычных условий работы, мастер поместил себя в пространство создания скульптуры из камня — в небольшую бытовку во дворе Академии художеств, где было холодно и темно, а внутри стояла лишь небольшая печурка[9]. Художник бросил себе вызов — передать свое видение мира и впечатления от произведений Л.Н. Толстого в новом материале, расширив таким образом диапазон творческих возможностей. Преодоление подобных вызовов, безусловно, открывает мастеру новые грани понимания своего таланта. С большим интересом можно ожидать, как этот опыт отразится на будущих работах Хамида Владимировича.

Днем художник преподавал, вечером работал с камнем в каморке, а ночью создавал иллюстрации к произведениям Л.Н. Толстого. Они представляют собой склеенные листы коричневой крафт-бумаги, которые на выставке полностью покрывали стены высотой около трех метров. Пространство академического Итальянского зала исчезало, и зритель попадал в совершенно новое измерение, другой мир, где всё казалось наполненным могущественными казаками, молящимися старухами, скорбящими матерями и табуном несущихся лошадей. Мыслить сразу масштабами выставки, учитывая особенности экспонирования,— нечасто встречаемая черта художников. Трудно себе представить, что цельные многометровые листы бумаги могут выставляться самостоятельно,

[9] Интервью автора статьи с Х.В. Савкуевым (17.12.2024).

будучи оторванными от контекста и в соседстве с работами из других серий автора. Устойчивая цельность замысла, которую удалось достичь Х.В. Савкуеву,— одна из особенностей его нового цикла работ.

Крафт-бумага — совершенно нетипичный материал, выбираемый художниками для своих произведений. Обычно на этой тонкой бумаге создаются так называемые «картоны» — подготовительные рисунки под живопись для дальнейшего переноса на холст или стену. Вспомним образы апостолов Карла Брюллова к росписям Исаакиевского собора, которые выполнены углем. Восприятие рисунка на «рабочей» поверхности крафта отличается от привычно оформленных работ: зрителя как будто допустили до чего-то тайного и сокровенного, что доступно только взору художника. Для Х.В. Савкуева мятая фактура бумаги, отсутствие выхолощенности, где-то смазанный след угля — элементы художественного высказывания, подчеркивающие естественность, простоту, свойственную духу Кавказа. При этом перед автором композиций возникла нелегкая задача — сделать работу так, чтобы она выглядела законченной, «победить» непрезентабельность материала. Одна из самых привлекательных черт таланта Х.В. Савкуева — ощущение монументальности в восприятии его живописных и графических работ. Именно за счет достижения этого художественного качества автору удалось избежать впечатления подготовительных набросков. Стоит также отметить, что мастер никогда не ставил перед собой цель выставлять картоны для какой-либо запланированной картины.

Многочастная композиция, которой Х.В. Савкуев нередко отдает предпочтение в своих сериях работ, в новой выставке разрастается до масштаба Итальянского зала, объединяя линейно в единое целое рисунки на крафте. В экспозиции тонкие листы смело прикреплены степлером к стене без дополнительного обрамления, в результате чего края бумаги оказались случайно порванными, местами были видны сильные заломы и помятости. При взгляде на представленные работы невольно возникают переживания о хрупкости и зыбкости материала, однако его выбор не был случаен: по словам художника, чем больше крафт напоминал Туринскую плащаницу и истлевающую поверхность, тем лучше. Мастер даже хотел бы усугубить этот эффект недолговечности, совершенно не переживая о дальнейшей судьбе и первоначальной целостности рисунков: «Для меня было важно сделать работы конкретно для пространства Итальянского зала, и мне уже достаточно того, что выставка состоялась здесь и сейчас,— говорит автор.— Это разовая акция, своего рода перформанс»[10].

Из цикла в цикл переходят уникальные образы молящихся и плачущих женщин — олицетворение того всечеловеческого горя, которое влечет за собой любая война (ил. 8–9). Как справедливо отмечает С.М. Грачёва, каждый образ женщин-плакальщиц у Х.В. Савкуева «несет свою смысловую нагрузку: здесь есть и крик отчаяния, и сжатые до крови губы беззубых старух, всякое пережившие за свой век, и беззвучные мольбы молодых жен вернуть им мужей. Вся полифония человеческих страданий раскрыта здесь в сдержанной, можно даже сказать, скупой живописной форме» [6, с. 136]. Образ старух, по словам художника, является воспоминанием о его бабушке. Вновь мы наблюдаем, как личные, сокровенные переживания мастера выступают основой для создания художественного образа в камне или на бумаге.

Тема молитвы становится связующей для всех работ цикла по толстовским повестям. Так, например, для центрального образа в зале «Казаки» художник выбрал многофигурное изображение молящихся мужчин разных возрастов (ил. 10). Они предстоят перед зрителем, изображенные буквально в натуральную величину. Их головы опущены, они повторяют слова молитв. Зритель становится словно участником этого действа, сначала завороженно всматривается в характер энергичного рисунка, а затем забывает о том, что это всего лишь изображение, погружаясь в состояние молитвенного транса.

В графических работах прослеживается ярко выраженный замысел автора: он не сталкивает между собой враждующие стороны, перед нами возникает художественная попытка побратать воюющих. Рисунок переправы, где женщины на берегу пытаются удержать мужчин от неминуемого столкновения, воспринимается как мощное антивоенное высказывание, в высшей степени гуманистическое (ил. 11). Не случайно автор обращается к изображению реки — она часто выступала естественной преградой для противоборствующих лагерей.

Мотив одинокой скачущей лошади, которая возникает в зале «Казаки», можно встретить в более раннем цикле художника «Нарты», однако образы совершенно не похожи друг на друга. Изображение нартского жеребца более дружелюбно и сказочно, вероятнее всего, это альп — конь из адыгских сказаний, умеющий летать, говорить и преодолевать огромные расстояния. Здесь же рисунок лошади на крафте, размером буквально во всю стену, который совершенно монументален и за счет своего размера, и благодаря низко

[10] Там же.

8. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Казаки»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

9. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

опущенной линии горизонта (ил. 12). Звенящее пустое пространство бумаги усиливает ощущение драматичности изображения, которое становится своего рода символом смерти всадника и одиноких поисков скакуном родного дома. «В том, как Савкуев свободно изображает коней в живописи, графике и скульптуре, сказывается не только его врожденный талант, но и многовековый опыт его народа жизни рядом с этим животным, своеобразное очеловечивание их отношений» [3, с. 63],— пишет профессор Н.С. Кутейникова, один из главных исследователей работ художника. Изображение

10. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Казаки»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото И. Терскова предоставлено Санкт-Петербургской академией художеств

11. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Казаки»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

лошади на стене без всадника — наиболее древний вид рисунка, возникший еще в первобытных обществах, примером чему служат, например, росписи пещеры Ласко. Эта ассоциация играет свою роль в создании общей архаичности, исходящей от работ, к чему и стремился автор.

Х.В. Савкуев давно отказался от рисования с натуры: благодаря многолетним поискам типажей для своих работ, он смог подробно разработать образы, которые сейчас свободно воспроизводит в разных сериях. «Мне кажется, у каждого художника должен быть свой архетип человека»[11],—

[11] Там же.

12. **Х.В. Савкуев. Скачущая лошадь. Иллюстрация к повести Л.Н. Толстого «Казаки»**. 2024. Крафт, смешанная техника. Собственность художника. Фото С.М. Грачёвой

говорит мастер. Он придерживается позиции, что у любого художника должно быть следование одной большой теме и крайне важно в творчестве сфокусироваться на чем-то одном. Искусно смоделированные фигуры в сложных ракурсах в цикле работ по толстовским повестям — это люди с родной земли Савкуева, которые в иллюстрациях наделяются еще и литературной персонификацией. В каждом народе мастер видит богатый источник для вдохновения и художественного осмысления. Однако этнос — лишь форма. Анализ выставки ясно показывает, что лейтмотивом всего творчества Х.В. Савкуева является приверженность общечеловеческим ценностям.

В одном из графических листов художник изобразил самого Л.Н. Толстого, у ног которого растет чертополох — важный символ в «Хаджи-Мурате», появляющийся в повести несколько раз (ил. 13). Аллюзия к тексту считывается при знании содержания произведения. Примечательно, что изначально, в 1896 году, «кавказский рассказ» создавался под названием «Репей», но уже к декабрю 1904 был переименован[12]. Нарисованный куст «татарина» (еще одно название чертополоха) в соответствии с описанием состоит из трех отростков, где ветка оторвана, «как отрубленная рука»[13]. В толстовском понимании чертополох символизирует чрезвычайную стойкость и витальность: «Какая, однако, энергия и сила жизни,— подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок.— Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь»[14]. В финале главный герой практически дословно повторит судьбу непокорного цветка: «То, что казалось им мертвым телом, вдруг зашевелилось. Сначала поднялась окровавленная, без папахи, бритая голова, потом поднялось туловище, и, ухватившись за дерево, он поднялся весь»[15]. Для Х.В. Савкуева чертополох — не только важный элемент литературного произведения, который насыщает текст образностью и метафоричностью, но и олицетворение той силы искусства, которая побеждает любые обстоятельства, «прорастая» даже среди выжженной земли и сквозь камни. Сам художник, сокрушается, что «не дотянул образ Льва Толстого, не поддался пока ему великий писатель»[16], однако в этом и заключается форма диалога двух творцов. Между ними всегда должна сохраниться дистанция, загадка, тайна, над которой и следует думать зрителю.

В отличие от своих предшественников, иллюстрировавших Л.Н. Толстого, Х.В. Савкуев создал не просто отдельные листы, предназначенные для книжного ансамбля, но представил целый театр — единое целостное пространство, состоящее из графики, скульптуры, музыки, взаимодействия художника со зрителем. Погружаясь в это

[12] Шкловский В.Б. Последняя повесть Л. Толстого // Вопросы литературы. 1959. № 7. С. 121–147.
[13] Там же.
[14] Толстой Л.Н. Хаджи Мурат // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 14. С. 23.
[15] Там же. С. 135.
[16] Интервью автора статьи с Х.В. Савкуевым (17.12.2024).

13. **Х.В. Савкуев. Иллюстрации и скульптурные объекты к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»**. 2024. Крафт, смешанная техника; путиловский камень, резьба. Собственность художника. Фото М.В. Макаровой

пространство, зритель испытывал наполненность разными переживаниями и ощущал отношение художника к великому писателю и его творениям. Дух кавказских гор, непреклонный характер людей, населяющих их, красота и гармония природы подчеркнуты всеми средствами выразительности. Графика органично сливается с каменной скульптурой и дополняется музыкой. Такое решение, действительно родственное театральному приему, поскольку совершенно неповторимо уже в каком-либо другом пространстве и другом времени, говорит о найденном художником новаторском методе, вписывающемся в поиски современного искусства.

Выводы

Х.В. Савкуев относится к тому типу художников, которые не боятся идти в новое, не следуя проторенным тропам. Некоторые образы, как мы уже отметили, в самом деле, перемещаются у мастера из выставки в выставку, однако в каждой серии перед нами возникает новое самостоятельное высказывание. Немногим удается порождать отдельные художественные миры, где органично сочетаются между собой графика, скульптура и звуковое сопровождение, однако у Х.В. Савкуева это получилось с большим успехом. В работах, выступивших в качестве иллюстраций к повестям «Казаки» и «Хаджи-Мурат», с одной стороны, отчетливо видно следование художника своей теме, где через понятные и родные ему образы он говорит о самом важном и наболевшем. С другой стороны, в этой серии проступили совершенно нетипичные черты: произведения изначально задумывались для конкретного пространства, а сама выставка имеет преимущественно перформативный характер и не предполагает обязательного дальнейшего экспонирования. Впервые в творчестве мастера появляются скульптуры из путиловского камня, благодаря чему мир героев Л.Н. Толстого получил свое вещественное воплощение. Отчетливо звучит тема памяти, раскрывающаяся благодаря формальным свойствам выбранных материалов, выбору которых автор уделил особое внимание.

На выставке каменные «артефакты» существуют в тесном взаимодействии с графикой, однако возникают сомнения в том, как эта цельность может быть достигнута в рамках книги, и планируют ли составители размещать фотографии скульптур. Не менее интересно, как будут выглядеть рисунки в уменьшенном в десятки раз формате в качестве иллюстраций, сможет ли сохраниться то монументальное ощущение, которые создают оригинальные работы. Исходя из анализа структуры серии, можно сделать предположение, что Х.В. Савкуев больше мыслит именно концептуально, работая как куратор собственной же выставки, а вопросы организации книги для него всё же оказываются второстепенными. Стоит также упомянуть, что художник выступит не только иллюстратором издания от «Вита-Нова», но и автором: на страницах разместится публикация двух рассказов художника, которые будут соседствовать с произведениями русского классика.

«Толстой с былой неустрашимостью и страстной искренностью опускается на дно человеческой души — и прежде всего, конечно, своей собственной,— ибо ведь о чем бы ни писали художники, они дают в конечном итоге самих себя, они опознают жизнь в себе и чрез себя»[17],— пишет С.Н. Булгаков в статье «Человекобог и человекозверь» (1912), рассуждая о наиболее значимых литературных работах писателя, среди которых он выделяет и «Хаджи-Мурата». В произведениях Л.Н. Толстого каждый образ становится зеркалом самого писателя, через которое он отражает свои духовные поиски и нравственную позицию. Эта черта, присущая творчеству Льва Николаевича, служит важным ориентиром и для Х.В. Савкуева. Способность глубоко проникать в человеческую сущность, наполняя образы философским содержанием и трансформируя личные переживания во вневременные истины,— вот что сближает художника с Толстым и что выделяет его на фоне других современных представителей петербургской академической школы.

Список источников

1. Хамид Савкуев : альбом / вст. ст. Н.С. Кутейниковой. Ляонинь: [б. и.], 2002. Б. п. (Серия нового поколения русского реализма)
2. Кутейникова Н.С. Хамид Савкуев. Уроки жизни и композиции // Хамид Савкуев. Живопись, графика, скульптура / сост.: Н. Крапивина. СПб.: Artindex, 2009. С. 5–15.
3. Кутейникова Н.С. Зооморфные образы в творчестве Хамида Савкуева // Научные труды. 2013. Вып. 26. С. 61–68.
4. Балаш А.Н. Поэтика мифа в современном академическом изобразительном искусстве: графические работы Хамида Савкуева к повести Василия Ливанова «Агния, дочь Агнии. Сказание о скифах» // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. 2020. № 12. С. 1017–1035.
5. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
6. Грачёва С.М. «Маккавейские войны» в творчестве Хамида Савкуева // Отечественное искусство конца XIX – начала XXI в. в диалоге эпох: идеи, стили, мастера / сост.: А.В. Карпов, Н.Н. Мутьян. СПб.: СПГХПА имени А.Л. Штиглица, 2022. С. 325–334.
7. Грачёва С.М. Весенняя выставка педагогов Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина – 2022. Взгляд изнутри // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 4. С. 131–142.
8. Ильинова Е.А. Нартский эпос в творчестве Хамида Савкуева // Мир глазами черкесских художников : сб. ст. / ред. А.Н. Соколова. Майкоп: Электронные издательские технологии, 2022. С. 55–76.
9. Гейбатова Л.Г. Иллюстрации Е.Е. Лансере к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» // Лев Толстой и Кавказ в контексте диалога культур и времен : мат-лы Всеросс. научн.-практ. конф. / редкол.: З.Н. Акавов, К.И. Абуков, А.А. Кукуева. Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет имени Р. Гамзатова, 2008. С. 51–57.
10. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: АСТ-Пресс, Галарт, 2001. 301 с.

[17] Булгаков С.Н. Человекобог и человекозверь // Булгаков С.Н. Сочинения : в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 459.

References

1. Savkuev, H.V. (2002) *Hamid Savkuev*. Liaoning: s. n. (In Russ.)
2. Kuteinikova, N.S. (2009) 'Hamid Savkuev. Life Lessons and Composition', in Krapivina, N. (comp.) *Hamid Savkuev. Painting, graphics, sculpture*. Saint Petersburg: Artindex, pp. 5–15. (In Russ.)
3. Kuteynikova, N.S. (2013) 'The zoomorphic images at Hamid Savkuev's works', *Nauchnyye trudy = Scientific works*, (26), pp. 61–68. (In Russ.)
4. Balash, A.N. (2020) 'Poetics of myth in contemporary academic fine arts: graphic works by Khamid Savkuev for Vasily Livanov's novel "Agnia, daughter of Agnia. The legend of the Scythians"', *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Prichernomorya = Proceedings in Archaeology and History of Ancient and Medieval Black Sea Region*, (12), pp. 1017–1035. (In Russ.)
5. Gracheva, S.M. (2019) *Contemporary Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and development trends*. Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
6. Gracheva, S.M. (2022) 'Maccabean revolt in the works of Hamid Savkuev', in Karpov, A.V. and Mutyan, N.N. (comps.) *Domestic art of the late 19th – early 21st centuries in the dialogue of eras: ideas, styles, masters*. Saint Petersburg: Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, pp. 325–334. (In Russ.)
7. Gracheva, S.M. (2022) 'The 2022 spring exhibition of the academic staff of Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts. An inside look', *Terra artis. Art and design*, (4), pp. 131–142. (In Russ.)
8. Ilyinova, E.A. (2022) 'Nart epic in the works of Hamid Savkuev', in Sokolov, A.N. (ed.) *The world through the eyes of Circassian artists* [Collection of articles]. Maykop: Electronic publishing technologies, pp. 55–76. (In Russ.)
9. Geibatova, L.G. (2008) 'Illustrations by E.E. Lansere to the story by L.N. Tolstoy "Hadji Murat"', in Akavov, Z.N., Abukov, K.I. and Kukueva, A.A. *Leo Tolstoy and the Caucasus in the context of the dialogue of cultures and times* [Conference proceedings]. Makhachkala: Dagestan State Pedagogical University named after R. Gamzatov, pp. 51–57. (In Russ.)
10. Sarabyanov, D.V. (2001) *The history of the Russian art of the late 19th – early 20th century*. Moscow: AST-Press, Galart. (In Russ.)

Информация об авторе

Макарова Мария Владимировна, студентка, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, makarova.squared@gmail.com, https://orcid.org/0009-0005-5223-4612.

Information about the author

Maria Vladimirovna Makarova, Student, Saint-Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, makarova.squared@gmail.com, https://orcid.org/0009-0005-5223-4612.

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

Статья поступила в редакцию 13.05.2025; одобрена после рецензирования 02.06.2025; принята к публикации 05.06.2025.
The article was received by the editorial board on 13 May 2025; approved after reviewing on 02 June 2025; accepted for publication on 05 June 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 204–217. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 204–217. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 745/749+687.16
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.012

Авторский сценический костюм Марии Фёдоровой как неразрывная связь традиции и современности

Романова Елена Олеговна

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

Аннотация. Статья представляет обзор творчества Марии Владиславовны Фёдоровой, выдающегося мастера сценического костюма, и это первый опыт искусствоведческого исследования ее работ. На протяжении более четырех десятилетий художница создает костюмы для ведущих художественных коллективов России, среди которых Государственный ансамбль танца России, ансамбль «Русская песня», Государственный академический оркестр «Боян» и другие. Творчество М.В. Фёдоровой, черпающее вдохновение в искусстве Серебряного века и русском авангарде, тесно переплетено с русской народной традицией. Этот синтез различных влияний позволил ей создать уникальный авторский стиль в сценическом костюме. Исследование затрагивает такие актуальные вопросы искусствоведения и культурологии, как бытование традиций русского фольклора, современное прочтение народного костюма, способов воплощения в нем художественного образа. Фольклорное наследие обогащено в работах мастера поэтической фантазией, изысканной музыкальной пластикой, а также элементами изобразительного искусства и высокой моды от кутюр. Начав свой профессиональный путь в качестве художника-модельера, сегодня М.В. Фёдорова успешно сочетает работу художника по костюмам с занятием графикой. Ее произведения представлены в собраниях Государственной Третьяковской галереи, других российских художественных музеев, а также в частных и музейных коллекциях за границей.

Ключевые слова: Мария Фёдорова, художник по костюму, художник-модельер, авторский сценический костюм, народный костюм, традиция, русское народное искусство, Серебряный век, русский авангард, художественный образ, графика

Для цитирования: Романова Е.О. Авторский сценический костюм Марии Фёдоровой как неразрывная связь традиции и современности // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 204–217. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1181.

© Романова Е.О., 2025

Original article

Maria Fedorova's original stage costume in inseparable ties of tradition and modernity

Elena O. Romanova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
art-rah@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-5287-9510, Researcher ID: AGI-6359-2022, SPIN-code (Science Index): 9012-3997

Abstract. The article presents an overview of the work of Maria Fedorova, a renowned master of stage costume, and this is the first instance of a scientific art study on her creativity. For over four decades, she has been creating costumes for leading Russian artistic groups such as the State Dance Ensemble of Russia, the Russian Song Ensemble, and the Russian State Academic Concert Orchestra "Boyan". Fedorova's work is heavily influenced by the art of the Silver Age and the Russian avant-garde, while also incorporating elements of Russian folk tradition. This fusion of diverse influences has allowed her to develop a unique and distinctive style in stage costume. The study delves into current topics in art history and cultural studies, including the modern usage of Russian folklore traditions, contemporary interpretations of folk costume, and methods of embodying artistic image within it. Fedorova's creativity enriches the folklore heritage with poetic imagination, graceful musicality, and elements of fine art and high fashion. Although she began her career as a fashion designer, Fedorova now successfully balances her work as a costume designer with graphic art. Her creations can be found in the collections of the State Tretyakov Gallery, other Russian art museums, and both private and museum collections abroad.
Keywords: Maria Fedorova, costume artist, fashion designer, author's stage costume, folk costume, tradition, Russian folk art, Silver Age, Russian avant-garde, artistic image, graphic art.

For citation: Romanova, E.O. (2025) 'Maria Fedorova's original stage costume in inseparable ties of tradition and modernity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 204–217. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1181. (In Russ.)

Введение

В настоящее время публикуются фундаментальные обобщающие исследования по истории отечественной сценографии с учетом открывшегося доступа к архивам и зарубежным материалам [1; 2 и др.]. Также особое внимание уделяется двум темам. Во-первых, вопросу, чем занят художник в современном театре [3; 4] — в продолжение рассуждений, которые берут свое начало с конца 1960-х – начала 1970-х годов, периода расцвета драматического театра в нашей стране. Во-вторых, специалисты анализируют отечественное театрально-декорационное искусство начала XX столетия, открывая его новые грани уже в постсоветский период и неизвестные ранее творческие работы художников тех лет, а также его влияние на современную сценографию [5; 6 и др.]. Обе эти темы важны при рассмотрении творчества современного мастера сценического костюма Марии Фёдоровой.

При всех технических достижениях в искусстве сценографии, с учетом изменения визуального восприятия современным зрителем художник сцены продолжает оставаться тем самым членом творческого коллектива, без которого ни одно сценическое представление невозможно осуществить,— именно художник делает замысел драматурга и режиссера *видимым* для зрителя, используя весь арсенал художественных средств, имеющихся в его распоряжении.

Один из ведущих авторов работ, посвященных профессии театрального художника, А.А. Михайлова еще в 1979 году пришла к заключению: «В наш век прогрессирующей специализации

профессия театрального художника удивляет своей универсальностью» [4, с. 3]. С этим трудно не согласиться — художнику подвластны секреты пластики и композиции, живописи и графики. Фантазия театрального художника в буквальном смысле не знает границ, иначе он не смог бы представить себе движение участников сценического действа, смену мизансцен, влияние изменения освещения на прочтение сценического эпизода и т.п. Театральный художник становится архитектором, когда строит декорации в пространстве сцены, скульптором, когда работает с объемами, в частности со сценическим костюмом, историком материальной культуры, когда создает костюмы для героев разных исторических эпох. И, конечно, театральный художник — тоже режиссер, и в этом смысле является соавтором спектакля.

Рождение подобного театрального художника произошло в начале XX века, когда художественное объединение «Мир искусства», по выражению Д.В. Философова, превратилось в «Мир театра» [Цит. по: 5 с. 5]. Это, в свою очередь, привело к тому, что на сцене «скрестились дороги русского театра и живописного искусства», о чем писал известный театральный критик и историк искусства А.Я. Левинсон [5 с. 7].

За последние 40–50 лет подобные навыки и умения театрального художника не только не отпали за ненадобностью, но напротив, стали более востребованы, то есть роль художника на сцене стала еще более заметной. Прежде всего это касается костюмов исполнителей для спектаклей художественных коллективов песни и танца, которые чаще всего проходят без декораций. Для такого рода постановок первостепенную важность приобретает работа художника по костюмам и по гриму, а также работа художника-осветителя. Современный мир требует ярких незабываемых шоу, и обеспечить их (помимо исполнителей) могут лишь художник и режиссер.

Целью представленного в статье исследования является анализ творчества современного художника сценического костюма Марии Фёдоровой, создаваемого для крупнейших художественных коллективов, с которыми мастер работает более сорока лет. В основе творческого метода художницы лежит сочетание разных видов искусства: живописного, графического, театрального, фольклорного, что привело ее к созданию авторского сценического костюма. Наследие Фёдоровой хорошо известно, прежде всего, благодаря ее костюмам для многочисленных программ ансамбля «Русская песня» под руководством народной артистки России Надежды Бабкиной. Сегодня уже с уверенностью можно говорить о том, что Фёдорова — мастер костюма, пластика и звучные краски которого создают на сцене волшебную, зрелищную феерию. Живописность и декоративность ее работ, захватывающих зрителя своей фантазией, нетрадиционным художественным решением, экспрессией цвета, напрямую связаны с традицией мировой сценографии начала XX века и, конечно, «Русских балетов» Сергея Дягилева.

В основе научной работы лежат историко-биографический, искусствоведческий, архивный методы исследования, а также метод художественно-стилистического анализа.

Вступление в профессию художника

Марии Владиславовне Фёдоровой посчастливилось продолжить династию художников Осиповых-Фёдоровых. Главными ее учителями как будущего художника стали члены семьи — дед Александр Ефимович Осипов (1892–1981), мать Тамара Александровна Осипова (1924–1989) и отец Владислав Георгиевич Фёдоров (1924–1993). А.Е. Осипов — выпускник Рисовальной школы Общества поощрения художеств, студент живописного факультета Императорской Академии художеств, навсегда остался приверженцем традиции реалистического направления в искусстве. Т.А. Осипова и В.Г. Фёдоров — выпускники Института имени В.И. Сурикова, яркие представители московской школы живописи. В годы учебы родителей Марии в институте преподавали представители школы ВХУТЕМАСа, среди них — И.И. Чекмазов и В.В. Фаворская [7], а также такие яркие педагоги, как С.Н. Герасимов, В.В. Почиталов, С.Н. Костин. В результате Т.А. Осипова и В.Г. Фёдоров сложились как самобытные художники, усвоили высокую живописную культуру предшествующего художественного поколения, при этом отличались глубоким чувством цвета, философским осмыслением жизни в своих работах [8; 9]. Впоследствии Вера Васильевна Фаворская стала педагогом и Марии Фёдоровой. Здесь надо отметить благодарный характер Марии, которая с невероятной признательностью вспоминает и семью, и своих учителей, которые, помимо ремесла художника, научили ее чувствовать, понимать и любить искусство.

Постоянное пребывание в художественной среде, полной обсуждений, споров, анализа творчества друг друга, а главное — ежедневной упорной работы, обеспечило формирование восприятия искусства будущей художницей буквально с момента рождения. Опираясь на солидный фундамент, заложенный семьей, в 1969 году Фёдорова поступила на факультет прикладного искусства Московского текстильного института, в те годы во многом продолжавшего традиции ВХУТЕМАСа, в частности, в нем многие годы работал А.В. Куприн, прежде преподававший во ВХУТЕМАСе.

Можно сказать, что факультет прикладного искусства был создан на базе ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа

после того, как его упразднили,— целый ряд его педагогов и выпускников пришли преподавать в институт, а ведь они были учениками К.А. Коровина, А.Е. Архипова, Р.Р. Фалька, А.В. Куприна. Среди педагогов Марии — прекрасные живописцы и мастера рисунка: Ф.В. Антонов, О.В. Чистяков, Е.С. Зернова, А.М. Дубинчик, Д.Н. Домогацкий. В текстильном институте готовили художников, способных переосмысливать источники и свободно создавать собственные произведения. Учиться было интересно. Мария с радостью выполняла необычные задания, когда, например, на занятиях по композиции требовалось выразить музыку средствами изобразительного искусства — цветом, линией или создать костюм по впечатлению от архитектуры, всё это впоследствии ей пригодилось в профессии. Профильное образование М. Фёдорова получила на кафедре моделирования, и с тех пор интерес к костюму художницу не покинул.

От модели одежды
к сценическому костюму

На преддипломную практику молодая художница попала в легендарный Общесоюзный Дом моделей одежды на Кузнецком мосту (ОДМО), в котором создавали моду СССР. Руководителем ее дипломного проекта стал не кто иной, как художник-модельер Вячеслав Михайлович Зайцев, который в те годы был заместителем художественного руководителя и возглавлял в ОДМО экспериментально-методический цех. Одним словом, случилась удивительная череда событий, о которых могла только мечтать вчерашняя студентка. В Доме моделей не только консультировали обычных граждан, но и одевали генеральных секретарей партии и их жен, обеспечивали лекалами советские фабрики и готовили зарубежные дефиле «от кутюр». Здесь работали люди, которые определяли облик всей страны, хотя сами оставались за кадром. Самым ярким модельером в 1970-е годы был Вячеслав Зайцев. Под его руководством Мария успешно защитила диплом на тему «Коллекция женской одежды из льна на сезон весна – лето 1975 года», после чего Вячеслав Михайлович взял ее к себе на работу. С той поры у художницы сохранились большие листы в виде коллажей с эскизами этой коллекции.

Зайцев отличался от всех, кого Мария Фёдорова знала, и не только в Доме моделей. Будучи всегда невероятно занят, на работе он появлялся, как сгусток энергии, и умудрялся пролететь по всем цехам, подобно шаровой молнии,— через цеха экспериментально-методический, мужской, детский, легкого платья, издательский отдел, который готовил к печати ежеквартальные «Журнал мод» и «Модели сезона». Позднее, придя в Дом моделей на постоянную работу, Фёдорова часто будет участвовать в журналах как рисующий художник-модельер — умение, которое и в те годы встречалось нечасто. В основном модельеры работают с тканью, создавая свои изделия, но существуют и те, кто предпочитает рисовать свои идеи. Для журналов Мария готовила модные модели одежды в графике: детские, женские больших размеров и т.д. Кроме того, она иллюстрировала различные стили одежды — от классического и спортивного до фольклорного. В.М. Зайцев был доволен своей помощницей и с удовольствием представлял Марию тем, кто обращался к нему самому, в частности, познакомил Фёдорову с редакцией журнала «Советская женщина», для которого она позже рисовала свои модели и композиции.

С Зайцевым было невероятно интересно работать, к тому же Мария очень ценила его человеческие качества. Именно поэтому она работала с полной отдачей, с утра и до позднего вечера, пока не заканчивались показы новых коллекций. Вячеслав Михайлович отдавал должное ее преданности искусству и своему делу, исполнительности и художественному вкусу. «Участвовала вместе с ним в подготовке съемок и показов моделей,— рассказывает М.В. Фёдорова,— дополняла костюмы манекенщиц аксессуарами. Вечерами часто вместе с Зайцевым мы выезжали в разные интересные места, где устраивались показы его моделей,— в Дом литераторов, в Дом архитекторов, в Дом кино, в посольства…»[1]

Выпускники текстильного института являлись художниками в полном смысле этого слова, в отличие от учебных заведений других стран, где обычно готовили специалистов, от портнихи, закройщицы до создателя модели. Повторим, выпускники советского текстильного института были *художниками* и, придя на фабрику, сталкивались со сложностями — почти всё придуманное ими было невозможно осуществить на производстве. Развернуться творческому самовыражению удавалось в основном при подготовке отдельных заданий для коллекций или журнала мод, зарубежных дефиле, когда все ограничения для художников-модельеров снимались и можно было воплотить самые дерзкие замыслы в реальные модели одежды.

В Доме моделей М.В. Фёдорова получила блестящую школу. Освоение производственного процесса, организованность, обусловленная тем, что к определенному сроку модельер должен выпустить точное количество моделей, позволили приобрести профессию художника-модельера. Годы практической работы в Доме моделей в 1974–1983 годах с первоклассными конструкторами, технологами, мастерами-портными дали Фёдоровой прочные профессиональные навыки,

[1] Здесь и далее приведены фрагменты из бесед автора с художницей. Личный архив Е. Романовой.

1. **В.М. Зайцев и М.В. Фёдорова рядом с экспозицией их работ в рамках выставки Отделения театрального и кинодекорационного искусства Российской академии художеств.** 2014. Фото О. Зиновской

которые накрепко сплавились со знаниями и умениями художника.

В своей работе М.В. Фёдорова всегда тяготела к изобразительной стороне, и это стремление в ней поддерживал В.М. Зайцев. Сам он никогда не откладывал воплощение своих замыслов в художественное произведение, причем не только в модели, но и в графику. (В.М. Зайцев работал как художник-график до последних дней жизни, о чем свидетельствовали выставки его графических работ в стенах Российской академии художеств, академиком которой он являлся.) Пример мастера вдохновлял художницу тянуться за ним, а он часто говорил: «Придешь домой после работы и рисуй, как я». По средам в Доме моделей был творческий день, два раза в год, весной и осенью, проводились так называемые творческие декадники, после которых модельерам требовалось представить отчет о своей работе. Фёдорова обычно отчитывалась по заданиям Зайцева. Например, Вячеслав Михайлович давал задание сделать коллекцию по мотивам рисунков XVIII века или русского авангарда. В этих направлениях и развивалась графическая линия творчества Марии, так как ей было интересно всё это рисовать. В дальнейшем, придя в сценическое искусство, художница с увлечением стала создавать костюмы, отталкиваясь именно от художественного приема (ил. 1–3). Уже на эскизах моделей, выполненных Марией Владиславовной во второй половине 1970-х годов в Доме моделей, ощущается творческая свобода автора, уверенная работа с цветом, умение создавать цельную композицию, несмотря даже на присутствие в ней разных стилей, тем не менее органично сочетающихся друг с другом.

Мария неизменно с благодарностью вспоминает Вячеслава Зайцева, который очень много ей дал в профессиональном и творческом отношениях, а также направил на путь работы с ансамблями. Быть может, он понял раньше, чем сама художница, что именно сценический костюм, а не модная одежда,— ее призвание.

Сценический костюм в интерпретации М.В. Фёдоровой

Первой большой и ответственной работой в этой области стало создание костюмов для солистов Государственного эстрадного оркестра РСФСР под управлением Леонида Утёсова в 1978 году. Сам мэтр одобрил и подписал эскизы к исполнению.

2. **М.В. Фёдорова. Силуэты. Встреча.**
1975.
Бумага, тушь, гуашь.
78 × 47.
Собрание семьи художника

3. **М.В. Фёдорова. Силуэты. Три девицы.**
1975.
Бумага, тушь, гуашь.
78 × 47.
Собрание семьи художника

В сценическом костюме Марию Владиславовну всегда интересовало решение конкретной задачи — как через костюм добиться зрелищности, яркости представления. На протяжении 1980-х годов художница много работала для Росконцерта и с успехом могла применить все свои знания. Она придумывала образ и как художник, и как модельер, то есть в ее работах присутствует сочетание прикладного искусства и изобразительного.

В творческом методе М.В. Фёдоровой изобразительное начало играет первостепенную роль — рисунок, пропорции, цвет стоят на первом месте. Обычно рисовать она начинает сразу, оказавшись задействованной в том или ином проекте: собирает изобразительный материал в библиотеках и музеях, определяет цветовое решение и начинает работу с цветных этюдов. Потом следуют поиски силуэта, формы, конструкции костюмов. Большое внимание уделяет отделке: аппликации, вышивке, созданию рисунка, что обогащает полотно ткани; любит сочетания разных фактур, соединяет разные предметы в единый ансамбль.

В 1982 году В.М. Зайцев, у которого всегда было много заказов, рекомендовал Марию Фёдорову как художника по костюму Государственному ансамблю танца России. Предложение ее очень заинтересовало, поскольку ансамбль работал с культурным наследием всех национальностей, проживающих на территории Российской Федерации. На основе национального материала художница должна была создавать для исполнителей костюмы. Ансамбль возглавляла заслуженная артистка РСФСР, солистка ансамбля «Березка» Тамара Дмитриевна Лукьянова, которая в свое время была режиссером-репетитором и заместителем художественного руководителя ансамбля Н.С. Надеждиной. Лукьянова стремилась, чтобы костюмы для ее коллектива не просто копировали национальные

4. **М.В. Фёдорова. Цыганский танец. Зеленая цыганка. Эскиз костюма.** 1981. Бумага, гуашь, аппликация. 41 × 28. Собрание семьи художника

5. **М.В. Фёдорова. Цыганский танец. Голубая цыганка. Эскиз костюма.** 1981. Бумага, гуашь, аппликация. 41 × 28. Собрание семьи художника

образцы, но соответствовали современности. Первые эскизы Фёдоровой она не приняла, однако затем обратилась к ней повторно, и Мария проработала с Ансамблем танца России до 2003 года. Этот опыт стал для М.В. Фёдоровой отправной точкой на пути художника по сценическим костюмам, позволив ей объединить элементы различных культур в едином художественном решении.

Если сравнивать эскизы костюма М.В. Фёдоровой с реальными изделиями, то на фотографиях хорошо видно, как художник бережно сохраняет созданный на бумаге силуэт в его предметном воплощении, а колористическое решение дорабатывает и обогащает. Так, в сцене «Цыганский танец» (1981) яркие пятна на контрастного цвета юбке, предложенные художником в эскизных вариантах, трансформировались в текстильные аппликации по мотивам пера павлина (ил. 4–6). Разноцветные широкие рукава стали однотонными, но приобрели разный цвет с лицевой и изнаночной сторон, а также получили нарядное украшение в виде кружева и бахромы черного цвета.

Похожая ситуация прослеживается и в работе для танца «У колодца» по мотивам росписи в технике гжели, когда эскизный вариант костюма сохраняется в реальном силуэте, но его декоративное решение, благодаря изобретательности художника, превращается в праздничный наряд — однотонный сарафан сочетается с аппликацией, имитирующей вышивку ришелье и мережку с рубахами (блузами) из белоснежного шитья (ил. 7–8).

В основе приведенных примеров лежат архетипы, в первом случае цыганского костюма, во втором — русского. Глядя на сохранившиеся фотографии и видеозаписи выступлений Ансамбля танца России осознаешь, как любой фольклор возвышает зримый образ над обыденностью.

Художница обращает внимание на существенную разницу между сценическим и театральным костюмом, опыт создания которого тоже есть в ее творческой биографии. Танцевальные и вокальные коллективы, как правило, выступают на разных площадках в отсутствие декораций. В таких условиях сам костюм работает как декорация, формирует атмосферу спектакля. М.Ф. Фёдорова всегда создает танцевальный спектакль как живописное полотно. «Работая над костюмами, я учитываю дополнительный фактор, усиливающий впечатление

6. **Танцевальная сцена «Цыганский танец». Государственный ансамбль танца России.** 1981. Фото Е. Леонова. Буклет «Ансамбль танца России», 1985

от выступления,— это рисунок движения артистов, перемещение костюмов в пространстве,— рассказывает Мария Владиславовна.— Костюмы — это мазки, а сцена — мой холст. Картина всякий раз меняется, живет».

Таков творческий метод работы художницы, который во многом продолжает традиции русского театрально-декорационного искусства начала XX века, когда сцена, по сути, предоставляла художникам громадную живописную площадь. В частности, этот подход можно рассматривать как прямое продолжение отношения Константина Коровина к делу художника сцены: «Краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красоты — освещение. Краски могут быть праздником глаза, как музыка — праздник слуха души» [10, с. 80].

Самой известной работой М.В. Фёдоровой стали костюмы для ансамбля «Русская песня» под руководством народной артистки России Надежды Георгиевны Бабкиной, с которой художница сотрудничает с 1982 года. Этот коллектив всегда много гастролировал не только по России, но по разным странам и континентам, выступал на стадионах, поэтому костюмы, созданные Марией Владиславовной, видели миллионы людей. Она благодарна знаменитой певице за то, что как художник по костюму смогла проявить себя в этой работе (подробнее см.: [11, с. 26–28]).

7. **М.В. Фёдорова. Гжель. Эскиз костюма.** 1981. Бумага, гуашь, аппликация. Собрание семьи художника

8. **Танцевальная сцена «Гжель». Государственный ансамбль танца России.** 1981. Фото из архива М.В. Фёдоровой

С ансамблем «Русская песня» М.В. Фёдорова работает до сих пор, так что жизнь ее навеки оказалась связанной с русским национальным искусством. «Это моя радость,— говорит художница,— потому что русское искусство бесконечно. И цвет, и декор. Можно взять любую тему и превратить ее в коллекцию». В советские годы существовал штамп так называемых русских народных костюмов (псевдорусских, имевших мало общего с подлинными народными традициями), одинаковых и бездушных, за редким исключением его придерживались многие коллективы. С самого начала своей работы Фёдорова стремилась создать современный русский костюм — через поиск форм, созвучных сегодняшнему дню. Нельзя не отметить в этом роль Надежды Бабкиной, которая всегда поддерживала поиски Марии Владиславовны. По духу сама экспериментатор, Бабкина огромное внимание уделяет выразительности костюмов для своих спектаклей, их идее, которая обязательно должна сочетаться с исполняемой песней, с исполнительской манерой коллектива. Творчество Н.Г. Бабкиной утверждает русское искусство через восприятие современного человека, что оказалось близко и М.В. Фёдоровой.

За десятилетия сотрудничества с ансамблем «Русская песня» художница создала много коллекций, названия которых говорят сами за себя — «Дымковские игрушки», «Фольк-рок», «Ностальгия», «Хохлома», «Рабочие и колхозницы», «Красный распев», «Павлин» и др. Постановка в костюмах на тему русских игрушек — дымковских, богородских (1993) — снискала колоссальную популярность у публики. В костюмах определяющей стала форма игрушки, все они были объединены гротескным силуэтом и ярким локальным цветом. Так, в эскизах коллекции костюма по мотивам дымковской игрушки хорошо читаются традиционные для нее цвета — синий, красный, оранжевый, желтый, голубой, зеленый, черный используется минимально и только как контур. Игриво раскрашенные головные уборы подчеркивают праздничный характер костюмов. В случае с коллекцией для «Дымковских игрушек», судя по общей фотографии артистов после выступления, художнице удалось реализовать все свои замыслы в реальном костюме. Буйство красочной феерии старинной игрушки, помноженное на фантазийную интерпретацию традиционного русского костюма, позволило создать ни на что не похожий и запоминающийся сценический образ. В этих костюмах ансамбль «Русская песня» открывал Неделю высокой моды в Москве в 1994 году (ил. 9–10).

Прочтение русской темы М.В. Фёдоровой отличается авторским своеобразием, при этом создаваемые ею образы лежат в русле национальной традиции (ил. 11–12). Так, программа в костюмах художницы «Красный распев» тронула зрителя глубинной связью с такими первоосновами русского искусства, как иконопись, народные художественные промыслы. Обратившись к пластике женских образов, типичных для русского народного искусства, трансформировав костюм включением привычных для современного глаза тканей, таких как органза, созданием многослойных моделей, характерных пропорций, сдержанных объемов и использованием распространенных сегодня приемов оформления, автору удалось создать современный образ народного костюма — узнаваемого и принимаемого зрителем. Выбранная для всех участников ансамбля единая цветовая гамма костюмов — разные оттенки красного с благородным золотом — позволила добиться художественной цельности спектакля.

