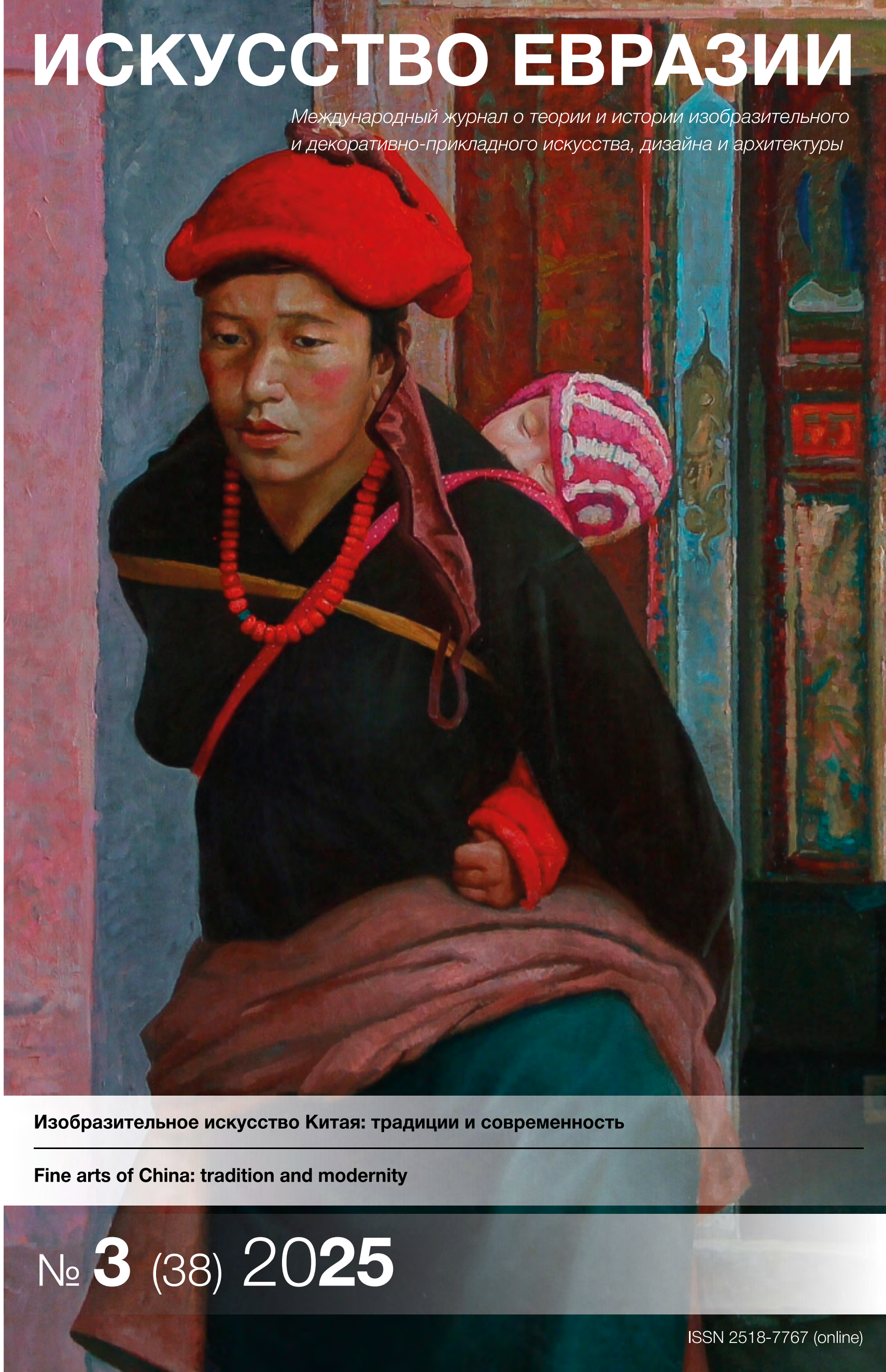


ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Изобразительное искусство Китая: традиции и современность

Fine arts of China: tradition and modernity

№ **3** (38) **2025**



ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 3 (38) 2025

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 3 (38) 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:

Е.В. Грачёва. Бесконечное движение времени. (Фрагмент). 2014.

Собственность художника

Дата публикации: 30 сентября 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. 3 (38) 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 Journal 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>

FOUNDERS

- 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:

E.V. Gracheva. The Endless Movement of Time. (Fragment). 2014.

Courtesy of the artist

Publication date: 30.09.2025

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. Levanskaya, 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

От редактора (Шишин М.Ю.)	10
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Батырева С.Г. Мифологическое сознание и его метаморфозы в изобразительном искусстве Калмыкии второй половины XX века	14
Борщ Е.В. К вопросу о британском происхождении моделей уральской медной посуды второй половины XVIII – XIX века	44
Назин С.С. Проблемы с установлением авторства Карла Фридриха Шинкеля в художественном литье из чугуна	56
Симонова А.В. Художественные особенности корейских зеркал с изображениями бодхисаттв периода Корё (918–1392)	76
Шевлягин А.А., Иноземцева А.И. Бронзовая группа «Вакханка у гермы» из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф»: иконография, бытование, реставрация	88
ФОРУМ	
Грачёва С.М., Ли Минси. Китайские мотивы в творчестве современных петербургских художников-академистов	100
Ли Лиянь. Творчество и педагогическое наследие Цзян Чжаохэ в контексте трансформации китайской фигуративной живописи XX века	124
Одиноква П.С. Чайная тема в китайской живописи на свитках эпох Тан, Сун и Мин: жанровые и сюжетно-композиционные особенности, иконографические схемы	142
Титова М.А. Переатрибуция и анализ тибетской скульптуры бодхисаттвы Майтреи из собрания Государственного музея Востока	162
Чжан Исинь, Чернова А.В. От древних художественных форм к ляньюаньхуа: эволюция и преемственность китайского визуального повествования	176
Чэнь Лэ, Григорьев А.Д. Реализм в художественном образовании Китая и России: общность и различия	190
ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ	
Авдошин Д.А. Образ человека как центральный компонент творческой и теоретической системы Василия Чекрыгина	214
Айнутдинов А.С. Эскизы художественных украшений Екатеринбурга к 7 ноября 1923 года, выполненные художником Леонидом Елтышевым	232
Гончаренко Н.М. От Пушкина до Достоевского: графика советских иллюстраторов русской классической литературы в собраниях белгородских музеев	240
Мушникова Е.А. Произведения Марии Переяславец, посвященные Кубе	282
Попова К. Фамилия и две буквы: о жизни и творчестве скульптора-декоратора Давида Вейнберга	292
Селютина А.А. Графика Зинаиды Серебряковой и Елизаветы Кругликовой в собрании Белгородского художественного музея	306

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Заева-Бурдонская Е.А. Искусство и технологии в датском дизайне: симбиоз традиции и инновации	324
Лю Тяньцюань. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2)	340
Ступин С.С. Серийность и полистилистика в экзистенциальном искусстве современных художников Кабардино-Балкарии (Мухадин Кишев, Руслан Цримов, Арсен Гушапша)	350

**СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ
ЛОКЕША ЧАНДРЫ**

Чандра Л. Ваджрапарамита	368
---------------------------------	-----

Editorial	10
EURASIAN HERITAGE	
Batyreva, S.G. Mythological consciousness and its metamorphoses in the fine arts of Kalmykia in the second half of the 20th century	14
Borshch, E.V. The question of the British origin of the Ural copper tableware models of the second half of the 18th–19th centuries	44
Nazin, S.S. Problems with establishing the authorship of Karl Friedrich Schinkel in artistic iron casting	56
Simonova, A.V. Artistic features of Goryeo Dynasty mirrors with bodhisattvas images (918–1392)	76
Shevlyagin, A.A. and Inozemtseva, A.I. Bronze group “Bacchante at the Herma” from the collection of the Peterhof State Museum-Reserve: iconography, existence, restoration	88
FORUM	
Gracheva, S.M. and Li, Mingxi. Chinese motifs in the works of contemporary Saint Petersburg academic artists	100
Li, Liyan. The art and pedagogical legacy of Jiang Zhaohe in the context of the transformation of Chinese figurative painting in the 20th century	124
Odinokova, P.S. Tea theme in Chinese scroll paintings of the Tang, Song and Ming Dynasties: genre, plot and compositional features, iconographic schemes	142
Titova, M.A. Reattribution of the Tibetan sculpture of Maitreya from the State Museum of Oriental Art collection	162
Zhang, Yixin and Chernova, A.V. From ancient art forms to Lianhuanhua: the evolution and continuity of Chinese visual storytelling	176
Chen, Le and Grigoriev, A.D. Realism in the art education of China and Russia: commons and differences	190
ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES	
Avdoshin, D.A. The image of the human as a central component of Vasily Chekrygin’s creative and theoretical system	214
Ainutdinov, A.S. Sketches of artistic decorations of Ekaterinburg for November 7, 1923, executed by the artist Leonid Eltyshev	232
Goncharenko, N.M. From Pushkin to Dostoevsky: graphics of Soviet illustrators of Russian classic literature in the collections of Belgorod museums	240
Mushnikova, E.A. Works by Maria Pereyaslavets dedicated to Cuba	282
Popova, K. A last name and two letters: on the life and work of sculptor-decorator David Weinberg	292
Selyutina, A.A. Graphics by Zinaida Serebryakova and Elizaveta Kruglikova in the collection of the Belgorod State Art Museum	306

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Zaeva-Burdonskaya, E.A. Art and technology in Danish design: symbiosis of tradition and innovation	324
Liu, Tianquan. Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 2)	340
Stupin, S.S. Seriality and polystylistics in the existential art of contemporary artists of Kabardino-Balkaria (Mukhadin Kishev, Ruslan Tsimov, Arsen Gushapsha)	350

**DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY
BY LOKESH CHANDRA**

Chandra, L. Vajraparamita	368
----------------------------------	-----

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии». Все статьи в нем очень интересны и написаны ярко, с глубокой заинтересованностью в темах, за что хотелось бы искренне поблагодарить наших авторов и пожелать успехов в будущем, выразив надежду на сотрудничество в дальнейшем.

Когда журнал готовится к публикации и предстает перед мысленным взором целиком, то невольно возникает ощущение, что перед нами — палитра художника и на ней в особом порядке выложены краски. Они как будто ждут прикосновения кисти художника, а в нашем случае — внимательного прочтения статей. И тогда в сознании читателя «заговорит» не только один цвет, возникнет не только один образ, но раскроется нечто общее, что объединит всё в одно полотно, свяжет все «цвета», все темы и сюжеты в этом номере.

Что прежде всего объединяет все исследования в журнале? Самое очевидное — это география. Евразийский континент — самый огромный на планете, и рассказывать о его искусстве можно бесконечно долго. Например, в раздел «Евразийское наследие» включен ряд статей. Одна из них посвящена изучению замечательных бронзовых зеркалах X века, найденных на Корейском полуострове. Это восточный рубеж Евразии; а на западе от него, на юге России, широко распахнулись калмыцкие степи, где искусство мастеров пронизывает величайшая мифопоэтика кочевых народов. Общее видится уже в том, что оба региона представляют собой части обширного буддийского мира. Обращаясь к разделу «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры», можно обнаружить статью, посвященную Ваджрапарамите, одному из ключевых божеств в буддийском пантеоне. Его изображение встречается на многих танках — буддийских иконах. Сразу всплывают в памяти и другие проявления буддийского искусства в Евразии, и так возникает удивительный духовно-цветоносный слой в общей континентальной картине.

Есть еще одно, на мой взгляд, общее качество, которое объединяет все статьи в журнале при всей разноликости и разнообразии сюжетов. Их авторы стремятся бережно, внимательно вглядываться в произведения всех видов и жанров и ведут зрителя по непростому маршруту, учат понимать, интерпретировать каждый артефакт, находить смыслы, порой неочевидные, помогают понимать ценность и значение пластического решения и даже, казалось бы, маленькой детали. И часто от небольших эскизов разворачивается захватывающее повествование, открывается большое, значимое в искусстве событие.

Этот номер мы посвятили искусству Китая. И раньше на страницах журнала появлялись статьи о китайском искусстве и о творческом взаимодействии российских и китайских мастеров. Замечательно то, что каждая статья раздела «Форум» принадлежит к крупным направлениям изучения китайского искусства — от размышлений в рамках серьезных теоретических концепций до анализа того, как российские мастера вдохновлялись искусством китайских художников. Интерес к искусству великих стран Востока растет, и есть зрители, которые сразу и очень глубоко понимают, например, китайскую живопись

тушью. Но есть и те, кому оно кажется слишком простым и однообразным. Многие в наше время посещают Китай, знакомятся с его достопримечательностями, и число различных музеев и художественных центров в этой стране кажется бесконечным. В Пекине есть замечательный музей художника Ци Байши (1864–1957) — пожалуй, один из лучших монографических музеев мира. Прекрасная архитектура, тонко продуманные интерьеры экспозиций, аннотации к работам и показ того, как от первого наброска поэтапно рождается само произведение. Есть даже кабинет мастера, уютный, наполненный художественными деталями, разнообразными кистями и изящными чернильницами для туши. То, как это сохранено, с какой любовью расставлено, чувство благоговения перед мастером — всё это передается каждому, будто волна чего-то доброго и светлого проходит через душу.

У Ци Байши есть значительные серии работ, где изображены тушью маленькие рыбки или креветки. Казалось бы, что проще и что здесь необычного? Но, стоя у этих работ, где изображены лишь несколько небольших существ и текущие сверху вниз строчки иероглифов, вдруг начинаешь чувствовать, что не скользишь взглядом по свитку, а как бы погружаешься в него. Как будто находишься рядом с ними, в одном пространстве. Мы — в толще воды, и рыбки нас не пугаются, они живо и беззаботно проносятся мимо, и мы даже наблюдаем, как шевелятся их плавники и усики, слышим их разговор... За окном музея — шумная жизнь мегаполиса, а мы где-то рядом с живыми существами в картине. И мы с ними заодно. Где же подлинное, в чем оно? Картина говорит нам не о стайке креветок и рыбок; картина об истинном, подлинном и естественном.

Эти размышления воскрешают в памяти хокку поэта Иссё (1653–1688):

Видели всё на свете

Мои глаза и вернулись

К вам, белые хризантемы.

Михаил Шишин,
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear Readers!

Welcome to the latest issue of the “Art of Eurasia” journal. All the articles are very interesting and display a deep interest in the topics. For this, I would like to sincerely thank our authors and wish them success in the future, and express hope for further collaboration.

When preparing a journal for publication, the entire collection of articles can be likened to an artist’s palette, with paints arranged in a specific order. They seem to await the touch of the artist’s brush — or, in our case, the reader’s careful reading of the articles. And then, not just one colour will “speak” to the reader, not just one image will emerge, but a common thread will unfold, uniting everything into a single canvas, connecting all the “colours,” all the themes, and stories in this issue.

What is the main unifying factor among all the studies in the journal? The most prominent factor is geography. The Eurasian continent, being the largest on the planet, is extensively explored in terms of its art. For instance, the “Eurasian Heritage” section features several articles, one of which examines the remarkable 10th-century bronze mirrors discovered on the Korean Peninsula. This region marks the eastern border of Eurasia, while the vast Kalmyk steppes in southern Russia represent the western border, where the art of masters is infused with the sublime mythopoetics of nomadic peoples. A common thread among these regions is their connection to the vast Buddhist world. In the “Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra,” there is an article dedicated to Vajrapāramitā, one of the key deities in the Buddhist pantheon. His image is depicted on many thangkas, which are Buddhist icons. Other manifestations of Buddhist art in Eurasia immediately come to mind, creating a surprising spiritual and chromatic layer within the overall continental landscape.

There’s another common quality, in my opinion, that unites all the articles in the journal, despite the diversity and variety of their subjects. Their authors strive to carefully and attentively examine works of all types and genres, prompting and guiding the viewer along a complex path — teaching them to understand and interpret each artefact, to discover meanings, sometimes subtle ones, to grasp the value and significance of a sculptural solution, and even a seemingly small detail. And often, small sketches unfold into a captivating narrative, revealing a major, significant artistic event.