Работа со скульптурой

Интересным опытом по созданию костюма стала для Марии Владиславовны работа со скульптурой в конце 1990-х годов. Музей мирового океана

9. **М.В. Фёдорова. Дымковские игрушки. Четыре девки. Эскиз костюмов.** 1993. Бумага, гуашь, аппликация. 41 × 58. Собрание семьи художника

10. **Артисты ансамбля «Русская песня» в костюмах М.В. Фёдоровой для спектакля «Дымковские игрушки».** 1993. Буклет «Русская песня. 30 лет», 2005

в Калининграде заказал серию кукол, которые бы представляли деятелей эпохи великих географических открытий. Естественно, куклы должны были быть одеты в исторические костюмы. Заказчик обратился к художнику по костюму Фёдоровой, которая с энтузиазмом окунулась в работу. Изначально предполагалось, что это будут не отдельные куклы, а коллекция из четырнадцати фигур, объединенная единым авторским замыслом и художественным решением.

Надо сказать, что скульптура даже в костюме ближе не к традиционной кукле, а к скульптуре, вспомним знаменитую бронзовую статуэтку балерины в белой парчовой юбке работы Дега. Поэтому скульптор Наталия Стогова выполнила лица, руки и ноги персонажей из белого фарфора, конечно, с портретным сходством, но всё же весьма условно. Мария Владиславовна, тем временем, собирала материал в Историческом музее и библиотеках, что дало возможность изучить костюмы разных стран и эпох по живописным портретам, гравюрам, скульптуре, книгам. Работа захватила художницу, которая самозабвенно делала эскизы и обсуждала с профессиональными мастерами-исполнителями свой замысел, помня об очень важном «нюансе» — необходимо было соблюдать масштаб в соответствии с размером кукол (высота каждой 80 см). Костюмы шили в театральных мастерских, Мария Владиславовна работала с постижером, который изготавливал парики, с обувщиком, который делал обувь по колодке, с мастером головных уборов. После этого каждый предмет костюма М.В. Фёдорова превращала в произведение искусства — использовала старинные кружева, редкие ткани, которые сама разыскивала и покупала в разных местах; искала и пришивала фурнитуру; покупала ленты, пуговицы, натуральный мех. Все детали костюма призваны были создать ощущение аутентичности.

По цвету коллекция решена достаточно сдержанно, но выглядит цельно и гармонично (ил. 13–14). Например, королева Изабелла Испанская предстает перед зрителем в серовато-голубой приглушенной цветовой гамме. На эскизе закреплен набор фрагментов тканей соответствующих цветов, которые художница предлагала использовать для пошива костюма, вплоть до черной сетки, которая предназначалась для пошива пояса королевы. И здесь готовый костюм вновь демонстрирует развитие замысла автора. Сохраняя конструктивную основу платья и даже первоначальный замысел расцветки, М.В. Фёдорова декорирует его элементами, которые, не выходя за рамки концепции лаконичного образа, всё же делают его необычным и поднимают статус его обладательницы до королевского. Для этого мастер использует изобретательные приемы. По низу платья ставит кружево и мех, но таким образом, что это выглядит, будто мех пропущен через кружено, хотя на самом деле кусочки меха норки просто пришиты к ткани. Кусок антикварной сетки соединяет с театральной сеткой с металлической нитью тоже через кружево и создает длинный нарядный пояс. Использует антикварный тончайший натуральный шелковый газ на груди и выпускает его в рукавах. В области груди поверх газа укладывает более нежную сетку — старинную вуаль с мушками.

11. **М.В. Фёдорова. Красный распев. Эскиз костюма Н. Фигуриной.** 2006. Бумага, гуашь, золотой пигмент. 50 × 36. Собрание семьи художника

12. **Выступление ансамбля «Русская песня» на выставке работ М.В. Фёдоровой «Грани творчества».** 2012. Российская академия художеств, Москва. Фото А. Деревянко

Рукава завершает узким тонким белым старинным кружевом и в цвет ему накладывает деликатную аппликацию в виде цветков лилии, символизирующую королевскую власть. В результате все эти детали стали эффектными элементами костюма, мгновенно раскрывающими статус модели.

Первыми «увидели свет» участники Великого Посольства — образы императора Петра I, Ф.Я. Лефорта и Ф.А. Головина. Затем была выполнена композиция «Екатерина II и Ломоносов». За ними последовала следующая пара персонажей — испанская королева Изабелла и Христофор Колумб, затем композиции «Английская королева Елизавета I посвящает пирата Френсиса Дрейка в рыцари», «Генрих-Мореплаватель», «Васко да Гама», «Лейтенант Коцебу», «Натуралист Шамиссо», «Художник Тихонов».

Выводы

Подводя итог обзора творчества художника сценического костюма Марии Фёдоровой, можно сказать, что воплощению любого костюма в ткани предшествует полноценная работа художника-графика. Сначала художница рисует композицию для нескольких артистов, что помогает гармонизировать костюмы героев, создать художественное пространство. После этого делает самостоятельные графические работы, посвященные образу каждого персонажа отдельно. Обычно работает с натуры, даже если рисует костюм медведя.

Главные источники вдохновения М.В. Фёдоровой — утонченный Серебряный век и буйство красок народного искусства. Синтезировав эти направления в плавильном котле собственного художественного видения, Фёдорова стала тем художником, которым мы ее знаем сегодня. Здесь очевидно прослеживается преемственность с русским театрально-декорационным искусством начала прошлого столетия, когда художники сцены стремились по-своему использовать дар живописного восприятия действительности, с одной стороны, и традиции народного творчества, с другой, когда тяготели к синтезу искусств — живописи и музыки, когда условный язык красок и линий служил выражением чувств и мыслей (см.: [12]). В результате достигалась художественная целостность спектакля, которую историки сценографии сегодня называют «главным завоеванием русского театрально декорационного искусства начала XX века» [2, с. 305].

В творческом методе М.В. Фёдоровой изобразительное начало играет первостепенную роль, когда во главе угла стоят рисунок и цвет. Работая со сценическим костюмом, она воспринимает сцену как огромный холст и использует свое живописное видение реальности для наполнения этого пространства красками для услаждения глаза зрителя. Опираясь на традицию народного искусства, художница создает современный русский костюм через поиск форм, созвучных сегодняшнему дню.

Известный коллекционер князь Н.Д. Лобанов-Ростовский, побывав в мастерской художницы, отозвался о ее творчестве: «Эскизы костюмов Марии Фёдоровой — праздник для глаз. Они притягивают своим мастерством и красочностью в стиле русской сценографии конца XIX – начала XX века. Ничем не уступая Билибину, Васнецову

13. **М.В. Фёдорова. Изабелла Испанская. Эскиз куклы.**
1999.
Бумага, гуашь, аппликация.
Собрание семьи художника

14. **М.В. Фёдорова, Н. Стогова. Изабелла Испанская.**
1999.
Фарфор, мех, кружево, сетка, вуаль, шелковый газ, аппликация.
Музей мирового океана, Калининград.
Фото из архива М.В. Фёдоровой

и Рериху, она доводит до нас всё великолепие русского театрального дизайна» [Цит. по: 13, с. 20].

Сегодня М.В. Фёдорова продолжает активно работать, сценический костюм, создаваемый ею, радует артистов и зрителей. По-прежнему этот костюм является произведением высокопрофессионального мастера, впитавшего художественную культуру и опыт нескольких поколений художников сцены XX века. Отличительной чертой авторского костюма Федоровой служит гармоничное сочетание культур прошлого и настоящего, синтез художественной культуры прошлых эпох и духовных потребностей русского общества начала XXI столетия.

Список источников

1. За занавесом века. Исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века / ред.-сост. А.В. Дехтерева, Е.М. Костина. М.: Русское слово – РС, 2004. 256 с.
2. Берёзкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 12. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: КРАСАНД, 2011. 656 с.
3. Киселёв А. Чем занят художник в современном театре? // Мир — театр. Архитектура и сценография в России / сост. А.Г. Стёпина, А.А. Петрова. М.: Кучково поле, 2017. С. 48–50.
4. Михайлова А.А. Образный мир сцены. (Заметки о современной сценографии). М.: Знание, 1979. 48 с.
5. Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 188 с.; ил.
6. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века: очерки. М.: Русское слово – РС, 2002. 416 с.; ил.
7. Вера Фаворская. Иван Чекмазов. Творческое наследие / авт.-сост. Т. Ермакова, М. Фёдорова. М.: СканРус, 2023. 272 с.; ил.
8. Тамара Осипова. Владислав Фёдоров / авт.-сост. М. Фёдорова. М.: Белый город, 2006. 48 с.; ил.
9. Творческие искания и мера свободы в отечественной живописи 1940–1980-х годов. Памяти Владислава Фёдорова / авт.-сост. М.В. Фёдорова. М.: СоюзДизайн, 2021. 208 с.; ил.

10. Коровин К.А. Константин Коровин вспоминает / сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. 606 с.
11. Мария Фёдорова. Грани творчества : каталог выставки / авт. вступ. ст. К. Биланг. М.: СканРус, 2012. 136 с.; ил.
12. Боулт Д.Э. Художники русского театра. 1880–1930. М.: Искусство, 1990. 336 с.
13. Палитра деда. Живопись и графика династии Осиповых-Фёдоровых : каталог выставки / авт.-сост. Н.А. Лаврищева. М.: Галерея Вересов, 2015. 94 с.; ил.
11. Мария Фёдорова. Грани творчества : каталог выставки / авт. вступ. ст. К. Биланг. М.: СканРус, 2012. 136 с.; ил.
12. Боулт Д.Э. Художники русского театра. 1880–1930. М.: Искусство, 1990. 336 с.
13. Палитра деда. Живопись и графика династии Осиповых-Фёдоровых : каталог выставки / авт.-сост. Н.А. Лаврищева. М.: Галерея Вересов, 2015. 94 с.; ил.

References

1. Dekhtereva, A.V. and Kostina, E.M. (ed.) (2004) *Behind the curtain of the century. Research and publications on the Russian scenography of the 20th century*. Moscow: Russkoe slovo – RS Publ. (In Russ.)
2. Berezkin, V.I. (2011) *Art of scenography of world theatre. Vol. 12: Scenographers of Russia in the context of history and modern practice of world theatre*. Moscow: KRASAND. (In Russ.)
3. Kiselev, A. (2017) 'What does an artist do in a modern theatre?', in Stepina, A.G. and Petrova, A.A. (eds.) *The world is a theatre. Architecture and scenography in Russia*. Moscow: Kuchkovo Pole, pp. 48–50. (In Russ.)
4. Mikhailova, A.A. (1979) *The figurative world of the stage. (Notes on modern scenography)*. Moscow: Knowledge. (In Russ.)
5. Vlasova, R.I. (1984) *Russian theatrical design of the early 20th century*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
6. Kostina, E.M. (2002) *Stage artists of the Russian theatre of the 20th century: essays*. Moscow: Russkoe slovo – RS. (In Russ.)
7. Ermakova, T. and Fedorova, M. (2023) *Vera Favorskaya. Ivan Chekmazov. Creative heritage*. Moscow: ScanRus. (In Russ.)
8. Fedorova, M. (2006) *Tamara Osipova. Vladislav Fedorov*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
9. Fedorova, M.V. (comp.) (2021) *Creative searches and the measure of freedom in Russian painting of the 1940s–1980s. In memory of Vladislav Fedorov*. Moscow: SoyuzDesign. (In Russ.)
10. Korovin, K.A. (1990) *Konstantin Korovin remembers*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
11. Bilang, K. (intr.) (2012) *Maria Fedorova. Facets of creativity*. Moscow: ScanRus. (In Russ.)
12. Bowlt, J. (1990) *Artists of the Russian theatre. 1880–1930*. Moscow: Istkusstvo. (In Russ.)
13. Lavrischeva, N.A. (2015) *Grandfather's palette. Painting and graphics of the Osipov — Fedorov dynasty*. Moscow: Veresov Gallery. (In Russ.)

Информация об авторе

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

Information about the author

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

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

Статья поступила в редакцию 26.03.2025; одобрена после рецензирования 15.04.2025; принята к публикации 17.04.2025.
The article was received by the editorial board on 26 March 2025; approved after reviewing on 15 April 2025; accepted for publication on 17 April 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 218–227. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 218–227. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 72.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.013

Архитектурные образы православных храмов Павлодара XXI века

Сербина Марина Викторовна [a, b]

[a] *Торайгыров университет, Павлодар, Республика Казахстан*
[b] *Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация*
marinaserbina2205@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-1126-6997

Будкеев Сергей Михайлович

Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация
lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0008-1752-8756

Аннотация. Статья посвящена анализу архитектурных образов православных храмов Павлодара XXI века с целью выявить отражение синтеза традиционных элементов русского зодчества и современных тенденций в культовом строительстве. Рассмотрены ключевые аспекты архитектурного проектирования, включая пропорциональную гармонию, композиционную целостность, использование канонических образов и современные конструктивные решения. Освещены вопросы символики пространства храмов, роль света и декоративных элементов, а также их интеграция в городской ландшафт. На основе изучения архитектурных решений Благовещенского и Михаило-Архангельского соборов выявлены особенности адаптации православной архитектуры к условиям современной городской среды. Сделан вывод о значении этих храмов как образцов преемственности русской православной архитектуры и ее взаимодействия с культурно-историческим контекстом Павлодара.

Ключевые слова: архитектура православных храмов, современная архитектура Павлодара, русское зодчество, Благовещенский собор, Михаило-Архангельский собор, символика храмового пространства, интеграция в городской ландшафт, канонические формы, декоративные элементы

Для цитирования: Сербина М.В., Будкеев С.М. Архитектурные образы православных храмов Павлодара XXI века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 218–227. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1185.

© Сербина М.В., Будкеев С.М., 2025

Original article

Architectural images of Orthodox churches in Pavlodar in the 21st century

Marina V. Serbina [a, b]

[a] *Toraigyrov University, Pavlodar, Republic of Kazakhstan*
[b] *Altai State University, Barnaul, Russian Federation*
marinaserbina2205@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-1126-6997

Sergey M. Budkeev

Altai State University, Barnaul, Russian Federation
lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0008-1752-8756

Abstract. The article examines the architectural imagery of Orthodox churches in 21st-century Pavlodar as a reflection of the synthesis between traditional elements of Russian architecture and contemporary trends in religious construction. Key aspects of architectural design are explored, including proportional harmony, compositional integrity, the use of canonical forms, and modern structural solutions. The study highlights issues related to the symbolism of sacred spaces, the role of light and decorative elements, as well as their integration into the urban landscape. Based on an analysis of the architectural designs of the Annunciation Cathedral and the St. Michael the Archangel Cathedral, the article identifies the distinctive features of adapting Orthodox architecture to the conditions of the modern urban environment. It concludes with an assessment of these churches as exemplars of the continuity of Russian Orthodox architectural traditions and their interaction with the cultural and historical context of Pavlodar.

Keywords: architecture of Orthodox churches, modern architecture of Pavlodar, Russian ecclesiastical architecture, Annunciation Cathedral, Saint Michael the Archangel Cathedral, symbolism of sacred space, modern construction technologies, integration into the urban landscape, canonical forms, decorative elements

For citation: Serbina, M.V. and Budkeev, S.M. (2025) 'Architectural images of Orthodox churches in Pavlodar in the 21st century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 218–227. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1185. (In Russ.)

Введение

Павлодар, будучи частью Средне-Азиатского региона, отличается преобладанием исламской религиозной традиции, что непосредственно отражается на конфессиональном ландшафте города. В силу исторических и культурных особенностей количество православных храмов здесь значительно уступает числу мечетей. В черте города расположено семь мечетей, а на прилегающих территориях, административно относящихся к Павлодару, действуют еще пять. Современный православный ансамбль города представлен всего тремя храмами: Благовещенским кафедральным собором, Михаило-Архангельским собором и старейшим (с 1944 года) Христо-Рождественским приходом, расположенным в частном доме.

Важной особенностью городской архитектурной среды является тот факт, что все дореволюционные православные храмы были полностью утрачены, и это значительно повлияло на историко-культурное наследие Павлодара и его архитектурную идентичность. Утраченным храмам Павлодара посвящена статья Е.Ю. Личман [1], где автор анализирует архитектурные особенности

четырех православных храмов, существовавших в городе до революции. С опорой на фотоматериалы и исследования традиций русского храмового зодчества рассматриваются стилистические характеристики и причины утраты храмов. Духовной архитектуре Павлодара посвящено исследование М.Ю. Карповой [2], в котором упоминаются как исторические, так и современные культовые сооружения, включая и мечети, и церкви. В работе описаны утраченные храмы дореволюционного периода, их некоторые архитектурные особенности и причины разрушения. Однако в статье не уделяется достаточного внимания современным православным храмам Павлодара, за исключением краткого упоминания Благовещенского собора. Михаило-Архангельский собор не рассматривается в силу его возведения после публикации научного труда, что оставляет пробел в изучении недавнего этапа храмового строительства.

Исследование З.В. Поповой «Строительство современных православных храмов в городах Северного Казахстана» [3] представляет собой комплексный анализ сохраненных и вновь возведенных церковных сооружений данного региона, включающего и Павлодар. Однако, учитывая, что диссертация была защищена в 2007 году, в ее рамках кратко рассматривается исключительно Благовещенский кафедральный собор, построенный в 1999 году и на тот момент единственный в городе. Михаило-Архангельский храм, возведенный значительно позже, в 2017 году, не входил в круг исследования. Работа З.В. Поповой преимущественно сосредоточена на архитектурных особенностях и градостроительном значении православных храмов Семипалатинской и Усть-Каменогорской областей, поскольку именно эти регионы сохранили наибольшее количество исторических церковных сооружений. Таким образом, в контексте изучения храмовой архитектуры Павлодара исследование дает ограниченное представление о современной динамике православного храмостроительства в этом городе, что подчеркивает необходимость дальнейших искусствоведческих и архитектурных исследований.

Современная практика храмового строительства в Павлодаре сопряжена с рядом сложностей, связанных с утратой преемственности в области культового зодчества,— «храмы приходится проектировать и строить практически без опоры на живую традицию» [4, с. 80]. Отсутствие устойчивых традиций в проектировании и возведении православных храмов влечет за собой необходимость переосмысления архитектурных решений с учетом исторических, художественных и сакральных аспектов. Формирование храмового пространства представляет собой сложносоставной процесс, требующий от архитектора не только технического мастерства и знания конструктивных особенностей, но и глубокого понимания символики православной архитектуры. Важнейшей задачей становится гармоничное сочетание традиционных форм с современными инженерными возможностями, что позволяет не только сохранять преемственность зодчества, но и адаптировать его к актуальным градостроительным реалиям.

Концепция храма как архитектурного и духовного феномена весьма многогранна и символически насыщенна. Анализ православных храмов Павлодара демонстрирует, что каждый из них уникален благодаря определенным эстетическим и символическим акцентам. Эта особенность достигается в результате синтеза различных факторов. Ключевыми из них являются точная визуализация канонических образов, гармоничное пропорциональное соотношение частей и целого, а также использование разнообразных формальных и композиционных подходов. Именно эти элементы создают архитектурное единство, одновременно служащее носителем теологического содержания.

Исследование архитектурных образов православных храмов Павлодара XXI века представляет собой актуальную задачу, связанную с необходимостью осмыслить взаимодействие традиционных принципов русского зодчества и современных архитектурных тенденций в культовом строительстве. Вопрос интеграции храмовых сооружений в городской ландшафт важен в контексте сохранения культурного наследия и формирования архитектурного облика Павлодара. Изучение Благовещенского и Михаило-Архангельского соборов позволяет выявить механизмы адаптации канонических форм православной архитектуры к условиям современной городской среды, а также определить их влияние на культурное пространство Павлодара.

Для достижения поставленных целей используются несколько методов исследования. Искусствоведческий анализ помогает выявить стилистические особенности храмов, изучить художественные принципы их проектирования, оценить использование канонических образов и декоративных элементов. Историко-культурный метод позволяет рассмотреть архитектуру православных храмов в контексте культурного развития Павлодара и исторической эволюции религиозного строительства в регионе. Метод сравнительного анализа дает возможность соотнести принципы проектирования павлодарских храмов с традиционными образцами русской православной архитектуры, а также с аналогичными сооружениями в других регионах. Градостроительный анализ направлен на изучение интеграции храмовых комплексов в городскую среду, их влияния на формирование

пространственного и визуального образа города.

Создание облика храмов основывается на глубоком выражении религиозного смысла через архитектуру. Символика Небесного Царства, воплощенная в древнерусских храмах, переосмыслена с использованием современных технологий и материалов, что позволяет адаптировать традиции к текущим условиям. Лаконичное оформление фасадов отражает не только эстетические аспекты, но и социально-экономические реалии. Создание сакрального пространства представляет собой метафизический процесс, где архитектор выступает проводником между материальным и духовным. Вдохновение мастера, направляемое божественной волей, воплощается в архитектурных формах, должных передать идею Небесного Иерусалима. Этот акт творения выходит за пределы рационального анализа, становясь единением художественного замысла с высшим духовным началом [5].

Архитектурное совершенство храмовых сооружений заключается в гармоничном единстве пропорций, их сбалансированном взаимодействии и стремлении к композиционной целостности. Визуальный облик святыни формируется посредством строгого следования канонам соразмерности, которые определяют ритм и логику пространственной организации. Декоративные элементы, интегрированные в структуру храма, не только усиливают его эстетическое воздействие, но и отражают художественные традиции эпохи, воплощая идеалы красоты, присущие конкретному культурному контексту. В каждом архитектурном решении проявляется стремление мастеров выразить сакральную суть пространства, передать возвышенные духовные смыслы и посвятить свое творчество высшему началу [6].

Проектирование крупных городских соборов требует комплексного подхода, основанного на трех ключевых аспектах, пишет В.Я. Курбатов. В первую очередь важно обеспечить архитектурную выразительность здания, добиваясь гармоничного сочетания художественной целостности и эстетической значимости. Не менее важной является организация внутреннего пространства, которое должно быть достаточно просторным для комфортного проведения богослужений и размещения прихожан. Внешний облик собора также должен учитывать существующую архитектурную среду, гармонично вписываясь в городской ландшафт и поддерживая его стилистическую целостность. Выбор стилистического решения должен оставаться в компетенции архитекторов, без искусственного ограничения в пользу исключительно русского направления. Следует учитывать, что удачно спроектированный храм способен привлечь внимание, подчеркнуть профессионализм автора и обогатить облик города, в то время как неудачное решение, даже при следовании традиционным канонам, может негативно повлиять на восприятие городской среды [6].

Храмовый ландшафт Павлодара

До 1944 года православные храмы в Павлодаре отсутствовали, поскольку в 1938 году уничтожены Свято-Троицкий собор и Воскресенская кладбищенская церковь, а недостроенный Владимирский собор был перепрофилирован для промышленных нужд. Репрессии затронули и духовенство, значительно сократив число священнослужителей. В 1943 году, когда И.В. Сталин разрешил возрождение православных общин, павлодарский священник Михаил Алексеевич Линев получил благословение Патриарха Московского Сергия на организацию православной общины в городе. В 1944 году власти официально разрешили ее регистрацию, что положило начало Христо-Рождественскому приходу. Для богослужений был переоборудован жилой дом на улице Карла Маркса, ранее принадлежавший главному лесничему Сергею Рукавишникову, но национализированный в советский период. Прихожане приносили спасенные иконы и предметы церковного обихода, что способствовало восстановлению религиозной жизни в Павлодаре. В 1970-х годах настоятель Николай Попов инициировал реконструкцию здания: были возведены купола, расширены внутренние помещения и обновлена кирпичная облицовка. До начала 1990-х годов этот храм оставался единственным православным приходом в Павлодарской области, продолжая выполнять роль важнейшего духовного центра региона[1].

В 1990-х годах активизировалось строительство храмов и приходов в Павлодарском Прииртышье. Диаграмма (ил. 1) демонстрирует динамику возведения церквей в Павлодарской области, отражая несколько характерных тенденций. Наиболее заметный всплеск строительства приходится на 1996 год, когда было создано шесть храмов. Это может быть связано с активным возрождением религиозной жизни после распада СССР, когда началось восстановление и возведение новых культовых сооружений. В другие годы наблюдается более равномерное строительство с низкими показателями. После 2003 года его активность и вовсе снижается, и новые храмы появляются с большими временными промежутками, что может быть связано с изменением экономической ситуации и демографическими факторами.

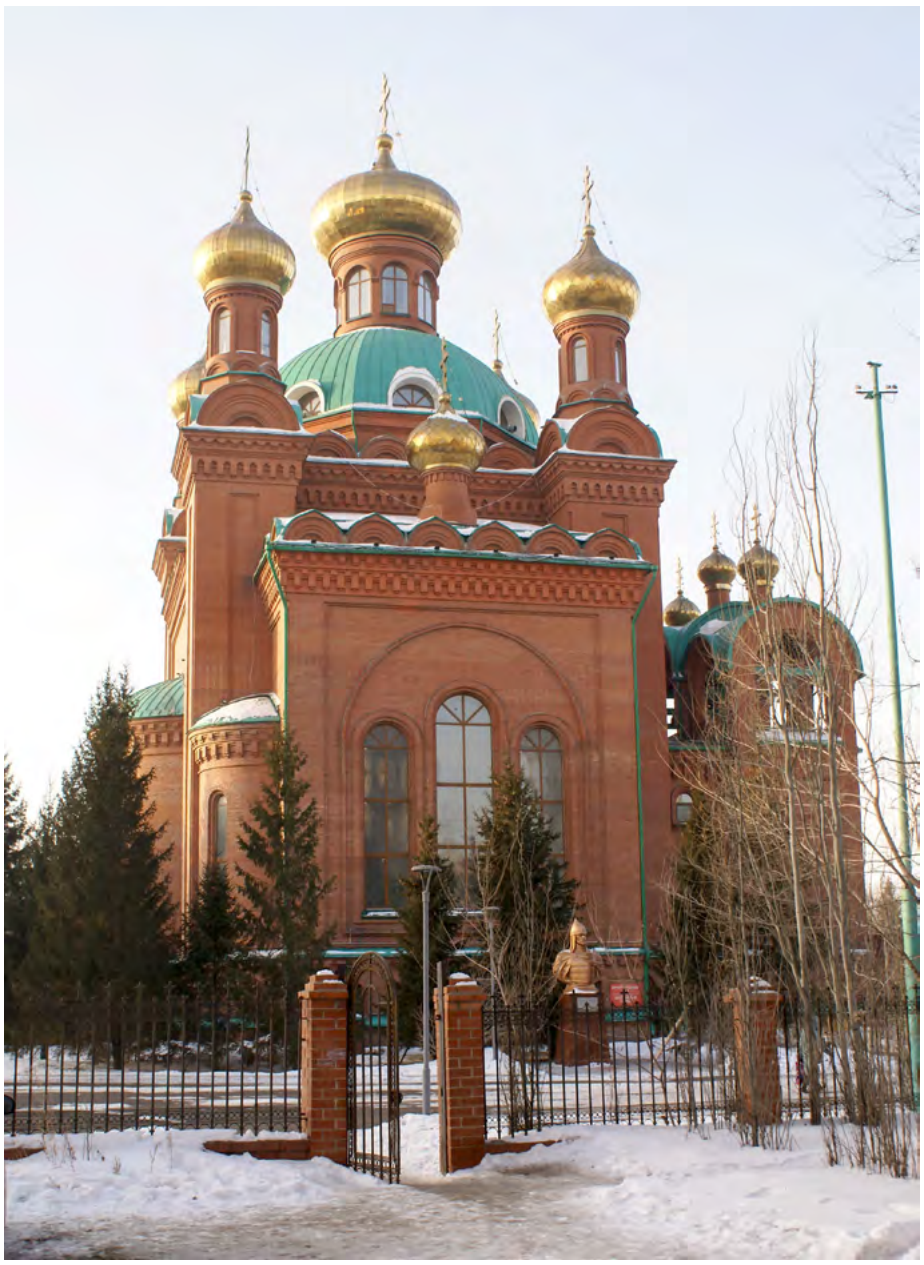
[1] Христо-Рождественский храм города Павлодар // Официальный сайт Павлодарской епархии Митрополичьего округа Русской Православной Церкви в Казахстане.
URL: http://pavlodar-eparhia.ru/info/prikhod-khristo-rozhdestvenskogo-sobora-goroda-pavlodara (дата обращения: 15.01.2025).

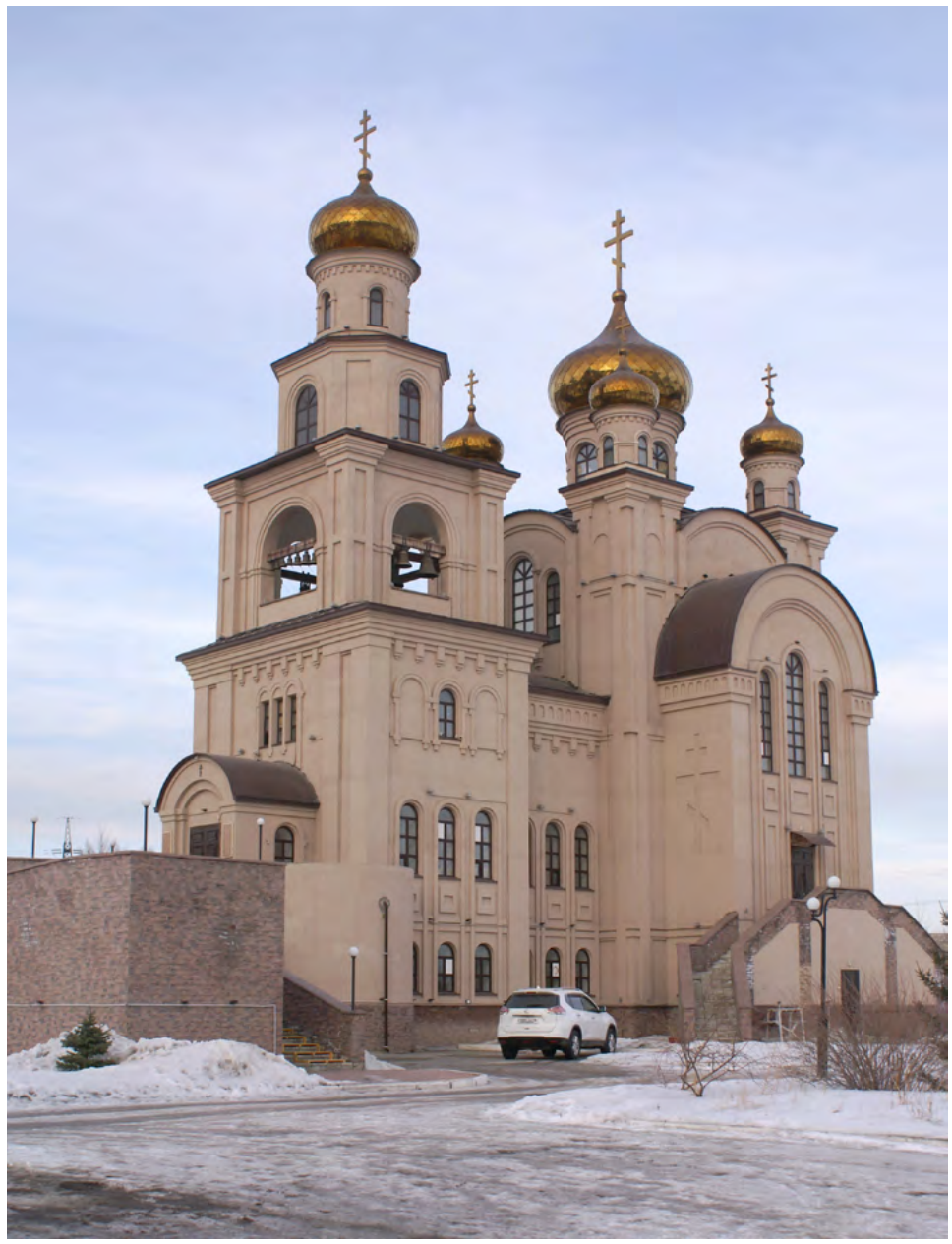
1. **Количество возведенных церквей в Павлодарской области в 1992–2018 годах**

Благовещенский собор в Павлодаре (ил. 2) является ключевым духовным и архитектурным центром Русской Православной Церкви в регионе. Его официальное открытие 23 октября 1999 года стало значимым событием в религиозной и культурной жизни города. Возведение собора началось в 1990 году по благословению архиепископа Алма-Атинского и Казахстанского Алексия, однако строительство вскоре приостановилось. Лишь в 1998 году, благодаря поддержке местных властей, работы были возобновлены, и уже к следующему году храм был полностью завершен. 22 октября 1999 года архиепископ Алексий совершил чин великого освящения, после чего состоялось торжественное открытие, собравшее представителей духовенства и городского руководства.

Архитектурный облик собора выдержан в традициях православного храмового зодчества. Монументальность и основательность постройки подчеркиваются массивными арками и сводами из красного кирпича, что создает выразительный облик и ощущение торжественности. Символика куполов несет глубокий религиозный смысл: семь главных куполов олицетворяют семь таинств Церкви и семь Вселенских соборов, а три купола звонницы акцентируют значение Святой Троицы. Золотистое покрытие куполов выполнено с применением металла, обработанного нитритом натрия, что придает поверхности устойчивость и яркий блеск, усиливающий визуальное восприятие величия собора. Кровля, изготовленная из оцинкованного железа с защитным полимерным покрытием, доставлена из Новосибирска, она обеспечивает долговечность конструкции и устойчивость к климатическим условиям. Главным композиционным акцентом храма является центральный крест, возвышающийся на 51 метр. Его масштаб подчеркивает духовное устремление здания, символизируя восхождение к высшим ценностям православия.

Стены храма олицетворяют народы, объединяющиеся в единой вере. Их число, равное четырем, указывает на соборность и открытость для всех, кто приходит с четырех сторон света, отражая универсальность христианского учения [7]. Вынесенные вперед колонны, свободно стоящие относительно основного объема здания, представляют собой оригинальный архитектурный прием, усиливающий выразительность композиции. Их устойчивые базы и детализированные капители формируют кульминационную точку пространственной организации, подчеркивая тектоническую логику конструкции. В образе колонны прослеживается отсылка к древним архитектурным традициям, где этот элемент не только имел эстетическую ценность, но и нес сакральный смысл. Однако использование данного приема не является случайным нововведением, а представляет собой целенаправленное переосмысление средневековых колончатых структур в контексте современного архитектурного языка. В этом символическом образе заложена идея духовной опоры: колонны воплощают апостолов, епископов, подвижников и мучеников, чья вера и подвиг стали основой христианского мира. «Пилоны, то есть столбы, опора здания, символизируют святых и подвижников,





2. **Благовещенский собор.**
Открыт 23 октября 1999 г.
Павлодар,
ул. Торайгырова, 1/5.
Фото М.В. Сербиной

3. **Михаило-Архангельский собор.**
Открыт 9 января 2017 г.
Павлодар,
ул. Камзина, 67/3.
Фото М.В. Сербиной

на чьих плечах покоится величие церкви», — пишет Т.С. Ерёмина [8, с. 30]. Так в символической интерпретации стен храма и поддерживающих их столпов объединяются три ключевых образа: «первый — преобразовательный, восходящий к столпам скинии и рая, второй — домостроительный, связанный со “столпами Церкви”, то есть ее святыми, и третий — охранительный, воплощающий ангельские силы, призванные защищать Божественное творение» [9, с. 475].

В храмовой архитектуре оконные проемы играют не только функциональную, но и глубокую символическую роль. Так, М.Ю. Кеслер отмечает, что в православной традиции окно воспринимается как «око» храма, через которое внутрь проникает солнечный свет, символизирующий Божественное озарение [10]. В Благовещенском соборе арочные формы окон и порталов, встроенные в тектоническую структуру стен, демонстрируют гармоничное сочетание конструктивных и декоративных решений. Вставные арки, отличающиеся лаконизмом профиля и ритмичностью повторения, обогащают пластику фасадов, создавая пространственную глубину, динамику и скульптурную выразительность. Эти элементы формируют утонченную композицию, подчеркивая баланс между функциональной целесообразностью и эстетическим наполнением, что усиливает ощущение величественности и духовной возвышенности храмового пространства. Анализируя верхние ярусы собора, следует обратить внимание на символическое значение закомар и кокошников, венчающих стены здания. В традиции православного зодчества закомары и многослойные кокошники, окружающие центральную главу или главы храма, воспринимаются как архитектурное воплощение образа Небесной Церкви — ангельских сил и праведников, предстоящих престолу Божию [10]. Полукруглые и пламеневидные очертания, характерные для Благовещенского кафедрального

собора, находят свои параллели в силуэтах церковных маковок, а также в иконографических сюжетах, где изображаются ангельские чины, небесный огонь, восхождение пророка Илии и сияние мандорлы, окружающей Христа в сценах Успения Богородицы и Воскресения. Эти элементы не только формируют выразительный облик здания, но и усиливают его сакральное значение, превращая архитектуру храма в символическое пространство, наполненное духовными смыслами и художественной глубиной [10].

Звонница Благовещенского собора представлена девятью колоколами, каждый из которых соотносится с одним из девяти ангельских чинов, что демонстрирует глубину и символизм православной литургической традиции. Колокола, изготовленные в Москве на заводе имени И.А. Лихачёва совместно с Художественно-производственным предприятием, характеризуются уникальными пропорциями и акустическими свойствами. Их вес варьируется от 4 кг до 1024 кг, причем самый массивный колокол служит мощным акцентом, укрепляя роль звонницы как центрального элемента храмового комплекса[2]. Функционально и эстетически колокола органично интегрированы в структуру звонницы, подчеркивая ее важность не только как архитектурной детали, но и как части акустического пространства храма. Архитектурное решение звонницы, основанное на точных пропорциональных расчетах, позволяет создать идеальное соотношение между ее визуальным обликом и звуковой функциональностью, что делает ее неотъемлемой частью литургической жизни собора.

Расположение Благовещенского собора на живописном берегу Иртыша не только подчеркивает его духовное значение, но и служит важным градостроительным акцентом. В условиях плотной застройки городской среды эта территория создает гармоничное взаимодействие между природным ландшафтом и архитектурным ансамблем, усиливая сакральный характер храма. Обширный парк, окруживший собор, выполняет функцию буфера, изолируя собор от урбанистического контекста. Посвященный третьему тысячелетию, парк становится символическим пространством, формирующим образ «духовного островка», где природа и архитектура соединяются в гармонии. Семь куполов собора не стремятся доминировать над окружающими зданиями, но акцентируют духовный характер пространства, служа символическим выражением небесного мира. Вечернее освещение территории, включающее архитектурную подсветку, создает особую атмосферу торжественности и духовного подъема. Световые акценты выделяют ключевые элементы собора, заостряя внимание на их символическом значении и формируя уникальное пространство, где эстетика, духовность и культурная память гармонично соединяются.

9 января 2017 года в Павлодаре был торжественно открыт Михаило-Архангельский собор (ил. 3), ставший третьим православным храмом в городе. Его возведение началось весной 2013 года и стало возможным благодаря усилиям православной общины и широкой поддержке граждан многонационального и многоконфессионального региона[3].

Архитектура храма отражает сочетание канонических православных форм и современных строительных технологий, что делает его символом преемственности традиций и обновления духовной жизни. Анализируя композиционное решение здания, можно отметить его классическую крестово-купольную структуру, которая формирует основу пространственной организации. Архитектурное решение храма опирается на симметричную ступенчатую композицию: массивный первый ярус переходит в более компактные и легкие верхние элементы, завершающиеся пятью куполами. Центральный купол, возвышающийся над основным объемом, акцентирует вертикальную доминанту, а боковые купола образуют гармоничную пирамидальную композицию. Луковичные главы, выполненные в золоте, усиливают вертикальное устремление здания.

Особенностью фасадного решения является сочетание крупного основного объема с плавными полукруглыми завершениями апсиды. Так же, как и в Благовещенском соборе, присутствуют четыре столпа. Арочные окна первого яруса являются неотъемлемым элементом фасадов, обеспечивая обилие естественного света внутри здания. В отличие от традиционных храмов, где окна были узкими и часто символизировали лучи божественного света, здесь их размер подчеркивает функциональность и создает эффект открытости пространства. Окна на световых барабанах куполов сохраняют связь с каноническими традициями древнерусского зодчества, где барабаны

[2] Приход Благовещенского кафедрального собора города Павлодар // Официальный сайт Павлодарской епархии Митрополичьего округа Русской Православной Церкви в Казахстане. URL: http://pavlodar-eparhia.ru/info/prikhod-blagoveshchenskogo-kafedralnogo-sobora-goroda-pavlodara (дата обращения: 15.01.2025).

[3] Состоялось великое освящение и открытие новопостроенного Михаило-Архангельского храма в Павлодаре // Официальный сайт Павлодарской епархии Митрополичьего округа Русской Православной Церкви в Казахстане. 09.01.2027. URL: http://pavlodar-eparhia.ru/sobytiya/sostoyalos-velikoe-osvyashchenie-i-otkrytie-novopostroennogo-mikhailo-arkhangelskogo-khrama (дата обращения: 15.01.2025).

использовались для усиления вертикального ритма композиции и проникновения света в центральный неф. Кокошники также представляют традиционные мотивы. Их использование на фасадах способствует визуальному объединению верхних и нижних ярусов, усиливая связь с древнерусскими прототипами.

Фасады храма оформлены лаконично, что свидетельствует о влиянии современных тенденций в архитектуре. Здесь отсутствует перегруженность деталями, характерная для русского узорочья. Однако использование аркатурно-колончатого пояса и вертикальных пилястр создает ритм фасадов и визуально разделяет объем здания, что перекликается с традициями архитектуры московского стиля.

Храм представляет собой пример стилистической преемственности с московским зодчеством XVI–XVII веков, но при этом адаптирует формы к современным реалиям. В отличие от церквей эпохи «русского узорочья», где наблюдается изобилие декоративных элементов, представленный храм демонстрирует стремление к лаконизму. Здесь акцент сделан на простоту и выразительность форм, что соответствует тенденциям модернизированного зодчества XX–XXI веков.

Выводы

Архитектурные образы Михаило-Архангельского и Благовещенского соборов в Павлодаре отражают как канонические традиции православного храмового зодчества, так и веяния, адаптированные к местному контексту и времени их создания. Однако оба собора демонстрируют существенные различия в своих стилистических решениях, композиции и трактовке традиций.

Михаило-Архангельский собор, выполненный в светлых тонах, визуально тяготеет к традициям русского архитектурного классицизма, дополненного элементами древнерусского храмового стиля. Его композиция отличается лаконичностью и пропорциональной гармонией. Светлый фасад с декоративными элементами указывает на связь с эстетикой храмов эпохи классицизма, где особое внимание уделялось симметрии, ясности форм и четкости линий. Новаторские элементы здесь проявляются в использовании современных строительных материалов и технологий, которые позволяют сохранять традиционную архитектуру в актуальной интерпретации.

Благовещенский собор, возведенный из красного кирпича, демонстрирует ориентацию на традиции московской храмовой архитектуры. Купола с зелеными основами и золотыми маковками создают более насыщенный и выразительный образ. Красный кирпич, использованный для фасада, выступает как символ исторической преемственности, отсылая к старинным русским храмам. Архитектурные детали, такие как кокошники, аркатурно-колончатые пояса и декоративные элементы, создают сложное пластическое оформление, что значительно усиливает визуальную выразительность собора. Вместе с тем использование столь насыщенного декоративного языка может быть отнесено к современным веяниям, направленным на возрождение старинных техник и их адаптацию к актуальному художественному языку.