This issue is dedicated to Chinese art. Articles on Chinese art and the creative collaboration between Russian and Chinese masters have previously appeared in our journal’s pages. What is remarkable is that each article in the “Forum” section addresses major areas of Chinese art scholarship, from reflections on serious theoretical concepts to analyses of how Russian masters were inspired by Chinese art. Interest in the art of the great Eastern countries is growing, and there are viewers who immediately and profoundly understand Chinese ink painting, for example. However, others may find it too simplistic and monotonous. With the increasing number of people visiting China and exploring its sights, the country’s numerous museums and art centres seem endless. One of the most notable is the Qi Baishi Museum (1864–1957) in Beijing, which is arguably one of the best monographic museums in the world. It boasts beautiful architecture, exquisitely designed exhibition interiors, annotations of the works, and a demonstration of how the work itself is created, step by step, from the initial sketch. The master’s office is also a cozy and artistic space, filled with a variety of brushes and elegant inkwells. The way it is preserved and lovingly arranged, along with the sense of reverence for the master, radiates through everyone who visits, like a wave of kindness and light coursing through the soul.

Qi Baishi has significant series of works depicting small fish or shrimp in ink. Does it seem too simple and not even very interesting? But upon viewing these works, which depict small creatures and hieroglyphs flowing from top to bottom, one begins to feel fully immersed in the scroll rather than simply skimming it. The viewer is transported to the same space as the creatures depicted, feeling as if they are right there with them in the water. The fish swim past without fear, their movements and conversations observed with fascination. Outside the museum window,

the bustling city life is a stark contrast to the peaceful world within the painting. The viewer becomes one with the creatures, experiencing the authenticity and naturalness portrayed in the artwork. The painting is not simply a depiction of a school of shrimp and fish, but a representation of true and genuine nature.

These reflections bring to mind the haiku of the poet Issho (1653–1688):

My eyes have seen everything in the world,

But returned

To you, white chrysanthemums.

Mikhail Shishin

Chief Editor

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 14–43. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 14–43. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 7.036+7.046.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.001

Мифологическое сознание и его метаморфозы в изобразительном искусстве Калмыкии второй половины XX века



Батырева Светлана Гарриевна

Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, Элиста, Российская Федерация
sargerel@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4268-0705>, Researcher ID: J-7341-2016, SPIN-код
(Science Index): 6942-8845

Аннотация. В исследовании-реконструкции ставится цель выявить и охарактеризовать мифопоэтическое направление в изобразительном искусстве Калмыкии второй половины XX века. Актуальность и новизна темы определены необходимостью изучения малоосвещенных аспектов развития калмыцкого искусства этого периода. Методология историко-культурного подхода основана на принципах системного анализа процессов и явлений искусства в применении методов искусствознания, культурологии, философии и социологии. Произведения из музейных и частных коллекций дают возможность проследить локальные особенности развития искусства Калмыкии второй половины XX века. Сохраняющиеся реликты образного мышления старшего поколения генерируют творческие поиски, ведущие от традиций соц-реализма к явлению архаики мифопоэтического пространства в произведениях живописи и графики. Порожденная добуддийской архаикой, вошедшей в мировидение буддизма, образная память сохраняет мифологические основания, определяя развитие современного калмыцкого искусства. В результате исследования установлено, что именно эта преемственность одухотворяет посыл возрождения у художников 1960-х годов, восстановивших мифопоэтическую целостность культуры как основы творчества поколения 1970-х. Поиски этнической идентичности, отождествляемые с художественным течением «культурный номадизм» в калмыцком искусстве 1980–1990-х годов, несут новую волну возрождения мифологического сознания. Его характеризует обращение к древним монгольским истокам калмыцкой культуры, выраженное в художественных мотивах, связанных с историей и наследием предков. В эпоху глобализации это течение осмысливается как часть расширенного понимания этнической самобытности современных номадов в контексте мировой культуры. Открытое для этих тенденций мировидение калмыцких художников сопрягается с постмодернистскими веяниями рубежа XX–XXI веков, в творческих поисках рождается новый взгляд на преемственность в искусстве, анализ которого представляет интерес для искусствоведения.

Ключевые слова: искусство Калмыкии, современное искусство, мифология, мифологическое сознание, архетип, наследие и преемственность, этническая идентичность, культурный номадизм, постмодернизм

Для цитирования: Батырева С.Г. Мифологическое сознание и его метаморфозы в изобразительном искусстве Калмыкии второй половины XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 14–43. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.001>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1225>.

Original article

Mythological consciousness and its metamorphoses in the fine arts of Kalmykia in the second half of the 20th century

Svetlana G. Batyreva

Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Russian Federation

sargerel@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4268-0705>, Researcher ID: J-7341-2016, SPIN-code (Science Index): 6942-8845

Abstract. The aim of the reconstruction study is to identify and characterize the mythopoetic trend in the fine arts of Kalmykia in the second half of the 20th century. The relevance and novelty of the topic are determined by the need to study the little-covered aspects of the development of Kalmyk art of this period. The methodology of the historical and cultural approach is based on the principles of system analysis of processes and phenomena of art, applying methods of art history, cultural studies, philosophy, and sociology. Works from museum and private collections make it possible to trace local features of the development of art in Kalmykia in the second half of the 20th century. The surviving relics of the figurative thinking of the older generation give rise to creative searches leading from the traditions of socialist realism to the phenomenon of the archaic mythopoetic space in works of painting and graphics. Generated by pre-Buddhist archaism, which entered the world-view of Buddhism, figurative memory preserves mythological foundations, determining the development of contemporary Kalmyk art. The study found that it is this continuity that inspires the message of revival among the artists of the 1960s, who restored the mythopoetic integrity of culture as the basis for the creativity of the generation of the 1970s. The search for ethnic identity, identified with the artistic movement of “cultural nomadism” in Kalmyk art of the 1980s and 1990s, brings a new wave of revival of mythological consciousness. It is characterized by an appeal to the ancient Mongolian sources of Kalmyk culture, expressed in artistic motifs associated with the history and heritage of ancestors. In the era of globalization, this trend is comprehended as part of an expanded understanding of the ethnic identity of modern nomads in the context of world culture. The world-view of Kalmyk artists, open to these trends, is combined with the postmodernist trends of the turn of the 20th and 21st centuries; in creative searches, a new view of continuity in art is born, the analysis of which is of interest to art criticism.

Keywords: art of Kalmykia, contemporary art, mythology, mythological consciousness, archetype, heritage and continuity, ethnic identity, cultural nomadism, postmodernism

For citation: Batyreva, S.G. (2025) ‘Mythological consciousness and its metamorphoses in the fine arts of Kalmykia in the second half of the 20th century’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 14–43. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.001. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1225>. (In Russ.)

Введение

Существенной проблемой, стоящей перед исследователями искусства Калмыкии, является дискретность художественного процесса: об этом свидетельствует полная утрата изобразительно-го искусства довоенных 1930-х и последующих

1940–1950-х годов в государственном фонде музейных собраний и коллекций. Овеянное поэзией эпоса довоенное творчество исчезло с упразднением автономии республики и последующей депортации народа (1943–1956), что не дает возможности его сравнительного анализа в сопоставлении

с произведениями постдепортационного периода. Поступательный ход развития культуры был прерван на десятилетия, лишь по восстановлении автономии Калмыкии в 1957 году искусство возрождается. Одухотворяющим началом служит стремление творческих кадров восполнить утраченное в обращении к истории, фольклорным мотивам и традициям буддийского наследия народа. Развитие культуры имеет продолжение в фольклорной тенденции 1960–1990-х годов, обуславливающей появление эпических мотивов произведений, в них воплощается этническая идентичность художников.

Ускоренный темп постдепортационного развития культуры Калмыкии (1960–1970-е) характеризует возрождение изобразительного и декоративно-прикладного искусства, сопровождаемое его исследованиями [1; 2; 3; 4 и др.]. Однако эти труды, к сожалению, не затрагивают в полном объеме истории, в частности, депортационного периода национальной культуры. Попытка представить изобразительное искусство Калмыкии как целостное явление в истории отечественной культуры XX века предпринята в работах автора [5, с. 19–28; 6, с. 8–19] в синтезе с предыдущими исследованиями. Для анализа искусства особую значимость имеет документальный фонд Национального архива Республики Калмыкия¹, музейные (художественное собрание Национального музея РК имени Н.Н. Пальмова и др.) и частные коллекции и архивы (народного художника СССР В.А. Фаворского, 1886–1964; народного художника РСФСР Г.О. Рокчинского, 1923–1993; П.И. Емчегировой, 1907–1992), позволившие восполнить представление об искусстве XX века. Привлечение этого материала дало возможность осветить военную и депортационную историю культуры народа (1940–1950-х), период реабилитации и восстановления автономии Калмыкии, необходимые в осмыслении художественного процесса второй половины XX века [5; 6; 7].

Возрождение культуры в 1957–2000 годы одухотворено этническим самосознанием художников, восполняющих в искусстве исторические пробелы того времени. Важно систематизировать и проанализировать этот художественный процесс, рассматривая его через призму поиска идентичности калмыцких мастеров, что и является целью данного исследования. В произведениях, оказавших значительное влияние на траекторию и тенденции развития изобразительного искусства XX века, отчетливо прослеживается сохранение мифологического мировоззрения.

Предметом исследования является творчество художников, которое воспроизводит архетипические образы, выражающие мифологическое сознание в развитии калмыцкого искусства второй половины XX века. Различные формы художественного воплощения традиционного мифологического сознания в искусстве изучаются следующими *методами*: иконографический анализ проведен по отношению к реалистичным образам и образам буддийского пантеона, фольклорным образам добуддийского происхождения; иконологический метод применен в исследовании аллегорических и символических сюжетов; изучение приемов изобразительной техники и создания композиции произведений проанализировано с использованием формально-стилистического метода. Необходимость комплексного анализа калмыцкого изобразительного искусства XX века продиктована потребностью в теоретическом осмыслении его развития в эпоху усиления процессов глобализации мировой культуры, что требует междисциплинарного подхода.

Современное искусствознание рассматривает культуру как среду развития искусства, что отражает стремление к более глубокому и всестороннему изучению предмета. Изобразительное искусство как часть и феномен социокультурной системы интегрирует эстетические ценности, представляя собой «микрокосм», отражающий культурный «макрокосм», согласно М.С. Кагану [8], Д.С. Лихачёву [9], Г.К. Щедриной [10]. В связи с этим рассматриваем калмыцкое искусство как опредмеченное самосознание мастеров, несущее в архетипах художественного мировидения сохраняемый код образной памяти народа. В исследовании ориентируемся на труды культурологов Э.С. Маркаряна [11], А.М. Эткинда [12], Н.В. Григорьева [13], Е.М. Мелетинского [14] и М. Элиаде [15]. Ими выявлена мифопоэтическая структура произведений искусства, которая в дальнейшем была рассмотрена сквозь призму семиотического подхода Ю.М. Лотманом [16], Б.М. Успенским [17], В.Н. Топоровым [18; 19].

Древнейшие пласты первобытного сознания [20] определили направление этно- или неоархаики, археоарта в российском искусствознании рубежа XX–XXI веков. Оно связано с изучением влияния археологических и этнографических артефактов как знаковых систем на современное искусство Сибири в трудах С.А. Галыгиной и В.Ф. Чиркова [21], А.Г. Кичигиной [20], Е.П. Маточкина [22] и др. Погружение художников в мифологию первобытной культуры [23], оживающей в их творческом отображении, объемлет огромное пространство

¹ Р-156, оп. 1, ед. хр. 31 (78 л.); ед. хр. 42 Министерства культуры КАСР (1957–2017); Р-307, оп. 1, 2. Правления Союза художников КАСР (1959–1967, 1961–1983, 1983–2005); Р-587, оп. 1. Калмыцкой государственной картинной галереи (1977–1993).

«сибирской неоархаики» по настоящее время. Мифологические истоки мировидения являются одним из факторов, определяющих единство указанных тенденций развития изобразительного искусства России. Его уникальность проявляется в пространственно-временном контексте творческой деятельности художников, формируя региональные особенности художественного процесса и его интерпретацию в научных работах. Исследования творчества ряда художников Сибири и Монголии позволяют говорить о существовании регионального художественного стиля — метаисторического экспрессионизма, который предполагает наличие мифической реальности в сюжетах метаистории (космогонической, транслирующей высшие смыслы выразительными средствами экспрессионизма). Эти наблюдения находят теоретическое обоснование в трудах М.Ю. Шишина, С.М. Белокуровой, Д. Уранчимэг [24; 25]. Выявленный мощный пласт мифологического сознания, укорененного в древних истоках искусства и запечатленного современными художниками, вызвал большой интерес искусствоведов России и Монголии [26; 27; 28; 29; 30].

Мифопоэтическое наследие в изобразительном искусстве Калмыкии

В силу исторических обстоятельств калмыцкое искусство сложилось вне пределов Монголии, этнической прародины народа. Сформированное в традициях соцреализма в первой трети XX века, тем не менее, оно черпает вдохновение из фольклорных источников, неся в себе архетипы мифологического сознания, которые лежат в основе его становления.

Пространство-время произведений искусства фиксирует циклический ритм развития культуры в возвращении к традиции, объединяющей прошлое и настоящее. *Мифопоэтическое начало* обнаруживает себя в творчестве профессиональных художников Калмыкии еще в довоенный период, в 1930-е годы. Оно связано с фольклором, а именно — эпическим наследием народа, выступающим лейтмотивом художественного процесса на протяжении всех этапов развития калмыцкой культуры. В становлении и формировании искусства реализма советской Калмыкии особую роль сыграло творчество народного художника СССР В.А. Фаворского и художников-граверов его круга, связанное с опытом иллюстрирования первого издания героического эпоса «Джангар»² в 1940 году (ил. 1–3). Подход мастера к фольклорному материалу предопределил диалектическое единство книги, сочетающее в себе утилитарность и художественную выразительность, где текст «является

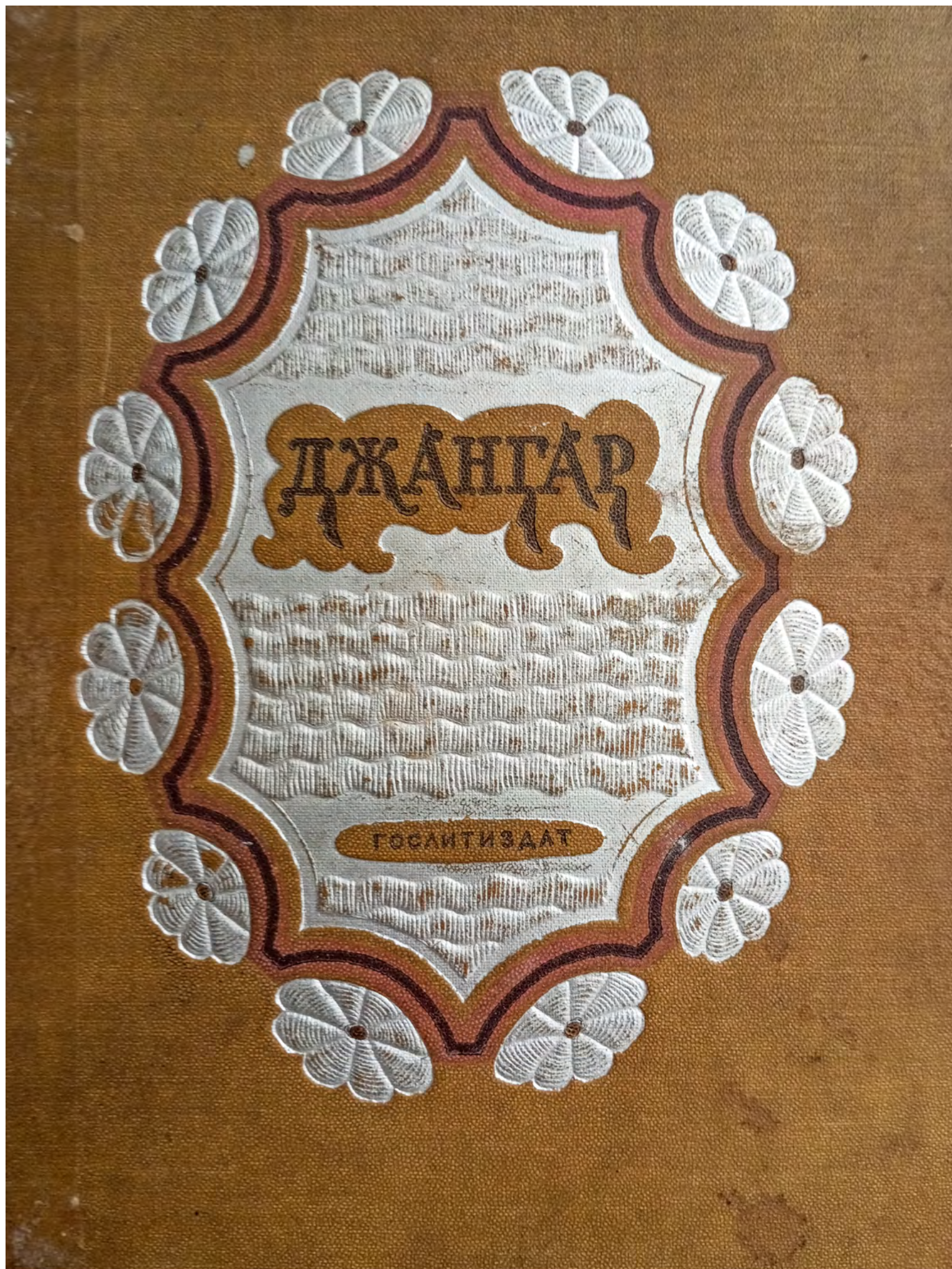
основой оформления, создающего для него условия существования, соизмеримые с восприятием читателя. <...> Творческое осмысление этнической культуры, живое ощущение культуры народа образуют высокий поэтический строй «Джангариады» В.А. Фаворского» [31, с. 29, 32].