Канонические черты, присущие обоим соборам, включают традиционную крестово-купольную композицию, характерную для православных храмов, и ориентацию алтарной части на восток. Однако их интерпретация существенно различается. Михаило-Архангельский собор тяготеет к строгой и лаконичной форме, в то время как Благовещенский собор акцентирует внимание на декоративной насыщенности и пластической экспрессии. Кардинальное различие между храмами заключается в их визуальном восприятии и характере взаимодействия с окружающей средой. Михаило-Архангельский собор создает впечатление легкости и воздушности. Благовещенский, напротив, воспринимается как монументальное сооружение, демонстрирующее силу и богатство русской архитектурной традиции.

Оба собора представляют собой примеры современного православного зодчества, где сочетаются традиции и новаторство. Однако их различие в архитектурных стилях и композиционных решениях отражает разнообразие подходов к созданию сакральных пространств, подчеркивающее уникальность каждого храма.

Список источников

1. Личман Е.Ю. Утраченные культовые сооружения города Павлодара конца XIX – начала XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 271–279.
2. Карпова М.Ю. Духовная архитектура Павлодара: от сакральных прообразов до современности // Культурное наследие Сибири. 2013. № 14. С. 79–87.
3. Попова З.В. Строительство современных православных храмов в городах Северного Казахстана : дис. … канд. архитектуры. Новосибирск, 2007. 253 с.

4. Пападаки Е. Проблемы современной храмовой архитектуры // Журнал Московской Патриархии. 2009. № 7. С. 80–89.
5. Православные храмы : в 3 т. Т. 2: Православные храмы и комплексы / сост. М.Ю. Кеслер. М.: Архитектурно-художественный центр Московской Патриархии АХЦ «АРХХРАМ», 2004. 361 с.
6. Курбатов В.Я. Церкви как украшение городов // Зодчий. 1909. № 20. С. 209–214.
7. Кудрявцев М.П. Русский храм // К Свету. 1994. № 17. С. 59–60.
8. Ерёмина Т.С. Русский православный храм. История. Символы. Предания. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 511 с.
9. Кудрявцев М.П., Кудрявцева Т.Н. Русский православный храм. Символический язык архитектурных форм // Православные храмы : в 3 т. Т. 1: Идея и образ / сост. М.Ю. Кеслер. М.: Архитектурно-художественный центр Московской Патриархии АХЦ «АРХХРАМ», 2004. С. 212–221.
10. Кеслер М.Ю. Развитие храмостроительства на Руси с IX по XX в. // Православные храмы : в 3 т. Т. 1: Идея и образ / сост. М.Ю. Кеслер. М.: Архитектурно-художественный центр Московской Патриархии АХЦ «АРХХРАМ», 2004. С. 179–212.

References

1. Lichman, E.Yu. (2021) ‘Lost cult structures of the city of Pavlodar end XIX – the beginning of XX century’, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul’turologiya i iskusstvovedeniye = Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (44), pp. 271–279. (In Russ.)
2. Karpova, M.Yu. (2013) ‘Spiritual architecture of Pavlodar: from sacral prototypes to the present’, *Kul’turnoye naslediye Sibiri = Cultural heritage of Siberia*, (14), pp. 79–87. (In Russ.)
3. Popova, Z.V. (2007) *Construction of modern Orthodox churches in the cities of Northern Kazakhstan*. Cand. Sc. (Architecture) thesis. Novosibirsk. (In Russ.)
4. Papadaki, E. (2009) ‘Problems of modern church architecture’, *Zhurnal Moskovskoy Patriarkhii = Journal of the Moscow Patriarchate*, (7), pp. 80–89. (In Russ.)
5. Kesler, M.Yu. (ed.) (2004) *Orthodox churches and complexes*. Vol. 2. Moscow: Architectural and Artistic Center of the Moscow Patriarchate AKhTs “ARKhKhram”. (In Russ.)
6. Kurbatov, V.Ya. (1909) ‘Churches as decorations of cities’, *Zodchiy = Architect*, (20), pp. 209–214. (In Russ.)
7. Kudryavtsev, M.P. (1994) ‘The Russian temple’, *K Svetu = To the Light*, (17), pp. 59–60. (In Russ.)
8. Eremina, T.S. (2002) *The Russian Orthodox Church: History, Symbols, Traditions*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
9. Kudryavtsev, M.P. and Kudryavtseva, T.N. (2004) ‘The symbolic language of architectural forms in Russian Orthodox churches’, in Kesler, M.Yu. (ed.) *Orthodox churches. Idea and image*. Vol. 1. Moscow: Architectural and Artistic Center of the Moscow Patriarchate AKhTs “ARKhKhram”, pp. 212–221. (In Russ.)
10. Kesler, M.Yu. (2004) ‘The development of church architecture in Russia from the 9th to the 20th century’, in Kesler, M.Yu. (ed.) *Orthodox churches. Idea and image*. Vol. 1. Moscow: Architectural and Artistic Center of the Moscow Patriarchate AKhTs “ARKhKhram”, pp. 179–212. (In Russ.)

Информация об авторах

Сербина Марина Викторовна, преподаватель, Торайгыров университет, Павлодар, Республика Казахстан; аспирант, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация; marinaserbina2205@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-1126-6997.

Будкеев Сергей Михайлович, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусств, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация; lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0008-1752-8756.

Information about the authors

Marina Viktorovna Serbina, lecturer, Toraigyrov University, Pavlodar, Republic of Kazakhstan; Postgraduate Student, Altai State University, Barnaul, Russian Federation; marinaserbina2205@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-1126-6997.

Sergey Mikhailovich Budkeev, Dr. Sc. (Art History), Cand. Sc. (Pedagogical Sc.), Professor of the Department of Arts, Altai State University, Barnaul, Russian Federation; lwlm@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0008-1752-8756.

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

Статья поступила в редакцию 20.02.2025; одобрена после рецензирования 03.03.2025; принята к публикации 05.03.2025.

The article was received by the editorial board on 20 February 2025; approved after reviewing on 03 March 2025; accepted for publication on 05 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 228–257. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 228–257. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.014

Многогранное творчество Владимира Кантора

Тома Людмила Анатольевна

Независимый исследователь, Кишинев, Республика Молдова
liytoma@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются вехи биографии и особенности творчества Владимира Викторовича Кантора, главного художника Республиканского театра кукол «Ликурич» в Кишинёве, лауреата многих республиканских и зарубежных фестивалей и конкурсов. Высоким мастерством при свободном полете воображения интересны не только его театральные декорации, куклы, маски, но и менее известные проявления таланта — в области скульптуры, графики. Произведения В. Кантора находятся в Театральном музее имени А.А. Бахрушина и в Музее Театра С. Образцова в России, в кукольных театрах Узбекистана, Польши, Франции, в Музее юмора в г. Габрово, в частных коллекциях многих стран. Итоги полувекового труда художника представляют искусствоведческий интерес и вводятся в научный оборот. Формально-стилистический и иконографический анализ произведений позволил продемонстрировать новаторский подход художника к созданию многофункциональных элементов декораций, а также нестандартные решения организации пространства. Значительное внимание художник уделяет свету и цвету, которые делают каждую сцену спектакля неповторимой, а визуальный ряд дополняется созданными В. Кантором куклами. Афиши, программки и путевые зарисовки, выполненные карандашом, акварелью, гуашью, темперой, демонстрируют разнообразие художественных техник, но всегда отличаются стилистическим и колористическим единством. Малые скульптурные формы сочетают в себе классические основы пластики со смелыми экспериментами в области формы. Изучение столь многогранного творчества В. Кантора позволяет сохранить его сценографическое наследие и полнее осветить этапы развития декорационного искусства, исследовать современные тенденции в творчестве художников театра.

Ключевые слова: Владимир Кантор, современное искусство, изобразительное искусство Молдовы, сценография, декорация, освещение, куклы, афиши, рисунки, скульптура, художественное пространство, колорит

Для цитирования: Тома Л.А. Многогранное творчество Владимира Кантора // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 228–257. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.014. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1186.

© Тома Л.А., 2025

Original article

The multifaceted oeuvre of Vladimir Cantor

Ludmila A. Toma

Independent researcher, Chisinau, Republic of Moldova
liytoma@mail.ru

Abstract. The article discusses the life and work of Vladimir V. Cantor, the chief artist of the Republican Puppet Theatre “Licurici” in Chisinau, Moldova. It is evident that his oeuvre encompasses not only his theatre sets, puppets and masks, but also his less well-known works in the domains of sculpture and graphics. These latter manifestations of his talent are interesting for their high level of mastery and the freedom of imagination that they display. The artistic oeuvre of V. Cantor is housed in a variety of institutions across the globe. These include the Bakhrushin Theatre Museum and the Museum of S. Obraztsov Theatre in Russia, puppet theatres in Uzbekistan, Poland and France, the Museum of Humour in Gabrovo, and private collections in numerous countries. The outcomes of a period of fifty years of the artist’s work are of interest to the field of art history and are introduced into the scientific turnover here. A formal, stylistic and iconographic analysis of the works was conducted, which demonstrated the artist’s innovative approach to the creation of multifunctional elements of scenery, as well as non-standard solutions for the organisation of art space. The artist pays considerable attention to light and colour, which serve to render each scene of the performance unique, and puppets created by V. Cantor complement the visual series. Playbills, programmes and travel sketches, always executed with the traditional art materials including pencil, watercolour, gouache and tempera, exemplify a diverse array of techniques. However, they are consistently characterised by a unifying stylistic and colouristic approach. Additionally, his small sculptural forms combine classical elements with experimental forms. The study of Cantor’s multifaceted work not only preserves his scenographic legacy but also sheds light on the development of decorative art and modern trends in theatre art.

Keywords: Vladimir Cantor, modern art, fine art of Moldova, scenography, set design, lighting, puppets, posters, drawings, sculpture, art space, colouring

For citation: Toma, L.A. (2025) ‘The multifaceted oeuvre of Vladimir Cantor’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 228–257. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.014.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1186. (In Russ.)

Введение

Владимир Кантор — известный с 1970-х годов в Молдавии художник-сценограф, член Союза художников Молдавии (1978), Международного союза кукольников (1997), Международного союза художников UNESCO (1998). Его произведения, ряд которых отмечен престижными премиями, находятся в разных городах мира, он удостоен звания «Meșter-Faur» («Мастер — Золотые руки», 1995), медали «Meritul Civic» («Гражданские заслуги», 2010) и почетного звания “Maestru în artă” («Мастер искусства», 2019). Более 10 персональных выставок Владимира Кантора было организовано в Кишинёве и Париже.

Главный художник Республиканского театра «Ликурич» в Кишинёве Владимир Кантор — автор ряда новаторских разработок. Титус Жуков, бывший директор этого театра, утверждал, что можно говорить о школе В. Кантора в театральном кукольном искусстве, где зрительный образ имеет огромное значение. Мастером оформлено более 150 спектаклей, в основном для детей. Однако талант художника проявляется так же ярко и в области графики, станковой и монументальной скульптуры.

Достижения Владимира Кантора нередко отмечались в прессе и справочной литературе[1], оценивались в научных публикациях [1, с. 80–89; 2; 3; 4; 5; 6; 7], но его творческий путь долгое время не исследовался с достаточной полнотой. Альбом, посвященный творчеству художника [8], изданный в Молдавии небольшим тиражом, благодаря презентации в Кишинёве увидели лишь немногие любители искусства.

В этой статье освещаются вехи творческой биографии художника, выявляется спектр его сложных задач путем сравнительного анализа работ, принадлежащих к разным видам искусства,— сценографических эскизов, рисунков, афиш, кукол, скульптуры. Формально-стилистический и иконографический анализ произведений дополнен в исследовании историко-биографическим методом, материалом для которого послужили воспоминания Владимира Кантора[2] и Галины Молотовой[3]. Ряд декорационных эскизов воспроизводится и вводится в научный оборот впервые.

Освоение профессии «художник-скульптор театра кукол»

Владимир Викторович Кантор родился 16 июля 1944 года в российском городке Володарск Нижегородской области в семье военного инженера. Отец Виктор Алексеевич и мать Ольга Павловна поощряли среднего из трех сыновей в его увлечении рисованием и лепкой. Обучаясь на скульптурном отделении Художественного училища имени М.Б. Грекова в Ростове-на-Дону (1960–1964), Владимир разработал с товарищами проект памятника Герою Советского Союза Галине Петровой, погибшей в бою, выполнив его для г. Новочеркасска. Но кроме этой учебной практики он создал эскизы кукол к спектаклю «Несносный слоненок» по мотивам сказки Р. Киплинга — восторг маленьких зрителей определил мечту стать художником театра кукол.

Один год В. Кантор работал учителем в поселке Извара Ленинградской области (1964–1965), создал эскизы оформления Дома культуры. Затем поступил в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии на факультет «Театральная техника и оформление спектакля» со специализацией «художник-скульптор театра кукол». Во время учебы (1965–1971) он подружился со студентами из Молдавии, будущими актерами, и стал в 1970 году художником выпускного спектакля молдавской группы — «Котик-Мотик» З. Поправского. Уже тогда он проявил изобретательность в многофункциональности частей декораций: штора из соломки служит ширмой, она же, скручиваясь снизу вверх, становится крышей дома, на которой действуют куклы-коты, и легко трансформируется в плывущий корабль.

Владимир Кантор прошел практику в Республиканском театре «Ликурич» в Кишинёве, а завершив учебу, по распределению вместе с женой-однокурсницей Галиной Молотовой работал в Областном театре кукол в Вологде (1971–1972)[4]. Затем по приглашению Министерства культуры МССР приехал с семьей в Кишинёв.

Декорации и куклы

В сотворчестве с режиссерами Владимир Кантор находил разнообразные решения для декораций и кукол, соответствующие сказочной сути постановок, и получал признание. Его приняли в Союз театральных деятелей Молдовы (1974), оформленный им спектакль «Буратино» по сказке А. Толстого занял призовое место на Всесоюзном смотре детских спектаклей (1975), другой, «Военная тайна» по рассказу А. Гайдара, был удостоен бронзовой медали ВДНХ СССР за сценографию (1977).

Из каждого сюжета В. Кантор умеет извлечь самые значимые элементы, чтобы создать нужный эмоциональный настрой, и оригинально решает сценическое пространство, продумывает всё, даже крепление частей декораций. Для постановки «Буратино» (1973, ил. 1) созданы боковые порталы,

[1] Алёшина А. Зримый образ спектакля // Советская Молдавия. 1977, 06 февраля; Вълев И. Светулките останаха в детските очи // Отечествен глас. [Пловдив]. 1975, 12 ноября; Галкина А. В мире детства // Независимая Молдова. 2004, 12 августа; Гордеева Ж. Соавтор спектакля // Вечерний Кишинёв. 1976, 10 марта; Деревщикова С. Всегда стараюсь придумать что-то особенное // Независимая Молдова. 2003, 31 декабря; Елина К. Буратино // Вечерний Кишинёв. 1973, 06 июля; Ивачев В. Художник // Комсомолец. 1967, 24 марта; Розамирина Н. Кружевной металл и геометрическая шерсть // Аргументы и факты – Молдова. 2004, № 31; Тиранин С. Куда плывут кораблики Кантора? // Кишинёвские новости. 2004, 06 августа; Тодуа З. Возраст зрелости // Вечерний Кишинёв. 1977, 21 марта; Урумов В. Да светим винаги навред // Комсомольская искра. [Пловдив]. 1975, 10 ноября; Chavasse C. Rendez-vous à la Saulaie pour un thé d'été à la russe, parfumé par Zanka // Oullins. [Lion, France]. 2001, 03 août; Costa J. L'univers fantastique de l'enfance // La Montagne. [Creuse, France]. 2005, 08 juin; Ducrozet P. La Zanka au Coeur de la commune // Oullins. [Lion, France]. 2001, 26 juillet; Pasecinic V. Jocul păpușarilor // Chișinău, 1995. P. 26–30; Peyrel V. La création artistique de retour à Mortroux // L'Echo de la Creuse. [Creuse, France]. 2005, 10 juillet; Русская ветвь изобразительного древа Молдовы = Creanga rusă a arborelui creativităţii din Moldova: Творческие биографии художников, принимавших участие в выставках Товарищества «М-АРТ» : кат.-справ / авт.-сост. С. Сулин. СПб.: [б. и.], 2013. С. 85.

2 Беседы с Владимиром Кантором. 2022–2025 гг. Архив Л.А. Тома.

3 Беседы с Галиной Молотовой. Архив Л.А. Тома.

4 Беседы с Владимиром Кантором. 2022–2025 гг. Архив Л.А. Тома.

1. **В.В. Кантор. Эскиз сценографии к спектаклю «Буратино».** 1973. Бумага, акварель. 50 × 80. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

2. **В.В. Кантор. Эскиз сценографии к спектаклю «Военная тайна».** 1973. Бумага, гуашь. 50 × 80. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

обрамляющие сцену, из которых появляются актеры, воплощающие трубадуров, Карабаса-Барабаса и других персонажей, а для кукол служит ширма дальнего плана.

В спектакле В. Лебедевой и А. Кирилловского «Военная тайна» (1973, ил. 2–3) художник разделил сценическую площадку на две части при помощи изогнутого пандуса, обозначившего дорогу среди пшеничного поля. Драматизм сюжета усилен условным красным цветом шинели актера на фоне грозного неба (синий занавес) и колебанием колосьев (в технике папье-маше). Стилистика эскизов декораций для некоторых сцен напоминает древнерусскую живопись.

И для популярных сюжетов В. Кантор разрабатывает неожиданные эффектные композиции

3. **В.В. Кантор.**
Эскиз сценографии
к спектаклю
«Военная тайна».
1973.
Бумага, гуашь.
50 × 80.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

4. **В.В. Кантор.**
Эскиз декорации
к спектаклю «Золушка».
1975.
Бумага,
смешанная техника.
50 × 60.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

5. **В.В. Кантор.**
Эскиз декорации
к спектаклю
«Робин Гуд».
1996.
Бумага, гуашь.
50 × 60.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

6. **В.В. Кантор.**
Эскиз декорации
к спектаклю
«Маленькая Баба Яга».
1976.
Бумага,
смешанная техника.
50 × 60.
Государственный
центральный
театральный музей
им. А.А. Бахрушина.
Фото из архива
В.В. Кантора

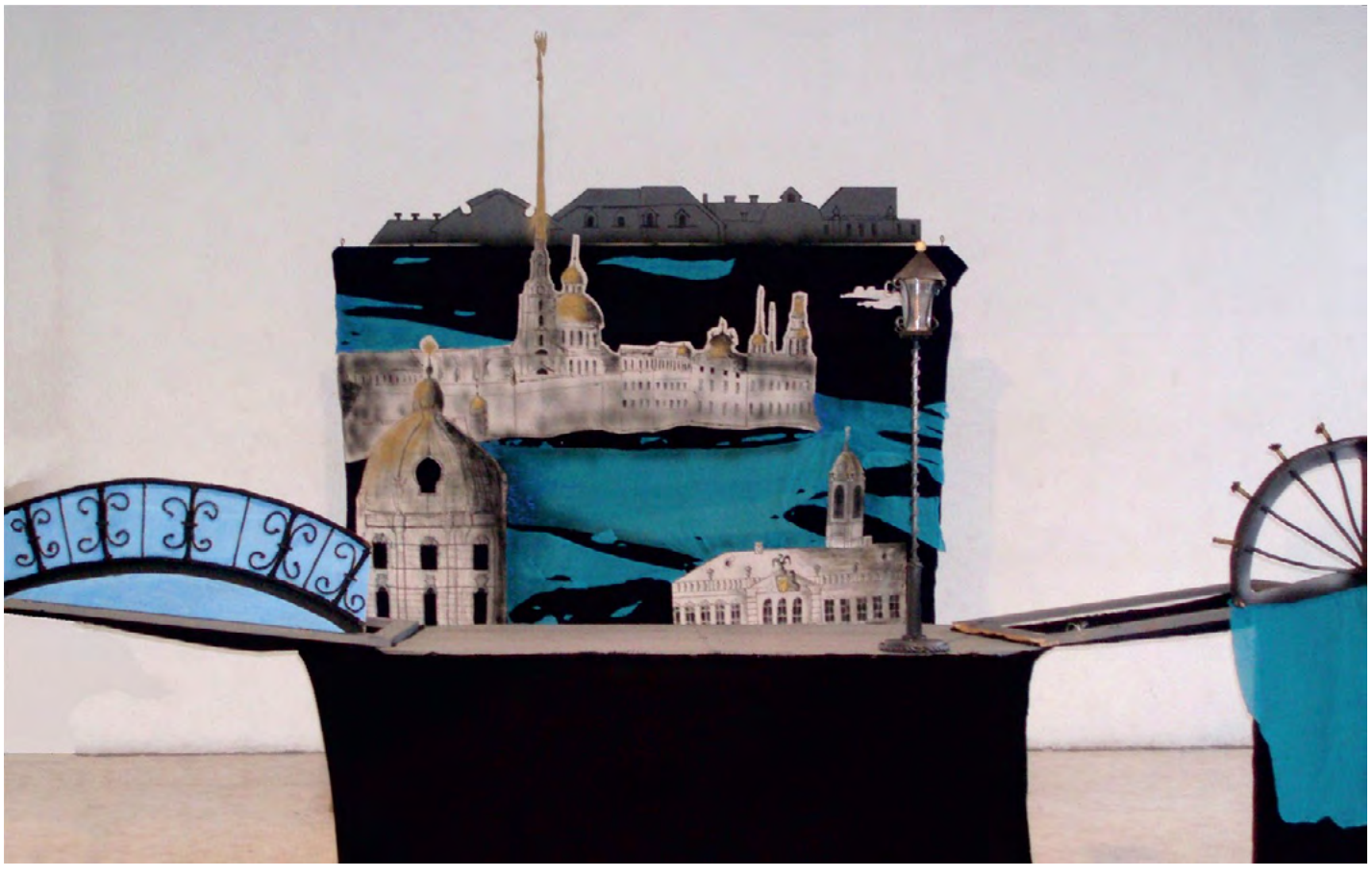
7. **В.В. Кантор. Эскиз декорации к спектаклю «Принцесса на горошине».** 1979. Бумага, гуашь. 50 × 60. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

(«Золушка», 1975; «Робин Гуд», 1996; «Маленькая Баба Яга», 1976; «Принцесса на горошине», 1979, ил. 4–7). Так, в оформление спектакля «Золушка» (ил. 4) он включил зеркала, которые постановщики не используют из-за возникающих бликов. Этой опасности он сумел избежать, расположив отражающие поверхности под точно рассчитанными углами. Из углубленного зеркалами пространства загадочно возникает и растворяется сказочная Фея, с помощью отражений умножаются фигуры танцующих на балу.

Находки Владимира Кантора высоко оценил Николай Петрович Наумов, заведующий кафедрой режиссуры и актерского мастерства театра кукол Российского государственного института сценического искусства: «Меня с ним связывали не только студенческие годы в ЛГИТМиКе, но и работа в двух театрах: “Теремок” в городе Вологда, “Ликурич” в Кишинёве и два творческих “десанта” во Франции. <…> Владимир Викторович был для меня именно соавтором, а не переносчиком каких-то (порой нелепых) сценографических фантазий режиссера на бумагу, а потом на сцену. <…> Художники ограничены замыслом режиссера, но В. Кантор всегда находит какую-то деталь, чтобы дать свое отношение к пьесе, а значит к видению будущего спектакля. И эскиз приобретает интересный характер самостоятельного живописного произведения. Посмотрим на его макет к спектаклю “Джельсамино в стране лжецов”. Глядя на макет как простой зритель, могу представить себе трудную жизнь в этом государстве, где ложь искривляет даже жизненное пространство, в котором приходится существовать людям. В предложенном Владимиром Викторовичем варианте угадывается и гротеск, как возможное жанровое решение спектакля. И в то же время курчавые облачка, живописная легкость всего сценического

8. **В.В. Кантор. Макет декорации к спектаклю «Джельсомино в стране лжецов».** 1979. Частная коллекция, Москва. Фото из архива В.В. Кантора

9. **В.В. Кантор. Декорация к спектаклю «Шинель».** 2006. Частная коллекция, Франция. Фото из архива В.В. Кантора



10. **В.В. Кантор. Эскиз декорации к спектаклю «Мельница с плациндами».** 1996. Бумага, смешанная техника. 50 × 60. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

пространства сохраняет поэтичность сказки Джанни Родари» [8, с. 23–25]. Ощущение живописной легкости, отмеченное Н.П. Наумовым, усиливается движением белых облачков на сцене (ил. 8). Иное, классически строгое решение найдено для декораций к спектаклю «Шинель» по произведению Н.В. Гоголя (ил. 9).

В. Кантор признается: «В работе над декорацией, стараюсь игровую площадку решать пространственно на сцене, чтобы она трансформировалась в ходе действия, меняя картины. Для художника-сценографа большое значение имеет театральное освещение. Каждая сцена в спектакле должна иметь свой цвет» [8, с. 29]. Особенности колорита В. Кантор тщательно продумывает, как видно при сравнении, например, эскизов к спектаклю «Мельница с плациндами» по произведению Ю. Филипа (ил. 10–11).

Изобразительный ряд спектаклей нередко включает изготовленных Владимиром Кантором кукол. Их облик определяется не только литературным прообразом («Золушка», 1975; «Волшебные превращения», 1983; «Шинель», 2006; «Женитьба», 2006, ил. 12–16), но и в определенной мере тем или иным архитектурным стилем, а более всего — воображением, основанным на понимании особенностей возраста зрителя. Забавные птицы из спектакля «Гадкий утенок» по сказке Г. Андерсена очеловечены в отношении характеров и одеяний (ил. 17).

Доброта художника не позволяет устрашать маленьких зрителей. Злые персонажи с утрированными элементами в облике, оказавшиеся в забавных ситуациях, вызывают у детей смех. Главной целью мастера является оживление кукол: «Мое полное удовлетворение состоит в том, что из куска

11 12
13

11. **В.В. Кантор. Эскиз декорации к спектаклю «Мельница с плациндами».** 1996. Бумага, смешанная техника. 36 × 25. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

12. **В.В. Кантор. Эскиз кукол к спектаклю «Золушка».** 1975. Бумага, гуашь. 60 × 50. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

13. **В.В. Кантор. Эскиз кукол к спектаклю «Волшебные превращения».** 1983. Бумага, гуашь. 50 × 65. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

14 15
16 17

14. **В.В. Кантор.**
Эскиз куклы
к спектаклю «Шинель».
2006.
Бумага, гуашь.
50 × 30.
Частная коллекция,
Франция.
Фото из архива
В.В. Кантора

15. **В.В. Кантор.**
Эскиз куклы
к спектаклю «Шинель».
2006.
Бумага, гуашь.
50 × 30.
Частная коллекция,
Франция.
Фото из архива
В.В. Кантора

16. **В.В. Кантор.**
Эскиз куклы
к спектаклю
«Женитьба».
2006.
Бумага, гуашь.
42 × 30.
Частная коллекция,
Франция.
Фото из архива
В.В. Кантора

17. **В.В. Кантор.**
Эскиз куклы
к спектаклю
«Гадкий утенок».
1982.
Бумага, гуашь.
60 × 50.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

18. **В.В. Кантор. Эскиз костюмов к спектаклю «Красная шапочка».** 1979. Бумага, акварель. 55 × 70. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

дерева, ткани или губки мне удается построить что-то, что сразу же оживает, персонализируется и имеет свою собственную историю» [5, p. 442].

С тонким чувством стиля В. Кантор разрабатывает элементы одежды и для кукол, и для актеров, выходящих на сцену, как в постановках для детей, так и в спектаклях для взрослых («Красная шапочка», 1979»; «Уроки современной истории», 1984, ил. 18–19).

Афиши, зарисовки с натуры

Возникающие в воображении зрительные образы Владимир Кантор воплощает и в афишах, в программках, отражающих дух спектакля. Если афиша к «Золушке» (1975, ил. 20) впечатляет графическим изыском и цветовой сдержанностью, то иные — экспрессивной конструктивностью, напоминающей авангардные поиски начала XX века, хотя и в них проявлена особая улыбка автора. Среди таковых — эскизы афиш к спектаклям: «Две царицы» (1987, ил. 21), где фактура имитирует тряпичную аппликацию; «Данилэ Препеляк» (1983, ил. 22), с шаржированными ликами-масками в центре композиции и с текстовой информацией на «лоскутках», как бы приметанных толстыми нитками к основе. При всём разнообразии композиций афишам Владимира Кантора всегда присуща стилистическая целостность и декоративная выразительность цветового аккорда (ил. 23–25).

Работая над эскизами, Владимир Кантор использует только традиционные материалы — карандаши, акварель, гуашь, темперу и никогда не прибегает к компьютеру. Он придает большое значение искусству рисунка, о чем свидетельствуют и альбомы с многочисленными «безадресными» набросками с натуры. Выбор технического материала зависит от авторского восприятия конкретной местности. Виды Новгорода с древнерусскими церквями драматизированы тональными контрастами акварели, импровизационной экспрессией письма («Новгород», 1968, ил. 26).

Зарисовки улиц Парижа эмоционально сдержанные, с вниманием к характерным деталям, выполнены тушью. Здесь рисунок, выделяющий декор старинных зданий, редко лишь местами дополнен акварельной подцветкой. Некоторые части городских мотивов едва намечены, они, кажется, истончаются «светом». Такое впечатление создается свечением самой бумаги, что способствует и композиционному единству (рисунки из серии «Париж», 2000–2001, ил. 27–28).

Скульптура

Постоянным увлечением Владимира Кантора является скульптура малых форм. В монолитных объемах ряда работ (например, «Пьеро», 2005; «Фирс», 2017, ил. 29–30) сохраняются традиционные основы пластики, освоенные в годы учебы. В других произведениях автор смело экспериментирует, связывая изображение лица и реальные предметы.

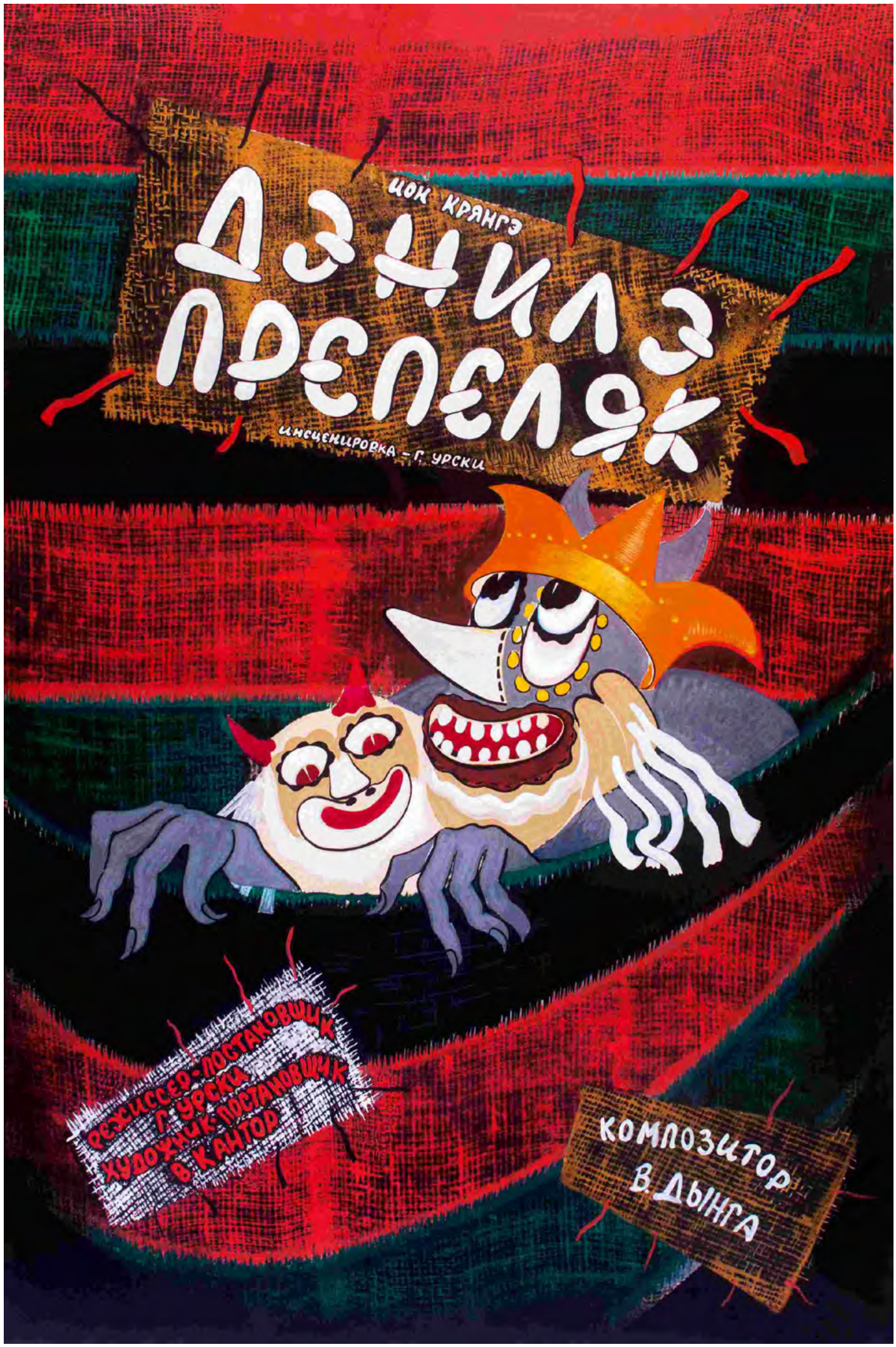
Композиции в пластике малых форм нередко решаются как театральные сцены: «Чарли Чаплин», «Дама с собачкой» (ил. 33–34). Динамичным

19. **В.В. Кантор. Эскиз костюмов к рок-опере «Уроки современной истории».**
1984.
Бумага, гуашь.
70 × 60.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

20. **В.В. Кантор.**
Эскиз афиши
к спектаклю «Золушка».
1975.
Бумага, гуашь.
60 × 50.
Государственный
центральный
театральный музей
им. А.А. Бахрушина.
Фото из архива
В.В. Кантора

21. **В.В. Кантор. Эскиз афиши к спектаклю «Две царицы».** 1987. Бумага, смешанная техника. 90 × 60. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

22. **В.В. Кантор.**
Эскиз афиши
к спектаклю
«Дэнилэ Препеляк».
1983.
Бумага, гуашь.
90 × 60.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора



23. **В.В. Кантор. Эскиз афиши к спектаклю «Красная шапочка».** 1979. Бумага, гуашь. 85 × 50. Коллекция художника. Фото из архива В.В. Кантора

24. **В.В. Кантор.**
Эскиз афиши
к спектаклю
«Маленькая Баба Яга».
1976.
Бумага,
смешанная техника.
90 × 60.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

25. **В.В. Кантор. Эскиз афиши к спектаклю «Стойкий оловянный солдатик».**
1977.
Бумага, гуашь.
80 × 60.
Коллекция художника.
Фото из архива В.В. Кантора

26. **В.В. Кантор.**
Новгород.
1968.
Бумага, акварель.
30 × 40.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

27. **В.В. Кантор.**
На берегу Сены.
Из серии «Париж».
2001.
Бумага, тушь.
35 × 40.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

28. **В.В. Кантор.**
Из серии «Париж».
2000.
Бумага, акварель, тушь.
40 × 30.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

характером образа выделяется «Кукольник», управляющий марионеткой (ил. 35). Движение ощутимо и в произведении «Лампа Ильича», воплощающем стремление к будущему (ил. 36).

Среди скульптурных произведений Владимира Кантора преобладают работы, тяготеющие к разряду декоративно-прикладного искусства. Это изящные изделия из меди и латуни в виде парусников-бра или настенных часов, оформленных мотивами готики или элементами из растительного, животного мира. Это и ретро-кабриолеты, где за рулем — модник в цилиндре или дама в широкополой шляпе, а в багажник можно поместить какой-нибудь «сюрприз» («Ретроавтомобиль», 1984, ил. 37).

29. **В.В. Кантор.**
Пьеро.
2005.
Латунь.
35 × 10.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

30. **В.В. Кантор.**
Фирс.
2017.
Латунь.
20 × 15.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

Путь стилизации и обогащения фактурными эффектами допускает неожиданное соединение форм и материалов. Например, сквозной орнамент позволяет увидеть стоящего в брюхе слонихи детеныша («Семья», 2013, ил. 38), туловище другого слона заменено розовой ракушкой, у иных животных хвост завершен «цветочком» («Шкатулка со львами, 1983, ил. 39).

Редкое сочетание богатой фантазии и технического совершенства проявлено художником в сложных композициях, составленных из необычных строений, пространство которых населено людьми. В нишах «Самовара» (2000, ил. 40) — мотивы из жизни России начала XX века, а у стен «Парижа» (2000, ил. 41) можно узнать французскую публику XIX века. Его «Камин» (2022, латунь) включает несколько сюжетов из сказок, причем они могут приводиться в движение.

Способность достигать монументальной выразительности объемных форм В. Кантор проявил в скульптурном оформлении фасада Республиканского театра кукол «Ликурич» и его интерьера. Для фасада муниципального театра кукол «Гугуца» им создана декоративная эмблема (ил. 42).

Выводы и заключение

Подведем итоги освещенного в статье материала. В становлении Владимира Кантора как художника-скульптора театра кукол сыграло большую роль обучение в Художественном училище

31. **В.В. Кантор. Калмык.**
1976.
Дерево, металл.
32 × 20 × 8.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

имени М.Б. Грекова в Ростове-на-Дону, Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, практика в Республиканском театре «Ликурич» в Кишинёве, где впоследствии он стал главным художником.

В сценографическом творчестве мастера проявляется изобретательность в многофункциональности частей декораций, а также оригинальные подходы к решению пространства, способного к трансформации в ходе действия и при этом создающего нужный эмоциональный настрой в соответствии с сюжетом — от живописной легкости, до гротеска или классически строгого, порой тяжелого оформления, подчеркивающего многослойность произведения и передающего переживания главного героя. Большое внимание художник уделяет освещению и цвету, которыми отличается каждая сцена спектакля. В изобразительный ряд В. Кантор нередко включает созданных им кукол.

Афиши, программки и путевые зарисовки В. Кантора разнообразны по изобразительной манере, от графической изысканной сдержанности, до авангардной экспрессивной конструктивности,

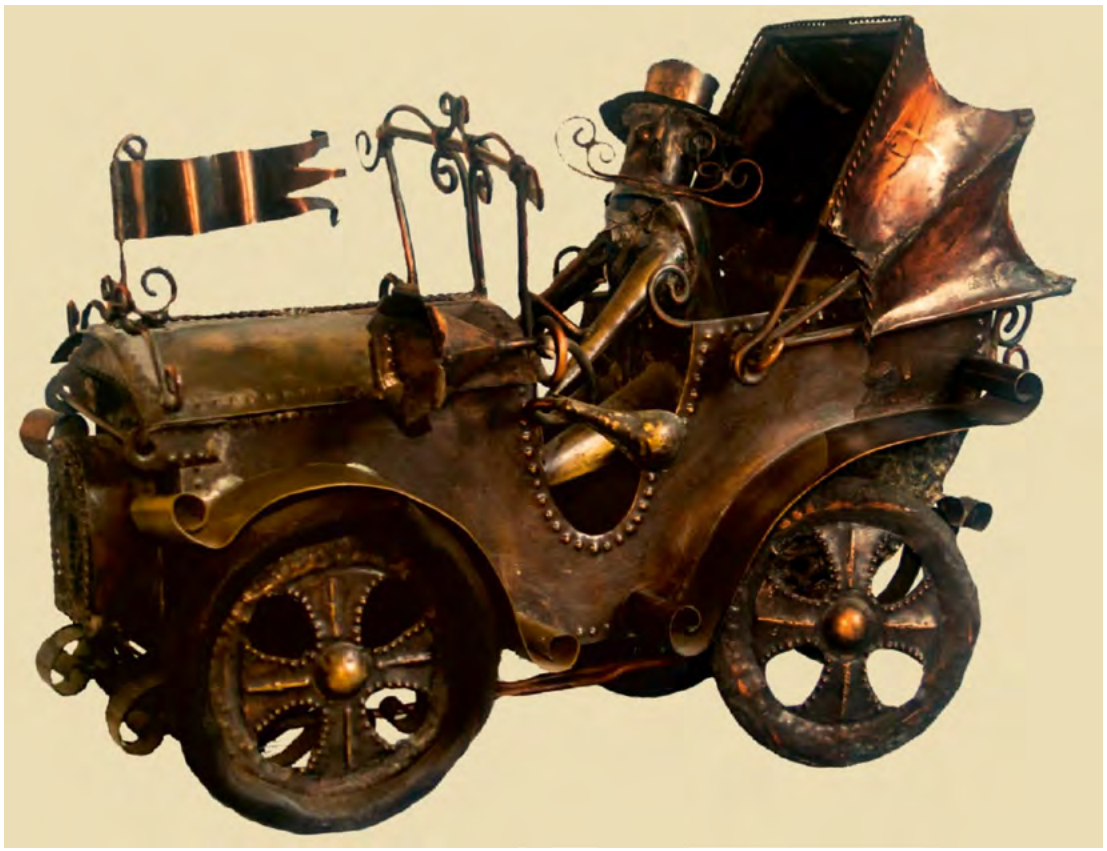
32 33
34 35

32. **В.В. Кантор.**
Ключи.
2012.
Латунь.
35 × 30.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

33. **В.В. Кантор.**
Чарли Чаплин.
1995.
Латунь.
40 × 15.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

34. **В.В. Кантор.**
Дама с собачкой.
2015.
Латунь.
45 × 25.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

35. **В.В. Кантор.**
Кукольник.
2009.
Латунь.
32 × 20.
Музей кукольного театра,
г. Мытищи.
Фото из архива
В.В. Кантора



36 37
38

36. **В.В. Кантор.**
Лампа Ильича.
1993.
Латунь, стекло.
32 × 25.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

37. **В.В. Кантор.**
Ретроавтомобиль.
1984.
Латунь.
35 × 20 × 30.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

38. **В.В. Кантор.**
Семья.
2013.
Латунь.
25 × 40.
Частная коллекция.
Фото из архива
В.В. Кантора

39. **В.В. Кантор.**
Шкатулка со львами.
1983.
Латунь.
30 × 30 × 30.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

40. **В.В. Кантор.**
Самовар.
2000.
Медь.
84 × 20 × 30.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

41. **В.В. Кантор.**
Париж.
2000.
Латунь.
57 × 36.
Коллекция художника.
Фото из архива
В.В. Кантора

но всегда стилистически и колористически целостны. В работе над ними художник использует только традиционные материалы — карандаши, акварель, гуашь, темперу.

Скульптура малых форм, в основном из меди и латуни, также соединяет традиционные основы пластики, освоенные в годы учебы, со смелыми экспериментами с формой.

Оставаясь главным художником в Республиканском театре кукол «Ликурич» до настоящего времени, Владимир Кантор оформлял спектакли и в других театрах Молдавии, а также России, Украины, Румынии, Болгарии, Литвы и во Франции, где живет дочь Наталья, режиссер театральных постановок. Его приглашают к сотрудничеству как талантливого изобретателя новых сценографических идей. Секрет неиссякаемой энергии, жизнелюбия, душевной молодости художника объясняется свойствами личности: раскованностью в выражении идей и чувств, страстной увлеченностью творческим процессом как мастерской игрой. Художник признается: «Мое неизменное

42. **В.В. Кантор. Эмблема на фасаде театра «Гугуца».** 1990. Алюминий. 200 × 200. Фото из архива В.В. Кантора

желание — обновлять работу, стремясь, чтобы новый спектакль стал оригинальным, не повторяя эффекты предыдущего. Сценограф создает новый мир и, когда видит, как дети реагируют, радуются и верят в реальность этого мира, душу его наполняет ответная радость и удовлетворение. Моя главная задача — своими работами дать детям радость, воспитывать в них доброту по отношению к людям, животным, любовь к природе. И — к искусству. Через детский театр мы готовим их для понимания оперы, балета драматического театра, живописи» [8, с. 29].