В художественной трактовке текста, зримо передающей ритм культуры номадов, во фронтисписах к 12 Песням текст и мелкие изобразительные элементы (заставки и концовки, орнамент) образуют органичную целостность иллюстраций [32]. Плоскостная выразительность пространства, ярусная композиция фронтисписа к вступлению эпоса отвечают мифопоэтическому мироощущению калмыков. В.А. Фаворский образно воспринял самобытную культуру, делаясь непосредственными впечатлениями от знакомства с народом и его фольклором, которые приобрел в поездке по Калмыкии в 1939 году. В целом прочтение калмыцкого эпоса, его мастерское воспроизведение в реалистической традиции искусства обусловили долгую жизнь классического образца отечественной книжной графики. Издание «Джангариады» в оформлении В.А. Фаворского и цикл графических произведений художника, созданных в Калмыкии в 1930-е годы, выступают «овеществленным символом духовного наследия, став частью культурного достояния Калмыкии» [33, с. 110], зримо восполняющей тринадцатилетнюю брешь депортации в искусстве довоенной эпохи XX века. В целом калмыцкое искусство периода 1930-х и далее 1940–1950-х годов, утраченное в перипетиях войны и депортации, сохранилось лишь во фрагментах архивных материалов и произведений из частных коллекций.

Возрождение. Депортационный период 1943–1956 годов, прервавший естественный художественный процесс, впоследствии обусловил возрожденческий подъем 1960-х. Произведения живописи и графики восстановительного периода, представленные творчеством старшего поколения художников в поисках идентичности, дали толчок развитию искусства последующих 1970–1990-х годов. Направление *мифологизации* возрождаемой культуры было ознаменовано появлением произведения «Мать-земля родная» (1964, ил. 4) Г.О. Рокчинского, которое выступает эпиграфом постдепортационного развития искусства Калмыкии [5, с. 29–34, 40–42].

Далее возрождаемое мифологическое сознание обретает полноту воплощения в многослойном пространстве произведения Г.О. Рокчинского «Джангарчи Ээлян Овла» (1969, ил. 5). Рождение культурного героя происходит в призме *образной памяти* [34, с. 7; 35], реконструирующей

² Джангар. Калмыцкий народный эпос / перевод С. Липкина, худ. В.А. Фаворский. М.: Художественная литература, 1940. 340 с., ил.



1. В.А. Фаворский.
Переплет издания
«Джангар.
Калмыцкий
народный эпос».
1940.
Фото автора

2. В.А. Фаворский.
Фронтиспис
к вступлению
к изданию «Джангар.
Калмыцкий
народный эпос».
1940.
Фото автора



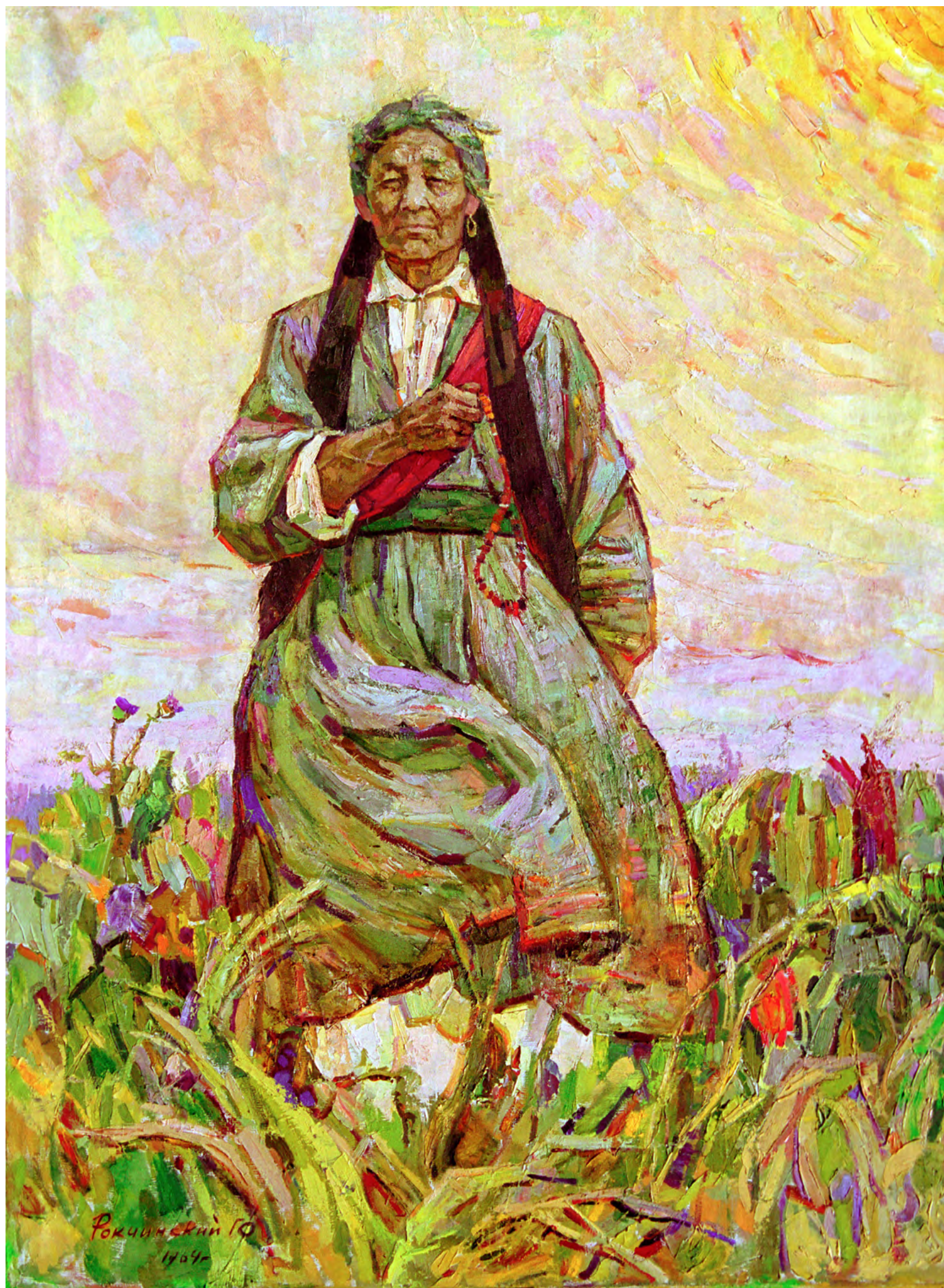


3. **В.А. Фаворский.**
Шикширги, отец Хонгра
Алого Льва.

Иллюстрация
к изданию «Джангар.
Калмыцкий
народный эпос».
1940.

Фото автора

4. Г.О. Рокчинский.
Мать-земля родная.
1964.
Холст, масло.
160 × 120.
Национальный музей
Республики Калмыкия
имени Н.Н. Пальмова





5. **Г.О. Рокчинский.**
Джангарчи Ээлян Овла.
1969.
Холст, масло.
180 × 130.
Национальный музей
Республики Калмыкия
имени Н.Н. Пальмова

пространство бытия предков. Образ сказителя на фоне развернутой панорамы мироздания свидетельствует «о проникновенном переживании современности в творимом мифе... Возможность создания мифа в постмифологической культуре обусловлена сохранением кодов мифологического сознания» [13, с. 102–103] в творческой деятельности художника. Чистота стиля измеряется проникновением в глубину «образной системы, средств и приемов художественной выразительности», воссоздающих архетипы мышления.

Бесконечно разворачивается пространство, уходящее ярусами вверх — к взмывающему в небо горизонту — в монументальном полотне «Джунгария» (1990, ил. 6). Композиционный прием всеобъемлющего взгляда сверху подчеркнут образом степного орла, высоко парящего в небе. Открывающаяся панорама переносит зрителя в далекое историческое прошлое. Бытие кочевого народа в произведениях живописи Г.О. Рокчинского выражено в художественной организации пространства и времени, самобытное воплощение которых мы также находим в *палеографике* юкагирского автора Н.Н. Курилова. Анализ пространства в его работах как важнейшей категории изобразительного искусства посвящено исследование А.А. Борисовой [6]. В произведениях «Стойбище. На новом месте» (1980), «За отколовшимися оленями» (1985), «Олени предков» (2005) пространство отображает специфику мифологического сознания коренных малочисленных народов Республики Саха (Якутия). Обратим внимание на смыслообразующую параллель изображения степного орла в калмыцкой живописи и летящего над стадами оленей вертолета в якутской графике, позволяющую представить *взгляд сверху*, что можно рассматривать ключом к прочтению эпического восприятия мира. *Космизм* мировидения тюрко-монгольских народов Центральной Азии имеет общие истоки, уходящие в эпоху древней номадической цивилизации, что позволяет провести сравнительный анализ в рамках нашего исследования.

Изучение этнокультурных архетипов мифологического сознания в произведениях изобразительного искусства Сибири позволяет понять специфику воплощения мифологических представлений и их влияние на организацию художественного пространства. В этом аспекте интерес представляют произведения современных художников Алтая. В частности, Е.В. Лебедева отмечает архаику анимистических и шаманских культов в графике В. Тебекова «Дух Алтая» (1994) и Н. Чепокова «Хан Алтай» (2001), связанной с представлением о трехуровневом пространстве мироздания [27]. Оно объединено вертикалью мирового (шаманского) дерева, уходящего корнями в нижний мир и развесистой кроной — в верхний; по нему шаман путешествует, впадая в транс во время обряда.

Древними анимистическими верованиями одухотворено появление иконографии буддийской модели мира в калмыцкой живописи. В череде мифопоэтических образов Г.О. Рокчинского органично прорастают архаические реликты мировидения предков, обусловившие движение автора от создания реалистического пейзажа к появлению космической картины мира. Последовательно воспроизводится им эпический ландшафт («Гора Сумеру», «Морн-Эрднь», «Манджушри», 1991; ил. 7–8), подчеркнутый осью мировой горы, символического центра буддийского мироздания. Линейную перспективу трехмерного мировидения в конкретный момент в рамках реалистического изображения сменяет плоскостная выразительность *протяженного времени-пространства* [6, с. 123]. Мифологическое представление о древней оси мира проявляется в композиции пейзажа, где три уровня мироздания разворачиваются снизу вверх. «Творчество мифа осуществляется через простираемое пространство, и оно... простирается, неизмеримо расширяя линию горизонта до ее полнейшего исчезновения... Космогенез предполагает напряженную реконструкцию перволастов архаического сознания человека», — отмечает С.П. Батракова [36, с. 127, 128]. Образное мироощущение художника «интуитивно нащупывает архаические коды мифологического сознания и строит на них новую мифологическую реальность» [13, с. 108].

Подчеркнем, в образах «Морн-Эрднь» и «Манджушри» живопись в декоративной насыщенности колорита и его сакральной символике преобразует выстроенное в плоскостной выразительности пространство в «космическое». Аналогичное «пространству архаического мифа», оно преодолевает «конечность бытия» [37, с. 149–150] в фантазийном переплетении буддийских и фольклорных мотивов. Стремление художника Г.О. Рокчинского к осмыслению своей этнической идентичности находит отражение в стилистических поисках. Эволюция творчества прослеживается в движении от реалистического изображения к символике языка, основанной на традициях восприятия пространства в калмыцком искусстве. Это определяет значимость его произведений в культурологическом анализе современного художественного процесса Калмыкии и позволяет выявить и подчеркнуть этническое многообразие художественной культуры России второй половины XX века.

«Культурный номадизм»: от реализма к реставрации мифа постмодерна. Искусство, воссоздавая образ мира, неразрывно связано с этническими корнями культуры. Преобразуясь в процессе межкультурного обмена, ядро мироощущения вбирает в себя инокультурные элементы, играющие важную роль в развитии художественного процесса. Примером такой постмодернистской



6. Г.О. Рокчинский.
Джунгария.

1990.

Оргалит, масло.

110 × 80.

Частное собрание

7. Г.О. Рокчинский.

Морн-Эрднь.

1992.

ДВП, масло.

40 × 35.

Частное собрание.

Фото Н.Б. Бошева





8. Г.О. Рокчинский.
**Манджушри,
бодхисатва Знания
и Искусства.**

1991.

Холст, темпера.

44,5 × 24.

Частное собрание.

Фото Н.Б. Бошева



9. **А.М. Поваев.**

Дорога.

1985.

Холст, масло.

100 × 240.

Частное собрание.

Фото Н.Б. Бошева

интеграции может служить художественное течение «культурный номадизм» в калмыцком искусстве 1990-х годов [5, с. 147–151; 38], определившее спектр взаимосвязей традиций и новаций в творчестве различных поколений мастеров.

Стремление молодежи к изучению древних исторических истоков культуры монголов свидетельствует о ясном осознании евразийской судьбы калмыцкого этноса. Особые взаимоотношения человека, природы и общества в современной трактовке формируют символическую основу традиции, согласно которой художники стремятся *воссоздать* мироощущение предков. В неудержимом натиске цифровой эпохи этническое самосознание личности выступает в роли ориентира, указывающего верное направление. Культурное наследие Калмыкии, подпитываемое мифопоэтическими истоками фольклора и буддизма, сохраняет «нравственные ценности общества, передаваемые в почитании предков, стремлении жить с природой, самим собой и другими общностями в разумном равновесии» [5, с. 198]. Зрелое осознание своих культурных истоков, проецируемое в образном строе, символике композиции и колорита произведений, составляет духовный стержень художника, не дающий ему раствориться в сложном современном мире.

Этническое самосознание постдепортационного поколения выражается в искусстве соцреализма XX века. Живописное полотно А.М. Поваева «Дорога» (ил. 9) появляется в череде произведений рубежа 1970–1980-х годов, посвященных малой

родине. Запряженная лошадию подвода везет семью по сельской дороге. Изображение воспринимается как начало жизненного пути и ассоциируется с образом маленькой девочки Халги (калм. халһ — «дорога»). Мерное движение в бесконечной протяженности степного пространства символизирует вековой традиционный уклад жизни народа.

Живопись А.М. Поваева неразрывно связана с глубоко близкой ему темой отчего дома. Калмыцкому поселку Шин-Мер, затерянному в просторах бескрайней степи, посвящает он произведения «Молочница» и «Белая лошадка», «Семья тракториста С. Кекеева» и «Автопортрет с Верой». Родная земля, вобравшая жар степного знойного лета и тихое журчание родника в тополиной рощице, занимает мысли и чувства автора. Немногословной любовью согреты образы, пришедшие из детства и отрочества в незатейливой простоте сюжетов: с ними художник вошел в искусство Калмыкии второй половины XX века [5, с. 113].