Список источников

1. Кердиваренко С. Театрально-декорационное искусство Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1984. 108 с.
2. Тома Л.А. Творчество Галины Кантор-Молотовой в театре кукол и не только // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 44–59. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.004.
3. Malcoci V. Vladimir Cantor — 45 de ani de activitate artistică în Moldova // Panoramic ART 2017–2018 / redactor coordonator T. Stavilă. Chișinău: Bons offices, 2019. P. 191.
4. Cincilei G. Vladimir Cantor // Cincilei G. O Poveste a Poveştilor. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1995. P. 10–12.
5. Hogea T. Vladimir Cantor scenograf // Hogea T. Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei. Vol. 5. Iaşi: Editura Sedacom Libris, 2013. P. 439–448.
6. Tipa V. Destinul păpuşilor. Teatrul Municipal de Păpuşi “Guguţă”: 30 de ani de activitate. Chișinău: Univers Educaţional, 2024. 327 p.
7. Toma L. Dimensiunile creației lui Vladimir Cantor // Conferința științifică anuală [a Muzeului Național de Artă al Moldovei] / coord. L. Postica. Chișinău: s. n., 2021. P. 67–70.
8. Vladimir Cantor = Владимир Кантор / autor-alcătuitor L. Toma. Chișinău: s. n., 2023. 96 p.

References

1. Kerdivarenko, S. (1984) *Theatrical and decorative art of Moldova*. Chisinau: Shtiintsa. (In Russ.)
2. Toma, L.A. (2021) ‘Creative activity of Galina Kantor-Molotova in the puppet theatre and not only’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 44–59. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.004.
3. Malcoci, V. (2019) ‘Vladimir Cantor — 45 years of artistic activity in Moldova’, in Stavila, T. (ed.) *Panoramic ART 2017–2018*. Chisinau: Bons offices, p. 191. (In Rom.)
4. Cincilei, G. (1995) ‘Vladimir Cantor’, in Cincilei, G. *A Story of Stories*. Chisinau: Writers’ Union Publishing House, pp. 10–12. (In Rom.)
5. Hogea, T. (2013) ‘Vladimir Cantor as set designer’, in Hogea, T. *On the art of Romanian puppeteers. Dialogues with stage masters*, vol. 5. Iasi: Sedacom Libris Publishing House, pp. 439–448. (In Rom.)
6. Tipa, V. (2024) *The destiny of puppets. Municipal Puppet Theater “Guguta”: 30 years of activity*. Chisinau: Univers Educaţional. (In Rom.)
7. Toma, L. (2021) ‘Dimensions of Vladimir Cantor’s creation’, in Postica, L. (ed.) *Annual scientific conference of the National Museum of Art of Moldova*. Chisinau: s. n., pp. 67–70. (In Rom.)
8. Toma, L. (2023) *Vladimir Cantor*. Chisinau: s. n. (In Rom. and Engl.)

Информация об авторе

Тома Людмила Анатольевна, доктор искусствоведения, Кишинёв, Республика Молдова. Заслуженный деятель искусств, член секции критики Союза художников Молдовы, член Ассоциации искусствоведов (АИС), liytoma@mail.ru.

Information about the author

Lyudmila Anatolyevna Toma, Dr. Sc. (Art Studies), Chisinau, Moldova. Honored Art Worker, Member of the Criticism Section of the Union of Artists of Moldova; Member of the Association of Art Critics, liytoma@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 14.02.2025; одобрена после рецензирования 30.04.2025; принята к публикации 05.05.2025.
The article was received by the editorial board on 14 February 2025; approved after reviewing on 30 April 2025; accepted for publication on 05 May 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 258–275. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 258–275. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.015

Творчество Данзанбалжира Энхтайвана: о художественных стратегиях современного монгольского искусства

Доржсурэнгийн Уранчимэг

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
uranchimeg_fineart@yahoo.com

Яйленко Евгений Валерьевич

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 5114-6252

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению творческой деятельности одного из ведущих художников Монголии Данзанбалжира Энхтайвана. На примере искусствоведческого анализа его произведений показано, какими огромными возможностями стилистического выражения обладает современное монгольское искусство. Благодаря соединению практики традиционной буддийской живописи с заимствованной у русской школы реалистической манерой письма и модернистскими тенденциями оно дает возможность для формирования уникальной художественной стратегии. Ее осуществление позволяет использовать преимущества разных стилевых систем, объединяя их выразительные приемы в рамках одного живописного произведения. Их умелое использование позволило монгольскому художнику выстроить сложный содержательный план своих произведений, включающий рефлексии на тему национальной истории и уникальной судьбы Монголии.

Ключевые слова: Монголия, изобразительное искусство, живопись, Данзанбалжир Энхтайван, монгол зураг, Институт имени Репина, Кино в степи

Для цитирования: Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Данзанбалжира Энхтайвана: о художественных стратегиях современного монгольского искусства // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 258–275. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1198.

© Д. Уранчимэг, Яйленко Е.В., 2025

Original article

Artworks by Danzabaljir Enkhtaivan and artistic strategies of modern Mongolian art

Dorjsurengiin Uranchimeg

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia
uranchimeg_fineart@yahoo.com

Evgeniy V. Yaylenko

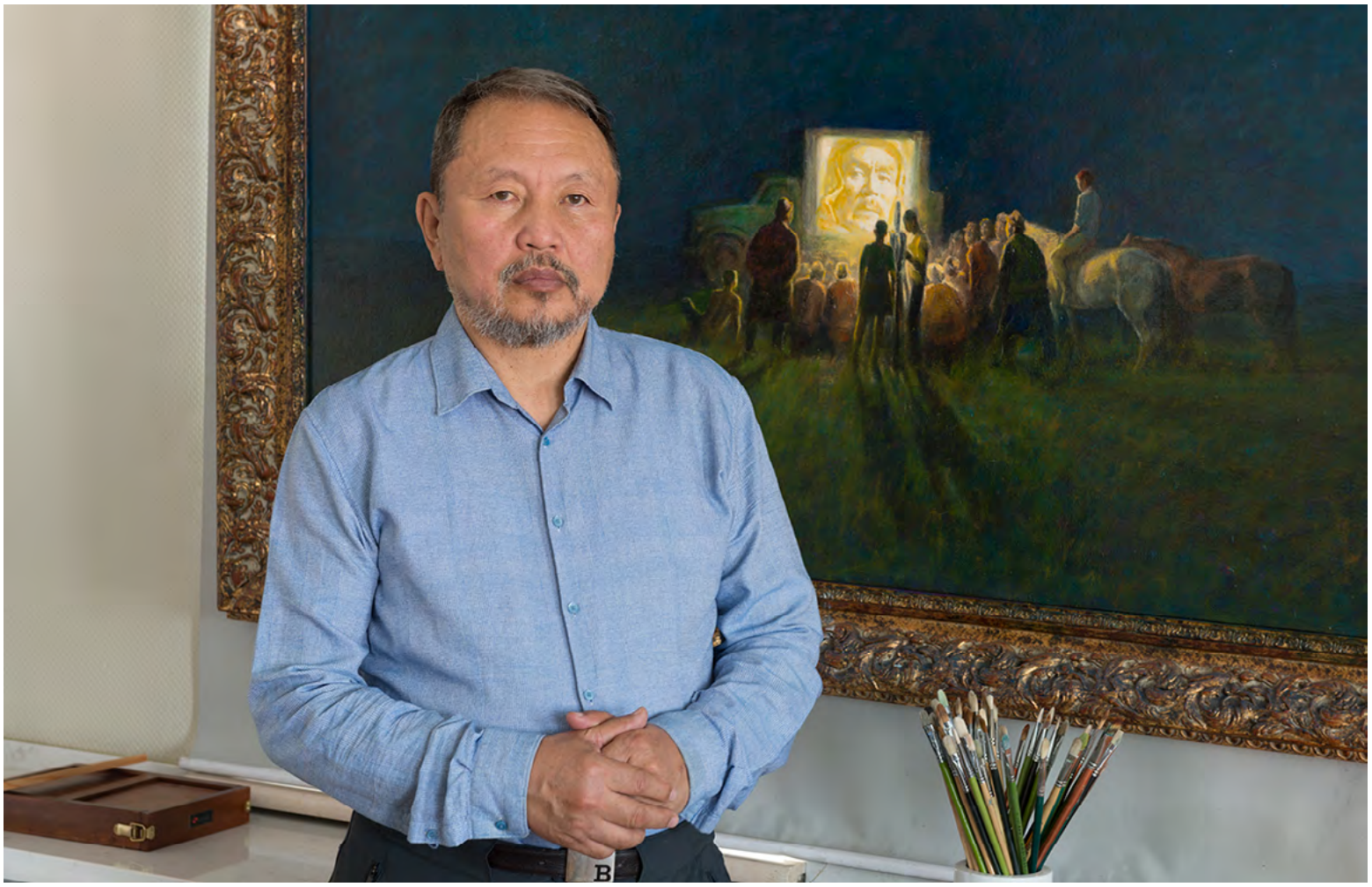
Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia
eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 5114-6252

Abstract. The article is devoted to a review of the creative activity of one of the leading artists of modern-day Mongolia, Danzanbaljir Enkhtaivan. An art-historical analysis of his works helps to consider specific means of stylistic expression which are in vague in modern Mongolian art. By combining the practice of traditional Buddhist painting with a realistic style borrowed from the Russian school and modernist trends, it provides an opportunity to form a unique artistic strategy. Its implementation makes it possible to use the advantages of different stylistic systems, combining their expressive techniques within one single painting. Their skilful use has allowed the Mongolian artist to build a complex content in his pictorial works which include reflections on the national history and unique destiny of Mongolia. Enkhtaivan, a graduate of the Repin Institute in Leningrad, has mastered the painting techniques that form the basis of both Western European and Russian art to perfection. His unique ability to express the characteristic world-view of the Mongol people with sharp distinctness sets him apart from other painters. His art is characterized by a high level of professionalism, evident in his confident drawing, balanced compositions, and harmonious colour combinations. Additionally, Enkhtaivan's work reflects a clear understanding of his national identity, rooted in his connection to the cultural traditions of his country and people. By working at the intersection of different style systems, Enkhtaivan has been able to expand the semantic content of his paintings, infusing them with complex reflections and allusions.
Keywords: Mongolia, visual arts, painting, Danzabaljir Enkhtaivan, Mongol zurag, Repin Institute, Cinema in the steppe

For citation: Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2025) 'Artworks by Danzabaljir Enkhtaivan and artistic strategies of modern Mongolian art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 258–275. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.015. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1198. (In Russ.)

Введение

Уникальность современного искусства Монголии в целом определяется благодаря воздействию трех основополагающих факторов, роль которых играют традиционный стиль «монгол зураг», классическая традиция академического образования и радикальный модернизм [1, с. 207–211]. Ориентация на них в каждом отдельном случае объясняет выбор индивидуальной творческой стратегии. Однако при непосредственном знакомстве ситуация в монгольском искусстве выглядит куда сложнее из-за присутствия большого количества переходных форм и стилевых систем, которые объединяют разнородные компоненты, заимствованные из разных художественных направлений. Что особенно интересно,



1. **Д. Энхтайван.**
Фото А.В. Клюева

их интенсивным взаимодействием порой бывает отмечено творчество *одного* художника, что делает его изучение особенно увлекательным и в то же время важным для уяснения закономерностей развития национальной школы.

Таким художником является Данзанбалжир Энхтайван (ил. 1), яркое и самобытное творчество которого выразительно характеризует феноменологию современной монгольской живописи. Анализу его творчества посвящен ряд интересных публикаций [2; 3], однако представляется необходимым вновь вернуться к искусствоведческому изучению его работ, поскольку в настоящее время Энхтайван — один из ведущих художников Монголии, где его имя пользуется большой известностью.

Его биография отразила в себе все изломы времени перемен, в которое художнику довелось жить и трудиться. Энхтайван родился в июне 1957 года в поселке Есенбулаг аймака Говь-Алтай. Вскоре после окончания художественного училища в Улан-Баторе в двадцатилетнем возрасте он стал студентом факультета живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, из стен которого вышел в 1984 году. Сначала он по распределению трудился в качестве художника-оформителя на промышленном предприятии в Эрдэнэте, что явно не соответствовало масштабу его личности и дарования, но затем, уже в эпоху перестройки, активно включился в политическую деятельность, в итоге став одним из лидеров протестного движения в Монголии. Это привело его в Великий хурал, где он на протяжении четырех лет владел депутатским мандатом (1996–2000), принеся немало пользы своей стране в качестве законодателя и общественного деятеля. В настоящее время Д. Энхтайван отошел от политики. Он проживает в Улан-Баторе, посвящая дни творческим занятиям и принимая участие в художественной жизни столицы.

«Знамя независимости». Начало

Возрождение традиционных художественных приемов и выразительных средств в целом выглядит достаточно типичным для изобразительного искусства постсоветского пространства, к которому можно отнести и Монголию (разумеется, с определенными оговорками). В качестве примера упомянем возросший интерес к практике выполнения стилизованных миниатюр среди современных узбекских художников или картины-«петроглифы»

2. **Д. Энхтайван.**
Знамя независимости.
1975.
Холст, гуашь, акварель.
52 × 62.
Собственность художника

казахского живописца Ахмета Ахата (род. 1954), выполненные по мотивам древней наскальной живописи. Отметим и то важное обстоятельство, что этот процесс впервые заявил о себе гораздо раньше, еще в 1970-х годах. Однако даже на таком фоне случай Монголии — совершенно особый, поскольку здесь едва ли имеет смысл говорить о *возрождении* традиций старинного искусства, ведь они продолжали существование даже в период социализма, причем отнюдь не на периферии художественного процесса. Подтверждением тому служит сверхэнергичная деятельность одареннейшего из местных мастеров 1960–1970-х годов Дагдангийна Амгалана (к слову, одного из наставников Энхтайвана в улан-баторском училище) [4; 5, с. 192–205]. Вослед ему и другому классику монгольской школы, У. Ядамсурэну, художник в ту пору также предпринял опыт примирения разных изобразительных наречий, оказавшийся на редкость удачным и плодоносным. Речь идет о картине «Знамя независимости» (ил. 2), которая была выполнена Энхтайваном в 1975 году в качестве дипломного проекта. Однако художественное значение этой небольшой работы по-настоящему открывается лишь теперь, когда, видимая в исторической ретроспективе, спустя полвека она предстает нам в виде одного из главных достижений монгольской школы на пути обретения своей национальной идентичности.

В ноябре 1974 года, когда Энхтайван проходил обучение на последнем курсе училища, был торжественно отпразднован полувековой юбилей провозглашения Монгольской Народной Республики. Славная годовщина естественным

образом направляла внимание к тем легендарным дням, когда в жестокой борьбе и муках рождалась на свет монгольская государственность. Одним из главных ее символов служит национальное знамя, и в этом отношении выбор сюжета для картины выглядит вполне предсказуемым, даже ожидаемым. В то время подобные работы, содержание которых строилось вокруг какой-нибудь партийно-государственной реликвии или национальной святыни, нередко выполнялись по случаю памятных торжеств и громких юбилеев, связанных с историей страны победившего социализма. У Энхтайвана основу живописного повествования образует событие, произошедшее в Кяхте в 1921 году. Тогда там состоялся первый съезд Монгольской народной партии и одновременно в чрезвычайно сжатые сроки была создана революционная армия во главе с великим Сухэ-Батором, для которой и было изготовлено знамя.

Прежде чем приступить к работе над дипломом, Энхтайван внимательно изучил исторические источники и даже встречался с немногими еще остававшимися в живых очевидцами тех далеких дней. Ранние версии картины (они сохранились) несли на себе отпечаток реалистической манеры, что вообще-то было типичным для произведений «юбилейного» жанра, призванных служить в глазах зрителя чем-то вроде исторического источника, обладающего документальной ценностью подлинного свидетельства о совершившемся событии. Реминисценции изобразительного языка станковой живописи отчасти удержались и в ее окончательном варианте. Художник оставляет элементы линейной перспективы в построении живописного пространства. Он показывает фигуры в сильных ракурсах. Принцип их изображения также выглядит нехарактерным для традиционного монгольского стиля. Энхтайван не боится изображать вышивальщиц в напряженных позах, иногда со спины, в сложном трехчетвертном развороте, способном сообщить движению жизненную естественность. Однако в целом стиль «Знамени» не имеет ничего общего с реалистической манерой, по умолчанию подразумевавшейся в качестве единственного способа живописного рассказа при изложении событий революционной эпохи. С ее рудиментами Энхтайвану удалось соединить ясный и возвышенный строй национального искусства, что имело в качестве результата поразительное богатство художественных смыслов, обнаруживаемых в «Знамени».

Но разве не был подобный результат заранее предопределен таким отличительным качествам личности и дарования Энхтайвана, как честность, побуждавшая внимательнейшим образом отнестись ко всем нюансам замысла, который при ближайшем рассмотрении предстает отнюдь не столь одиозным, как могло бы показаться? Согласно официальной версии истории монгольской революции, всё, что непосредственно предшествовало отмене монархии, следовало воспринимать исключительно с критических позиций как «темное царство». Руководствуясь логикой «Курса истории Монгольской народно-революционной партии», художник обязан был изобразить изможденных, скудно одетых вышивальщиц, которые вносят посильную лепту в ожесточенную схватку угнетенных трудящихся масс с эксплуататорами. Но Энхтайван поступил иначе. Благодаря рассказам стариков он хорошо знал, что дореволюционная жизнь выглядела по-другому, чем ее представляли учебники по обществоведению, ибо в ней находилось место не только для трудностей и забот, но и для раскатистого смеха, лукавых женских улыбок и волнующей игры любовных страстей. Было и кое-что другое, не вписывавшееся в шаблоны официальной историографии. Старожилы поведали Энхтайвану, что поначалу революцию восприняли как настоящий дар неба, ознаменовавший наступление царства справедливости, отчего революционный энтузиазм как-то странно соединился с буддийскими представлениями о «чистой земле», полной радости и первозданного блаженства: даже день изготовления знамени, говорили они, был выбран отнюдь не случайно, но в согласии с религиозным календарем, поэтому сам трудовой процесс был осмыслен как некое подобие сакрального ритуала.

Это переживание, в котором таинственно соединились благочестие и вера в социальную справедливость, следовало воплотить непосредственно в нюансах изобразительной речи, избранной Энхтайваном для живописной саги о первом знамени. Постепенно уходя всё дальше от реалистической манеры, художник сделал выбор в пользу стилизации в духе произведений старомонгольского искусства, относящихся к стилю «монгол зураг». Для него были характерными плоскостность композиционных построений, лишенных пространственной составляющей, преувеличенная орнаментальная выразительность контурных линий, доминирование крупных пятен яркого насыщенного цвета [6, с. 36–37]. Эти стилевые признаки отчетливо видны в «Знамени независимости». Контрастным размещением светлых форм на темном фоне зрительское внимание заостряется на выразительности отдельных деталей в изображении нарядных костюмов искусных мастериц, на особой элегантности движений тонких рук. Каждая из таких деталей, образующих неповторимый *couleur locale* старого монгольского быта, с поразительным для неофита умением вплетена в общую линейную партитуру картины.

Ощущение ритуального действа, каждая стадия которого мыслится как продолжение предшествующей, оживает в зрительском сознании благодаря сложной взаимосвязанности раппортов композиционного узора, их ритмически выразительным повторам и гармоничным, поистине музыкальным созвучиям. Картинная поверхность осмыслена в качестве декоративной плоскости, как принято в стиле монгол зураг. Изображение выстраивается в двухмерном пространстве, обретая вид проекции видимого мира. Стремясь усилить экспрессию плоскостного стиля, художник сильно повысил линию горизонта, отчего изображение земной поверхности, круто вздымаясь, целиком заполняет прямоугольник картины. Благодаря этому оказывается возможным зрительное прочтение живописных форм в четком силуэтном выражении наподобие орнаментальных мотивов. Тонкий ритмический рисунок их витиеватого сплетения оставляет впечатление растительного узора, оплетающего человеческие фигуры, чтобы ожить затем в капризных очертаниях контурных линий и кропотливой проработке аксессуаров.

Однако применение выразительных приемов, некогда сформировавшихся в области традиционного буддийского искусства Центральной Азии, имело в качестве оборотной стороны развитие таких содержательных мотивов, которые не имели ничего общего с хроникой революционных событий. Главной причиной тому послужило особое отношение к Слову как к сакральной реликвии, вынесенной на национальный стяг. До сих пор святыня Слова никогда еще не была предметом изображения в произведении монгольского искусства, которое благодаря Энхтайвану и его учителям как бы заново открывало для себя в 1970-х годах феномен многозначности художественного содержания. Когда рассматриваешь окончательный вариант картины, то начинает казаться, что это сама Монголия, представленная в образах десяти пригожих женщин-мастериц, шьет знамя национальной независимости. Безымянные вышивальщицы, облаченные в нарядные костюмы, олицетворяют десять крупнейших родов страны [3, с. 142]. Здесь присутствует явственная отсылка к историческому прошлому Монголии, но не Монгольской Народной Республики, а древней империи монголов, где, согласно традиции, насчитывалось девять ближайших сподвижников первого Великого Хана, образовывавших вместе с ним священное число 10, символизирующее полноту и завершенность жизненного цикла.

Так взамен живописного репортажа о том, «как это было» (а вернее — могло быть), художник создал подобие символической картины о связи времен, благодаря многозначности содержания, оказавшейся сродни выразительной эмблеме соёмбо, что выткана на знамени. В этом отношении содержательная структура «Знамени независимости» удивительно точно отвечает характеру сюжета, в основе которого — история создания *символа* монгольской государственности, национального флага. С глубоким и сосредоточенным вниманием склонились над ним безымянные труженицы. Их вдумчивые лица и осторожные движения заставляют проникнуться неизъяснимой важностью момента, когда на свет появляется гордое знамя молодой страны. Художник разместил фигуры таким образом, что в центре образованного ими круга, магически притягивая взгляд, оказалась идеограмма соёмбо, важнейшего государственного символа, сконцентрировавшего в себе воплощение основополагающих для Монголии жизненных начал. Нерукотворный знак соёмбо как будто бы чудесным образом возникает на алой ткани флага. Он оправлен в венок из листьев лотоса, чье плетение оживает в затейливом порядке размещения фигур на картинной поверхности. Они умело включены в нарядную арабеску сложного композиционного узора, удерживающего взгляд продуманным чередованием красочных пятен и изысканностью рисунка.

Благодаря мифологическим ассоциациям в зрительском сознании исподволь формируется совсем иной образ национальной истории, не имевший ничего общего с официальной ее трактовкой. Событие далекого прошлого предстает тут отнюдь не в мнимо-документальном виде, как в соцреалистической живописи, но как будто доносится до нас в голосах народных сказителей, облекаясь в эпические формы повествования о легендарных днях старой Монголии. Яркие краски и каллиграфические линии у Энхтайвана выглядят сродни словесным ухищрениям, что любят использовать старожилы, наделяя устный рассказ ореолом волшебной сказочности. Не оттого ли затейливая вязь старомонгольского письма, вышитая на кумачевой ткани, занимает столь заметное место в изобразительной структуре картины? Так исторический эпизод в трактовке Энхтайвана предстает в облачении легендарного предания, расцвеченного красками фольклорной образности, усиливающей экспрессию цветистого художественного слога.

«Кино в степи». Монгольская пастораль

В 1977 году Энхтайван перешагнул порог Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, став одним из семидесяти монгольских студентов, обучавшихся в лучшей художественной школе Советского Союза, а может быть, и всего мира [7]. Семи годам пребывания в академических стенах он обязан исключительно высокому уровню живописной

3. **Д. Энхтайван.**
Кино в степи.
2025.
Холст, масло.
150 × 210.
Собственность художника

техники, заявляющей о себе в первоклассном владении рисунком и умении строить композицию. В ту пору качество профессиональной подготовки было необычайно высоким, а педагогический состав репинского института включал в роли профессоров таких выдающихся художников, как В.М. Орешников, А.А. Мыльников, Е.Е. Моисеенко [8, с. 40–77]. Их имена Энхтайван и теперь произносит с большим уважением и признательностью. Его наставником в живописной мастерской был Юрий Михайлович Непринцев, автор знаменитой картины «Отдых после боя» (1951). Манеру ее выполнения мы определяем как «академический реализм», поскольку, двигаясь вослед Репину, Непринцев до совершенства отшлифовал художественную формулу, позволившую совместить основные законы формообразования, характерные для академического искусства, с требованиями жизненной естественности и достоверности. Было бы вполне естественным ожидать того же от Энхтайвана, чье обучение проходило под традиционным академическим девизом «подражания образцам», однако всё получилось с точностью до наоборот. Система академической педагогики, заметно смягчившая ригористические установки в сравнении с эпохой позднего неоклассицизма, в принципе допускала отклонения, и порой весьма заметные, от канона «идеальной красоты», а «альтернативная сцена», широко развернувшаяся в 1970-х годах (подпольные вернисажи и выставки «неофициального» искусства), дополнительно стимулировала свободу мышления. Художественная формула сюжетной картины, которую постигали в живописном классе, была достаточно эластичной для того, чтобы вместить в себя творческие приемы, сформировавшиеся за его пределами, в первую очередь — в практике современного модернизма. Но всё же, когда смотришь на огромную картину Энхтайвана «Кино в степи» (ил. 3), начинает казаться, что Ю.М. Непринцева как наставника в биографии мастера никогда не существовало: такой необычной, загадочной и изменчиво-сложной кажется ее изобразительная форма.

Жизненная судьба этой картины представляет одно из любопытнейших явлений в истории монгольского искусства. Ее идея восходит

к дипломному проекту Энхтайвана, что был представлен к защите в ныне далеком 1984 году, однако, как выяснилось позже, полотно «Кино в степи» тогда еще только начинало создаваться. Однажды, почти случайно, вернувшись к нему, чтобы внести поправки, кое-что уточнить, скорректировать, художник так и не смог больше расстаться со своим главным произведением. Работа над картиной со временем превратилась в некую жизненную необходимость, выразившуюся в постоянном стремлении добавлять, убирать, пересматривать и заменять одни варианты другими. Признаки высокого профессионального мастерства, сигнализирующие о принадлежности к традиции классической школы, безошибочно опознаются в умелом размещении живописных форм в пространстве и уверенном рисунке, в согласованности композиционной мизансцены, ясный порядок которой призван исключить любые незапрограммированные случайности зрительского восприятия.

Таинственное мерцание звезд в густой бархатистой синеве неба, тонкий контраст холодного и теплого тонов в распределении источников света, чуть влажная в призрачном освещении трава — такое исполнительское умение было воспитано в себе Энхтайваном за долгое время академического обучения и закреплено впоследствии практикой пленэрных штудий, основание которой также было заложено еще в ранние ленинградские годы и в Крыму. Обычно использование таких выразительных приемов имело задачей достижение эффекта жизнеподобия, со времен И.Е. Репина почитавшегося в академических кругах в качестве показателя высшего художественного уровня. Однако реалистическая манера не увлекла Энхтайвана, отчего было бы непростительной ошибкой классифицировать «Кино в степи» *исключительно* как произведение реалистического искусства. Поступить так значило бы безнадежно упустить из виду таинственное мерцание сумрачных рембрандтовских красок, в обволакивающей дымке которых неуловимо сквозит нечто гипнотическое, завораживающее. Гармоничный колористический строй воздействует на визуальное восприятие подобно музыке, так, словно каждой звуковой волне соответствует определенный регистр цвета, пробуждающий в ответ едва уловимое переживание или смутное воспоминание.

Благодаря способности апеллировать к миру подсознательных ощущений картина «Кино в степи» обнаруживает близость к новаторским тенденциям монгольского модернизма, которые Энхтайван предвосхитил и отчасти подготовил: недаром ей нашлось место на страницах недавно изданной монографии о модернистском искусстве Монголии [9, с. 229]. Обычное для реализма рациональное восприятие действительности уступает место вчувствованию, интуитивному прозрению. Есть нечто волшебное уже в том одном, как вспыхивает на картинной поверхности квадрат экрана с ярким пятном кинокадра на нем. С самого первого взгляда «Кино в степи» околдовывает зрительское внимание тонкой гармонией красок, величаво торжественных, как степь, и одновременно нежноизысканных, сообщающих изображаемой сцене какой-то фантастический, призрачный оттенок. Если это реализм, то реализм Врубеля и Достоевского, отнюдь не Репина.[1] Но и к модернизму нельзя безоговорочно отнести картину, которую невозможно оценивать исключительно с формальной стороны в качестве остроумной колористической импровизации, призванной пробудить зрительский интерес необычным букетом красок или эффектным освещением. За каждым изобразительным приемом у Энхтайвана скрывается определенный смысл, любой мазок воспринимается как знак, сообщающий картинному содержанию редкую глубину и многоплановость, а ее саму превращающий в сложную, изобилующую смыслами живописную рефлексию на тему прошлого и настоящего родной страны, по воле случая встретившихся среди вечности монгольской степи. Оттого за оболочкой незамысловатой житейской сцены, навеянной воспоминаниями детства, скрывается глубокий смысл, в раскрытии которого реалистическое видение и модернистские приемы, вступая в интенсивный диалог, удачно дополняют друг друга.

Тогда, в 1960-х годах, по стране вовсю колесили агитбригады, заглядывая даже в заповедные уголки неблизких аймаков. Власти усердно пеклись о просвещении кочевников, и практика культпросвета, надо признать, пользовалась немалым успехом, ибо вносила разнообразие в монотонные степные будни. Обычно такие бригады включали пять человек, вместе с водителем по дальним весям страны путешествовали аккордеонист и танцовщица. После нее на сцену выходили певцы, звучали проникновенные мелодии народных песен. Когда темнело, начиналось самое главное: водитель устанавливал проектор, чтобы приступить к показу киноленты, собиравшей у экрана всех до одного обитателей кочевья.

Их окутывают сумрачные тона летней рембрандтовской ночи, отчего драматургия картинного спектакля раскрывается далеко не сразу. Ближний план намеренно оставлен пустым,

[1] Имеются в виду известные слова М.А. Врубеля, адресованные молодому художнику С.Ю. Судейкину: «Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский» [Цит. по: Судейкин С.Ю. Две встречи с Врубелем // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступ. ст. Э.П. Гомберг-Вержбинской и Ю.Н. Подкопаевой. Л.: Искусство, 1976. С. 294].

но скользнув мимо зыбких силуэтов, бесплотно реющих в полумраке, взгляд сразу же устремляется к яркому пятну киноэкрана, что выдвигается навстречу под воздействием оптического контраста. Его изображением фиксируется композиционный центр, смещением которого влево от центральной оси подчеркивается внутренняя динамика картинного построения, его жизненная естественность. Однако группу у киноэкрана удачно уравновешивает конус юрты на дальнем плане, замыкающей диагональную траекторию, которой отведена здесь роль структурной основы живописной композиции.

Зрительно воспринимаемый по контрасту с густым синим тоном неба и благодаря этому аккумулирующий поразительно сильную энергию цвета, квадрат киноэкрана, подобно мощному магниту, стянул к себе обитателей кочевья, взрослых и детей, что сгрудились у яркого светящегося пятна. Не видно лиц и почти неразличимы костюмы, а то, что можно рассмотреть, выглядит по-будничному незатейливо, просто, напрочь лишенным того, что принято именовать отличительными приметами местного колорита. Облик персонажей буднично прост, ведь никто и не думал нарядно одеваться, спеша к началу представления после долгого хлопотливого дня, заполненного трудовыми заботами. Верный правде жизни, художник инстинктивно отстранился от передачи яркой зрелищности монгольских нарядов, одежд и головных уборов, изображению которых сам же когда-то отдал богатую дань в «Знамени независимости». Повседневный обиход кочевников скуден, лишен ярких красок, ненужных среди будничной тяжелой работы, поэтому их нет в картине.

Заключенное в круговорот обыденных занятий, всё здесь выглядит привычным, хорошо знакомым, как юрта или кони, замершие возле нее, но лишь до тех пор, пока взгляд не упирается в квадрат киноэкрана, магически приковавший к себе общее внимание. Его появление спугнуло безмолвие летней ночи, наполнив ее звуками, движением и жизнью, вызвав странное чувство сопричастности к чему-то чудесному, необыкновенному, тому, что волшебно преобразило степной пейзаж причудливой игрой света и тени, горением красок и борьбой экранных страстей. Завораживающее впечатление чуда, совершающегося в будничной обстановке, усиливается изображением лица актера, искаженного какой-то странной гримасой. Оно так не вяжется с царящим повсюду покоем, что начинает казаться, будто среди сумрака ночи распахнулось окно, открывшее взгляду доступ в иной, неразгаданный мир, посланцем откуда выглядит этот неведомый гость.[2]

Поэтому задача Энхтайвана в первую очередь состояла в том, чтобы убедительно передать переживания людей, которые, возможно, впервые в жизни соприкоснулись с феноменом художественного творчества, прежде им неведомого. Для ее верного разрешения нужно было обладать способностью перевоплощения, сродни той, которая отличает первоклассных актеров. Подобно им, художнику следовало встать на место своих героев, для кого экранное действо, конечно же, представлялось каким-то необъяснимым волшебством. Свойственное кочевникам восприятие кинематографа как чуда, совершающегося буквально перед их глазами, удачно передано в нереально-яркой вспышке призрачного света, исходящего от экрана. Оно также ощутимо в том самозабвенном внимании, с каким смотрят на него зрители, кажется, позабывшие самих себя перед лицом фантасмагорического действа, послушно устремив взоры на киноэкран. Едва видимые во мраке, кочевники почти растворяются в потоке яркого света, исходящего оттуда. Энхтайван счастливо избежал искушения показать крупным планом лица степняков с неприятно замершими стереотипными мимическими экспрессиями в духе академических «страстей». Облик героев обрисован поразительно точно, художнику хватает нескольких незаметных штрихов, чтобы каждый образ стал психологически убедительным, по-человечески правдивым. Если всматриваешься внимательнее, то видишь, насколько по-разному воспринимается ими происходящее на экране. Внимание одних полностью поглощено происходящим, они даже как будто бессознательно устремились вперед, чтобы включиться в действие. Другие наблюдают с любопытством, но несколько отстраненно. Равнодушно отвернулся от экрана киномеханик: он знает этот фильм наизусть. Девушка уселась на лошади, чтобы, словно с балкона в кинозале, лучше видеть происходящее. Другая будто бы невзначай оказалась возле киномеханика (ил. 4).

Как это ни удивительно, Энхтайван действительно был *первым*, кто осознал, какие богатые выразительные возможности открывает для живописи тема кинематографа. «Кино в степи» до сих пор остается *единственной в мировой живописи картиной с изображением киносеанса.*[3] Безусловно, уже сам выбор сюжета был большой творческой удачей, поскольку

[2] Фильм, о котором здесь идет речь, — это знаменитая лента «Цогт тайж» («Степные витязи», 1945), рассказывающая о борьбе монголов за независимость против маньчжурских захватчиков в XVII веке. Автором сценария был великий ученый и просветитель Б. Ринчен, а в качестве художников-оформителей задействованы У. Ядамсурэн и Л. Гаваа.

[3] Единственным исключением служит работа американского художника-реалиста Эдварда Хоппера «Кинотеатр в Нью-Йорке» (1939), однако ее содержательная проблематика не имеет ничего общего с темой киноискусства. Основную художественную задачу у американца составил показ зрительного зала и одинокой женской фигуры, понуро стоящей у входа, тогда как изображение на экране неразличимо для взгляда и вдобавок представлено фрагментированным, что еще больше затрудняет опознание кинематографического прототипа.

4. **Д. Энхтайван.**
Кино в степи.
Фрагмент.
2025.
Холст, масло.
Собственность художника

открывал доступ в доселе неизведанные заповедные области искусства, где терпеливо ожидает своего часа эвристический момент. Оттого, в сущности, «Кино в степи» — это осовремененная версия традиционной изобразительной темы «мастерская художника», хорошо известной по произведениям Вермеера и Веласкеса. Разница состоит в том, что теперь место мольберта и муштабеля заняла передвижная киноустановка, а рассеянный дневной свет уступил место монгольской ночи. Однако эстетическая природа вышеназванных произведений едина, поскольку их основной предмет — это само искусство. Фильм на экране воспринимается как средоточие его непостижимой сущности. Полностью лишенный (в отличие от картины или скульптуры) пластической основы и оттого открытый взгляду лишь в форме бесплотных зрительных образов, кинофильм в какой-то мере выглядит как эталонное воплощение самой идеи творческого вымысла, способного глубоко трогать сердца, оставаясь при этом всего лишь рукотворным миражом, затейливой игрой света и тени на плоской поверхности киноэкрана.

Картинное пространство у Энхтайвана метафорически уподоблено пространству памяти, тогда как ностальгия осмыслена в качестве важнейшего источника вдохновения, питающего работу фантазии. Детские воспоминания о местах, где когда-то рос и взрослел, обретают дополнительное эстетическое измерение, как бывает всегда, когда художник превращает их в питательную среду для вызревания замыслов. Чтобы сделать ощутимой неуловимо-зыбкую природу давнего воспоминания, он счел необходимым полностью изменить композиционную формулу реалистического искусства, помещавшего человеческую фигуру в центр картины, взамен этого сконцентрировав усилия на передаче пространства. Это дало Энхтайвану возможность продемонстрировать незаурядный дар колориста. Отношение лимонно-желтого цвета экрана и насыщенного синего в живописи неба, формирующее визуальный образ картины, смягчено рефлексами и зеленоватыми тонами, размещенными в нижней зоне, где взгляд нащупывает густой, словно войлок, покров степной травы. Здесь изобразительный почерк монгольского живописца делается особенно изощренным. Если присмотришься, то разглядишь тропинки, змеящиеся среди густой травы, а где-то мерцает роса. Зыбким видением во мраке рисуется лошадь слева, но если мысленно убрать ее, то колористический строй картины немало потеряет в своей прелести, утратив согласованность красок, и вдобавок заметно ослабнет пространственный эффект. Мягко мерцает красноватое свечение внутри юрты, навевая ощущение домашнего уюта и покоя, родного *дома*, где терпеливо ожидают ребенка, подзадержавшегося у киноэкрана.

Юрта символизирует древний уклад монгольской жизни, вечный, как сама Монголия. Автомашина наглядно обозначает перемены, затронувшие ее в XX столетии. Видимое из сегодняшнего

дня, то и другое сближается, представая единым целым, каким является взору эта странная страна, поразительно соединившая патриархальные основания традиционного быта с приметами ультрасовременности.

Оттого «Кино в степи», задуманное изначально как бытовая сцена в духе полотен Ю.М. Непринцева и А.А. Мыльникова, воспринимается в качестве произведения исторического жанра. Размышления о магической силе искусства соединились тут с рефлексиями о том, как разнятся между собой «век нынешний и век минувший». Здесь, пожалуй, имеет смысл отметить остроумный поворот сюжетной интриги картины, основу которой составляет демонстрация исторической киноленты обитателям кочевья, чья жизнь едва ли очень сильно отличалось от обстановки, воссоздаваемой на экране. Оттого драматургическая коллизия «Степных витязей» была обречена на то, чтобы обладать в их глазах такой же актуальностью, как если бы то был, скажем, сериал из собственной жизни, воспринимаемой, в свою очередь, как продолжение того, что происходит в киноленте.

Историческая дистанция утрачивается и пропадает разобщенность. Кажется, что люди, сгрудившиеся у машины, образуют единое существо, и только какой-нибудь один незначительный штрих, мелкая деталь позволяет угадать отличие, как бывает в многодетной семье, когда наблюдаешь ее в полном сборе. Вечная мечта о братстве людей, о тесном товариществе, объединенном совместными радостями и горестями, пленительно ожила у Энхтайвана. Такое ощущение усилено благодаря остроумному изобразительному приему. Льющийся от экрана золотистый свет, ложась на головы и плечи, зрительно соединяет, сплачивает людей, отделяя от темноты вокруг.

Идеализация прошлого, воспринимаемого по контрасту с настоящим как исполненного чарующей прелести, представляет собой весьма распространенный художественный прием, типичный для пасторали. Ее художественное содержание утверждает образ «лучшего мира», существующего в полной гармонии с законами природы, в свою очередь, воплощаемой в нормах пастушеского существования. Осознание невозможности практического воплощения подобного идеала сообщает ему утопические черты, отчего он смещается в бесконечную временную ретроспективу мифического Золотого века. Однако в искусстве Монголии, где быт далеких кочевий не претерпел заметных изменений со времен Чингисхана, ему парадоксальным образом оказались присущи приметы жизненной правды и убедительности. Вдобавок «Кино в степи» обладает одной любопытной особенностью, которую сложно уловить с первого взгляда, хотя, в сущности, именно ею определяется зрительское восприятие картины. Крупные размеры (150 × 210 см) сигнализируют о ее сопричастности области исторической живописи, где таким способом обычно утверждается идея особой значимости изображаемого события. И в каком-то смысле «Кино в степи» действительно является произведением исторического жанра, поскольку позволяет уловить дыхание истории, так удивительно распорядившейся судьбой монгольского народа за последнюю сотню лет, когда ему в предельно сжатые сроки довелось пройти огромный путь, сначала от феодализма к социализму, «минуя капитализм», а уже затем, двигаясь обходными путями, как бы вспять, приблизиться к капиталистической формации. Однако столь масштабный отсчет временных интервалов едва ли применим к скромному быту пастухов, для показа которого более подобающими выглядят камерные формы выражения в виде кабинетных картин небольшого размера. Осознавая наметившееся противоречие, Энхтайван применил остроумный живописный прием, позволивший примирить контрастирующие установки. Взяв за основу крупный формат, он, тем не менее, ослабил впечатление грандиозности картинного пространства благодаря эффекту искусственного освещения. Уходя от показа панорамного пейзажа, более подобающего эпосу, художник задумал и выполнил «Кино в степи» как изысканный ноктюрн, мечтательные интонации которого сродни созерцательному строю пасторали. Порой начинает казаться, что картинное пространство сжимается, суживается, отчего возникает ощущение замкнутой, почти интерьерной среды. Яркое свечение киноэкрана воспринимается как отблеск огня, разожженного в домашнем очаге. Мутновато-зеленым цветом травы окрашена кошма, расстеленная на земле. Небо — войлочный покров юрты, сквозь проем в котором, *тооно*, на обитателей кочевнического жилища взирает созвездие Большой Медведицы.

Изображение степного ландшафта играет определяющую роль в формировании визуального образа картины. Искусство Энхтайвана-пейзажиста было воспитано долгой практикой выполнения пленэрных штудий, о чем говорит множество написанных им в разных точках мира натурных этюдов. Ему доводилось работать в монгольских степях и на крымском побережье. Обширные серии этюдов образуют подобие путевого дневника, в котором в беглой живописной форме застенографированы разнообразные путевые впечатления. Резко меняющийся характер натуры, разительно несхожей из-за особенностей ландшафта и природных условий, предопределил заметные различия в подходах к ее изображению. Оттого пейзажные этюды Энхтайвана раскрывают еще одну грань его таланта как художника-виртуоза,

5. **Д. Энхтайван.**
Симеиз.
2013.
Холст, масло.
99 × 109.
Собственность художника

умеющего отыскать выразительные средства для разрешения любой задачи.