Автор создает экспериментальное поле живописи, где в стилистике линейной выразительности рисунка ищет возможности соединения средств реализма и плоскостного письма. Его образы выходят за рамки изобразительного канона в основах композиции, символики цвета и атрибутов. В стилевом разнообразии деятельности А.М. Поваева рождаются новые интерпретации традиционных образов («Белый Старец», «Будда», «Лежащая Тара», «Далха»), пришедших из буддийской иконографии. В осмыслении основ старомонгольской живописи *мартан*



10. **А.М. Поваев.**

Будда Шакьямуни.

1992.

Холст, масло.

250 × 160.

Центральный хурул.

Золотая обитель Будды

Шакьямуни.

Фото Г.В. Нуровой

он создал портретный цикл, ставший для него «дорогой к себе», естественно начавшейся с темы семьи и родного края. Триптих «Зая-пандита», образы калмыцких просветителей-монахов Бааза-бакши и Джижиктен-бакши успешно экспонировались на выставках «Монголия глазами художников» и «Дорогами дружбы» (Элиста — Москва — Улан-Батор) в 1980-е годы. Традиции, знаковые в творчестве А.М. Поваева, сопровождают развитие его последующих поисков самовыражения [39, с. 241].

В «живописи диалога» А.М. Поваева находят выражение реализм и линейное письмо «монгол зураг» в потоке постмодернистских веяний рубежа XX–XXI веков. Появляется многофигурная плоскостная композиция в формате свитка. В иконописном ярусном изображении создано монументальное произведение «Будда Шакьямуни» (Центральный хурул «Золотая обитель Будды Шакьямуни», ил. 10), казалось бы, в рамках канона. Вместе с тем в трактовке иконографического сюжета заметны этнические особенности внешнего облика Будды, органично внесенного в топографию степного ландшафта. Классический сюжет буддийской мифологии — 12 деяний Будды Шакьямуни — перенесен на малую родину автора. Всё, начиная с рождения младенца-принца Сидхартхи Гаутамы и кончая уходом Будды в нирвану, происходит в калмыцком селении Шин-Мер. Удивительным образом локальная привязка канонического изображения воспринимается естественным продолжением ранней живописной серии художника, посвященной малой родине и землякам. И это свидетельствует о новом качестве живописи, появляющемся в процессе восхождения А.М. Поваева к традиционному наследию.

Глубинные основания подобного процесса объясняют М.В. Логинова и В.С. Святогорова: «В реставрационном типе отношения культуры к мифу <...> возникает специфическое переоформление мифологического образа, наполнение его историко-культурным содержанием, усилением фактора субъективного переживания современного мира в традиционных мифологических формах. <...> Миф как бы освещает историю, но, с другой стороны, является переосмыслением глубоко личного бытия. <...> Современная актуализация и модернизация мифа, мифопоэтическое художественное и философское творчество сопряжены с актуализацией *ремифологизации*. На этом этапе происходит не переоформление современности на мифологический лад, а переживание этой современности в творимом мифе. Анализ механизма этого процесса приводит к проблеме мифологического архетипа. В отличие от проанализированного ранее второго типа (реставрационного. — Прим. С. Б.) мифотворчество акцентирует внимание

на архетипе не как на мифологическом образе, а как на схеме конструирования мифологической реальности. Действительность интенсивно переживается в архетипических схемах. Миф становится реально существующим фактором культуры» [40, с. 1075–1076].

В работе «Будда Шакьямуни» А.М. Поваева младенец, родившийся и ставший на ноги на родине художника, далее в сопровождении сельчан в национальной одежде проходит предначертанный ему путь. Идея Просветления пронизывает круг канонических сюжетных клейм многофигурной композиции с образом Будды Шакьямуни. В живописи органично соединены горный ландшафт Тибета и дворца в Лхасе, имеющий продолжение в современных домах степного села, видах калмыцкого скота и слонов, степной и тропической фауны и флоры. Художник вписывает в житийную канву фантастической реальности существующий в калмыцком фольклоре антропоморфный образ природы — Вселенского Белого Старца, — объединяющий и объясняющий смысл полотна. Всё происходит под его внимательным и охраняющим взором, получая благополучное завершение в изображении битвы эпических богатырей с врагами отечества — по центральной горизонтали произведения. Обрамляет композицию нижний ряд сидящих бодхисаттв в канонической позе и одеяниях с атрибутами. С естественной для автора наглядностью изображения сведены земные мотивы войны и мира вместе с буддийскими явлениями в едином сюжете развернутой плоскостной композиции.

Своеобразной параллелью реставрации мифологического сознания живописца А.М. Поваева воспринимается творческий путь Д.Н. Санджиева. В ранних графических циклах «Вдова чабана» и «Моя Калмыкия» (оба — 1982), отмеченных эмоциональной сдержанностью, гармоничное сочетание лаконизма и выразительности художественного замысла обусловлено безупречным профессионализмом исполнения. Как мы отмечали ранее, «художник отказывается от показа эффектных “этнографических” мотивов, сведя все детали композиции к минимуму в произведениях “Джомба”, “Уходящая”, “Дорога”, “Кибитка”, “Прощание”, “Кумыс”. В пластически выразительных листах “Первый самолет” или “Каменные бабы” из серии “Моя Калмыкия” каждый конкретный сюжет приобретает характер глубокого обобщения в опозитизированной “картине-воспоминании»» [5, с. 73]. Произведения, хорошо известные зрителю, «опалены зноем степи, не терпящей многословия и излишеств формы» [5, с. 72]. Эти работы пронизаны глубоким чувством любви к родине, унаследованным от отца, народного художника РСФСР Н.А. Санджиева (1924–1994). В них



11. **Д.Н. Санджиев.**

Дорога.

1981.

Бумага, карандаш.

71 × 52.

Национальный музей
Республики Калмыкия
имени Н.Н. Пальмова



12. **Д.Н. Санджиев.**
Плач Авалокитешвары.
Рождение Белой Тары.
Триптих.
 1995–1997.
 Холст, смешанная
 техника.
 100 × 80
 (каждая из частей).
 Частное собрание.
 Источник: [42]

выражена любовь к земле, бережно хранящей историю и культурное наследие Калмыкии, и эта связь с годами лишь крепнет. В центре внимания работы Д.Н. Санджиева «Дорога» (ил. 11) — лежащий в кибитке мальчик, вглядывающийся вдаль. Перед ним открывается необозримое степное пространство, которое рождает множество интерпретаций. Зритель невольно погружается в раздумья о бытии, ассоциативно связанные с пространственно-временным континуумом произведения. В основе художественного замысла лежит стремление автора к культурному синтезу опыта европейского образования и тяготения к восточному мироощущению. Запад, с его прагматичным подходом, пытается проникнуть в загадку Востока, стремясь рационально объяснить его невинное умиротворение, уходящее корнями в мифопоэтическое прошлое, чуждое европейскому рационализму. В условиях нарастающей глобализации мировой культуры творчество художника демонстрирует активный процесс евразийского слияния традиций, проявленный в изобразительном искусстве.

Всё творческое наследие академика Д.Н. Санджиева (1949–2025), сформулировавшего в произведениях органичное единство мира, логично рассматривать через призму этнокультурного взаимодействия. Художник находит гармонию мира в обращении к иконописной традиции буддизма, предполагающей новое воссоздание архаики

пространственного мировидения [15, с. 223]. Действительно, реалистическим изображением «...не охватить мир в сложности явлений, его расчленяющих... (и в то же время его образующих. — Прим. С. Б.) в притяжении разных культур» [41, с. 35–40]. Фантастическое поле мифотворения генерируют космические сновидения автора в чередовании произведений «Купание во времени», «Прародительницы Евы», «Красный кентавр», «Плач Авалокитешвары» (ил. 12) рубежа XX–XXI веков. Автор осмысливает мировую культуру, единую и целостную в общечеловеческих истоках мифотворения. В его мироощущении органично переплелись евразийские мотивы многофигурных произведений в ярусной, центрированной по вертикали композиции. Монументальные полотна насыщены цветом и динамикой фантазийного сюжета, перенося зрителя в мир безграничного пространства мифа, заново сотворенного в авторской технике исполнения [5, с. 133–134].