«Кино в степи» — галактический центр уникальной художественной Вселенной Энхтайвана. Калейдоскопическое разнообразие пейзажных этюдов образует звездную систему вокруг нее. Центр и периферия разительно непохожи, их наблюдение требует совершенно разных оптических приборов, работающих в различных диапазонах. Поэтому сопоставление большой картины и пейзажных этюдов на первый взгляд оставляет впечатление какого-то необъяснимого разлада, словно эти произведения выполнены разными художниками. Но это, разумеется, не так, ведь объединяющим началом в обоих случаях служит личность самого художника, в душевном строе которого типично монгольская мечтательность и способность к самоуглублению поразительно соединились с жаркой до самозабвения любовью к жизни.

Реалистическое начало, отступившее на второй план в большой картине, берет верх в пейзажных этюдах Энхтайвана. Оно обнаруживает себя в художнической способности всякий раз точно фиксировать пространственную ситуацию и состояние световоздушной среды. Пленэризм этюдов Энхтайвана выражает себя в ликующей живописи света, не имеющей ничего общего с торжественным покоем ночи. Метод творческой работы над ними *a priori* отрицает любую предварительную

6. **Д. Энхтайван.**
Будун-Харгайтын-гол.
2015.
Холст, масло.
57 × 67.
Собственность художника

подготовку. Он строится на интуитивном переживании действительности, сущность которого образует счастливая способность бездумного любования прекрасным миром, в котором художник ощущает себя как дома. Каждый из маленьких холстов воспринимается как истинное откровение живописного колоризма. Тонким подбором красок намечается пространственная глубина, внимательно воссоздается образ световоздушной стихии. Ее поистине протеистической изменчивости, способности ежеминутно менять состояния по мере того, как изменяются условия освещения, отвечает поразительное разнообразие колористических гармоний.

Вот к чему было приковано внимание Энхтайвана, когда он трудился над крымской серией этюдов, выполненных в 2013 году во время путешествия по черноморскому побережью. Вместе с художником мы заглядываем в заповедные уголки благословенного края, таящего сокровищницу изумительных ландшафтных видов. Основу изобразительного сценария каждого этюда составляет передача живописного пространства, воспринимаемого как оптически целостная среда, отведенная для взаимодействия формы, света и цвета. Уроженцу страны с суровыми климатическими условиями, именно в Крыму Энхтайвану впервые открылась тайна передачи щедрого солнца юга. Горение пламенных красок становится нестерпимым. Пространство становится одухотворенной стихией, потоки раскаленного света делают воздух зримым, но контуры предметов тают в дымке солнечного марева, скрываясь за пеленой полуденного сияния.

7. **Д. Энхтайван.**
Обнаженная.
2023.
Холст, масло.
80 × 100.
Собственность художника

Каждый этюд обладает четкой композиционной структурой. Пространство расслаивается на планы, как в большой картине, однако способы живописной организации могут быть совершенно разными. Художник любит показывать уходящие вдаль аллеи, извилистые дорожки и лощины. Иногда он выбирает повышенную точку наблюдения, что резко усиливает динамику композиции, интенсифицируя зрительное переживание иллюзии трехмерного пространства. Складывается впечатление, что мы сидим в амфитеатре, где в качестве сценического задника задействованы изображения скал, вырастающих среди волн (ил. 5).

Всё резко меняется в этюдах монгольской степи. Выполненные тогда же, в 2010-х годах, или немного раньше, они заметно отличаются от крымских видов по своему колористическому строю и пространственной композиции. Ослепительный свет гаснет, уступая место рассеянному освещению. Некоторая монотонность степного ландшафта или видов предгорий осознавалась художником в качестве вызова собственному умению живописца, побуждая к отыскиванию нестандартных изобразительных решений, способных сообщить каждому этюду отчетливо индивидуальный характер. Вот отчего среди них порой встречаются такие же ликующие по краскам, как крымские виды, с которыми они разделяют схожие качества активной живописной фактуры (ил. 6). Иногда Энхтайван лепит рельеф пастозным мазком, густо насыщенным краской, в других случаях он, напротив, словно вышивает по канве, равномерно покрывая холст аккуратными рядами мазочков-стежков. Благодаря разнообразию исполнительского почерка каждый монгольский этюд выглядит не похожим на другой, ему присущ особый подбор красок и тончайшие нюансы изобразительного языка.

Выполнение этюдов пейзажа, по-видимому, составляло самоцель в глазах художника, отнюдь не стремившегося, как это часто бывает, использовать их в дальнейшем в качестве подсобного фонда при написании какого-то

большого полотна. В представлении Энхтайвана такие этюды составляют полностью самодостаточное явление, обретающее смысл лишь в себе самом. Но могло ли быть по-другому у уроженца Монголии, безграничное разнообразие ландшафтов которой объединено эпическим величием огромных расстояний. Энхтайван в высшей степени сумел воспользоваться этим врожденным преимуществом монголов, созерцающих природу как бы в картинном обрамлении, где один вид всё время сменяется другим. Предрасположенность к языку ярких красок выразилась в «Знамени независимости». Мастерство тональных переходов, формирующих живописное единство колорита, составляет особенную прелесть большой картины. Обширные серии этюдов объединили обе формы восприятия, отведя для каждой соответствующий локус. В них монгольский художник возвращается на почву реализма, отдав щедрую дань изысканной прелести национальной манеры монгол зураг и тонким искушениям модернизма. Вот отчего этюдами Энхтайвана обозначается отнюдь не начальная фаза творческой работы, как у других художников, но, напротив, ее завершение, вернее — предварительный итог, поскольку именно ими фиксируется высочайшая точка в творческой работе художника-реалиста, достигаемая по прошествии долгих лет упорного и продуктивного труда.

Искусство радости

В июне 2022 года на выставке произведений монгольских «репинцев» в галерее Норфей в Улан-Баторе фигурировала картина Энхтайвана с лаконичным наименованием «Обнаженная» (ил. 7) [10]; в следующем году она была показана на ежегодной экспозиции, организованной Союзом художников Монголии. Ее тематика выглядит необычной для монгольского искусства, где крайне редко встречается изображение женской наготы. Вот отчего реалистическая картина с вполне традиционным содержанием производит поистине ошеломляющее впечатление новизны среди живописных и скульптурных работ изобретательных монгольских модернистов. Впрочем, на их фоне она действительно выглядит необычно благодаря высокому совершенству художественной речи, каждый оборот которой несет на себе память о принадлежности к области классического искусства. Живописная манера Энхтайвана становится изысканной и по-своему утонченной, в линейных абрисах тела непостижимо соединяются слегка капризная грациозность и внутренняя сила. Опыт работы в натурном классе безошибочно прочитывается в том, как передано анатомическое строение фигуры и как она размещена на светлой драпировке. Но, как это всегда бывает в высоких образцах академического стиля, за натурным мотивом проступает классический прототип, сближением с которым исподволь и незаметно корректируется несовершенство разнообразных жизненных явлений.

Модель покоится на ложе в непринужденной позе, мгновенно вызывающей в зрительском сознании ассоциации с каноническим изводом лежащей Венеры, что сформировался в живописи венецианского Возрождения под влиянием античных изваяний обнаженных нимф и классических богинь. От картин Джорджоне и Тициана протягивается нить преемственности к искусству XIX столетия, где наибольшей известностью пользуются «Обнаженная маха» Франсиско Гойи и «Олимпия» Эдуарда Мане. Сходства с последней картиной трудно не заметить у Энхтайвана. Он не только повторил позу модели, зеркально развернув ее влево, но сохранил и даже на свой лад развил натюрмортный мотив в ней, разбросав повсюду цветы, которые у французского художника темнокожая служанка услужливо подносит к ложу парижской куртизанки.

Помещаемая в общий иконографический ряд, «Обнаженная» Энхтайвана зрительно прочитывается в режиме постоянного сравнения с классическими прототипами, словно поверх картины наложена калька с хорошо знакомыми очертаниями, задающими эталон восприятия. Отклонения от него, равно как и совпадения, осмысляются в качестве выражения авторской позиции, проявления осознанного волеизъявления художника, помогая уловить дополнительные оттенки содержания. В таком подходе сложно не узнать выражение причудливой эстетики постмодернизма, превратившего апелляции к культурной памяти в основное средство художественной коммуникации, хотя с точки зрения контактов с современным искусством еще больше общего у «Обнаженной», как это ни покажется странным, с подходами феминизма. Помещаемая в рамки феминистического дискурса, ее содержательная программа допускает истолкование картины как визуальное выражение идеи женской независимости. Последняя, в свою очередь, проявляет себя в отстаивании права на экспонирование наготы по собственному усмотрению, равно как и в осознании той власти, какой обладает классически-прекрасная нагота над зрительским восприятием.

Демонстрация обнаженного тела осмысляется в качестве способа самоутверждения модели как никому не подконтрольной свободной личности, отчего возникает впечатление, что художник как будто самоустраняется, предоставляя ей самой право действовать в согласии с собственными побуждениями, а себе оставляя роль послушного исполнителя чужой руководящей воли. Такой

подход имеет немало общего с идеями женской эмансипации и равноправия, старательно культивируемыми феминистическим искусством, хотя в «Обнаженной» они возникают в формате реалистической картины, что резко контрастирует с принятыми в феминистском сообществе новаторскими практиками перформансов и шокирующих хэппенингов. Есть и другое, не менее важное отличие. Главным средством самоутверждения модели Энхтайвана служит особое качество ее человеческой природы, которого напрочь лишена героиня «Олимпии» и которое старательно пытались изгнать со сцены крикливые активистки феминистического движения 1970-х. Имя ему — женственность. Полная достоинства осанка, спокойный взгляд в сочетании с по-монгольски непроницаемым выражением лица, естественная и непринужденная поза, но самое главное — несокрушимая убежденность в том, что ее царственная нагота пленяет взор куда сильнее драгоценных халхских костюмов,— всё это характеризует модель Энхтайвана куда рельефнее и полнее, чем напускное высокомерие парижской куртизанки или надрыв феминистического акционизма.

Вот где проявилось преимущество реалистической манеры, умеющей найти такие художественные формы, которые позволяют верно передать внешний облик, одновременно подчеркнув такие нюансы поведенческого рисунка, в которых точно выражается характер и душевные свойства. При взгляде на модель на ум приходит, конечно же, не сомнительная Викторина Мёран, позировавшая для «Олимпии», но, скорее, «Жена короля» Поля Гогена (сам художник называл ее «обнаженной царицей»). Обеих Венер, таитянскую и монгольскую, сближает не только схожая поза (в зеркальном развороте), но и царственность манер, и поистине королевское достоинство. Обе на свой лад выражают возвышенный идеал «благородной простоты и спокойного величия», легко и непринужденно, как бы в совершенно естественном порядке, обнаруживая признаки сходства с каноном классической красоты, на сей раз воплотившемся далеко-далеко за пределами средиземноморской цивилизации. И достоинство Энхтайвана как умного и чуткого художника проявилось в том, что он сумел отыскать такие способы живописного выражения, которые позволили удержать ощущение восторга, возникающего при созерцании идеально-совершенных телесных форм.

Зримым выражением чувства радости жизни служит стихия света. Потоками изливающийся из окна, он игрой оттенков одухотворяет пространство комнаты, пробуждая к жизни сложную пиротехнику цвета. Неяркое мерцание холодноватых тонов окутывает ложе, светлые драпировки на котором откликаются на их прикосновения россыпью зеленоватых, салатовых, изумрудных рефлексов. Световые лучи облекаются в материальную форму, становясь окраской тела, разливаясь глянцем по округлым поверхностям телесных объемов. Они согреты горячими тонами, словно вбирающими в себя жар чувственной страсти, умело скрываемой под оболочкой ничем не возмущаемого спокойствия, но их горение охлаждается рассеянным дневным светом и всплесками зелени листвы. «Мера во всём» — это классический принцип всегда служил и ныне служит девизом искусства Энхтайвана, и мы не ошибемся, определив эстетическую природу «Обнаженной» как гармонию противоположностей, примирившую творческие установки классического искусства и современного модернизма.

Заключение

Своеобразие Энхтайвана как художника заключается в том, что он сумел с исчерпывающей полнотой и ясностью выразить в своем искусстве самобытную природу национальной художественной школы своей страны, но при этом одновременно сохранить и развить в себе значительную творческую индивидуальность. Выпускник Ленинградского института имени И.Е. Репина, Энхтайван в совершенстве овладел живописной техникой, составляющей основу западноевропейского и русского искусства. Однако трудно назвать имя какого-то другого живописца, у кого с такой же резкой отчетливостью выразилось бы характерное мироощущение монгола. Его искусство отличается высоким профессионализмом, заявляющим о себе в уверенном рисунке, сбалансированных композиционных построениях, гармоничных цветовых сочетаниях. Вместе с тем оно отмечено необыкновенно ясным пониманием своей национальной идентичности, состоящее в осознании сопричастности культурным традициям своей страны и своего народа. Работа на стыке разных стилевых систем дала Энхтайвану возможность значительно расширить смысловое содержание картин, обогатив его сложными рефлексиями и аллюзиями.

Список источников

1. Шишин М.Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 6. С. 207–211. https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43.
2. Зураач Данзанбалжирын Энхтайван. Улаанбаатар: хэвлэлийн газар байхгүй, 2016. 90 х.
3. Шишин М.Ю. Творчество монгольского художника Д. Энхтайвана: этапы становления, ключевые элементы творческого метода // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 138–151. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.012.
4. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Зуун дамнасан зураач Дагдангийн Амгалан. Улаанбаатар: Unipress, 2023. 266 х.
5. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Дагдангийна Амгалана: особенности стилевого развития и художественного содержания // Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С. 192–205. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.012.
6. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
7. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Илья Репины Академийн дэг сургалт Монголын дүрслэх ургалт. Улаанбаатар: Unipress, 2023. 332 х.
8. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. Москва: Буксмарт, 2019. 368 с.
9. Uranchimeg D. Modernism in the Mongolian Fine Arts. Ulaanbaatar: Unipress, 2023. 336 p.
10. Илья Репины дэг сургалт монголын дүрслэх урлагийн боловсролд / Эмхэтгэгч Д. Уранчимэг. Улаанбаатар: Admarket LLC, 2022. 68 х.

References

1. Shishin, M.Y. (2019) ‘Basic factors of the Mongolian art development in the XX–XXI centuries’, *Manuscript*, (6), pp. 207–211. doi:10.30853/manuscript.2019.6.43. (In Russ.)
2. Anon. (2016) *Painter Danzanbaljir Enkhtaivan*. Ulaanbaatar: s. n. (In Mong.)
3. Shishin, M.Yu. (2021) ‘Creativity of the Mongolian artist D. Enkhtaivan: stages of formation, key elements of the creative method’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 138–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.012. (In Russ.)
4. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Time-sweeping artist. Dagdangijn Amgalan*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
5. Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2023) ‘The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 192–205. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.012. (In Russ.)
6. Lomakina, I.I. (1970) *Fine Art of Socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Printing House. (In Russ.)
7. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Traditions of Ilya Repin’s Academy in Mongolian art*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
8. Gracheva, S.M. (2019) *Contemporary Petersburg academic fine arts. Traditions, state and development trends*. Moscow: Booksmart. (In Russ.)
9. Uranchimeg, D. (2023) *Modernism in the Mongolian fine arts*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
10. Uranchimeg, D. (comp.) (2022) *Pedagogical traditions of Ilya Repin institute in Mongolian artistic education*. Ulaanbaatar: Admarket LLC. (In Mong.)

Информация об авторах

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, почетный профессор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 5114-6252.

Information about the authors

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Professor Emeritus the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 5114-6252.

Авторы статьи входят в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
The authors of the article are members of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 04.06.2025; одобрена после рецензирования 16.06.2025; принята к публикации 17.06.2025.

The article was received by the editorial board on 04 June 2025; approved after reviewing on 16 June 2025; accepted for publication on 17 June 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 276–287. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 276–287. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Аналитический обзор
УДК 7.074(1-925.11/.16)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.016

Коллекционирование в Сибири: к истории вопроса

Чирков Владимир Фёдорович

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация
chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816

Аннотация. В статье представлен аналитический обзор истории коллекционирования произведений изобразительного и прикладного искусства в Сибири, предпринятый в связи с необходимостью уточнения хронологических рамок процесса, а также изучения художественной жизни региона с XVII века до настоящего времени, влияния историко-социальных аспектов на идейный, жанровый, стилистический и образный строй коллекций изобразительного искусства, а также условий формирования особенностей творчества сибирских художников. Все эти вопросы входят в круг актуальных проблем искусствоведения, которые касаются, с одной стороны, частной коллекционерской деятельности как значимого фактора сохранения художественных ценностей и культурного наследия Сибирского региона, а с другой — понимания сибирского искусства, факторов его становления и развития. В дополнение к существующим трудам об истории коллекционирования в XVIII – первой половине XX века данный аналитический обзор вводит в научный оборот сведения о частных собраниях конца XX – первой четверти XXI столетия. По типу собраний коллекционирование в Сибири носит синхронный характер: к началу XX века в Сибири были известны крупные частные и общественные коллекции (музеи ВСОИРГО, ЗСОИРГО, Томского университета), сыгравшие исключительную роль в общем просвещении и профессиональном образовании сибиряков, а в XX веке послужили основой для создания государственных музеев. На рубеже XX–XXI веков частное коллекционирование пережило возрождение, основную часть этих собраний составляют произведения современных сибирских художников. Сравнительно-исторический метод позволил выявить общее и особенное в историческом развитии коллекционирования в крупных культурных центрах Сибири в разные периоды. Элементы типологического и художественно-стилистического анализа дали возможность выделить типы частных коллекций и определить их место в художественной жизни региона.
Ключевые слова: изобразительное искусство, искусство Сибири, коллекционирование, частные собрания, государственные собрания, коллекционеры

Для цитирования: Чирков В.Ф. Коллекционирование в Сибири: к истории вопроса // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 276–287. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.016. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1187.

© Чирков В.Ф., 2025

Analytical review

Collecting in Siberia: a historical perspective

Vladimir F. Chirkov

Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816

Abstract. The article presents an analytical review of the history of collecting works of fine and applied art in Siberia. This review was undertaken to clarify the chronological framework of the process and to study the artistic life of the region from the 17th century to the present. It also examines the influence of historical and social aspects on the ideological, genre, stylistic, and figurative structure of fine art collections, as well as the conditions that shaped the peculiarities of Siberian artists' creativity. These issues are among the topical problems of art history, as they relate to both private collecting activity as a significant factor in the preservation of artistic values and cultural heritage of the Siberian region, and to the understanding of Siberian art and its formation and development. In addition to existing works on the history of collecting in the 18th to the first half of the 20th century, this analytical review introduces information about private collections from the end of the 20th to the first quarter of the 21st century. The type of collections in Siberia has a synchronous character, by the beginning of the 20th century, large private and public collections (such as the museums of VSOIRGO, ZSOIRGO, and Tomsk University) were known in Siberia. These collections played an outstanding role in the general enlightenment and professional education of Siberians, and in the 20th century, they served as the basis for the creation of state museums. At the turn of the 20th and 21st centuries, private collecting experienced a revival, with the bulk of these collections consisting of works by contemporary Siberian artists. The comparative-historical method was used to identify common and special aspects in the historical development of collecting in major cultural centres of Siberia in different periods. Elements of typological and artistic-stylistic analysis were also utilized to identify types of private collections and determine their place in the artistic life of the region.
Keywords: fine art, art of Siberia, collecting, private collections, state collections, collectors

For citation: Chirkov, V.F. (2025) 'Collecting in Siberia: a historical perspective', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 276–287. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.016.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1187. (In Russ.)

Этап становления коллекционирования искусства в Сибири

Коллекционирование произведений искусства в Сибири имеет богатую историю, насчитывающую несколько веков. Однако отдельного обобщающего ее исследования в научных источниках нет. Поэтому целью настоящей публикации стало проследить историю собирательства в Сибири от зарождения и первых шагов до дня нынешнего.

Имеющиеся публикации как по общим, так и частным, конкретным вопросам истории культуры и искусства Сибири [1; 2; 3; 4; 5 и др.] фиксируют различную «нижнюю» дату — период начала собирательской деятельности коллекционеров искусства: от конца XVII до середины XIX века.

Остановимся на альбоме-каталоге «Сибирский портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы» [3], достоинством которого является как богатый иллюстративный ряд, так и изложение истории происхождения работ. В 1987–1989 годах в Иркутском областном художественном музее имени В.П. Сукачёва

прошла новаторская по методологии организации и исследования выставка «Сибирский портрет XVIII – начала XX века». Экспонаты и результаты исследований представлены в этом альбоме, который предваряют три вступительные статьи, а завершает его подробно составленный научный каталог. Сведения в этом каталоге, а также тексты статей альбома, как и другие источники по истории культуры Сибири, подтверждают версию о более раннем начале коллекционирования в Сибири; оно было связано с несколькими видами социальной и культурной деятельности современников.

Прежде всего предметами собирательства стали произведения иконописи, которые складывались в церковные коллекции. Следом за иконописными собраниями в церквах и частных домах на историческое поле вышли собрания купцов, как пишет Л.И. Снитко, «…*живопись мирского* характера (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*) была известна сибирякам уже в конце XVII века <…> в домах местной церковной знати, наряду с изображением религиозных деятелей висели парсуны царей, а также виды церквей и монастырей (запомним жанры.— *Прим. В. Ч.*)» [4, с. 9]. Отметим, в раннем иркутском коллекционировании просматривается вектор развития, который обобщенно обозначим как социально-культурный. Получает свое хождение не просто коллекционирование древних и иных уже готовых вещей, но начинает развиваться *заказной купеческий портрет*, ставший достоянием и отличительной особенностью местной культуры. Появляются и первые светские картины (видовые мотивы, пейзажи), иконы, которые, в совокупности, становятся неотъемлемой частью городского быта. Можно допустить мысль, как заказной «сибирский портрет», видовые мотивы, выставленные на обозрение, постепенно стали приобретать характер коллекционных вещей, то есть коллекционирование становится общественным явлением, фактором, стимулирующим развитие изобразительного искусства.

Современные авторы Л.И. Снитко, А.Д. Фатьянов считали, что желание иметь фамильную портретную галерею перерастало в «жизненную философию сибирского купечества»; самой знаменитой портретной галереей иркутские исследователи называют «живописную сагу рода Трапезниковых», создававшуюся «на протяжении почти века» [3, с. 9]. Кроме того, в домах местной церковной и купеческой знати со светским, как правило, фамильным портретом, соседствовали изображения религиозных деятелей, размещались парсуны царей, а также изображения церквей, местные видовые пейзажи; постепенно, исподволь складывался жанр пейзажа, который значительно позднее, в XX веке, обретет черты собственно сибирского пейзажа.

Картину иркутского собирательства, как общественного явления, дополняют и такие факты, как демонстрация в общественных местах, в частности в гражданской думе, портретов основателей, жертвователей, учредителей учебных заведений [3, с. 12]. Авторами были известные и даже знаменитые художники. Среди них — иркутянин В.М. Андреев, а также польско-российский мастер К.Я. Рейхель, окончивший с золотой медалью Императорскую академию художеств, проживший в Иркутске и Кяхте 12 лет (1845–1857), расписавший Воскресенский собор в Кяхте и создавший немало портретов местной знати, которые в совокупности с работами других авторов выстраиваются в городскую коллекцию.

Таким образом, стихийное увлечение собирательством последовательно перерастало в новое культурное качество сознательного, систематического коллекционирования.

С именем купцов и их деятельностью, можно говорить без преувеличения, связывается расцвет бытового портрета, выстроившегося в стройные коллекции, начиная с конца XVIII века. В сибирских городах Иркутске, Кяхте, Селенгинске, Нерчинске сложились династии купцов с XVII века. Одна из самых знаменитых, известных в Иркутске со второй половины XVII века,— династия Трапезниковых. П.Д. Трапезников, его пятеро сыновей и две дочери выделяются гуманитарными наклонностями. Один из представителей этого прославенного рода — Никанор Петрович Трапезников был городским головой в 1835–1838 годах и вел активную культурную деятельность. В 1837 году его дочь Аграфена вышла замуж за начальника 1-го отделения Главного управления Восточной Сибири П.П. Сукачёва[1], прибывшего на службу из Петербурга. От их брака в 1849 году родился сын Владимир, впоследствии трижды избиравшийся городским головой. От своего дяди И.Н. Трапезникова, Владимир Платонович Сукачёв[2], «с юности собиравший произведения русских художников», получил значительное наследство, которое употребил на общественные нужды города Иркутска и на покупку произведений искусства. Коллекция В.П. Сукачёва завершилась, как известно, открытием в 1882 году общедоступной картинной галереи. Впоследствии именно эта коллекция послужила основанием для создания Иркутского областного художественного музея, с 1989 года носящего имя ее основателя.

[1] Платон Петрович Сукачёв (1801–1878) — действительный статский советник, начальник 1-го отделения Главного управления Восточной Сибири (ГУВС) (1834–1856).

[2] Владимир Платонович Сукачёв (1849–1920) — общественный деятель, меценат, коллекционер, основатель Иркутской картинной галереи, ныне Иркутский областной художественный музей.

Коллекционирование искусства в Сибири в XX – первой четверти XXI века

В новейшей истории иркутские собиратели, унаследовав опыт своих двухвековой давности предшественников, ввели в культурный и социальный оборот новые коллекционно-галерейные институции.

Лина и Дмитрий Ермонтовичи, имея наследственный интерес к искусству, организовали галерею LeArt (прежние названия: «Палитра» и «Гороо»), которая стала пионером частного, успешно развивающегося современного арт-рынка в Иркутске. Сначала они открыли небольшой магазинчик художественных материалов и сувениров, затем стандартный «Художественный салон» (1996), а после «стали искать помещение для выставок (1999), и как следствие настала пора собирать коллекцию»[3]. Сейчас в ней более 2200 произведений живописи, они учтены, внесены в каталог, на очереди собрание графики и скульптуры[4]. Особенность политики комплектования галереи Ермонтовичей в том, что выбираются работы только иркутских художников и тех, кто «вокруг Байкала», и, по выражению коллекционеров, «наши любимые» авторы: «Владимир Тётенькин, Валерий Мошкин, Александр Шпирко и Сергей Коренев. Прекрасный график Николай Статных, лирик Николай Башарин, сказочник в живописи Александр Самарин, певец деревянного Иркутска Владимир Кузьмин, создатель берестяной интарсии, акварелист, живописец Евгений Ушаков… скульпторы Гэсэр Зодбоев, Дмитрий Будажабэ, Пётр Гармаев, Даши Намдаков. Живописцы, графики и скульпторы из Монголии Чадраабал Адьяабазар, Дармаа Батмунх, Очирбат Энхтайван…». На материале этой коллекции и других аналогичных произведений галеристы проводят работу по воспитанию патриотических, гражданских чувств молодых людей. Так, они реализовали проект «Художественная летопись Иркутска», в котором каждый из участников писал картину на любую из трех тем — «Дома и улицы Иркутска», «Люди и события в Иркутске» и «Мое любимое место в Иркутске». Конкурсные картины вошли в состав коллекции галереи. В словах хозяйки галереи можно видеть планку гражданской и художественной зрелости: «Галерея — это и образ жизни, и диалог. Там мы и живем, и я не представляю, как можно жить в другом месте и в другом доме»[5].

Рубеж XX и XXI веков в исторической перспективе видится временем поисков и ответов на вопросы, которые зрели в предыдущие десятилетия. Одним из них был вопрос активного погружения в ранее неизвестную художественную жизнь, ее наполнение и формы реализации. Современное искусство, прошитое взаимопроникновениями и влияниями тем, образов и мотивов, стилей и форм, активно входило в интересы и образ жизни молодежи. Международные и межрегиональные выставки пробудили в молодых зрителях интерес к современному искусству, а он, как известно, рождает увлеченность, которая подсказывает выходы, решения. Одним из таких неожиданных решений стал арт-бизнес, который позволял соединить приобретение произведения искусства для души с торговлей предметами искусства, дизайна и т.п. Так в 2009 году появилась Арт-галерея DiaS в цокольном этаже иркутского мебельного магазина. Собственно галерейная работа началась в 2013 году, с переездом в новое здание. Превратившись в многопрофильное учреждение, ведущего выставочные, издательские, образовательные и благотворительные проекты, бизнес-пленэры и арт-туры, галерея DiaS стала обладателем коллекцией современного искусства более 5000 единиц хранения (живопись, графика, скульптура, авторская кукла). В коллекции довольно отчетливо просматривается два слоя произведений: с одной стороны, живопись, графика художников, на которых построен бизнес галери, с другой — коллекция произведений художников — участников 21 интерпленэра, которые организует галерея. И эта часть коллекции представляет интерес для искусствоведов, по ней можно проследить своеобразие тех мест, где художники пишут этюды (Российский Дальний Восток, Чечня, Монголия, Китай, Италия, сибирские регионы), и творческих школ.

Самой большой частной художественной галереей за Уралом, насчитывающей более 1500 произведений искусства — живописи, графики и скульптуры — и расположившейся на площади около 1300 квадратных метров, является иркутская галерея Виктора Бронштейна[6], основанная в 2011 году (коллекция собиралась в 1998 года). В составе ее коллекции — произведения иркутских, сибирских и зарубежных художников, преобладают работы иркутских мастеров. Можно сказать, что собрание, которое отражает историю иркутской живописи за последние десятилетия,

[3] Орлова Е. Двадцать лет творчества в галерее Ермонтович // Глагол. Иркутское обозрение [Сетевое издание]. 24.01.2019. URL: https://glagol38.ru/text/24-01-2019/dvadcat_let_tvorchestva (дата обращения: 07.02.2025).

[4] В галерее хранится монографическая коллекция 190 этюдов художника-фронтовика Михаила Ивановича Тарасова (1917–1991).

[5] История города — история женщины. Лина Ермонтович // Irkfashion.ru [Онлайн-журнал]. URL: https://irkfashion.ru/projects/3/4600 (дата обращения: 07.02.2025).

[6] Виктор Владимирович Бронштейн (1951 г. р.) — бизнесмен, меценат, коллекционер. Член Союза писателей и Союза журналистов России, почетный профессор ИрГУ, почетный гражданин города Иркутска.

раскрывает исторически сложившееся понятие «иркутская живописная школа». Во вступительной статье к альбому А.П. Байбородин дает точное и поэтическое описание: «Галерея Виктора Бронштейна — галерея реалистической пейзажной живописи, поскольку душа и творческий дух поэта исполнены любви к природе» [6, с. 11]. Среди задач галериста не только пополнение и гарантированная сохранность коллекции, но и активное участие в жизни города. В.В. Бронштейн убежден: «Сегодня коллекционеры России — это в высшей степени прогрессивные, смелые, патриотично настроенные люди: если они перестанут покупать произведения, не будет и искусства…» [6, с. 4 суперобл.]. И в этом своем главном убеждении коллекционер удивительно последователен, три этажа экспозиции из фондов галереи отвечают этому критерию. Первый этаж экспозиции — «мифологический», он раскрывается через образы скульптур Даши Намдакова, авторские куклы его семьи, проекты других современных художников. Второй этаж — мир настоящего, он «развернут» в двух залах, где представлены городские мотивы и природные пейзажи. Третий этаж — мир эмоций человека: портретный жанр и интерьерные композиции. Фонды галереи значительны настолько, что позволяют построить такую сложносочиненную экспозицию, готовую к переменам, где могут участвовать и внегалерейные произведения, которые, в свою очередь, рассматриваются в качестве «кандидатов на членство» в постоянной коллекции.

По собраниям галерей, другим частным коллекциям и тем более по фундаментальному собранию Иркутского художественного музея можно исследовать тему иркутской живописи — явления уникального в истории отечественного искусства и получившего отражение в ряде крупных авторитетных изданий.

Обратим свое внимание на Алтай. Активное освоение алтайских рудников обязывает нас вернуться в XVIII век. В 1960–1970-е годы сибирские историки искусства и культуры отмечали, что сложению художественной культуры Сибири способствовала зарождающаяся коллекционерская деятельность просвещенных людей, и относили ее к XIX веку. Так, Л.И. Снитко, Л.Н. Шамина и другие барнаульские авторы писали, что в Барнауле инженером, начальником Колывано-Воскресенских заводов П.К. Фроловым был задан новый вектор собирательства. Коллекция изначально была признана уникальной, потому что была составлена, как мы сейчас говорим, по межвидовому принципу — в ней представлены: сибирские древности (старопечатные книги, рукописи, иконы, деревянные, медного, в том числе сибирского, литья); русская деревянная скульптура XVIII века; произведения русских художников XVIII – начала XIX века (Л.П. Лосенко, А.Е. Егорова, М.И. Мягкова и др.); произведения мастеров французской и немецкой школ.

Эти, выражаясь на музейном языке, единицы хранения вошли в художественный отдел созданного П.К. Фроловым в 1826 году старейшего в Сибири краеведческого музея, а позже составили основу коллекции первого художественного музея на Алтае [4; 7, с. 3]. Факт активного сбора музейных ценностей безусловен, он может быть дополнен сведениями о других собирателях искусства, наиболее крупные из которых: Н.И. Гуляев (Барнаул, коллекции по археологии и этнографии) [8], И.П. Кузнецов-Красноярский (Красноярск, коллекции по археологии, этнографии, сибирской повседневности, старинные документы, безвозмездно переданы в фонды Археологического музея Императорского Томского университета) [9], С.М. Цибульский (коллекцию из 882 минералов и 138 образцов горных пород передал в ТомГУ) [10], Б.В. Трувеллер (Омск, художественная коллекция) [11, с. 11] и др.

Там же, на Алтае, берет истоки еще одно удивительное начинание: был дан старт традиции, целого направления в коллекционировании. Общеизвестно, какое большое значение в составлении истории искусства имеют учебные программы и методические материалы к ним, в состав которых обязательно входят работы учащихся, в лучшем случае вырастающие до уровня коллекций. Знакомясь с этими коллекциями, историк искусства получает возможность установить те или иные педагогические и художественные задачи, а также выявить очевидные проблемы, которые неизбежно сопровождают художественный процесс. Первой учебной, графической коллекцией в Сибири можно считать коллекцию рисунков XIX века учащихся рисовальной школы шлифовальной фабрики в Горной Колывани. Сохранившиеся рисунки учащихся демонстрируют навыки учащихся по предметам: «рисование карандашом с орнаментов гипсовых фигур, лепка с рисунков и орнаментов, воском и глиною и практические работы в фабрике на резных и качалочных машинах и мелкие изделия на шкивных машинах…»[7] — словом, все те навыки и умения, которые остаются актуальными и сегодня. В качестве примера современных учебных коллекций (школ, колледжей, университетов) исследовательское внимание привлекает Иркутский национальный исследовательский технический университет, чьи пространства представляют собой музей современной монументальной живописи и ювелирного дизайна [12].

[7] Из Рапорта 1883 года Начальника алтайских горных заводов в Кабинет Его Императорского Величества. Цит. по письму О.Б. Паниной, директора Музея истории камнерезного дела на Алтае. 04.02.2025. Архив автора.

Частное и корпоративное коллекционирование XVIII–XIX веков на Алтае получило продолжение в XX веке на государственном уровне. В 1958 году был основан Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств (с 1993 года Государственный художественный музей Алтайского края), основной фонд музея составляет более 13 тысяч единиц хранения, среди которых значительное место занимает иконопись XVI–XX веков, самая обширная коллекция составлена из произведений художников Алтая.

В новейшей истории, с изменением социальных и экономических отношений в обществе, прогрессивно думающие предприниматели, имея денежные сбережения, невольно стали продолжателями начинаний соотечественников XIX века. Среди них Сергей Грантович Хачатурян[8], крупный предприниматель и общественный деятель Алтайского края, основавший свою коллекцию. Частная картинная галерея с красивым художественным названием «Кармин» открылась в 2005 году. Во вступительном слове к альбому коллекции ее основатель сказал: «Искусство должно быть доступно широкому зрителю, я рад, что своей коллекцией могу участвовать в духовном возрождении нашего общества» [13, с. 59]. Действительно, собрание С.Г. Хачатуряна наследовало опыт коллекционеров Сибири прошлого, на Алтае — коллекции инженера, общественного деятеля П.К. Фролова, положившего, как видим, начало традициям на далекую перспективу. Коллекция Сергея Хачатуряна составляла 993 единицы хранения — произведения живописи, графики, иконописи, скульптуры, прикладного искусства. Доминировала живопись алтайских художников, а ведущим жанром коллекции объективно стал, отметила Л.Н. Шамина, «алтайский пейзаж, своеобразная и удивительная красота которого всегда была предметом изображения художников прошлого и настоящего времени» [13, с. 9].

Замысел С.Г. Хачатуряна собрать коллекцию для того, чтобы ее показывать людям, а значит служить обществу духовно, проявился, можно сказать, в еще одной его инициативе: взять под свое крыло районные галереи Алтайского края. Скажем пару слов об этих сельских коллекциях, соответственно и галереях. Маленькие коллекции и галереи вошли в историю «целинной эпохи», начиная с 1950-х годов. Их судьбы весьма различны. Одни из них выжили и существуют по сей день, выполняя главную задачу, которую ставили перед собой организаторы,— быть для сельчан проводниками просвещения средствами искусства, век других оказался коротким. Спустя годы эти малые галереи и оказались в поле зрения галереи Сергея Хачатуряна. Выставки, с непременными каталогами-альбомами малых форматов этих галерей стали привычными в Барнауле. Куратор проекта «Сельские картинные галереи Алтайского края. Страницы истории» Л.Н. Шамина, искусствовед с богатейшим профессиональным опытом, приступая к проекту, сформулировала его цель: «Необходимо было собрать исчерпывающую информацию о наиболее значительных художественных коллекциях, сосредоточенных в алтайской провинции, отобрать на местах наиболее ценный материал и… организуя выставки, в процессе работы собирать сведения о художниках, их творчестве, произведениях… Хотелось воочию увидеть сегодняшнее состояние галерей, условия хранения произведений, их востребованность и использование в процессе эстетического воспитания жителей Алтайского края»[9].

Неожиданная во цвете лет кончина Сергея Грантовича Хачатуряна сказалась на дальнейшем существования благороднейшего для культуры и населения Алтая начинания. Усилия родственников, прежде всего сестры хозяина коллекции Галины Грантовны, не выдержали испытаний временем. Галерея через несколько лет прекратила свое существование. Часть барнаульской коллекции приобрел молодой новосибирский коллекционер Андрей Ковалёв, который активно показывает работы из своего собрания в городах Сибири, успел издать альбом своей коллекции [14].

Параллельно «Кармин» в Барнауле родилось еще несколько галерей, которые воспринимались как новшество и становились стимулом для развития и в других регионах. Начнем, пожалуй, с самой ранней по времени основания — в 2003 году — частной «Арт-галереи Щетининых». Анатолий и Ирина Щетинины наравне с активной выставочной, исследовательской, издательской и просветительской работой, собрали крупную коллекцию — около 1500 единиц хранения, в основном произведений алтайских художников (всего 140 авторов). У галереи есть отличительные черты, две из них стоит назвать в контексте нашего исследования. Во-первых, временной диапазон коллекции охватывает сто лет, нижняя граница коллекции отмечена началом XX века (6 академических работ А.Р. и Е.Р. Бахов), а верхняя — нашими днями. Вторая особенность касается художественных, стилистических предпочтений коллекционеров и объясняется происхождением и родом деятельности: Анатолий и Ирина — художники, составляющие уже династию Щетининых, которая зачинается с Прокопия Алексеевича

[8] Сергей Грантович Хачатурян (1955–2012) — промышленник, предприниматель, меценат, президент благотворительного фонда «Фонд культуры Алтая», коллекционер.

[9] Шамина Л.Н. Письмо к В.Ф. Чиркову. 28.10.2020. Архив автора.

Щетинина, скульптора-монументалиста. Коренные барнаульцы, окончили Новоалтайское художественное училище, воспитанные на образцах классического искусства, Щетинины собрали коллекцию, на примере которой можно знакомиться с историей отечественного реалистического искусства XX–XXI веков. Коллекция Щетининых уже получила освещение в научных исследованиях барнаульских искусствоведов, в частности дочь Щетининых Наталья защитила кандидатскую диссертацию по искусствоведению по теме «Частная художественная галерея как явление современной социокультурной жизни Алтая» (2017).

Обзор галерейных коллекций Барнаула продолжим крупным центром ремесленного производства в Сибири «Народный художественный промысел “Турина гора”»[10]. Это образование представляет еще и культурологический интерес, стоит кратко о нем напомнить, после чего станет более понятной и убедительной политика этой организации, включая коллекционную работу. Из материалов сайта галереи узнаем, что барнаульский центр производства художественной керамики назван по имени археологического, времен палеолита, объекта в окрестностях Барнаула, откуда художники берут глину для своих работ. Воистину — всё свое и в одном месте: и глина для производства, и в придачу уникальные (археологические) изделия для обжига с фрагментами примитивных гончарных печей на высоком берегу Оби, а рядом поселение Турина гора, откуда и название народного художественного промысла. Физика места, природная глина, «совпала» с метафизикой места — в росписях предметов первобытного творчества «узнаваемы скифо-сибирские мотивы эпохи ранних кочевников, славянские и азиатские орнаменты, пейзажи и архитектурные достопримечательности»[11]. Мотивы, которым внимательно следуют мастера «Туриной горы».

«Турина гора» — предприятие частное, коммерческое, с развитым производством и сбытом авторских керамических изделий. Отметим деталь, отвечающую нашему исследовательскому интересу: руководство промысла разумно сохраняет художественные образцы, тем самым формирует коллекцию керамики, особенно ту ее часть, которая считается уникальной, потому что выполнена «в сложнейшей технике росписи — живописи по фаянсу», туриногорцы утверждают: «Применяется только нами». Основатель и директор предприятия Владимир Москвитин считает: «…живопись по фаянсу уникальная в России, отличается от традиционной технологии фаянса. Обжиг при температуре 1200 градусов рождает особый живописный эффект. Краски плывут, сливаются друг с другом, и на свет появляется нечто удивительное» [15, с. 40]. И как следствие развития родилось новое направление в деятельности: в 2002 году «Турина гора» открыла частную галерею, назначение которой заключается в составлении коллекции и последовательной популяризации местной керамики. При этом сохранение фирменной коллекции уже видится в творческой эволюции и может рассматриваться в качестве дополнения к той коллекции «Туриной горы», которая находится в фондах Государственного художественного музея Алтайского края (60 единиц хранения). Галерея организует до десятка экспозиций в год в своих стенах, активно экспонирует работы в Москве, а также на выставках во Франции, Италии, Англии, Швейцарии, Ираке, Испании, Германии. Перечень коллекционных и выставочных контактов «Туриной горы» напоминает аналогичные опыты в других городах Сибири — Красноярске («Арт-галерея Романовых»), Иркутске («ДиаС»), Омске («Квадрат») и др.

В завершении экскурса по барнаульским галереям-коллекциям, упомянем еще об одной площадке города — галерее «Universum/Универсум», которая основана доктором искусствоведения, профессором Т.М. Степанской в 2000 году как учебно-экспериментальная база лаборатории «Изобразительное искусство и архитектура» Алтайского государственного университета. Создана была галерея с целью приобщения студентов факультета искусств и дизайна АлтГУ к практической работе (оформлению экспозиции, составлению и проведению экскурсий, каталогизации коллекции фонда студенческих работ, созданию каталогов выставок и т.п.)[12]. Близкий поход по целям и характеру работы со студенческими коллекциями мы находим в аналогичных университетах Сибири — в Новосибирске, Омске, Иркутске. На опыте ИрГТУ коротко остановимся позже.

Православные храмы в Сибири ведут свою историю с XVI века, с той же поры мы условились вести счет церковным убранствам с иконами, которые с годами вырастали в коллекции

[10] Народный художественный промысел «Турина гора» основан как кооператив «Керамика» (1988), основатель и директор В.М. Москвитин, народный мастер, член Творческого союза декоративно-прикладного искусства. См.: Открыть Алтай всему миру. История успеха уникального барнаульского народного промысла «Турина гора» // Altapress.ru [Электронный ресурс]. 23.09.2020. URL: https://altapress.ru/zhizn/story/otkrit-altay-vsemu-miru-istoriya-uspeha-unikalnogo-barnaulskogo-narodnogo-promisla-turina-gora-274475 (дата обращения: 05.02.2025).

[11] Арт-комплекс «Турина гора» // ВизитАлтай [Туристический портал Алтайского края]. URL: https://visitaltai.info/where_visit/objects/architecture/art-kompleks-turina-gora (дата обращения: 27.01.2024).

[12] Художественная галерея «Universum» // Алтайский государственный университет [сайт]. URL: https://ign.asu.ru/about/universym/ (дата обращения: 06.02.2025).

православной иконы в той или иной церкви. При этом многовековая история церковной иконописи не знала светского коллекционирования христианского изобразительного искусства не только в Сибири, но и в России, и в мире в целом. «Традиция умолчания» была нарушена в 1973 году, когда по указанию папы Павла VI была учреждена Коллекции современного религиозного искусства в Ватикане[13]. Вторая (!) в мире коллекция современного христианского искусства «случилась» в Сибири, в небольшом (население 55 тыс. человек) провинциальном городке Лесосибирске Красноярского края[14]. Говоря о происхождении ватиканской и лесосибирской коллекций, мы устанавливаем принципиальное отличие в их происхождении. Если коллекция в Ватикане собиралась по указанию перста свыше, то в Сибири всё происходило прямо противоположно — по инициативе снизу, от молодого священника отца Андрея Юревича[15], настоятеля храма в Лесосибирске, активно поддержавшего его художников и искусствоведов. Сначала была выставка картин на православную тему, созданных современными художниками в Лесосибирске. Она прошла в 2000 году и имела успех, что послужило поводом показать выставку в Региональном отделении Российской академии художеств в Красноярске. За первой последовали еще три выставки[16], где показывались работы не только сибиряков, но и уральских, дальневосточных, московских художников. Таким образом, можно сказать, спонтанно и очень эмоционально формировалась коллекция, которая и стала основой фондов Музея современного христианского искусства. Фонды лесосибирской коллекции составляют более трехсот произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства художников не только Сибири, но и практически всей России, от Владивостока до Калининграда. Судя по публикациям, откликам на выставки, коллекция «достаточно консервативна», в чем состоит ее художественная стройность и цельность. Именно об этом ее качестве говорят произведения живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства художников практически всей страны — потому и коллекция всероссийская: Андрея Машанова (Омск), Сергея Элояна (Иркутск), Ирины Старженецкой (Москва), Андрея Городничева (Ярославль), Светланы Кетовой (Челябинск), Вадима Иванкина (Новосибирск), красноярцев Румяны Внуковой, Александра Ткачука, Елены Красновой, других художников, их список большой.

Отец Андрей Юревич с семьей в 2011 году вернулся в Москву, а лесосибирская коллекция переехала в Минусинск с гарантией безопасного хранения и составила художественный отдел Минусинского регионального краеведческого музея имени Н.М. Мартьянова. Судя по информации из открытых источников, сейчас эта коллекция христианского искусства переживает период активных передвижных выставок по Красноярскому краю.

Лесосибирская коллекция уже в силу ее уникальности происхождения и нахождения в далекой сибирской провинции оказалась в центре внимания многих заинтересованных людей и организаций[17]. Основатель коллекции Андрей Юревич в 2012 году, после возвращения в Москву из Лесосибирска, считал возможным перевезти туда и музей[18] — «Афины должны оставаться Афинами» звучит достаточно убедительно. Однако, когда мы касаемся вещей и событий не бытового уровня,

[13] Collezione d'arte religiosa moderna // Musei Vaticani [website]. URL: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea.html. См. также: Fallani G., Mariani V., Mascherpa G. Collezione vaticana d'arte religiosa moderna. Torino: Silvana editoriale d'arte, 1974. 203 p. Позже вслед за Ватиканом в Европе были обнародованы собрания религиозного искусства — Музей собора в Вюрцбурге, музей «Колумба» (ранее Епархиальный музей) в Кёльне и др.

[14] Флорковская А.К. Музей современного христианского искусства в XXI веке. Лесосибирск – Москва (доклад в рамках научного семинара по древнерусскому и церковному искусству 18 марта 2024 года в Российской академии художеств) [видеозапись] // Видеоканал Российской академии художеств. 18.03.2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uklhOO47ARQ (дата обращения: 06.02.2025).

[15] Протоиерей Андрей Юревич (1957 г. р.) после окончания архитектурного факультета Московского института инженеров землеустройства уехал в Красноярский край (1983), жил и работал в городе Лесосибирске, в 1991 году стал священником. С 2005 по 2011 год руководил Архитектурно-реставрационным отделом Красноярской епархии и был благочинным Енисейского округа. В 2011 году вернулся в Москву, настоятель храма Троицы Живоначальной при Черкасской богадельне в Москве.

[16] Вторая выставка «Вера без дел мертва» (2002), третья «Во Свете Твоем узрим Свет» (2004), четвертая выставка «Из фондов Музея Современного Христианского Искусства» (2006). См.: История Музея современного христианского искусства (2012–2015) // Музей современного христианского искусства [официальный сайт]. URL: https://christian-art.arhiv-museum.ru/history (дата обращения: 01.02.2025)

[17] Музейная коллекция в Лесосибирске послужила поводом к дискуссии и даже предложению перевода коллекции в Москву, тема современного православного искусства получила развитие в нескольких круглых столах в Москве, а также в одноименной выставке в Библиотеке искусств имени А.П. Боголюбова. См.: Тюренков М. «Искупление»: современное искусство в поисках Евангельской Истины // Царьград [сайт телеканала]. 10.04.2028. URL: https://tsargrad.tv/articles/iskuplenie-sovremennoe-iskusstvo-v-poiskah-evangelskoj-istiny_124381 (дата обращения: 02.02.2025).

[18] Лесосибирский музей современного искусства: второй после Ватикана // Нескучный сад [сайт журнала]. 26.05.2012. URL: https://www.nsad.ru/articles/lesosibirskij-muzej-sovremennogo-iskusstva-vtoroj-posle-vatikana (дата обращения: 24.01.2025).

понимаем, существуют силы выше человеческих амбиций. Они трансцендентны. Ведь не напрасно было суждено явиться Андрею Юревичу в Лесосибирске, а вместе с ним и лесосибирской коллекции — здесь вступает в свои права та самая трансцендентная «метафизика места». Букет великих имен от священного мученика Василия Мангазейского, мощи которого покоятся в Свято-Троицком Туруханском монастыре, до знаковых личностей красноярской земли и истории — Василия Сурикова, архиепископа Вайно-Ясенецкого, писателя Виктора Астафьева и певца Дмитрия Хворостовского. В духовных текстах мы находим слова о стяжании Духа, которое постигается человеком. Наш современник протоиерей Андрей Юревич, будучи настоятелем Крестовоздвиженского собора Лесосибирска, вослед за великими предшественниками предпринял шаг стяжания Духа и положил начало большому делу — собранию картин духовного содержания. Мы живем в тревожное, жестокое время и надеемся одолеть его, сохраняя в себе стяжание Духа, визуальное выражение которого находим в произведениях искусства духовного смысла.

Рассматривая частные художественные галереи Сибири, приходим к оптимистическому выводу: благородным делом комплектования как правило современного искусства занимаются люди по происхождению и образованию совсем не художественного круга. Чаще всего это предприниматели, педагоги, специалисты социальной сферы. Ярчайший пример — Валентина Александровна Романова, специалист с дипломом экономиста. Интерес к искусству у нее с детства, когда она, деревенская девочка, разглядывала репродукции картин из журнала «Огонек», и эта тяга к «красивому» стала определяющей уже во взрослой жизни. Решение создать картинную галерею родилось на семейном совете по предложению одного из сыновей выбрать этот путь вместо открытия зоомагазина[19], и вот уже 15 лет одним из примечательных мест современного Красноярска является Арт-галерея Романовых[20]. Галерея занимается разными видами деятельности: организует выставки, экскурсии, лекции, помогает художникам и искусствоведам написать и издать каталог, книгу, учебное пособие. Но ключевой остается, конечно, собирательская работа. Взгляд на коллекционирование у Валентины Александровны индивидуальный, «авторский»: «Валентина Романова собирает художественные шедевры, что называется, для своего удовольствия и для того, чтобы дарить радость приходящим в эти уютные залы красноярцам»[21]. Субъективный, эстетически выверенный взгляд оборачивается в конце концов цельностью коллекции, в которую не попадают «случайные» работы. Основным ее массивом являются произведения сибиряков. Но здесь нашли свое место и, например, матрешки из Сергиева Посада, и африканские статуэтки, и скульптура «Первая молитва» молодого художника из Бурятии Гэсэра Зодбоева или композиции в дереве на основе природных форм Валерия Сысоева. В коллекции Валентины Романовой уже более 1800 единиц хранения. В основе комплектования, как видим, лежит не научный музейный подход, а личностный, эстетический. Это становится понятным по изданному галереей альбому, приближающемуся к типу каталога-резоне. В заглавии четырехсотстраничного качественно напечатанного издания содержатся слова, проливающие свет на интересы галереи: «Территория нашего времени: живопись, графика, скульптура, ДПИ из частного собрания Арт-галереи Романовых» [16]. Собранная за многие годы коллекция позволяет Валентине Романовой осуществить, как бы пафосно ни звучало, активную социальную работу в очень хлопотном и затратном выставочной ее варианте. Один из примеров — выставка с каталогом к юбилею Великой Победы «Майский вальс 1945» (2010), в котором как ценная исследовательская часть составлен список художников — участников Великой Отечественной войны. В.А. Романова призналась: «Когда погружаешься в эту тему, буквально обливаешься слезами. У нас в семье, например, с фронта почти никто не вернулся — ни по линии мамы, ни по линии отца… Поэтому данную книгу я издавала, может быть, больше для себя, чем для кого-то»[22].

Практически все коллекции и их собиратели, представленные в настоящем обзоре, так или иначе связаны с бизнесом. Есть и исключение — омский коллекционер Евгений Журавлёв[23]. 29 июля 2016 года в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля состоялось открытие выставки «Хрустальная мечта» в рамках торжеств к 300-летию города. Евгений Николаевич передал в музей всю представленную на выставке личную коллекции — это 105 предметов, созданных мастерами разных стран: Китая, Чехии (Богемии), Германии, Франции, Англии и России.

[19] Павленко С. Вместо зоомагазина Романовы открыли арт-галерею // Канал сайта «Красраб.ру» [электронный ресурс]. URL: https://dzen.ru/a/XfdYfPxpqwCslWcY (дата обращения: 06.02.2025).

[20] Сайт галереи: https://галереяромановых.рф (дата обращения: 06.02.2025).

[21] Павленко С. Указ. соч.

[22] Павленко С. Указ. соч.

[23] Евгений Николаевич Журавлёв (1964–2024) — коллекционер, ведущий специалист архива Управления ФСБ России по Омской области, историк, краевед, член геральдической комиссии.

Это питейные сосуды: графины, кувшины, кубки, бокалы, стаканы, кружки, рюмки, стопки, а также декоративные предметы, парфюмерные флаконы и так далее[24]. Дарение собиратель сопроводил словами, которые следует понимать как программу дальнейшего существования коллекции: «Я давно и однозначно решил, что судьба моей коллекции — влиться в музейное собрание, в том числе для ее сохранения <…> 300 лет любимому городу бывает раз в жизни! И я решил, что дарить надо именно теперь!»[25]. Евгений Журавлёв поступил крайне рассудительно не только как коллекционер, но и как исследователь — он составил и издал каталог «Стекло конца XVIII — начала XX века из коллекции Е.Н. Журавлёва» [17]. Современный исследователь теоретических проблем коллекционирования Е.В. Груздов пишет: «Любой *коллекционер* (частный, в силу специфики; музейный, в силу таланта), если он действительно *вышел на высокий уровень познания*, способен выделить говорящий на нужном языке нужный текст — экземпляр, он *сам является частью коллекции*, носителем уникальной информации о вещи (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*)» [18, с. 10].

Заключение

Коллекционирование в Сибири, начавшись стихийно в XVII–XVIII веках, в течение XIX столетия получает устойчивый вектор развития. К началу XX века в Сибири были известны крупные частные и общественные коллекции (музеи ВСОИРГО, ЗСОИРГО, Томского университета), сыгравшие исключительную роль в общем просвещении и профессиональном образовании сибиряков, а в XX веке послужили основой для создания государственных музеев, которые являются головными музеями в каждом регионе Сибири. В конце XX – начале XXI века история ведомственных художественных собраний (банков, концернов и пр.) оказалась неустойчивой, но частное коллекционирование, как видим, пережило возрождение, основную часть этих собраний составляют произведения современных сибирских художников.

Список источников

1. Словцов П.А. Историческое обозрение Сибири. Кн. 1–2. [СПб., 1838–1844]. Репринт. М.: Нобель Пресс, 2024. 970 с.
2. Копылов А.Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII – начала XIX века. Новосибирск: Наука (Новосибирское отделение), 1974. 252 с.
3. Сибирский портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы / сост.: Л.Н. Снытко, Е.А. Ячменёв, А.А. Абисова, Г.А. Обухова, Е.Е. Попова, С.П. Голикова, В.М. Флегонтова, Н.И. Сезёва, В.А. Субботина. СПб: АРС, 1994. 170 с.
4. Снитко Л.И. Первые художники Алтая. Л.: Художник РСФСР, 1983. 155 с.
5. Вакалова Н.В. Деятельность П.К. Фролова как коллекционера: региональный историко-культурный аспект // Мир науки, культуры, образования. 2008. № 1 (8). С. 36–37.
6. Иркутская галерея Виктора Бронштейна (из частного собрания) / сост. Е. Антхауф. Иркутск: Репроцентр А1, 2011. 354 с.
7. Шамина Л.Н. Алтайский музей изобразительных и прикладных искусств в художественной культуре края // Искусство Алтая: в краевом музее изобразительных и прикладных искусств / сост. И.К. Галкина. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. С. 3–14.
8. Тишкина Т.В. Археологические коллекции Н.С. Гуляева в собраниях музеев России // Известия Алтайского государственного университета. 2007. № 4-2(56). С. 152–156.
9. Черняк Э.И, Дмитренко Н.М. И.П. Кузнецов-Красноярский — историк и музеевед // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 409. С. 157–163. https://doi.org/10.17223/15617793/409/26.

[24] Чернышёва И. Омич расстается с редчайшими экспонатами в честь 300-летия города // SuperOmsk.ru [сетевое издание]. URL: https://superomsk.ru/news/37904-evgeniy_juravlev_shokiroval_vrubelevtsev_podariv_s/ (дата обращения: 20.11.2024).

[25] Гольский И.А. Хрустальная мечта омича. Памяти Евгения Журавлёва // Вижу красоту: Дзен-канал И.А. Гольского [электронный ресурс]. 02.12.2024. URL: https://dzen.ru/a/Z0w6zBJg5khkppK2 (дата обращения: 11.02.2025).

10. Зиновьев В.П., Некрылов С.А., Фоминых С.Ф. Роль З.М. Цибульского в создании первого в Азиатской России университета: к 200-летию со дня его рождения и 140-летию учреждения Томского государственного университета // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 417. С. 63–74. https://doi.org/10.17223/15617793/417/10.
11. Девятьярова И.Г. Очерки художественной жизни Омска в годы Гражданской войны в Сибири. 1918–1922. Омск: Омскбланкиздат, 2023. 551 с.
12. Лобацкая Р.М., Игнатьева О.А. Декорирование пространственной среды университета дипломными работами художников-монументалистов // Актуальные проблемы монументального искусства : сб. науч. трудов / ред. Д.О. Антипина. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, 2020. С. 247–253.
13. Коллекция Сергея Хачатуряна. XX–XXI вв. : каталог-альбом / сост. Л.Н. Шамина. Барнаул: Галерея «Кармин», 2007. 263 с.
14. Живопись и графика Алтайского края и Республики Алтай. Коллекция Андрея Ковалёва / сост. Л.Н. Шамина. Новосибирск: ДЕАЛ, 2020. 351 с.
15. Москвитин В.М. Предание Туриной горы. Барнаул: Экселент, 2022. 120 с.
16. Территория нашего времени: живопись, графика, скульптура, ДПИ из частного собрания Арт-галереи Романовых. К 10-летию Арт-галереи Романовых / ред. В.А. Романова. Красноярск: [б. и.], 2019. 396 с., ил.
17. Стекло конца XVIII – начала XX века из коллекции Е.Н. Журавлёва / авт.-сост. Е.Н. Журавлёв. Омск: Омская картографическая фабрика, 2016. 120 с., ил.
18. Груздов Е.В. Теоретические принципы определения уникальности коллекции // Уникальные коллекции художественных музеев : первая Всероссийская научно-практическая конференция : материалы и доклады / сост. М.Ю. Чертогова. Кемерово: ИПП «Кузбасс», 2006. С. 5–11.

References

1. Slovtsov, P.A. (2024) *Historical review of Siberia. Book 1–2*. Reprint. Moscow: Nobel Press. (In Russ.)
2. Kopylov, A.N. (1974) *Essays on the cultural life of Siberia in the 17th and early 19th centuries*. Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
3. Snytko, L.N., Yachmenev, E.A., Abisova, A.A. et al. (comps.) *Siberian portrait of the 18th – early 20th centuries in the collections of Irkutsk, Krasnoyarsk, Kyakhta, Novosibirsk, Tomsk, Tyumen, Chita*. Saint Petersburg: ARS. (In Russ.)
4. Snitko, L.I. (1983) *First artists of Altai*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (In Russ.)
5. Vakalova, N.V. (2008) ‘Activities of P.K. Frolov as a collector: regional historical and cultural aspect’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = World of science, culture, education*, (1), pp. 36–37. (In Russ.)
6. Antkhauf, E. (comp.) (2011) *Irkutsk gallery of Viktor Bronstein (from a private collection)*. Irkutsk: Reprocenter A1 Publ. (In Russ.)
7. Shamina, L.N. (1989) ‘Altai Museum of Fine and Applied Arts in the artistic culture of the region’, in Galkina, I.K. (comp.) *Altai art in the Regional Museum of Fine and Applied Arts*. Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel’stvo, pp. 3–14. (In Russ.)
8. Tishkina, T.V. (2007) ‘Archaeological Collections of N.S. Gulyaev in Russian Museums Collections’, *Izvestiya of Altai State University*, (4-2), pp. 152–156. (In Russ.)
9. Chernyak, E.I. and Dmitrienko, N.M. (2016) ‘I.P. Kuznetsov-Krasnoyarskiy as a historian and museographer’, *Tomsk State University Journal*, (409), pp. 157–163. doi:10.17223/15617793/409/26. (In Russ.)
10. Zinoviev, V.P., Nekrylov, S.A. and Fominykh, S.F. (2017) ‘The role of Z.M. Cybulski in the creation of the first university in the Asian part of Russia: the 200th anniversary of his birth and the 140th anniversary of Tomsk State University establishment’, *Tomsk State University Journal*, (417), pp. 63–74. doi:10.17223/15617793/417/10. (In Russ.)
11. Devyatyarova, I.G. (2023) *Essays on the artistic life of Omsk during the Civil War in Siberia. 1918–1922*. Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
12. Lobatskaya, R.M. and Ignatyeva, O.A. (2020) ‘Decorating the university’s spatial environment with diploma works by artists of monumental art’, in Antipina, D.O. (ed.) *Actual problems of monumental art* [Collection of articles]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, pp. 247–253. (In Russ.)

13. Shamin, L.N. (2007) *Collection of Sergei Khachaturian. 20th–21st centuries* [Catalogue-album]. Barnaul: Gallery “Karmin”. (In Russ.)
14. Shamina, L.N. (comp.) (2020) *Painting and graphics of Altai Krai and the Altai Republic. Collection of Andrey Kovalev*. Novosibirsk: DEAL Publ. (In Russ.)
15. Moskvitin, V.M. (2022) *The Legend of Turina Mountain*. Barnaul: Excellent Publ. (In Russ.)
16. Romanova, V.A. (ed.) (2019) *Territory of our time: painting, graphics, sculpture, applied art from the private collection of the Romanov Art Gallery*. Krasnoyarsk: s. n. (In Russ.)
17. Zhuravlev, E.N. (comp.) (2016) *Glass of the late 18th – early 20th centuries from the collection of E.N. Zhuravlev*. Omsk: Omsk Cartographic Factory. (In Russ.)
18. Gruzdov, E.V. (2006) ‘Theoretical principles of determining the uniqueness of a collection’, in Chertogova, M.Yu. (comp.) *Unique collections of art museums* [Collection of articles]. Kemerovo: IPP Kuzbass Publ., pp. 5–11. (In Russ.)

Информация об авторе

Чирков Владимир Фёдорович, член-корреспондент Российской академии художеств, кандидат философских наук, доцент, главный специалист (искусствовед), Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; член комиссии по искусствоведению и художественной критике ВТОО «Союз художников России», член Ассоциации искусствоведов (АИС), chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816.

Information about the author

Vladimir Fedorovich Chirkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Chief Specialist, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; member of the Commission on art criticism of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS), chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816.

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

Статья поступила в редакцию 12.02.2025; одобрена после рецензирования 26.03.2025; принята к публикации 31.03.2025.
The article was received by the editorial board on 12 February 2025; approved after reviewing on 26 March 2025; accepted for publication on 31 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 288–303. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 288–303. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.03(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.017

Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1)

Лю Тяньцюань

Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика
andrelyu@icloud.com, SPIN-код (Science Index): 1578-4002

Аннотация. Настоящее исследование сосредоточено на анализе традиционной китайской живописи с опорой на философию государства и права. Методология включает междисциплинарный подход, сочетающий философию и теорию искусства, методы формально-стилистического искусствоведческого описания живописных произведений. Предметом исследования стали три ключевые концепции китайской философии: традиция Пути, традиция институциональной рациональности (законодательная традиция) и философия Веры. Исследовательская задача конкретизируется с опорой на теорию китайского философа Бао Ганшэна, которая позволяет раскрыть ряд важных семантических аспектов и особенности системы средств художественной выразительности традиционной китайской живописи. Во второй части исследования концептуальная основа обогащается сравнительным анализом с теорией художественного поля Пьера Бурдьё, что позволяет выделить два визуальных режима в китайском искусстве, юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа, как институционально противопоставленные, но функционально взаимодополняющие формы репрезентации власти, права и морали через искусство. Их сравнительный анализ раскрывает сущностные черты философии государства и права, а также эксплицирует специфические черты ритуальной, правовой, духовной и эстетико-нравственной сторон искусства, которые в том числе раскрывают символическую структуру китайской цивилизации. Особое внимание уделено понятиям иконического учения, эстетике творческого поиска и культуре визуальной достоверности. Через анализ философских оснований конфуцианства, легизма и даосизма, живописной практики в системе «се-и», а также концептов «правления без правления» и «молчаливой визуальной критики» раскрывается стратегия согласованной автономии китайской живописи. Живопись предстает не только как сфера эстетических идеалов, но и как визуальное воплощение философии государства и права, одновременно воплощающая идеалы социального развития, и, кроме того, она принадлежит к областям, способствующим медитативным и аллюзивным поискам.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, китайская политическая философия, традиция институциональной рациональности, традиция Пути, философия Веры, Бао Ганшэн, Пьер Бурдьё, художественное направление, вэньжэнь-хуа, юаньти-хуа, ритуальное представление, символическое управление, визуальная этика, стиль се-и

Для цитирования: Лю Тяньцюань. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 288–303. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.017.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1200.

© Лю Тяньцюань, 2025

Original article

Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 1)

Liu Tianquan

Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China
andrelyu@icloud.com, SPIN-code (Science Index): 1578-4002

Abstract. This article examines traditional Chinese painting through the conceptual frameworks of Chinese political philosophy and legal theory. Drawing on an interdisciplinary methodology that combines philosophical analysis with art historical formalism, the study explores three foundational constructs in classical Chinese thought: the Dao tradition (道统) as the axis of moral legitimacy, the legislative tradition (法统) as the institutional rationality of rule, and the faith tradition (信统) as the sacral cosmological grounding of authority. Central to the inquiry is the theoretical model of Bao Gansheng, whose triadic system allows for a nuanced interpretation of the symbolic logic and expressive syntax embedded in Chinese pictorial culture. The second part of the study brings this framework into dialogue with Pierre Bourdieu's theory of the artistic field. This comparative lens enables the identification of two historically embedded visual paradigms — yuanti-hua (院体画) and wenren-hua (文人画) — not as stylistic genres alone, but as institutionally differentiated yet functionally complementary modes of visualizing law, governance, and ethical order. Their juxtaposition reveals the embeddedness of Chinese art in ritual, legal, and moral systems of representation, and discloses how painting operates as a medium of symbolic governance. Special emphasis is placed on the notions of iconic pedagogy, the aesthetics of creative intentionality, and the visual epistemology of authenticity. By tracing conceptual threads through Confucianism, Legalism, and Daoism, and by investigating the pictorial praxis of xieyi (写意), as well as the implicit political messages encoded in the ideas of "government without governance" and "silent visual critique," the study articulates a model of coordinated autonomy in Chinese painting. In this perspective, painting emerges not merely as a vehicle for aesthetic ideals but as a performative enactment of the philosophy of law and state, bridging moral cosmology and political pragmatics while sustaining a space for meditative and allusive vision.
Keywords: traditional Chinese painting, Chinese political philosophy, legislative tradition, Dao tradition, philosophy of faith, Bao Gansheng, Pierre Bourdieu, artistic field, wenren-hua, yuanti-hua, ritual representation, symbolic governance, visual ethics, xieyi style

For citation: Liu, Tianquan (2025) 'Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 1)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 288–303. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.017.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1200. (In Russ.)

Введение

Китайская живопись как крупнейший раздел мирового искусства в настоящее время становится предметом пристального внимания со стороны китайских и зарубежных искусствоведов. Выделились несколько исследовательских линий, наиболее крупные из которых — история и философия искусства Китая — привлекают всё большее число исследователей. Настоящая статья принадлежит второму научному направлению. Оно уже представлено трудами выдающихся мыслителей и исследователей, которые внесли особенно

заметный вклад. Среди российских ученых можно назвать работы Т.П. Григорьевой [1], Е.В. Завадской [2], В.В. Малявина [3] и других. Мнения китайских ученых будут приведены по мере разворачивания статьи.

Развитие китайской живописи на протяжении имперской эпохи происходило не в эстетическом вакууме, а в плотном переплетении с политико-ритуальными структурами и мировоззренческими системами. В условиях централизованной власти искусство в Китае выполняло функцию не только культурного выражения, но и визуального института-медиатора между моральным порядком, символическим управлением и социальной иерархией.

Внутри этой системы сложились два ключевых визуальных режима — **юаньти-хуа** (院体画) и **вэньжэнь-хуа** (文人画), которые репрезентируются с опорой на две культурные традиции, две модели культурной легитимации: первая — через ритуал, вторая — через добродетель, лежащую в основе свободного творческого поиска. Несмотря на стилистические, тематические и социальные различия, обе формы функционируют как иконические каналы власти, с различной степенью государственного управления, но с общей функцией поддержания символического порядка.

Данное исследование опирается на концептуальные основания триадной модели Бао Ганшэна ('конфуцианство — легизм — даосизм') в сопряжении с теорией художественного поля Пьера Бурдьё [4; 5] и предлагает интерпретацию китайской живописи как формы структурированной визуальной политики. В этой парадигме живопись предстает не столько видом искусства, сколько визуальным воплощением философии государства и права — пространством, где изображение становится риторикой, форма — этикой, а стиль — политическим жестом.

Философия Бао Ганшэна и особенности семантики и системы средств художественной выразительности китайской живописи

Бао Ганшэн — ведущий китайский политолог, профессор кафедры политологии Школы международных отношений и общественных наук Фуданьского университета. Он окончил Пекинский университет, где получил степень бакалавра экономики, а затем магистра государственного управления и доктора политической экономии. В 2011–2012 годах проходил стажировку в Лондонской школе экономики и политических наук.

Кратко представим его книгу «Конфуцианство, легизм и даосизм: политическое воображение в раннем Китае» [6], которая вызвала большой резонанс в научной среде и стала для нашего исследования опорной.

В этом труде Бао Ганшэн предлагает триадную модель политической легитимации в древнем Китае, объединяя конфуцианство (культурно-нравственную легитимацию), легизм (институционально-правовую опору власти) и даосизм (сердечно-интуитивный источник легитимности). Он анализирует, как эти три традиции формировали политические концепции и легитимность в раннем Китае. Исследования Бао Ганшэна оказали значительное влияние на изучение истории китайской политической мысли и сравнительную политологию. Его триадная модель стала основанием разработки теоретического каркаса для понимания древнекитайской политической философии.

Бао Ганшэн также активно участвует в академических дискуссиях и публикует статьи в ведущих научных журналах, продолжая вносить вклад в развитие политической теории и практики. Опираясь на труды философа, можно эксплицировать его философскую концепцию, состоящую из трех линий. С опорой на конфуцианство может быть выделена традиция Пути (道统) — культурно-нравственное обоснование правового фундамента политической власти, который в свою очередь опирается на моральную традицию и ритуальную этику, преимущественно реализуемую через конфуцианскую парадигму. Второй линией стоит считать легизм, законодательную традицию (法统) — институционально-процедурную легитимизацию власти, основанную на формальных законах, бюрократических структурах и политической рационализации, возникающую в процессе исторической институционализации правления. Третья линия — даосизм, фактически философия религии (традиция Веры, 信统) — трансцендентальное обоснование государственной власти, опирающееся на представление о божественном происхождении императорского правления, раскрывающееся в сакральных ритуалах, небесном предопределении (天命) и мифологически-религиозных системах власти (например, даосской теократии, культе предков, мандате Неба).

Эти линии не сводятся исключительно к представлению фундаментальных философских традиций: каждая раскрывается в широком спектре теоретических аспектов, с разных точек зрения представляя онтологию власти, ее законодательное обоснование, а также формирование институциональных конфигураций и морально-психологических механизмов государственного управления. В концептуализации Бао конфуцианство (儒) артикулируется через систему ритуального порядка (礼), ритуально-этический канон (伦理), концепт гуманного правления (仁政) и фигуру благородного мужа (君子) как носителя высшего моральной гегемонии; легизм (法) определяется

1. **Гу Кайчжи (приписывается). Наставления придворным дамам** (女史箴图). Династия Восточная Цзинь, 348–409. Копия эпохи Тан. Цветная живопись на шелке. 24,8 × 348,2. Британский музей, Лондон, инв. № 1903,0408,0.1. Источник: chinaonlinemuseum.com

через принципы абсолютной монархической вертикали (强君), приоритета сельского труда и военных заслуг (农战), нормативной регламентации (法制) и системы наград и наказаний (赏罚) как инструментов дисциплинарной власти; даосизм (道), напротив, выстраивается в аспекте внеполитической и внегосударственной метафизики, базируется на следовании Дао (循道), превознесении мягкости и уступчивости (柔弱), недеянии (无为) как способе воздействия и отказе от насильственного познания (弃智).

Таким образом, каждая из трех традиций — конфуцианство, легизм, даосизм — формирует не просто отдельные доктрины, но целостную схему власти, определяя и нормативно-этическую архитектуру, и символические коды, с помощью которых власть становится зримой и воспроизводимой в таких формах, как живопись, ритуал, письменность и архитектура.

Концепция **конфуцианства** изучалась многими исследователями. Как отмечает Фан Кэли (方克立), «современное неоконфуцианство исходит из принципа непреложности и целостности конфуцианской традиции Пути как основы культурного преемства» [7, p. 10]. В трактате «О подлинном Пути» (原道) впервые систематизирована генеалогия традиции Пути: от династии Яо к династии императора Шунь, далее — к династии императора Юй, далее к династиям Тан, Вэнь, У и Чжоу-гун, от них — к Конфуцию и Менцзы [8, p. 14]. Учитывая эти и другие труды, Бао Ганшэн и обозначает эту последовательность как «традицию Пути» (道统). Она раскрывается как система культурно-нравственной легитимации, в которой власть оправдывается не силой, а соответствием ритуально-этическому порядку. Политическая правомерность здесь не является следствием принуждения, а основывается на моральной последовательности (*moral consistency*[1]) субъекта и его включенности в символическую архитектуру ритуала (礼). В рамках этой парадигмы власть существует постольку, поскольку она оформлена как норма: ее функция — не просто управлять, а поддерживать согласие между нравственным и социальным. Музыка, ритуал, письменность и живопись становятся в этом контексте не средствами выражения, а формами воспроизводства допустимого, каналами транслирования идеи Пути.

Конфуций четко связывает наличие или отсутствие политической легитимности с тем, кто имеет право инициировать ритуальные и военные действия. В тексте «Лунь юй» (论语·季氏) он утверждает: «Когда в Поднебесной господствует Дао, установление ритуалов, музыка и право на ведение войн исходят исключительно от Сына Неба; когда же в Поднебесной нет Дао, ритуалы, музыка и военные кампании исходят от удельных князей»[2] [9, p. 386].

Этот ключевой конфуцианский принцип указывает на то, что централизованный контроль и канонизация являются символическими действиями, особым образом оказывающими влияние на все стороны жизни государства, в том числе на художественные и музыкальные формы. Нарушение этого условия приводит к утрате Пути (无道). На этом фоне искусство занимает важное место как элемент символического порядка. Хотя живопись в раннем конфуцианстве не получила еще теоретического осмысления, и лишь начиная с эпохи Хань она становится частью «иконического учения»[3] [10, p. 24]. Примером служит знаменитый свиток «Наставления придворным дамам» (ил. 1), где изображены сцены, иллюстрирующие конфуцианские нормы женской добродетели — послушание, скромность, самоотверженность. Подобные произведения были не просто особого рода моральным кодексом, они превращаются в инструменты визуального управления (可视化治理), в которых художник становится посредником между моральной доктриной и культурно-нормативным порядком.

Как отмечает Лу Фушэн (卢辅圣) в «Истории китайской живописи вэньжэнь-хуа», конфуцианская картина — это не только изображение, но и нормативная модель: через «изображение» она передает «путь». Так формируется не просто

[1] Согласованность между моральными установками и поведением индивида.

[2] «天下有道, 则礼乐征伐自天子出; 天下无道, 则礼乐征伐自诸侯出» (Конфуций, «Лунь юй», глава 16. Цит. по: [9, p. 386]).

[3] В китайской традиции понятие «иконического учения» обозначает не просто использование изображения как инструмента дидактики, но существование кодифицированной визуальной системы, обеспечивающей транслирование морально-политических архетипов через формализованные образы. Изображение здесь выступает не как иллюстрация, а как структурный элемент ритуального космоса, где эстетическое неотделимо от этического, а видимое — от предписанного [10].

канон вкуса, а иерархия нравственных норм, где «изображенное» становится риторическим актом власти [11, p. 3].

Обратимся теперь ко второй линии — ***легизму***, законодательной традиции, фактически философии государства в китайской традиции. Законодательная традиция (法统) как основа институционально-процедурного обоснования и утверждения государственной власти задает не только форму политического руководства, но и рамки и формы художественного творчества. В противоположность конфуцианской ориентации на ритуально-нравственную норму и даосской склонности к спонтанности, нормативный порядок правовой традиции (法统制约) утверждает приоритет централизованного регулирования, в рамках которого искусство обретает функцию особого рода дисциплинарного контроля. Изучая эту линию, Бао Гашен опирается, в свою очередь, на труды философов прежних эпох. В связи с нашей опорой на философию искусства, считаем целесообразным представить некоторые наиболее значимые результаты.

Философ Хань Фэй (韩非), изучая эту линию, пишет, что в ней акцент делается на дисциплине, страхе и полезности; искусство, если и упоминается, то исключительно как средство поддержки политического порядка. Лозунг «Наказание не щадит знатных, награда не обходит простых» (刑不避大夫, 赏不遗匹夫)[4] исключает спонтанность и свободу эстетического жеста: художественное становится продолжением предписанного управления, а не самовыражением.

Наиболее радикальное выражение идеи утилитарного значения искусства представлено в учении Мо-цзы (墨子), сформулированном в главе «Отрицание музыки» (非乐上) его классического трактата. В нем Мо-цзы подвергает резкой критике не только музыку, но и любую форму культурного производства, не приносящую прямой пользы обществу. Он утверждает: «Отрицание музыки влечет не отказ от музыки как таковой, а осуждение изнеженной, чувственной музыки, бесполезной для общественного блага. <…> Дело человека добродетели (жэнь-жэнь) — способствовать росту пользы во всей Поднебесной и устранять общее зло» [12].

Искусство, по его логике, допустимо лишь как средство государственной пользы. То, что отвлекает, развлекает, эстетически услаждает,— подлежит этической и политической критике. Живопись, как и музыка, становится объектом нормативного запроса: не «красива», а «полезна».

Эта позиция, во многом совпадающая с легистским каноном, формирует философскую предысторию того, что в поздней империи оформляется как институционально-нормативная регламентация (法统制约) художественного поля. Она предполагала жесткую цензуру изображений и иерархию допустимых жанров и техник, канонизацию сюжетов, установление иерархии визуальной тематики, включала сцены, прославляющие конфуцианскую мораль, императорские заслуги и ритуально-иерархический порядок, что отражает функцию живописи как инструмента закрепления идеологической нормы и вытеснение «непригодного» как «вульгарного» или «бесполезного».

Несмотря на то что школа Мо-цзы утратила прямое влияние к эпохе Цинь-Хань и оказалась на периферии господствующих идей, ее антиэстетическая утилитарность проникла в легистскую логику. Законодательная традиция структурировала основания для нормативной визуальности, где изображение — не результат свободного выбора художника, а каноническое строгое правило. Поэтому требования, заложенные в трактате «Отрицание музыки», следует рассматривать не как маргинальную доктрину, а как архетип нормативной визуальной рациональности, положивший начало конфуцианско-легистской допустимости в искусстве. Эти идеи достаточно хорошо изучены и поддерживают концепцию Бао Гашена, где отказ от признания свободы художественного творчества стал концептуальным основанием легистского мировоззрения. Отметим в связи с этим труды некоторых исследователей: Сяо Гунцюань (萧公权) [13, p. 82], Лю Цзэхуа (刘泽华)) [14, p. 412], Ху Ши (胡适) [15, p. 182], Цянь Му (钱穆) [16, p. 66], Гэ Чжаогуан (葛兆光) [17, p. 101].

В эпоху империи законодательная традиция проявлялся более всего не в теории, а в практике: цензура, регламентация тем, иерархия стилей и техник. Искусство превращалось в визуальное исполнение нормативного канона.

Рассмотрим теперь третье направление, выделяемое Бао Ганшэном,— ***философию Веры***, которая опирается на даосскую традицию. Она понимается не в узком смысле — как религиозный опыт, а в широком смысле, и касается, в том числе, формы трансцендентальной легитимации власти, основанной на доверии к невидимому порядку, сакральной космологии и вере в спонтанную силу Дао. Эта «традиция Веры» — основание политической и художественной легитимности, которое опирается на категорию Небесного предназначения (天命), культ предков, природную необходимость и недеяние как форму мудрого невмешательства.

В противоположность конфуцианской ритуальной нормативности и легистской регламентирующей жесткости, даосская парадигма утверждает приоритет естественности, интуиции и «мягкой

[4] Трактат «Хань Фейцзы» (韩非子·有度, «Книга мастера Хань Фэя»), 3 в. до н. э.

настройки». В «Дао дэ цзин» Лао-цзы описывает мораль как производное от утраты Пути: «Утрата Великого Пути (大道) влечет за собой парадоксальное возникновение нормативных добродетелей: *человечности (仁), праведности (义), сыновней почтительности (孝), преданности (忠).* Эти категории, согласно Лао-цзы, суть не свидетельства нравственного процветания, а симптоматология нравственного распада. Чем дальше общество от спонтанного Дао, тем больше ему требуются внешне навязанные регуляторы поведения. В этом контексте добродетель становится компенсацией, а мораль — жестом отчаянного восстановления утраченной гармонии» [18, p. 19].

Трактат «Дао дэ цзин» [18] излагает поэтапную деградацию космо-этической вертикали: потеряв Дао, человек полагается на добродетель (德); потеряв добродетель — на гуманность (仁); затем — на праведность (义); и, наконец — на ритуал (礼). Но ритуал есть не апогей, а остаток, оболочка, в которой больше нет сути. Так начинается порядок без духа: искренность (信) и преданность становятся тенями, а ритуал — прелюдией к хаосу.

Таким образом, даосская критика конфуцианства не только деконструирует порядок «трансформации» от даосизма до легизма, но и указывает на то, что чрезмерная моральная регламентация провоцирует противоположный эффект — лицемерие, отчуждение и структурную нестабильность. Для даосизма истинное управление — это управление невмешательством, а истинное искусство — это не трансляция норм, а возвращение к до-нормативному.

То есть даосская модель предлагает не моральный кодекс, а космологическое единство: порядок мира существует без вмешательства, власть — без доминирования, а искусство — без диктата. Эта установка формирует особую визуальную онтологию, в которой образ — не инструмент передачи нормы, а проявление внутренней со-настройки с целым. Это и есть эстетика недеяния: художник не иллюстрирует систему, а растворяется в Дао.

В художественном измерении даосские идеи трансформировались в эстетику «передачи духа» (се-и, 写意), где важна не форма, а внутреннее ощущение, не техника, а откровение. Как писал Су Ши (苏轼), «образы — только поверхность, важен дух. <…> Поэтому, прежде чем изобразить бамбук, художник должен завершить его образ в сердце. Лишь затем, сосредоточенно держа кисть, он следует за тем, что увидел внутри. Движение кисти должно быть молниеносным — как заяц, взмывающий в прыжке, или ястреб, кружащий в небе: малейшая задержка — и видение ускользнет» [19, p. 6].

Живопись в даосском ключе — это форма слияния с природой, а не средство визуального контроля. Ван Вэй (王维), получивший общепризнанный титул «Будды поэзии» (诗佛), разработал уникальную поэтико-живописную модель, в которой художник предстает не столько как носитель моральных предписаний, сколько как медиатор Дао. Его творчество, насыщенное даосскими мотивами, выражает стремление к гармонии с природой и внутреннему созерцанию.

Центральным мотивом в поэтическом и живописном наследии Ван Вэя является идея растворения субъекта в природной среде, мыслящаяся сквозь призму даосского принципа *у-вэй* (无为) — недеяния, понимания действия через его снятие. Это не форма бездействия, но отказ от насилия над реальностью, от доминирующего взгляда, согласно которому всё подлежит описанию и осмыслению. В этом контексте особое значение приобретает приписываемое Ван Вэю четверостишие «Картина» (画):

Издали горы окрашены в цвета,
вблизи вода течет беззвучно.
Весна ушла, а цветы всё еще цветут;
приходит человек — птицы не вспархивают.[5]

Зрительная перспектива и звуковое восприятие здесь неразрывны: картина фиксирует не движение, но его возможность. Цвет гор растворяется в расстоянии, звук воды — в безмолвии, птицы не взлетают, потому что человек уже включен в порядок вещей, не нарушая его. Это состояние даже не созерцания, а безметафорного присутствия в ритме исчезающей весны. Тем не менее, как отмечает Чэнь Цайчжи [20], это произведение отсутствует в каноническом своде «全唐诗» (Цюань танши, или Полное собрание поэзии Тан) и не встречается в признанных собраниях Ван Вэя. Исследования указывают, что текст, вероятно, принадлежит монаху Даочуань (道川) времен Южной Сун (1127–1279). Стихотворение входит в корпус его толкований к «金刚般若波罗蜜经» (Алмазной сутре) — комментариев, известных под названием «川老金刚经注» («Комментарий Чуань Лао к Алмазной сутре»). Следовательно, здесь уместно говорить не столько о поэтическом образе природы, сколько о буддийской гате — плотной метафизической формуле, встроенной в текстуальную медитацию.

Уход от конфуцианской модели административного самосовершенствования в пользу образного безмолвия был актуализирован уже с эпохи Вэй-Цзинь. Отшельничество, пейзаж и уединенное письмо стали не формами бегства, а жестами культурного превосходства над ритуально-бюрократическим порядком. Живопись в этом

[5] «远看山有色, 近听水无声. 春去花还在, 人来鸟不惊» [Цит. по: 吴传之. 中国古代诗艺综观. 成都: 巴蜀书社, 1993年. 443 页 [У Чуаньчжи. Обзор древнекитайской поэзии. Ченду: Издательство Башу, 1993. С. 338].

контексте — не иллюстрация, а способ выйти за пределы власти описания, выстроить пространство внутренней легитимации, где «не-деяние» становится образом действия.

Именно здесь живописный прием перестает быть декоративным и становится философской формой жизни — образом, отказывающимся быть только образом.

Поворот от конфуцианской парадигмы «административного самосовершенствования» (修身) к выразительной немоте пейзажа произошел не как бегство, а как декларация эстетико-мировоззренческого суверенитета. Уже во времена Вэй-Цзинь отшельничество и рукописное творчество стали не формами уединения, но знаками превосходства над морально-ритуальным порядком. Здесь живопись перестает быть репрезентацией (представлением чего-то внешнего) и начинает функционировать как пространство внутренней легитимации — своего рода сакральное «поле» в терминах Пьера Бурдьё, где не-деяние (无为) не противоположно действию, а оформляет его как чистую потенцию. Об этом более подробно мы расскажем во второй части нашего исследования.

Именно в таком контексте живописный прием становится философской формой жизни. Не декоративная добавка, а модус существования, жест не описания, а сосуществования с Принципом (理), в котором художник — не законодатель смысла, а его свидетель.

Даосизм как традиция Веры (信统) здесь не формирует кодекс или модель, но производит онтологию изображения, в которой художник — не агент воспроизведения, а соучастник становления. Он не диктует, но позволяет — не заполняет полотно, а открывает пустоту. Такое доверие миру рождает эстетическую модель, противоположную конфуцианской риторике этико-символического порядка. Картина становится пространством отстраненного присутствия — зрительной медитацией, в которой форма не утверждается, а прорастает, словно бы следуя ритму Ци (气) вне вмешательства.

В этом смысле мы сталкиваемся не просто с альтернативой, но с радикальной визуальной метафизикой, в которой даосское недеяние формирует образ не-навязывания — почти антиполитическую поэтику. Конфуцианский путь — через ритуал и моральную дисциплину — оправдывал власть как совершенство субъекта. Правовая традиция кодифицировала ее в системе имперского администрирования. Но только в даосизме утверждается иное: в искусстве важно не доказать, а распознать; не утвердить, а постигнуть созерцанием.

В этой логике духовное состояние — это не доказательство, а доверие; не акт убеждения, а феноменологическое узнавание. Культ естественности (自然), спонтанности (自发) и недеяния (无为) оказывается не отказом от действия, а его преобразованием: здесь импульс возникает не сверху — не из закона, не из ритуала,— а изнутри, как различимость того, что уже происходит.

Эти три легитимирующие традиции — *традиция Пути (道统), законодательная традиция (法统) и традиция Веры (信统)* — не находятся в пассивном сосуществовании; напротив, они вступают в напряженные и подчас антагонистические отношения, в которых конфликт и комплементарность становятся двумя сторонами одного исторического процесса. На протяжении веков они образуют сложную конфигурацию идеологического синкретизма, характерного для китайской имперской модели. Как подчеркивает Бао Ганшэн, классическая формула управления описывается как *«внешнее конфуцианство — внутренний легизм»* (外儒内法): ритуально-моральный облик власти апеллирует к конфуцианскому канону, тогда как ее фактическое функционирование основано на административной рациональности, правовых предписаниях и санкционируемой вертикали контроля.

Однако эта схема никогда не была единственно допустимой. В пространстве народной религиозности и в интеллектуальной рефлексии маргинализированных элит — особенно в периоды утраты официального статуса — нарастает даосская альтернатива: отстранение от мира, стратегия невмешательства (*у-вэй*, 无为), практика внутренней трансформации. Здесь политическое покоряется личному, закон — духу, а регламент — образу, возникающему вне институциональной сцены. Так формируется параллельная традиция, в которой живопись, поэзия и ритуал становятся не служением власти, а пространством молчаливого несогласия.

Подведем предварительный итог. С опорой на триадную модель Бао Гашен становится возможным понять и социальную роль искусства, его место в системе государства, а также раскрыть особенности различных творческих практик художников. Это, в свою очередь, открывает хорошие перспективы для проведения сравнительного анализа двух, по сути дела, ведущих стилей китайской живописи *юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа.*

Сравнительный анализ юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа в контексте триадной модели Бао Гашена

Эти стили сложились давно, и уже два выдающихся мыслителя Китая Лаоцзы и Чжуанцзы осмысливали философские основания их содержания. Так, в основе философии стиля «вэнь-чжи» «чжи» (质), всеобщая, естественная субстанция, рассматривается как основа бытия, а «вэнь»

(культурное оформление) — как производное. В рамках даосской парадигмы осуществляется не отказ от формы, а ее очищение от ложной риторичности, при этом подчеркивается ценность естественной выразительности. Это формирует принцип «соединения начала и завершения» — то есть «вэнь» должно быть продолжением «чжи», а не его искажением.

Такая модель резко отличается от конфуцианского идеала гармонии между формой и содержанием, в котором «вэнь» и «чжи» находятся в динамическом равновесии. Даосское же видение обладает особенным отношением, отличающимся выраженным критическим потенциалом. Оно не отрицает «вэнь» как таковую, а подвергает сомнению ее догматическую закостенелость и формализм, стремясь «сохранить истинное, отбросив ложное». Даосская критика (礼 — «ли») ритуала носит характер не нигилистического отказа от социального порядка, а требование обновления его основания. Идея «инверсии основы и надстройки» (本末倒置) у Лаоцзы и Чжуанцзы представляет собой попытку преодолеть отчуждение культурной формы от жизненной целесообразности, восстановить органическую связь между символическим выражением и внутренним намерением.

С этой позиции «вэнь» становится инструментом манифестации «чжи» (质), внутреннего устремления, а не его маской. Такая концепция «духовного лидерства» формы отражает сущность традиции Веры: культура не регламентируется извне, а истекает из глубинного самоощущения Дао и «естественного пути». В этом контексте «вэнь» проявляется не как нормативная оболочка, а как подвижная структура, способная передавать многообразие личных и универсальных смыслов.

Эта установка оказала глубочайшее влияние на развитие художественного выражения в эпоху Вэй-Цзинь, Южных и Северных династий. Именно тогда происходит расцвет жанров и стилей, демонстрирующих богатство индивидуальных голосов: эстетика «внутреннего покоя», «отстраненной простоты» и «молчаливой выразительности» становится не только литературной нормой, но и политико-культурной программой, в которой как трансцендентальное утверждение всемирного порядка реализуется в форме художественного отдаления от официального канона, но при этом продолжает выполнять функцию культурного самонастройщика.

Однако стоит упомянуть, что государственная власть формирует так называемую изобразительную систему, которая включает в себя институционализированные механизмы производства, контроля и оценки изображений. Уже с эпохи Суй-Тан (581–907) формируются придворные органы («Управление по живописи», «Академия живописи»), призванные направлять художников на создание образов, служащих утверждению императорского авторитета, конфуцианского порядка и нравственной нормы. Тематика строго регламентирована: портреты императоров, сцены ритуалов, историко-нравственные сюжеты. Эти изображения становятся частью визуального дискурса легитимации: «императорский облик» (御容) символизирует небесный мандат, образы героев и добродетельных женщин — уроки верности и послушания, а визуализация церемоний — наглядное закрепление социальной иерархии. Живопись становится неотъемлемым элементом «видимого порядка ритуала», своего рода «иконическим правом» [21, p. 89].

С другой стороны, система культурного вкуса (文化品位) функционирует как социальный фильтр, регулирующий официальное признание произведения искусства, с точки зрения воспроизведения символической иерархии. Начиная с эпохи Северной Сун (北宋, 960–1127) представители конфуцианской элиты — *ши дафу* (士大夫) — постепенно начинают утверждать свою культурную гегемонию не только через занятие государственных должностей, но и посредством монополизации права на художественное суждение. Владение искусством каллиграфии, поэзии и живописи становится знаковым маркером «высокой духовности» и социального статуса.

Именно в этот период формируется ранняя концепция «вэньжэнь-хуа» (文人画, «живопись писателей»), основанная на личной экспрессии, внутреннем настроении и интеллектуальной рефлексии,

Рассмотри теперь этический статус художника как критерий принадлежности к вэньжэнь-хуа.

Возникновение вэньжэнь-хуа датируется различно (IV–X веками), но к XI–XII столетиям оформляется как зрелая художественно-философская традиция, а к концу XIX века — как доминирующая парадигма китайской живописи. Ключевым критерием принадлежности к вэньжэнь-хуа становится не техника, а этический облик художника. Чэнь Шицзэн (陈师曾) выделяет четыре признака: нравственность, образованность, одаренность и философская глубина [22, p. 8]. Ху Синь подчеркивает, что решение о включении художника в вэньжэнь-хуа часто формируется постфактум — как культурный консенсус [23, p. 6].

Именно в этой среде художники, имевшие высокий образовательный уровень и именуемые *ши дафу*, часто занимали государственные посты, но увлекались живописью из естественной внутренней потребности. Их кредо — *се-и* (写意): писать не объект, а интенцию; не изображать, а настраивать. Как отмечала Л.Е. Завадская, для них живопись была формой философского

2. **Сяо И** (萧绎, 508–554). **Изображение подношений** (职贡图). Копия эпохи Северной Сун. Оригинал датирован 6 г. Датун (540 г.), династия Лян. Цветная живопись на шелке. 25 × 198. Национальный музей Китая, Пекин. Источник: intl.dpm.org.cn

3. **Неизвестный художник. Прибытие посланцев со всего мира** (万国来朝图). Вертикальный свиток, эпоха Цин. Цветная живопись на шелке. 299 × 207. Дворцовый музей, Пекин. Источник: chnmuseum.cn

4. **Янь Либэнь** (阎立本, 600–673). **Портреты правителей всех эпох** (历代帝王图). Эпоха Тан. Цветная живопись на шелке. 51,3 × 531. Музей изящных искусств, Бостон, США. Фото из открытых источников

5. **Цю Ин** (仇英, ок. 1497–1552). **Двадцать четыре примера сыновней почтительности: Великий Шунь, отмеченный небесами** (二十四孝 册·大舜孝感动天). Цветная живопись на шелке. 31,2 × 22,3. Национальный дворцовый музей, Тайбэй. Источник: npm.gov.tw

выражения, а не ремеслом [24, с. 23]. Этим она отличалась от официальной (в определенном смысле) живописи государственных учреждений искусства, получившей название *юаньти-хуа* (院体画), которая ценилась за техническую виртуозность и декоративную законченность.

Хотя в эпоху Сун (960–1279) юаньти-хуа еще сохраняет институциональную доминацию при дворе, вэньжэнь-хуа начинает осмысливаться как «истинное искусство», выражающее индивидуальную духовную свободу. В рамках этой эстетической системы происходит символическое противопоставление «изысканного» (雅) и «вульгарного» (俗) вкуса.

Таким образом, живопись в китайской традиции оказывается встроенной в двойной режим символического производства: с одной стороны, она обслуживает официальную идеологию — ритуальную, юридическую, административную; с другой — воспроизводит ценности культурной элиты, оформляя их в эстетическую норму. Здесь можно отметить, что оба выделенных стиля оказывались в большей или меньшей степени подвержены государственному управлению. Но очевидно, что юаньти-хуа имела большую свободу самовыражения, и в этой периферической области возникали различные инновационные творческие приемы.

В целом китайская живопись не знает модернистского представления об «автономии искусства»; ее развитие подчинено логике культурной легитимации. Она неотделима от социальной иерархии, от ритуального канона и от стратегии самовоспитания.

Можно заметить также, что юаньти-хуа обретает черты официального направления в изобразительном искусстве, обслуживающего нужды императорского двора. Она является прямым визуальным проявлением философии государства,

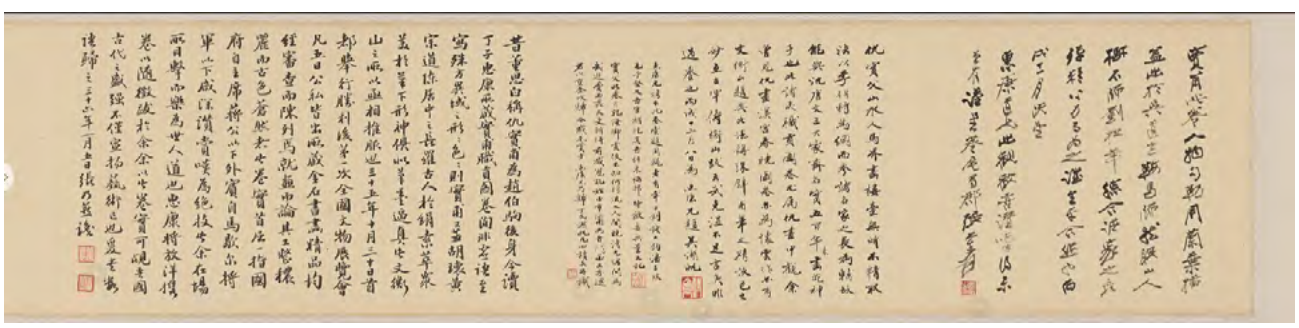
6. **Цзяо Бинчжэнь** (焦秉贞, годы жизни неизвестны, активен во времена императора Канси, династия Цин). **Образы добродетельных императриц** (历朝贤后故事图). Альбом, 12 листов. Цветная живопись на шелке, каждый лист: 30,8 × 37,4. Дворцовый музей, Пекин. Источник: intl.dpm.org.cn

в котором художественная практика строго вписана в структуру имперского контроля. Этот стиль выполнял ключевую политико-ритуальную функцию. Начиная с эпохи Тан (618–907) и особенно в период Сун (960–1279), Юань (1271–1368), Мин (1368–1644), Цин (1636–1912) живописцы и дворцовые академии создавали картины, фиксирующие важнейшие государственные церемонии: жертвоприношения, приемы иноземных миссий, военные парады, парады победы, торжества по случаю коронации. Примеры таких произведений — «Изображения праздников у дворца» (朝贺图), «Император в походе» (御驾亲征图), «Изображение подношений» (职贡图, ил. 2), «Прибытие посланцев со всего мира» (万国来朝图, ил. 3) и др. Эти изображения оформляют и укрепляют символическую структуру государственной иерархии: одежда, расположение фигур, архитектура и драпировки соответствуют строгим регламентам и отражают конфуцианскую модель ритуального порядка. Художник в таком контексте выступает как «визуальный чиновник», исполняющий задание властной идеологии.

Кроме этого, широкое распространение получили дидактические сюжеты, которые также обосновывали и утверждали императорскую власть. Этому стилю принадлежат такие произведения, как «Портреты правителей всех эпох» (历代帝王图, ил. 4), где от мифических Саньхуан и Уди до правителей последующих династий представлена непрерывная историческая линия. Широкое распространение получают и дидактические альбомы, например, «Двадцать четыре примера сыновней почтительности» (二十四孝图, ил. 5), «Образы добродетельных императриц» (历代贤后图, ил. 6), которые транслируют ценности конфуцианской морали, воплощенные в категориях сыновней почтительности, верности и преданности, непоколебимой нравственной стойкости (贞) и сдержанной добродетели и умеренности (节), что формируют символическую ось нормативной этики в китайской традиции.

7. **Лан Шичнин** (郎世宁, Джузеппе Кастильоне, 1688–1766, Италия).
Император Цяньлун на великом смотре войск (乾隆皇帝大阅图).
Вертикальный свиток, эпоха Цяньлун, династия Цин. Цветная живопись на шелке.
332,5 × 232.
Дворцовый музей, Пекин.
Источник: intl.dpm.org.cn

8. **Цю Ин** (仇英, ок. 1494–1552).
Свиток подношений (职贡图卷).
Династия Мин.
Цветная живопись на шелке.
29,5 × 580,3.
Дворцовый музей, Пекин.
Источник: intl.dpm.org.cn



9. **Хуан Цюань** (黄筌, 903–965). **Натуралистическое изображение редких птиц** (写生珍禽图). Свиток. Эпоха Пяти династий и десяти царств. Цветная живопись на шелке. 41,5 × 70,8. Дворцовый музей, Пекин

В них визуализируются историко-нравственные каноны, превращая живопись в своего рода «исторический учебник», где изображение становится формой политической риторики [25, с. 2425].

Особое значение имеет портретный жанр, прежде всего изображения императоров (御容) и членов императорской семьи. Императорские портреты использовались как иконы — они выставлялись в храмах предков (太庙), правительственных учреждениях, местах присяги. Портреты знати и заслуженных чиновников (功臣图) становились способом награждения и признания. Это определяло четкие критерии включения в визуальную систему: только признанный властью достоин быть «внесенным в изображение» (入图). Даже жанровые сцены придворной жизни (游猎图, 宫苑图) подчинялись логике «изображения добродетели через пышность»: их отличали порядок, изобилие, ритуальная гармония. Такие работы, как «Император Цяньлун на великом смотре войск» (乾隆大阅图, ил. 7), «Свиток подношений» (职贡图卷, ил. 8), имели мощную визуальную пропагандистскую нагрузку.

Эстетика и техника юаньти-хуа также формировались в соответствии с ее политической функцией. Здесь доминируют точность, натурализм, изысканная декоративность, стиль «ремесленной тщательности» (гунби, 工笔), требующий подробной передачи деталей, сложной колористики, золочения. Это обеспечивает эффект величия и подчеркивает престиж империи. Эпоха Хуэй-цзуна (徽宗) демонстрирует наивысшее развитие этой школы: император сам рисовал и поощрял «натуралистическое изображение редких птиц» (写生珍禽图, ил. 9) как способ продемонстрировать богатство «Цветущего царства» (物华天宝). Но при этом система жестко регламентировала стиль: портреты императоров с начала Цин до конца династии повторяли одни и те же каноны, а иерархия художников, экзаменационные механизмы и цензура ограничивали новаторство.

Выводы

Главное достижение Бао Ганшэна заключается в том, что он впервые четко концептуализировал параллельное сосуществование этих трех регистров как устойчивую структуру, а не историческое исключение. Его модель помогает исследователю выйти за пределы редукционистских объяснений искусства — например, ограниченных только моральным (конфуцианским) или инструментально-рациональным (легистским) подходом — и рассматривать визуальные практики как сцепление моральных идеалов, политической функциональности и духовного поиска. Это позволяет более адекватно интерпретировать феномены китайской живописи, архитектуры, литературы и ритуала, в которых «путь» (дао) никогда не бывает одномерным.

Концепция Бао Гашена позволяет также заметить, что два ведущих стиля в китайской живописи при относительной близости тем не менее обладают особенными чертами. Известно, что юаньти-хуа оставила колоссальное художественное наследие. Как справедливо отмечают исследователи, ее основная заслуга — в сохранении техники: точной кисти, цветовой передачи, композиционных канонов.

Это обеспечило трансляцию формальных знаний. Тогда как вэньжэнь-хуа способствовала развитию художественного мышления, концептуализации образа, личной интонации. В этом различии проявляется логика «двойного служения искусства»: юаньти-хуа — институционально-рациональная легитимация, а вэньжэнь-хуа — выражение нравственного субъекта (культурно-нравственная легитимация политической власти).

Продолжим этот анализ в следующей статье, где сравним, в первую очередь, две концепции: одну, опирающуюся на теоретические основания Бао Гашена, а другую — на теорию «художественного поля» Пьера Бурдьё.

Список источников

1. Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур. М.: Наука, 1992. 422 с.
2. Завадская Е.В. Беседы о живописи Ши-тао. М.: Наука, 1978. 208 с.
3. Чжуан-цзы; Ле-цзы / пер. с кит., вступ. ст., примеч. и указ. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 439 с.
4. Bourdieu P. The field of cultural production: essays on art and literature. New York: Columbia University Press, 1993. 322 p.
5. 布尔迪厄. 文化资本与社会炼金术: 布尔迪厄访谈录. 上海: 上海人民出版社, 1997年. 224页 [Бурдьё П. Культурный капитал и социальная алхимия / перев. Бао Ямин. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1997. 224 с.].
6. 包刚升. 儒法道: 早期中国的政治想象. 桂林: 广西师范大学出版社, 2023年. 348页 [Бао Ганшэн. Конфуцианство, легизм и даосизм: политическое воображение в раннем Китае. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2023. 348 с.].
7. 方克立. 现代新儒学与中国现代化. 长春: 长春出版社, 2008年. 230页 [Фан Кэли. Современное неоконфуцианство и модернизация Китая. Чанчунь: Чанчуньское издательство, 2008. 230 с.].
8. 韩愈. 韩昌黎文集校注. 上海: 上海古籍出版社, 1986年. 720页 [Хань Юй. Комментированное собрание сочинений Хань Чанли. Шанхай: Издательство классической литературы, 1986. 720 с.].
9. 黎千驹. 论语导读 (修订版). 北京: 社会科学文献出版社, 2016年. 462页 [Ли Цяньцзюй. Введение в «Беседы и суждения» Конфуция (пересмотренное издание). Пекин: Издательство по гуманитарным и социальным наукам, 2016. 462 с.]
10. 高居翰. 中国绘画中的政治主题 —“中国绘画的三种历史选择”之. 艺术探索. 2005年第4期, 23-30, 杨振国译 [Кэхилл Дж. Политические темы в китайской живописи: один из трех исторических выборов китайской живописи / перев. на кит. Ян Чжэньго // Исследования искусства. 2005. № 4. С. 23–30].
11. 卢辅圣. 中國文人畫史. 上海: 上海书画出版社, 2015年. 602页 [Лу Фушэн. История китайской живописи вэньжэнь-хуа. Шанхай: Издательство живописи и каллиграфии Шанхая, 2015. 602 с.].
12. 墨子. 非乐. 北京: 人民音乐出版社, 1987年. 41页 [Мо Цзы. Отрицание музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1987. 41 с.].
13. 萧公权. 中国政治思想史. 北京：商务印书馆, 2017年. 887页 [Сяо Гунцюань. История китайской политической мысли. Пекин: Издательство Шаньу иньшугуань, 2010. 887 с.].
14. 刘泽华 (总主编). 中国法律思想通史. 杭州: 浙江人民, 1996年. 569页 [История китайской политической мысли / под ред. Лю Цзэхуа. Ханчжоу: Издательство Чжэцзян жэньминь, 1996. 569 с.].
15. 胡适. 中国哲学史. 长春 : 长春 吉林人民出版社, 2017年. 301页 [Ху Ши. История китайской философии. Чанчунь: Издательство Цзилинь жэньминь, 2017. 301 с.].
16. 钱穆. 墨子惠施公孙龙. 北京：九州出版社, 2020年. 192页 [Цянь Му. Мо-цзы, Хуэй Ши, Гунсунь Лун. Пекин: Издательство Цзючжоу, 2020. 192 с.].
17. 葛兆光. 七世紀前中國的知識、思想與信仰世界(中國思想史. 第一卷). 上海：復旦大學出版社, 2000年. 668页 [Гэ Чжаогуан. История китайской мысли. Т. 1: Мир знаний, идей и верований до VII века. Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 668 с.].
18. 熊春锦 校勘. 老子. 道德经. 北京: 中央编译出版社, 2006年. 285页 [Лао-цзы. Дао дэ цзин / ред.-сост. и коммент. Сюнь Чуньцзинь. Пекин: Центральное издательство переводов, 2006. 285 с.].
19. 王水照 (编辑). 苏轼选集 (修订本). 北京: 中华书局, 2015年. 378页 [Избранные произведения Су Ши / под ред. Ван Шуэйчжао. Пекин: Издательство Чжунхуа, 2015. 378 с.].
20. 陈才智. «雪», «山村», «画». 求真溯源. 古典文学知识. 2015年第2期.
URL: https://m.fx361.cc/news/2015/0505/756927.html [Чэнь Цайчжи. «Снег», «Горная деревня», «Живопись». Поиск истины и отслеживание истоков // Знание классической литературы. 2015. № 2. URL: https://m.fx361.cc/news/2015/0505/756927.html (дата обращения: 03.05.2025)].

21. 曹天成.郎世宁与他的中国合作者. 故宫博物院院刊. 2012年第3期. 89–100 [Цао Тяньчэн. Лан Шинин и его китайские соавторы // Вестник Императорского дворцового музея. 2012. № 3. С. 89–100].
22. 陈师曾. 中国文人画之研究. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2016年. 59页 [Чэнь Шицзэн. Исследование китайской живописи направления вэньжэнь-хуа. Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2016. 59 с.].
23. 卢炘. 吴昌硕齐白石黄宾虹潘天寿四大家作品集. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017年. 181页 [Лу Синь. Собрание произведений четырех великих мастеров: У Чаншо, Ци Байши, Хуан Биньхун, Пань Тяньшоу. Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство изобразительных искусств, 2017. 181 с.].
24. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
25. Сяо Цзэкунь. Картины императорского двора эпохи Цин и воплощение имперской идеологии // Журнал гуманитарных наук, искусства и социальных исследований. 2024. Т. 8. № 10. С. 2423–2429. http://dx.doi.org/10.26855/jhass.2024.10.027.

References

1. Grigorieva, T.P. (1992) *Tao and the Logos. Meeting of Cultures*. M.: Nauka. (In Russ.)
2. Zavadskaya, E.V. (1978) *“Conversations about the painting” of Shi-tao*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Malyavin, V.V. (comp.) *Zhuang Zi; Lie Zi*. Moscow: Mysl. (In Russ.)
4. Bourdieu, P. (1993) *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
5. Bu’erdie. Wenhua ziben yu shehui lianjin shu: Bu’er di e fangtan lu. Shanghai: Shanghai renmin chuban she, 1997 nian. 224 Ye [Bourdieu, P. (1997) *Cultural capital and social alchemy: an interview with Bourdieu*. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House]. (In Chin.)
6. Bao Gangsheng. Ru fa dao: Zaoqi zhongguo de zhengzhi xiangxiang. Guilin: Guangxi shifan daxue chuban she, 2023 nian. 348 Ye [Bao, Gangsheng (2023) *Confucianism, Legalism and Taoism: political imagination in Early China*. Guilin: Guangxi Normal University Press]. (In Chin.)
7. Fang Keli. Xiandai xin ruxue yu zhongguo xiandaihua. Zhangchun: Zhangchun chuban she, 2008 nian. 230 Ye [Fang, Keli (2008) *Modern Neo-Confucianism and China’s modernization*. Changchun: Changchun Publishing House]. (In Chin.)
8. Han Yu. Han changli wenji jiaozhu. Shanghai: Shanghai guji chuban she, 1986 nian. 720 Ye [Han, Yu (1986) *Annotated collection of Han Changli’s works*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House]. (In Chin.)
9. Li Qianju. Lunyu daodu (xiuding ban). Beijing: Shehui kexue wenxian chuban she, 2016 nian. 462 Ye [Li, Qianju (2016) *Introduction to the Analects (revised edition)*. Beijing: Social Sciences Academic Press]. (In Chin.)
10. Gaojuhan. Zhongguo huihua zhong de zhengzhi zhuti — “zhongguo huihua de san zhong lishi xuanze” zhi. Yishu tansuo. 2005 Nian di 4 qi, 23-30, yangzhenguo yi [Cahill, J. (2005) ‘Political themes in Chinese painting — Three historical choices of Chinese painting’, *Yishu tansuo = Art Exploration*, (4), pp. 23–30]. (In Chin.)
11. Lufusheng. Zhongguo wenren hua shi. Shanghai: Shanghai shuhua chuban she, 2015 nian. 602 Ye [Lu, Fusheng (2015) *History of Chinese wenrenhua painting*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House]. (In Chin.)
12. Mo Zi. Fei le. Beijing: Renmin yinyue chuban she, 1987 nian. 41 Ye [Mo, Zi (1987) *Condemnation of music*. Beijing: People’s Music Publishing House]. (In Chin.)
13. Xiao Gongquan. Zhongguo zhengzhi sixiang shi. Beijing: Shangwu yin shuguan, 2017 nian. 887 Ye [Xiao, Gongquan (2017) *History of Chinese political thought*. Beijing: Commercial Press]. (In Chin.)
14. Liu Zehua (zong zhubian). Zhongguo falu sixiang tongshi. Hangzhou: Zhejiang renmin, 1996 nian. 569 Ye [Liu, Zehua (ed.) (1996) *A general history of Chinese legal thought*. Hangzhou: Zhejiang People’s Publishing House]. (In Chin.)
15. Hushi. Zhongguo zhexue shi. Zhangchun: Zhangchun jilin renmin chuban she, 2017 nian. 301 Ye [Hu, Shi (2017) *History of Chinese Philosophy*. Changchun: Changchun Jilin People’s Publishing House]. (In Chin.)
16. Qian Mu. Mo zi hui shi gongsun long. Beijing: Jiuzhou chuban she, 2020 nian. 192 Ye [Qian, Mu (2020) *Mo Zi, Hui Shi, and Gongsun Long*. Beijing: Jiuzhou Publishing House]. (In Chin.)
17. Ge Zhaoguang. Qi shiji qian zhongguo de zhishi, sixiang yu xinyang shijie (zhongguo sixiang shi. Di yi juan). Shanghai: Fudan daxue chuban she, 2000 nian. 668 Ye [Ge, Zhaoguang (2000) *The world of knowledge, thought and belief in China before the seventh century (History of Chinese thought, vol. 1)*. Shanghai: Fudan University Press]. (In Chin.)

18. Xiong Chunjin jiaokan. Laozi. Daode jing. Beijing: Zhongyang bianyi chuban she, 2006 nian. 285 Ye [Xiong, Chunjin (comp.) (2006) *Laozi. Tao Te Ching*. Beijing: Central Compilation and Translation Press]. (In Chin.)
19. Wang Shuizhao (bianji). Sushi xuanji (xiuding ben). Beijing: Zhonghua shuju, 2015 nian. 378 Ye [Wang, Shuizhao (ed.) (2015) *Selected works of Su Shi (revised edition)*. Beijing: Zhonghua Book Company]. (In Chin.)
20. Chen Caizhi. “Xue”, “Shancun”, “Hua”. Qiu zhen suyuan. Gudian wenxue zhishi. 2015 Nian di 2 qi [Chen, Caizhi (2015). ‘“Snow”, “Mountain Village”, “Painting”. Seeking truth and tracing the origin’, *Gudian wenxue zhishi = Knowledge of Classical Literature*, (2). Available from: https://m.fx361.cc/news/2015/0505/756927.html (Accessed: 03.05.2025)]. (In Chin.)
21. Cao Tiancheng. Langshining yu ta de zhongguo hezuo zhe. Gugong bowuyuan yuan kan. 2012 Nian di 3 qi. 89–100 [Cao, Tiancheng (2012) ‘Lang Shining and his Chinese collaborators’, *Gugong Bowuyuan Yuan Kan = Journal of the Palace Museum*, (3), pp. 89–100]. (In Chin.)
22. Chen Shiceng. Zhongguo wenren hua zhi yanjiu. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she, 2016 nian. 59 Ye [Chen, Shizeng (2016) *Research on Chinese wenrenhua painting*. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publishing House]. (In Chin.)
23. Lu xin. Wuchangshuo qibaishi huangbinhong pan tianshou si dajia zuopin ji. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chuban she, 2017 nian. 181 Ye [Lu, Xin (2017) *Collection of works by Wu Changshuo, Qi Baishi, Huang Binhong and Pan Tianshou*. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publishing House]. (In Chin.)
24. Zavadskaya, E.V. (1975) *Aesthetic problems of painting of old China*. Moscow: Iskusstvo. (In Chin.)
25. Zekun, Xiao (2024) ‘Qing Dynasty court paintings and the embodiment of imperial ideology], *Journal of Humanities, Arts and Social Science*, 8(10), pp. 2423–2429. doi:10.26855/jhass.2024.10.027. (In Russ.)

Информация об авторе

Лю Тяньцюань, аспирант, Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика, andrelyu@icloud.com, SPIN-код (Science Index): 1578-4002.

Information about the author

Liu Tianquan, Post-graduate Student, Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China, andrelyu@icloud.com, SPIN-code (Science Index): 1578-4002.

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

Статья поступила в редакцию 23.04.2025; одобрена после рецензирования 21.05.2025; принята к публикации 26.05.2025.
The article was received by the editorial board on 23 April 2025; approved after reviewing on 21 May 2025; accepted for publication on 26 May 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 304–321. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 304–321. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.018

Женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов

Самохин Александр Вячеславович

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
alsamokhin@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1712-9665

Аннотация. Статья рассматривает женский портрет в русской живописи периода 1880–1890-х годов с точки зрения содержания и стиля. Основное внимание уделяется произведениям, выполненным в русле реализма, доминировавшего в искусстве XIX века. Цель анализа — продемонстрировать, сколь многое в русском искусстве было связано с реалистическими портретными образами накануне появления последующих течений в русском и западноевропейском искусстве. Женский портрет в это время располагался на пересечении старых традиций и новых веяний — не только в отношении стилистики, но и в том, что касается формирования образа на определенном культурно-историческом фоне. Подчеркивается большая роль женского портрета в воплощении эстетических и этических идеалов реализма и сопутствовавших ему направлений в искусстве. Уделено внимание портретным работам И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, Н.Н. Ге, Н.А. Ярошенко, В.А. Серова, К.А. Коровина. Очерчен круг моделей, запечатленных перечисленными художниками: родственницы, женщины творческого труда, светские дамы и т.д. Рассмотрена проблема портрета-картины в творчестве Н.Н. Ге, В.А. Серова, К.А. Коровина и сопряжение женского образа с образом природы. Женский портрет был связан с общественной жизнью и мыслью своего времени, воспроизводил как типичность социального статуса модели, так и ее неповторимый душевный склад. В 1880–1890-е годы женский портрет, оставаясь в целом принадлежащим реализму, дополняется элементами импрессионизма и символизма. Эти два десятилетия выделяются невиданным ранее разнообразием художественных решений в портрете и объединяют творчество художников разных поколений, которые рассматриваются автором статьи в едином контексте и по принципу синхронности. Женские образы в портретной живописи неизменно выполняли гуманистическую миссию, способствуя движению социума к нравственному идеалу.

Ключевые слова: женский портрет, русская портретная живопись, портретная концепция, артистический портрет, живопись XIX века, реализм, импрессионизм

Для цитирования: Самохин А.В. Женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 304–321. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.018. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1184.

© Самохин А.В., 2025

Original article

The female portrait in Russian painting of the 1880–1890s

Alexander V. Samokhin

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
alsamokhin@mail.ru, SPIN code (Science Index): 1712-9665

Abstract. The article contains an attempt of content and stylistic analysis of female portrait in Russian painting of 1880–1900. It focuses on Realism as an artistic movement of the 19th century and aims to demonstrate the various pictorial innovations that were associated with female images during the “golden age” of Russian Realism at the turn of the 20th century. These portraits were situated at the intersection of old traditions and new trends, reflecting not only style and aesthetic features but also the historical and cultural context in which they were created. The article highlights the guiding role of female portrait in embodying aesthetical and ethical ideals of Realism and its adjoining movements of art. The list of artists mentioned in the text includes I.N. Kramskoy, I.E. Repin, V.I. Surikov, N.N. Ge, N.A. Yaroshenko, V.A. Serov, K.A. Korovin. The author reconstructs the depicted circle of female sitters such as relatives, women involved in creative activities, and those from high society, etc. The topic of “portrait with setting” by Ge, Serov, and K. Korovin and mixture of human and landscape image is also treated in the article. The female portrait was closely tied to the social and intellectual climate of the time, rendered both typical social status and unique personality of a sitter. Russian female portrait of the 1880–1890s mostly loyal to Realism was being enriched by elements of Impressionism and Symbolism. These two decades were marked by an extremely wide range of female images in portrait painting and therefore united works of art created by artists of different generations presented there synchronically and in the general context. Finally, female portrait of the time was unexceptionally playing a humanistic role and promoting the progress of society toward moral ideal.

Keywords: female portrait, Russian portrait painting, conception of a portrait, portrait of an artist, the 19th-century painting, Realism, Impressionism

For citation: Samokhin, A.V. (2025) ‘The female portrait in Russian painting of the 1880–1890s’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 304–321. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1184. (In Russ.)

Введение

Тема женского портрета в русском и зарубежном изобразительном искусстве столь же безбрежна, как тема портрета в целом. Какими бы ни складывались реальные судьбы женщин в историческом бытии, их образы не покидали сферу художественного практически никогда. Смещенный в сторону маскулинности социальный «центр тяжести», что наблюдалось и наблюдается в относительно традиционных культурах, мало влиял на количество и качество женских изображений. Первыми антропоморфными скульптурными фигурами были «палеолитические Венеры». Даже если искусство какой-либо из традиционных культур (некоторые общества Древнего мира на Ближнем Востоке, отдельные цивилизации Африки и Нового Света и др.) статистически отдавало предпочтение мужским персонажам, редкие женские образы приобретали в этих условиях особую важность в художественном и, прежде всего, религиозно-мифологическом аспекте. Если же ограничиться Европой начиная с эпохи Возрождения, то равновесие между изображением мужчин и женщин будет выражено достаточно ярко.

Женский и мужской портрет в постсредневековой Европе появляются и развиваются по большей части синхронно. Можно даже утверждать, что острота гендерных проблем Нового времени

в чем-то компенсируется устойчивым положением женского образа в искусстве. В русскоязычном пространстве какие-либо академические труды об этом еще не написаны, но и неструктурированная историческая информация на данную тему порождает научный интерес и взывает к своему упорядочению.

В настоящей статье автором предпринята попытка интерпретации ряда наиболее ярких примеров женского портрета в русской живописи 1880–1890-х годов, особенно в связи с проблематикой реализма, его расцвета и эволюции. Основными задачами предлагаемого в данной статье анализа является определение круга женских моделей, запечатленных на портретах последних десятилетий XIX века, изучение отдельных художественных решений и выдвижение гипотез о концепции женского портрета указанного времени. Конечная цель — установить, какое творческое (стилистическое и содержательное) наследие передал XX веку женский портрет эпохи расцвета реализма.

Историографический обзор и постановка проблемы

В России академических работ, посвященных специально женскому портрету, чрезвычайно мало: основные интерпретации содержатся в монографических книгах о художниках и в обобщающей литературе, как, например, в трехтомном издании «Очерки истории русского портрета» [1; 2; 3]. Издан альбом «Женский портрет в русском искусстве XII – начала XX века» со вступительной статьей Л.В. Мочалова [4], в силу своей краткости и близости к жанру эссе совершенно недостаточной в историографическом плане. «Уже в давние времена в искусстве существовало два женских образа — Венера и Мадонна. И лишь на первый взгляд они кажутся несовместимыми <…> Красота Венеры дана ей от рождения. Душевная же красота Мадонны оплачена ценой страданий, ибо женщина проходит испытание на звание Матери. В образе Венеры человек поклоняется “способностям” природы. В образе Мадонны он приходит к пониманию красоты внутреннего»,— пишет Л.В. Мочалов [4, с. 32]. Цитируем этот далеко не академический по назначению текст, чтобы показать, как часто и не без успеха женские образы рассматриваются в качестве воплощения тех или иных архетипов женского. Однако такие интерпретации необходимо развивать с большой осторожностью, не впадая в произвольное перечисление ряда этих архетипов, которые, строго говоря, не являются объективной реальностью и в различных текстах обычно далеко отстоят от того, что понимал под «архетипом» автор этого понятия К.Г. Юнг.

Монографию Д.Н. Беловой «Идеальный женский образ в христианской живописи XIV–XVI веков» [5] следует приветствовать как своего рода первый опыт обращения к интересующей нас теме, однако, написанная специалистом-философом, эта книга не содержит собственно искусствоведческого анализа. Вместе с тем в ней поставлены интересные вопросы, к сожалению, еще не получившие профессионального ответа. Из недавних публикаций о русском женском портрете нельзя не упомянуть статьи И.А. Абрамкина, посвященные, правда, другой эпохе — второй половине XVIII века [6; 7; 8].

Вопреки обычной исследовательской практике выделять вторую половину и конец XIX века как отдельные периоды истории русского искусства — в данной статье оба хронологических отрезка предлагается показать в их непрерывности. В нашем дальнейшем изложении год создания того или иного портрета важнее отнесения его автора к тому или иному поколению. Произведения, относящиеся к какой-либо одной и той же дате, может разделять существенная культурная и стилистическая дистанция, но одновременность их появления, на наш взгляд, дает право расположить их в тексте «по соседству», а в некоторых случаях говорить о чертах их глубинного родства.

Автор настоящей статьи не стремится к установлению связей между реальностью истории искусства и реальностью социально-политической, которой занимается уже не искусствоведение, а история как таковая. Иными словами, в настоящей статье не ставится задача проиллюстрировать произведениями портретной живописи процессы, происходившие в российском обществе указанного времени. Отдельные отсылки к исторической фактологии зачастую бывают уместны и даже необходимы, но в целом данную статью, очевидно, не следует относить к категории гендерных исследований или культурологических штудий. Однако отметим, что рассматриваемый изобразительный материал в принципе можно изучать под разным углом зрения, что, в свою очередь, объясняется его высоким художественным качеством, укорененностью в своей эпохе и в той же мере универсальностью содержания, которая делает изучаемые произведения портретного искусства интересными для зрителя на любом историческом этапе.

В наш обзор не входит салонно-академический портрет, как правило, не достигающий психологической и нравственной глубины женского портрета крупнейших мастеров-реалистов 1880–1890-х годов. Акцентированы портреты женщин, сыгравших важную роль в жизни и творчестве художников или же вошедших в историю благодаря своей активной позиции в модернизировавшемся

российском обществе. Примеры решения женских образов этого времени и этого круга составляют объект нашего исследования.

Эволюция женского портрета до 1880-х годов

Русский женский портрет эпохи романтизма еще ждет своего исследователя. Художники первой трети XIX века сделали для истории женского портрета очень многое, особенно если дополнить этот ряд произведений картинами и рисунками смешанного портретно-жанрового характера (обычно с анонимным персонажем), встречающимися у большинства отечественных мастеров указанного периода. К таким портретно-жанровым картинам относятся особенно многочисленные работы И.Н. Крамского и И.Е. Репина, а также несколько ранних произведений В.А. Серова. В свою очередь, 1850–1870-е годы дали сфере женского портрета отнюдь не многое. Конечно, женских портретов не становится меньше просто вследствие равной функциональной востребованности портрета как мужчины, так и женщины, однако среди работ середины XIX века слишком мало общепризнанных шедевров. В ту пору художники «первого эшелона» мало занимались портретным образом женщины, хотя в жанровой живописи, особенно той, что получила у современников эпитет «тенденциозной», женские образы, наоборот, приобрели новые обертоны (В.В. Пукирев, «Неравный брак», 1862; Н.Г. Шильдер, «Искушение», 1857; К.Д. Флавицкий, «Княжна Тараканова», 1863, все — Государственная Третьяковская галерея; и др.).

Живопись 1850–1860-х годов находилась на переломе эпох. Классицистическая и романтическая традиция частично трансформировалась в салонно-академическое направление, частично вошли в сплав различных тенденций, образовавший искусство зрелого реализма, преодолевшего реализм ранний, который в отечественной литературе принято называть, обычно с негативным оттенком, натурализмом. Каждому исследователю надо отдавать себе отчет, что любые утверждения, связанные с этой эпохой, уязвимы в силу неразработанности хронологии реализма, да и формирование салонно-академического искусства на основе традиций классицизма, романтизма и натурализма описано в литературе довольно сбивчиво [1, с. 7–10, 12]. Можно лишь констатировать, что в указанные годы женский портрет скорее воспринимает существующие тенденции, чем участвует в их сложении. Женские образы «натуралиста» С.К. Зарянко и «академистов» Т.А. Неффа, И.К. Макарова и других мастеров середины XIX века, востребованных тогдашним заказчиком, многочисленны и поверхностно привлекательны, но в силу одновременной сухости и льстивой идеализации не выдерживают сравнения с образами, созданными в свое время О.А. Кипренским, В.А. Тропининым, А.Г. Венециановым, К.П. Брюлловым [1, с. 12–13]. Наибольший интерес с конца 1850-х годов вызывают женские портреты Н.Н. Ге в силу их психологической глубины и «исповедальной» открытости.

В «раннепередвижнический» период существования реализма глубина женских образов заметно увеличивается, однако и тогда женский портрет чаще встречался на академических выставках, чем на передвижных [9, с. 202–203], что отвечало его тяготению к салонности. Вместе с тем, в живописи 1870-х годов теряется грань между парадным и камерным портретом. Теперь разграничительная линия проходит между заказным портретом и портретом, изображающим родных и друзей художника. Есть еще одна характерная примета времени — разделение женского портрета на образцы внешне привлекательные и не имеющие какой-либо самодовлеющей привлекательности. Указание на эту особенность, хотя и звучит курьезно, является, по нашим наблюдениям, вполне объективным, поскольку набор выразительных средств у каждого из двух выделенных подтипов женского портрета заметно различался, а в мужском портрете такое заметное разделение не прослеживается. Реализм был весьма расположен к модели условно непривлекательной. Он часто обращался к образу пожилой женщины, не отказывался выразить в портрете «трудный» характер модели, мотивы человеческого страдания, разлада с окружающим миром.

Произведения русских мастеров женского портрета

Осмелимся утверждать, что женский портрет не был сильной стороной дарования ***Ивана Николаевича Крамского***, которому лучше удавались женские образы в портретно-жанровых картинах («За чтением. Портрет С.Н. Крамской, жены художника», 1866–1869; «Девушка с распущенной косой», 1873; «Лунная ночь», 1880; «Неутешное горе», 1884, все — Государственная Третьяковская галерея; «Женщина под зонтиком (В полдень)», 1883, Нижегородский государственный художественный музей). Несмотря на то что в череду заказчиц Крамского-портретиста входила даже императрица Мария Фёдоровна (1881, Государственный Эрмитаж), обычно художник находил себе натуру в семейном и дружеском кругу.

Т.Л. Карпова подчеркивает, что женский и детский портрет у Крамского отличался стремлением отразить мотив рефлексии модели, показать ее склонность к непростым размышлениям, к переживанию недовыявленного драматического опыта

[10, с. 114–116, 122–123]. Сдержанность и доходящая до аскетизма строгость портретов кисти Крамского, предпочитавшего нейтральный фон с небольшими, тактично приданными ему высветлениями, почти архаизирующее разделение «личного» и «доличностей» выразили отказ от салонных традиций, а через них — от репрезентативного портрета первой половины столетия, особенно от эпигонов К. Брюллова.

Разговор о русском женском портрете 1880-х годов логично начать с позднего творчества Крамского, а именно с его портрета дочери, С.И. Крамской (1882, Государственный Русский музей, ил. 1). Известно о нежной привязанности художника к ней, что применительно к искусству выразилось в создании нескольких полотен, моделью для которых она послужила. Образ Софьи Крамской не лишен привлекательности, он согрет теплым чувством живописца, но хорошо заметно, что отсутствие природной красоты модели ничем не компенсируется. Идеальная героиня, в которой соединились бы внешняя красота, ум, доброе сердце, открытость и дружелюбие, определенно так и не появилась в работах Крамского. Неизвестно, искал ли он такой образ вообще. В портрете дочери Софьи художник не только не скрывает, но, кажется, нарочно подчеркивает тяжелые, крупные черты лица девушки, темные круги у глаз, неловкость жеста рук, чувство какой-то неприкаянности, не то тоски, не то скуки. Во взгляде художника ощущается не менее чем несогласие с требованием изображения самодовлеющей красоты, отказ от нее, что в полной мере согласуется с аскетизмом и драматичностью портретной концепции Крамского. Обратим внимание и на костюм модели — какими обременительными выглядят оторочки ее платья, цвет которого должен быть изысканно палевым, но выглядит просто «полинявшим», жухлым. Необходимо отдельно сделать оговорку, что наши наблюдения по поводу портрета, как выяснилось, кардинально расходятся с мнением С.Н. Гольдштейн [12, с. 203], автора фундаментального труда о Крамском, но данное обстоятельство, вероятно, говорит лишь о поразительной глубине и неоднозначности образа, красота которого, по известному выражению, находится в глазах смотрящего.

Утверждение о дисгармоничности облика Софьи Крамской, на наш взгляд, справедливо и по отношению к портрету-картине «Девушка с кошкой» (1882, Киевская картинная галерея), моделью для которой снова послужила Софья. Композиция и предметный мир этого холста приуготовляют зрителя к тому, что будет показана эффектная салонная вещь, но тут же наступает разочарование, вне всякого сомнения, замысленное художником специально: неудобная поза девушки, ракурс лица, преувеличивающий пухлые щеки и тяжелый подбородок, назойливость орнамента тканей свидетельствуют о том, что автор картины «расписывается» в неудаче поиска гармонического образа. Вопрос только в том, искал ли здесь Крамской гармонию вообще или утверждал ее недостижимость в своем персональном художественном мире.

Привлекательность женского образа без его идеализации составляла большую эстетическую и этическую проблему в рамках реализма второй половины XIX века. Как совместить «поэзию» и «правду», как показать женскую красоту, не впадая ни в ее салонно-академическое понимание, ни в область стилистически сниженного натурализма? Реализм дал художнику право на широкое понимание красоты, на демонстрацию самого процесса превращения безобразного в прекрасное. Реалистический портрет второй половины XIX века — это, в идеале, портрет (или автопортрет?) современности. В лучшие годы существования Товарищества передвижников работы, претендующие на то, чтобы быть портретом эпохи, встречаются у ведущих мастеров достаточно часто.

Наверное, нет в русской живописи более пронзительного по своему трагизму женского портрета, чем портрет П.А. Стрепетовой (1884, Государственная Третьяковская галерея, ил. 2), выполненный ***Николаем Александровичем Ярошенко***. Героиня — молодая драматическая актриса, уже прославившаяся к 1884 году в таких ролях, как Катерина в «Грозе» и Марья Андреевна в «Бедной невесте» А.Н. Островского [14, с. 118].

В связи с портретом кисти Ярошенко не будет лишним напомнить банальную истину: воспринимая портрет реально жившего человека, мы имеем дело с художественным образом, а не с документальной реконструкцией его внешнего и внутреннего облика. Стрепетову писал и И.Е. Репин (1882, Государственная Третьяковская галерея), но в совершенно другой манере и с учетом совершенно другого образного прочтения. Трудно даже поверить, что у Репина и Ярошенко изображен один и тот же человек. Сопоставление двух портретов Стрепетовой является «общим местом» искусствоведческих текстов [1, с. 152–153], и потому обратимся только к произведению Ярошенко. Портрет Стрепетовой, актрисы трагического репертуара, содержит художественный образ «в квадрате», приводящий на память фантастическое, но злободневное для своего времени стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Порог» (1878):

«Я вижу громадное здание.

В передней стене узкая дверь раскрыта настежь; за дверью — угрюмая мгла. Перед высоким порогом стоит девушка… Русская девушка. <…>

1. **И.Н. Крамской. Портрет С.И. Крамской, дочери художника.**
1882.
Холст, масло.
119,5 × 70.
Государственный Русский музей.
Источник: [11, с. 195]

2. **Н.А. Ярошенко. Портрет П.А. Стрепетовой.** 1884. Холст, масло. 121,3 × 79. Государственная Третьяковская галерея. Источник: [13, с. 65]

— …Ты готова на жертву?

— Да.

— На безымянную жертву? Ты погибнешь — и никто… никто не будет даже знать, чью память почтить!

— Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.

— Готова ли ты на преступление?

Девушка потупила голову…

— И на преступление готова.

Голос не тотчас возобновил свои вопросы.

— Знаешь ли ты,— заговорил он наконец,— что ты можешь разувериться в том, чему веришь теперь, можешь понять, что обманулась и даром погубила свою молодую жизнь?

— Знаю и это. И всё-таки я хочу войти.

— Войди!

Девушка перешагнула порог — и тяжелая завеса упала за нею.

— Дура! — проскрежетал кто-то сзади.

— Святая! — принеслось откуда-то в ответ»[1].

Портрет актрисы говорит не о каких-то встреченных героиней житейских неурядицах персонального или социального порядка, но буквально о метафизике зла. Нейтральный фон портрета — это у Ярошенко ужасающая тьма, готовая в любой момент вновь поглотить героиню, выступившую из нее. Потому браслеты на руках актрисы выглядят как кандалы, черная брошь душит ее, осязательно неприятна фактура воротника и манжет — жесткая, острая, с колющими краями. К такой интерпретации портрета ближе всего подошла И.В. Поленова: «Это двуединство будничного и трагического входило в расчеты художника: страдание — не исключение, не грустная привилегия одиночек. Оно везде, всякий день. Оно стало нормой» [15, с. 113].

В данных культурно-исторических условиях репрезентативный портрет, унаследованный искусством второй половины XIX века, переживал не лучшие времена. Лишь счастливый талант ***Ильи Ефимовича Репина*** решил или, лучше сказать, снял проблему построения глубокого образа в рамках репрезентативного портрета при верности идеалам и выразительным средствам реализма. Репин в свои ранние годы не писал заказных портретов. Его опыты 1870-х годов посвящены семье, родственницам и знакомым разной степени близости. Впрочем, даже эти произведения, пока еще довольно робкие для темпераментной репинской кисти, позволяют говорить о незаурядном даре Репина-портретиста (портрет В.А. Шевцовой, будущей жены художника, 1869; В.А. Репиной, урожденной Шевцовой, жены художника, 1876, оба — Государственный Русский музей; М.П. Шевцовой, 1876, Одесский художественный музей; С.Л. Любицкой, 1877, Харьковский художественный музей).

С 1880-х годов мастер, напротив, много работает в области заказного женского портрета. Одно из центральных мест в творчестве Репина занимает оригинальнейший портрет баронессы В.И. Икскуль фон Гильденбандт (1889, Государственная Третьяковская галерея). Любя характеры сильные и непреклонные, восхищаясь в женщинах свободой духа и самостоятельностью, мастер создавал такие образы восторженно. Фигура баронессы вписана в холст узкого вертикального формата и возвышается подобно кариатиде. Она тектонична, твердо стоит на земле и превосходно держит осанку, что только усиливается, кроме продолговатости холста, деталями костюма баронессы: приталенной и опоясанной блузой и шляпкой-«капителью». Опущенная на лицо вуаль вызывает ассоциации с рыцарским забралом. Портрет соединил в себе черты реализма и академизма. Изощренная «прославительная» репрезентативность последнего удачно сплелась с духовным обликом модели — аристократической без чопорности и уверенной в себе без чванства. В необычной графической технике выполнен Репиным монументальный портрет актрисы Элеоноры Дузе (1891, холст, уголь, Государственная Третьяковская галерея) и, пожалуй, самый покоряющий своей амальгамой царственности и деликатности — портрет Е.Н. Званцевой (1889, Музей Атенеум, Хельсинки, ил. 3), ученицы художника, в которую он был безответно влюблен после расставания со своей первой женой. Зная это обстоятельство, зритель волен усмотреть в портрете как человечную смягченность образа, так и его холодноватую недоступность. У портрета, с которым Репин не расставался всю жизнь, много позже им был переписан фон: из обычного темного он стал светлым, розово-желтым [17, с. 211].

Когда перед взором проходит множество женских портретов Репина, остается только удивляться, куда подевались типичные лица, запечатленные старшими современниками мастера: с одной стороны, внешне непривлекательные и горько задумчивые у реалистов, с другой стороны — поверхностно блестящие, но неглубокие у академистов. Для Репина не существует неинтересной, невыгодной модели. Подходя под тот или иной социальный тип, герой или героиня портрета ни в малейшей степени не лишается неповторимых качеств, которые для Репина с годами становятся важнее, чем особенности социального «функционирования» того или иного человека в стратифицированном обществе.

Невозможно обойти молчанием портретную живопись ***Николая Николаевича Ге.*** Его лучшие

[1] Цит. по: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 147–148.

3. **И.Е. Репин. Портрет Е.Н. Званцевой.** 1889. Холст, масло. 89 × 68. Атенеум, Хельсинки. Источник: [16, с. 181]

работы отличаются строгостью и определенностью, основательностью образов. Испытующий взгляд его моделей бывает трудно выдержать зрителю. Женские портреты мастера мягче, но они не менее причастны к возникающему «диалогу» с портретом на нравственные темы. Женщины, запечатленные Ге, демонстрируют то, что стало смыслом их жизни: спокойное постижение мира через созерцание и чтение (портрет жены художника А.П. Ге, бумага на холсте, масло, 1858, Киевская картинная галерея), материнство (портрет В.А. Толстой с дочерью А.Л. Толстой, 1886, Музей-заповедник «Ясная Поляна»), «писательство» (портрет Е.О. Лихачёвой, 1892, Государственный Русский музей). Как и у Крамского, женщины на лучших портретах Ге выделяются глубиной размышлений о себе и окружающем мире, интеллектуальностью и силой воли. Так, «Лихачёва, писательница и общественная деятельница, активно выступавшая за женское равноправие,— дома, в гостиной, за столиком с газетами, свидетелями живого интереса к сегодняшнему дню. Она <…> прямо и внимательно смотрит на зрителя» [18, с. 72].

Между тем героини портретов Ге, при всей психологической насыщенности их образов, никогда не обделены женственностью. Неожиданно поэтичен, хотя и не менее строг портрет Н.И. Петрункевич (1892–1893, Государственная Третьяковская галерея, ил. 4), стоящей с раскрытой книгой у распахнутого окна. Эта работа Ге на удивление близка к новациям портретной и жанровой живописи молодых художников, появившихся на русской почве в конце XIX века. Портрет Н.И. Петрункевич имеет отношение к тем открытиям, с которыми в историю отечественного искусства войдет раннее творчество В.А. Серова и К.А. Коровина, пленэрные искания И.Е. Репина [18, с. 72]. В.А. Серов и В.Э. Борисов-Мусатов высоко ценили это произведение. На международной художественной выставке в Мюнхене Ге получил за него первую премию «по колориту» [20, с. 171–172]. Однако, в отличие от работ художников младшего поколения, у пожилого мастера на первое место ставится не слитность образа человека и природы, а та грань, которая их разделяет. Акцентированный рубеж между интерьером и пространством сада делает еще более желанным выход в него, где тропинка среди зелени увлекает взгляд вглубь, к чему-то столь же прекрасному, сколь и неведомому. Ключом к нему, вероятно, является книга как эмблема знания и чувствования в одно и то же время. Книгу на портрете можно сравнить и с молитвенником, и тогда сад станет воплощением средневековой христианской идеи *hortus conclusus* — «вертограда заключенного», ассоциирующегося и с Небесным Иерусалимом, и с целомудрием Девы Марии.

За пять-шесть лет до появления портрета Н.И. Петрункевич ***Валентин Александрович Серов*** впервые выступил на русской художественной сцене 1880-х годов со своими женскими портретами, выполненными в Абрамцеве и Домотканове. Повторимся, что в отечественном искусстве XIX века встречается необычайно много одно-двухфигурных картин, которые в жанровом отношении располагаются между портретной и бытовой живописью. Анонимность персонажа диктует восприятие таких произведений как жанровых, и потому они не присутствуют в нашем обзоре, но необходимо сделать исключение для двух известнейших картин Серова: «Девочки с персиками» (1887), написанной в Абрамцеве, и созданной в Домотканове «Девушки, освещенной солнцем» (1888, обе — Государственная Третьяковская галерея, ил. 5–6). Они должны оказаться здесь по принципу «от противного», то есть рассматриваться в качестве «антипортретных», но с тем чтобы понять проблематику именно портретного жанра накануне XX века. Восприятие указанных двух портретов-картин сильно отличается, с одной стороны, у широкого зрителя и, с другой стороны, у историка искусства и художника-практика. Если неискушенный зритель при виде обеих картин заражается счастливым принятием жизни и приобретает способность уверовать в гармонию человека с окружающим миром, то профессионал отмечает сложность задачи, поставленной себе молодым мастером в каждом из полотен, которые стали дерзким экспериментом в отношении композиции, колорита, живописной техники и пленэризма. Закономерным путем утвердились названия двух картин, направленные на сохранение условной анонимности модели, как бы ни решался вопрос о происхождении этих названий.

Серов сообщал И.Э. Грабарю: «Вообще я считаю, что только два сносных и написал — этот, да еще “Под деревом”. <…> Всё, чего я добивался,— это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности,— вот как у старых мастеров» [22, с. 93]. «[Серов] работал “запоем”,— сообщал Грабарь после бесед с художником,— словно в угаре, и чувствовал, что работа спорится и всё идет так хорошо, как никогда раньше. Было такое же восторженное настроение, как в Венеции, и было самое великое счастье, какое только может выпадать на долю художника,— сознание удачи в творчестве, ощущение бодрости, силы, хороших глаз и послушных рук» [22, с. 121]. Как видим, за все терзания художник был вознагражден не только творческой удачей, но и ее осознанием. Если бы

4. **Н.Н. Ге.**
Портрет
Н.И. Петрункевич.
1893.
Холст, масло.
163 × 116.
Государственная
Третьяковская галерея.
Источник: [19, с. 81]

5. **В.А. Серов.**
Девочка с персиками.
1887.
Холст, масло.
91 × 85.
Государственная
Третьяковская галерея.
Источник: [21, с. 18]

автором «Девочки с персиками» и «Девушки, освещенной солнцем» не был начинающий художник, не предполагавший, конечно, какое важное место в истории русского искусства займут его первые работы, то можно было бы провозгласить их развернутой программой, манифестом. Впоследствии Серов раздражался, когда «Девочку с персиками» и «Девушку, освещенную солнцем» называли жанровыми [2, с. 13]. Однако приходится признать, что жанровость в них, безусловно, есть. Они «антипортретны» в том смысле, что человек в них становится элементом большого целого, состоящего из целой системы объектов природы и/или рукотворной культуры. Образы двух

6. **В.А. Серов. Девушка, освещенная солнцем.**
1888.
Холст, масло.
89,2 × 71,3.
Государственная Третьяковская галерея.
Источник: [21, с. 21]

молодых девушек в собственно художественном плане интересны не сами по себе: нужна их душа, их любовь к жизни, к своему дому, к природе, к яркому солнцу и освежающему воздуху, чтобы сложилась картина безраздельно прекрасного мира. Без участия Вечной Женственности всё теряет свое место в мироздании и всякий смысл своего существования — вот что, очевидно, провозглашает Серов в этих картинах.

Его желание писать только «отрадное» (слово из постоянно цитируемого письма художника) вскоре исчезнет, и портретное творчество мастера не всегда будет нести в себе отраду. Серов станет создателем ряда образов нравственно неоднозначных, внутренне дисгармоничных, отражающих подспудную борьбу мастера с моделью ради наиболее убедительного и правдивого художественного решения. Не будем забывать, что совсем другие чувства — тревога, неприветливость и усталость молодой матери — присущи портрету Н.Я. Дервиз с сыном (1889, железо, масло, Государственная Третьяковская галерея), написанному сразу же после картин с Верой Мамонтовой и Марией Симонович. Относятся ли эти полотна к импрессионизму или к тому, что иногда предлагается называть «младореализмом» [23, с. 463], вопрос непростой. Он мог бы увести наше повествование далеко в сторону, но необходимо заметить, что в импрессионистическом портрете Н.Я. Дервиз приставка «им-» уже грозит превратиться в приставку «экс-». Аналогичный контраст между двумя очень близкими по времени портретами находим в творчестве ***Михаила Александровича Врубеля***. Один из них — жизнерадостный импрессионистический портрет Н.И. Забелы-Врубель (1898). Второй — это тяготеющий к строгому и монохромному решению, болезненно, но сдержанно экспрессивный, в целом символистский, но унаследовавший реалистическую скорбную задумчивость портрет М.И. Арцыбушевой (1897, оба — Государственная Третьяковская галерея) [2, с. 102].

Как уже говорилось, ранние женские портреты Серова, вопреки их внешне жизнерадостной атмосфере и импрессионистической спонтанности, несут на себе печать весьма серьезных усилий художника в области живописной техники, композиции, образного прочтения каждого мотива. В сравнении с «абрамцевским» Серовым «абрамцевский» ***Константин Алексеевич Коровин*** — мастер беззаботный, по своему жизненному и творческому гедонизму, пожалуй, превосходящий всех своих современников. Его портрет Т.С. Любатович (1880-е, Государственный Русский музей, ил. 7), будучи того же рода художественным манифестом, что и «Девушка, освещенная солнцем» у Серова, легче по исполнению и, так сказать, в большей мере отдан на произвол модели. Предметно-пространственная среда картины «Девочка с персиками» сгущается вокруг персонажа, формируя привлекательный облик модели, тогда как героиня коровинского портрета будто бы излучает вовне жизненные токи, которые и воплощаются в пейзажные и интерьерные мотивы.

Т.С. Любатович — оперная певица, человек искусства, она призвана создавать вокруг себя особое художественное пространство. Как и в других портретах Коровина, модель торжествует над живописцем, делает его пленником своего обаяния. Портретов у Коровина немного, но каждый раз это образ человека, приводящего автора портрета в восторг, на волне которого картина пишется будто бы сама собой. «Любатович была способной артисткой,— пишет Д.З. Коган,— пела партию Леля в “Снегурочке”, Кармен. Она переживала пору счастливой любви, новый театр вдохнул в нее веру в свое творческое будущее, свое артистическое призвание. Но сама она отнюдь не была безмятежно радостна и простодушна по своей натуре и могла бы дать основания художнику-портретисту для размышлений о сложности человеческого характера. Однако всё это Коровин игнорировал» [25, с. 134].

Т.С. Любатович как модель Коровина отвечает типу «инженю». Наверное, только Ренуар мог бы не хуже Коровина справиться с признаками этого амплуа: розовым платьем с кружевной отделкой, изящными черными туфельками, оттеняющими белые чулки, миловидным округлым личиком и мягкими пухлыми руками, которые держат книгу. Заметим, что книга раскрыта на 360 градусов — так, что вот-вот сломается ее блок и переплет. Она, верно, понадобилась не для чтения, а для позирования и совсем скоро будет равнодушно отброшена. Модель Коровина отмечена поразительной невесомостью, своего рода атектоничностью. Она с легкостью птички вспорхнула на подоконник и поставила ноги в туфельках на сиденье шаткого стула. Однако мы понимаем, что она не упадет и «вернуться на землю» никакие предметы мебели ей не помешают. Запястья модели коровинского портрета украшают массивные золотые браслеты,— по-видимому, модный в те времена аксессуар. Они лишь ненамного меньше тех, что сразу же бросались в глаза на портрете Стрепетовой работы Ярошенко, но их роль в картине совсем иная: теперь это элегантные украшения, какими они и должны быть, а не тяжелые «наручники» Стрепетовой.

Интересующие нас десятилетия выдались весьма продуктивными для ***Василия Ивановича Сурикова*** как портретиста. Этот аспект творчества мастера подробно изучен Г.Л. Васильевой-Шляпиной [26, с. 6–11; 27; 28, с. 322–365], которая

7. **К.А. Коровин. Портрет артистки Т.С. Любатович.** Вторая половина 1880-х. Холст, масло. 160 × 84. Государственный Русский музей. Источник: [24, ил. 5]

не только интерпретировала известные портреты кисти Сурикова, но и выявила целый ряд его неизвестных или малоизвестных работ. В дополнение отметим лишь, что, в отличие от И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, И.Е. Репина, Н.А. Ярошенко, портретная концепция В.И. Сурикова парадоксальным образом «антиисторична». Обыкновенно в литературе о художнике приходится встречаться с противоположной оценкой [29, с. 133]. Поэтому поясним: в обычном контексте «историзмом» портрета считается поиск «инварианта», того, что неподвластно времени, в народном образе жизни и мысли, в национальном характере. Такой подход позволяет охарактеризовать портреты кисти Сурикова как высокохудожественное воплощение идеи «историзма». Однако понятие «историзм» можно рассматривать и с другой точки зрения: «историзм» в искусстве означает восприятие исторических изменений ментальности и ее визуальных отражений в искусстве. Итак, в одном понимании «историзм» выражает историческую эволюцию народа и дух современности, в другом — незыблемость национальных ценностей и соответствующей эстетики. Нам представляется более логичным первый из двух вариантов. В таком случае Репин чаще всего выступает приверженцем «историзма», а Суриков — наоборот. Аристократизм духа сочетается в женских портретах Сурикова с идеей неизменности народного характера, присущего женской модели мастера независимо от ее социального положения и особенностей конкретного решения портрета, в частности, от костюма модели — современного общеевропейского (такие примеры появляются в творчестве Сурикова только после 1900 года) или русского народного (портрет П.Ф. Суриковой, матери художника, 1882; Е.А. Рачковской, 1891; Т.К. Доможиловой, 1891; Л.Т. Маториной, 1892, все — Государственная Третьяковская галерея). Исследователи (Г.Л. Васильева-Шляпина, В.С. Кеменов) убедительно демонстрируют, что женские портреты Сурикова плодотворнее изучать, включая в анализ женские образы в его исторических картинах и этюдах к ним.

Выводы

Подведем главные итоги наших наблюдений, памятуя о том, что разнообразие женского реалистического портрета требует, конечно же, значительно более масштабного исследования и, в частности, конструирования типологических рядов произведений. Очевидно, что женский портрет в русской живописи XIX века занимал не меньшее место, чем мужской. Это выразилось отнюдь не только в количественных показателях. Женские портреты, вышедшие из мастерских русских художников, получались удивительно несхожими, вариативными. В данной статье рассматривались только произведения живописи, но, если прибавить к ним обзор графики и скульптуры, вариативность лишь усилится. Однако и так нетрудно убедиться, что реалистический женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов составлял одну из самых славных страниц ее истории. Учитывая, насколько оригинальны и глубоки женские портреты у разных мастеров, насколько сложны связи женского портрета с судьбами русской художественной культуры в целом, нужно признать, что творческие проблемы создания женского образа определили весьма многое в облике отечественного реалистического искусства последних двух десятилетий XIX века.

Русский реалистический женский портрет был отмечен, прежде всего, неизмеримой нравственной силой его героинь. Отрицательные коннотации образа практически отсутствовали. Если же негативные эмоции где-то и проскальзывали, то им сразу давалось убедительное психологическое объяснение. Только после 1900 года в женский портрет иногда привносится известная дисгармония как основа создания образа, и связано это будет уже не с реализмом, а с новейшими на тот период художественными течениями — импрессионизмом и символизмом. Женский реалистический портрет XIX века морально безупречен и благороден, он не изображает какой-то узкий и закрытый женский «мирок» на периферии мужского мира, а представляет зрителю жизнь половины человечества во всей полноте и многоаспектности. Утверждение о том, что цивилизованность общества измеряется его отношением к женщине, находит в портретах конца XIX века предельно яркое воплощение. Более того, проследим историю любого из течений и направлений в русском искусстве этого времени — и увидим, что их генезис во многом проходит через эволюционирование женского портрета. Сказанное особенно симптоматично для русского искусства 1880–1890-х годов.

Художники-портретисты благодарили своих героинь за то, что они принесли с собой доброту, обаяние, заботу о близких, терпение, явились образцом гуманизма, сострадания, любви и гармонии с окружающим миром, иначе говоря, благодарили за всё то, что, взятое в целом, стало важным фактором формирования социума в его стремлении к нравственному идеалу.

Список источников
1. Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века / под общ. ред. И.М. Шмидта. М.: Искусство, 1963. 486 с.
2. Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века / под общ. ред. И.М. Шмидта. М.: Искусство, 1964. 471 с.
3. Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века / под общ. ред. И.М. Шмидта. М.: Искусство, 1966. 349 с.
4. Женский портрет в русском искусстве: XII – начало XX века / авт.-сост. Л.В. Мочалов, Н.А. Барабанова. Л.: Аврора, 1974. 232 с.
5. Белова Д.Н. Идеальный женский образ в христианской живописи XIV–XVI веков. М.: МГИМО-Университет, 2018. 302 с.
6. Абрамкин И.А. Образ матери с ребенком в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен во время пребывания в России // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 3. С. 131–147.
7. Абрамкин И.А. Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4. Ч. 1. С. 147–155.
8. Абрамкин И.А. Проблема художественного идеала в творчестве В.Л. Боровиковского // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 3. С. 95–112.
9. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский университет в Санкт–Петербурге, 2015. 332 с.
10. Карпова Т.Л. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности. СПб.: Алетейя, 2000. 221 с.
11. Курочкина Т.И. Иван Николаевич Крамской. Л.: Художник РСФСР, 1989. 216 с.; ил.
12. Гольдштейн С.Н. И.Н. Крамской. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1965. 440 с.
13. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века : в 2 т. / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1971. Т. 2. 564 с.; ил.
14. Прытков В.А. Николай Александрович Ярошенко. М.: Искусство, 1960. 321 с.
15. Поленова И.В. Ярошенко в Петербурге. Л.: Лениздат, 1983. 221 с.
16. Илья Ефимович Репин, 1844–1930: к 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки / отв. ред. Я.В. Брук. М.: Красная Площадь, 1994. 311 с.
17. Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1982. 478 с.
18. Верещагина А.Г. Николай Николаевич Ге. Л.: Художник РСФСР, 1988. 182 с.
19. Тарасов В.Ф. Николай Николаевич Ге: 1831–1894. Л.: Художник РСФСР, 1989. 95 с.; ил.
20. Арбитман Э.Н. Жизнь и творчество Н.Н. Ге. Волгоград: ПринТерра, 2007. 318 с.
21. Валентин Александрович Серов / гл. ред. А. Барагамян. М.: Директ-Медиа, 2009. 48 с. (Серия «Великие художники», т. 11)
22. Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. М.: Искусство, 1980. 547 с.
23. Яковлева Н.А. Реализм в русской живописи. М.: Белый город, 2007. 584 с.
24. Круглов В.Ф. Коровин. М.: Изобразительное искусство, 1997. 157 с.; ил.
25. Коган Д.З. Мамонтовский кружок. М.: Изобразительное искусство, 1970. 218 с.
26. Васильева-Шляпина Г.Л. В.И. Суриков-портретист. Красноярск: Платина, 2000. 60 с.
27. Васильева-Шляпина Г.Л. Сибирские красавицы В. Сурикова. Портрет в творчестве художника. СПб.: Иван Фёдоров, 2002. 352 с.
28. Васильева-Шляпина Г.Л. Василий Суриков. Путь художника. СПб.: Вита Нова, 2018. 592 с.
29. Кеменов В.С. Василий Иванович Суриков. Л.: Художник РСФСР, 1991. 239 с.

References
1. Shmidt, I.M. (ed.) (1963) *Studies in the history of Russian portrait painting of the 2nd half of the 19th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Shmidt, I.M. (ed.) (1964) *Studies in the history of Russian portrait painting at the turn of the 19th–20th centuries*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Shmidt, I.M. (ed.) (1966) *Studies in the history of Russian portrait painting of the 1st half of the 19th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Mochalov, L.V. and Barabanova, N.A. (comps.) (1974) *The female portrait in Russian art (12th – early 20th centuries)*. Leningrad: Avrora. (In Russ.)

5. Belova, D.N. (2018) *The ideal image of a woman in Christian painting of the 14th – 16th centuries*. Moscow: MGIMO University Press. (In Russ.)
6. Abramkin, I.A. (2012) 'The image of mother with child in art of Vigee le Brun during her stay in Russia', *RSUH/RGGU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*, (3), pp. 131–147. (In Russ.)
7. Abramkin, I.A. (2017) 'F.S. Rokotov's conception of portrait painting (exemplified by female images)', *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU*, (4-1), pp. 147–155. (In Russ.)
8. Abramkin, I.A. (2017) 'A problem of artistic ideal in the work of V. Borovikovsky', *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU*, (3), pp. 95–112. (In Russ.)
9. Shabanov, A.E. (2015) *The Itinerants: between enterprise and artistic movement*. Saint Petersburg: European University in Saint Petersburg. (In Russ.)
10. Karpova, T.L. (2000) *The meaning of the face. Russian portrait of the second half of the 19th century. The experience of self-knowledge of the personality.* Saint Petersburg: Aleteia. (In Russ.)
11. Kurochkina, T.I. (1989) *Ivan Nikolaevich Kramskoy*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
12. Goldstein, S.N. (1965) *Ivan N. Kramskoy. Life and work*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Leonov, A.I. (ed.) *Russian art. Essays on the life and work of artists. Second half of the 19th century*. In 2 vols, vol. 2. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
14. Prytkov, V.A. (1960) *Nikolai Aleksandrovich Yaroshenko*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
15. Polenova, I.V. (1983) *Yaroshenko in Saint Petersburg*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)
16. Bruk, Ya.V. (ed.) (1994) *Ilya Efimovich Repin, 1844–1930: on the 150th anniversary of his birth* [Exhibition catalogue]. Moscow: Krasnaya Ploshad. (In Russ.)
17. Lyaskovskaya, O.A. (1982) *Ilya Efimovich Repin. Life and work*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
18. Vereshchagina, A.G. (1988) *Nikolai Nikolaevich Ge*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR. (In Russ.)
19. Tarasov, V.F. (1989) *Nikolai Nikolaevich Ge: 1831–1894*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR. (In Russ.)
20. Arbitman, E.N. (2007) *N.N. Ge. His life and work*. Volgograd: PrinTerra. (In Russ.)
21. Baragamyan, A. (ed.) (2009) *Valentin Aleksandrovich Serov*. Moscow: Direct-Media. (In Russ.)
22. Grabar, I.E. (1980) *Valentin Aleksandrovich Serov. His life and Work. 1865–1911*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
23. Yakovleva, N.A. (2007) *Realism in Russian painting*. Moscow: Belyi gorod. (In Russ.)
24. Kruglov, V.F. (1997) Korovin. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
25. Kogan, D.Z. (1970) *Mamontov's circle of artists*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
26. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2000) *Surikov as a portrait painter*. Krasnoyarsk: Platina. (In Russ.)
27. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2002) *The beauties of Siberia. Surikov's portrait painting*. Saint Petersburg: Ivan Fiodorov Publ. (In Russ.)
28. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2018) *Vassily Surikov. The way of the artist*. Saint Petersburg: Vita Nova. (In Russ.)
29. Kemenov, V.S. (1991) *Vassily Ivanovich Surikov*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR. (In Russ.)

Информация об авторе

Самохин Александр Вячеславович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, alsamokhin@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1712-9665.

Information about the author

Alexander Vyacheslavovich Samokhin, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Research Institute for the Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, alsamokhin@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1712-9665.

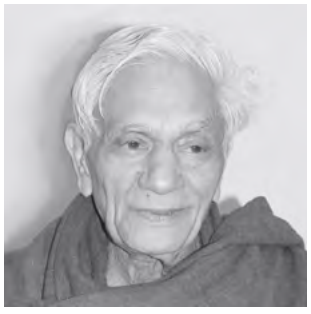
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.03.2025; одобрена после рецензирования 16.04.2025; принята к публикации 21.04.2025.
The article was received by the editorial board on 18 March 2025; approved after reviewing on 16 April 2025; accepted for publication on 21 April 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 322–325. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (2), pp. 322–325. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.019
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Тримурти



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Аннотация. Статья посвящена иконографии Тримурти, воплощения одной из центральных концепций индийской религиозной философии о триединстве верховных божеств, которые олицетворяют различные аспекты единого божественного начала. Тримурти объединяет три ключевые космические функции — создание, сохранение и разрушение. В современной практике концепция Тримурти больше воспринимается как философская категория, нежели религиозная, тем не менее в индуистском мировоззрении и изобразительном искусстве символизм Тримурти продолжает играть важную роль. В статье рассматриваются особенности изображения триединства Брахмы, Нараяны и Махешвары, а также мандалы и мудры Тримурти в китайской версии Трипитаки (V–VI вв.), которая распространена в Японии, Вьетнаме и Китае; в «Рисюкё» в переводе Амогхаваджры (VIII в.); свитке Гонкаку (XI–XII вв.). Приведенные сведения могут быть применены для изучения художественных канонов, в анализе исторического контекста и символики изображений, при атрибуции и интерпретации памятников искусства. Научный перевод и комментарии к статье Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.
Ключевые слова: Локеш Чандра, Тримурти, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Тримурти // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 322–325. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.019.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1201.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2025

Short communications article

Trimurti

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. This article focuses on the iconography of Trimurti, which is one of the central concepts in Indian religious philosophy. It represents the trinity of supreme deities who embody various aspects of a single divine origin. Trimurti unites the three key cosmic functions of creation, preservation, and destruction. While the concept of Trimurti is now more widely recognised as a philosophical category than a religious one, the symbolism of Trimurti continues to play an important role in Hinduism and visual art. The article examines the depiction of the triunity of Brahma, Narayana and Maheshvara, as well as the Trimurti mandala and mudra, in the Chinese version of the Tripitaka (5th–6th centuries), which is prevalent in Japan, Vietnam and China, and in the 'Rishukyo' translated by Amoghavajra (8th century) and the scroll of Gonkaku (11th–12th centuries). The findings presented in this article can be applied to the study of artistic canons, analyse the historical context and symbolism of images, and attribute and interpret art monuments. The scientific translation and commentary on the article, originally written by Lokesh Chandra for the Dictionary of Buddhist Iconography, has been provided by S.M. Belokurova.
Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Trimurti, Buddhist canon, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2025) 'Trimurti', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 322–325. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.019. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1201. (In Russ.)

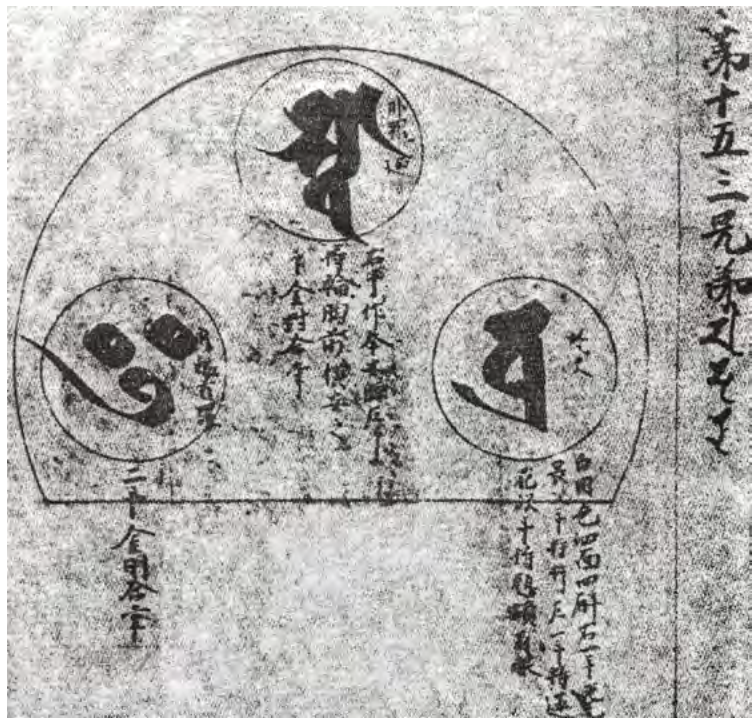
Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»

Том 12, с. 3662–3663

Тримурти — так называемые «три брата» (кит. 三兄弟天 — «три небесных брата») в XIV части Наясутры в китайском переводе Амогхаваджры. Это Брахма, Нараяна и Махешвара (соответственно: самозарождающийся творец, хранитель и разрушитель, происходящие из тела Авалокитешвары.— *Прим. перев.*). Их биджа звучит как SVA, где S означает равенство, происходящее из того, что все дхармы существуют как космос; а VA — невозможность вербального выражения всех дхарм. Мандала Тримурти изображается в виде лука (полукруга) [1, p. 160, 233]. Эта мандала восходит к работам монаха Сюэя (809–884). Иллюстрация содержится в японском издании китайской Трипитаки, известном как «Трипитака Тайсё» [2, 122–123, fig. 313a15], копия выполнена в 864 году (ил. 1). В этом изображении братья сидят на листьях лотоса, а не на самих их цветках.

Биджа-мандала «Трех небесных братьев» содержится в свитке Гонкаку (1056–1121) [2, 124.15] и в коллекции мандал *Mandara-shu (shuji)* [2, 103.15] (ил. 2).

Мудра Тримурти (ил. 3) содержится в работе Г. Деви [3, p. 204].



1 2
3

1. **Тримурти. Иллюстрация из китайской Трипитаки**
[2, fig. 313a15]

2. **Биджа-мандала «Трех небесных братьев» в свитке Гонкаку**
[2, 124.15]

3. **Мудра Тримурти**
[3, p. 204]

Список источников
1. Astley-Kristensen I. The Rishukyō: The Sino-Japanese tantric Prajñāpāramitā in 150 verses: Amoghavajra's version. (Buddhica Britannica III). Tring: Institution of Buddhist Studies, 1991. 269 p.
2. Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō. The Tripitaka in Chinese (picture edition) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizō shuppan kabushiki kaisha, 1924–1929.
3. Devi G. Esoteric Mudras of Japan (Satapitaka Series, no. 393). New Delhi: Aditya Prakashan, 1999. 509 p.

References
1. Astley-Kristensen, I. (1991) *The Rishukyo: The Sino-Japanese tantric Prajnaparamita in 150 verses: Amoghavajra's version*. Tring: Institution of Buddhist Studies.
2. Takakusu, J. and Ono, G. (eds.) (1924–1929) T*aisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section)*. Tokyo: Daizo shuppan kabushiki kaisha. (In Chin.)
3. Devi, G. (1999) *Esoteric mudras of Japan* (Satapitaka Series, no. 393). New Delhi: Aditya Prakashan.

Информация об авторах
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, Нью-Дели, Индия.
Переводчик: Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-код (Science Index): 3961-8277.

Information about the authors
Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.
Translator: Sophia Mikhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, 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. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-code (Science Index): 3961-8277.

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

Статья поступила в редакцию 05.03.2025; принята к публикации 17.03.2025.
The article was received by the editorial board on 05 March 2025; accepted for publication on 17 March 2025.

Искусство Евразии
№ 2 (37) 2025
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

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

© Авторы статей, 2025
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2025