Подобная реставрация мифологического сознания как тенденция стилеобразования в искусстве воплощается по-разному: в повествовательном сюжете приемами реалистического воспроизведения или в образе, трансформирующем систему иллюзорного изображения реализма. «Белая дорога»³ творчества В.И. Ургадурова начиналась с лаконичной выразительности образа «Матери 1941 года» (1977), созданного под

³ См.: Джушхинова К.А. «Белая дорога» как прецедентный знак калмыцкой лингвокультуры // Oriental Studies. 2013. № 2. С. 48–52.



13. **В.И. Ургадулов.**
Похороны при луне.

1990.

Холст, масло.

100 × 150.

Частное собрание.

Фото Н.Б. Бошева

влиянием сурового стиля советской живописи 1960-х. Изменения в живописи, произошедшие в 1990-х годах, наглядно демонстрируют дальнейшую динамику сложного процесса взаимовлияния традиций. Это происходит «на всплеске этнического самосознания, генерирующего создание Калмыцкой ассоциации художников “Джунгария” (1990), взаимосвязанное с празднованием 550-летия калмыцкого героического эпоса “Джангар”». Объединение разных поколений художников под флагом культурного наследия впоследствии дало творческий толчок движению “культурного номадизма” молодых» [5, с. 105, 148–149], открытому веяниям глобализованного мира.

В ряду «независимых» поисков самовыражения нового поколения необходимо отметить живописное полотно В.И. Ургадулова «Похороны при луне» (1990, ил. 13). В синтезе фольклорных и буддийских мотивов в многофигурной сцене, изображающей проводы Будды в нирвану и символически трактуемой автором похоронами верования, мы осмысливаем историю и судьбу народа. В разработке темы художник мастерски создает

сюжет, где объединено несовместимое — вымысел и реальность, история и миф. Используя буддийские символы и художественные средства для образного воспроизведения травмы депортации, В.И. Ургадулов создает миф на основе исторического события, применяя методы реалистичного отображения действительности [39, с. 240].

Продвигаясь в пространстве реставрации мифологического сознания, автор приходит к синтезу художественных традиций в «идее запредельного божественного вознесения» над суетным миром людей: «Высоко в небо вознесся его “Ангел надежды” (1992, ил. 14). Идея запредельного божественного вознесения над миром людей, европоцентристская в своей сути, впоследствии воплощается в его более позднем по времени одноименном произведении 2007 года. Своеобразно сочетаются здесь буддийские иконописные мотивы, трактованные в деталях изображения девочки-калмычки в образе популярного персонажа христианского пантеона. На фоне нимба ангела и его крыльев хорошо просматривается скипетр удлиненной буддийской ваджры и белый цветок лотоса в руках

14. **В.И. Ургадулов.**

Ангел надежды.

1992.

Холст, масло.

100 × 100.

Частное собрание.

Фото Н.Б. Бошева



ребенка, трогательного образа скорби и сострадания, внимательно вглядывающегося в зрителя. От него идет мерцающее свечение, создающее светоносную ауру образа, загадочного в синтезе атрибутов, деталей изображения, одеяния, принадлежащих разным культурам. Фоном служит космическое пространство поднебесья, по которому слева направо прочерчивает свое вечное движение небесный всадник “Дээч Теңгр”. Диски луны и солнца, традиционные в композиции буддийской иконописи, дополняют фантастический сюжет В.И. Ургадулова, покоряющий обаянием

мифопоэтического преображения реальности» [5, с. 136].

Мотивы вселенского пространства, воспроизводимые в фантазийном творчестве В.И. Ургадулова и космических сновидениях Д.Н. Санджиева, отвечают постмодернистской тенденции намеренного сочетания различных религиозных и стилистических явлений и направлений. Зрителя покоряет мифопоэтическая сила светоносного преображения реальности, созданного выразительными средствами живописи. Постмодернистские идеи всеобщего смешения прослеживаются



в процессе интеграции различных тенденций в развитии калмыцкого изобразительного искусства. Стилиевые особенности определяют формы «противодействия, сосуществования, смещения и превращения, нередко ведущие к явлению пережитков и реликтов традиции» [43, с. 81] в художественной культуре второй половины XX века.

Калмыцкое искусство 1960–1990-х годов развивалось поступательно, в тесном взаимодействии разных поколений художников происходили поиски новых образных и стилистических решений, характерных для искусства XX века [44, с. 539, 549–550]. Обращение к эпическим сюжетам, наблюдавшееся как до, так и после депортации, можно рассматривать как своеобразную передачу творческого опыта между поколениями. Примерами такого осмысления художественного наследия являются рукотворная книга В.Э. Бадмаева «Калмыцкий героический эпос «Джангар» (1998, смешанная техника) и альбом «Джангар» (2013). Художественное оформление народного эпоса, представленное в виде подарочного издания, воспринимается как глубокое и эмоциональное переосмысление героического повествования (ил. 15) [5, с. 135–136].

Неудержимая гиперболизация фольклора диктует калмыцкому художнику пышную и подчеркнуто декоративную подачу изображения. Отходя от первоизданной основы орнамента, автор произвольно его интерпретирует в деталях архитектуры, богатырского снаряжения, одежды персонажей. Подобное смешивание элементов отражает дух свободной игры-импровизации в искусстве

второй половины XX века. Театральная стилизация сказочного действия задает акцент изображению в детализированном рисунке формы и колорите. Зритель эмоционально следует за динамикой повествования в стремительном движении героев, осваивающих все три мира эпической Вселенной. В бескрайних просторах мироздания ключевым элементом оформления книги становятся сцены подвигов богатырей страны Бумбы, беспрепятственно путешествующих между мирами в неудержимом народном воображении. Дух эпоса ощутимо расширяет границы реалистической классики книжной иллюстрации в работах калмыцкого художника (ил. 16–17).

Динамичный локус сценографии В.А. Бадмаева сформирован в обращении к истории и культурному наследию народа. Мифологическое мировосприятие как средоточие духовности этноса находит выражение в контурной выразительности рисунка, символике стилизованного обобщения пластической формы и композиции в станковой графике автора, посвященной доблестной воинской истории калмыков: «1812», «Дым Отечества», «Казачи атамана Платова». Пространство очерчено в традиционном движении по кругу, замыкающем сюжет «Укрощение коня», основанный на знании быта и костюма в детализации многоярусной композиции батальных и жанровых сцен исторических событий.

Разворачиваемое снизу вверх полотно истории культуры уподоблено трактовке своеобразного театрального занавеса, открывающего многомерное пространство калмыцкого искусства.

15. **В.А. Бадмаев.**

Джунгария.

2009.

Бумага, гуашь.

20,7 × 29, 5.

Фото Н.Б. Бошева

16. **В.А. Бадмаев.**

Оформление Песни II.

Джангар: калмыцкий
героический эпос
на калмыцком и русском
языках.

Элиста: Фирма МСП, 2013





Друг друга пронзали до кости,
Но победить никто не мог!
Белые пальцы к ладоням прижав,
Подскочил смельчак к смельчаку.
Восемь раз на всем скаку
Восемь взметнулось конских ног, —
Но победить никто не мог,
Не сдвинулись всадники и на вершок,
Остались в седлах добротных своих...

Решив, что мучить не следует им
Травоядных животных своих,
Решив испытать в конце концов
Силу плеч и лопаток мужских,
Добытых от матерей и отцов, —
Богатыри сошли с бегунцов.
Штаны из диких оленьих шкур
Повыше голеней засучив,
Штаны из диких конских шкур
Повыше колен засучив,
Взяли герои в руки свои
Ясеновые луки свои.

«Кто же будет первым стрелять:
Ты ли, который меня задел,
Я ли, который мирно сидел?» —
«Я, который тебя задел,
Я буду первым стрелять!» —

Прянула с лука Хонгра стрела,
Но Тёгя Бюса пронзить не могла,
Отскочила прочь от груди,
Расплющен был наконечник ее!
Прянула Тёгя Бюса стрела —
Хонгра пронзить она не могла,
Отскочила прочь от груди,
Расплющен был наконечник ее, —
Друг друга враги пронзить не могли.

Когда же и стрелы не помогли,
Битву не кончили страшную здесь,
Кинулись в рукопашную здесь!
Бились четыре недели они,
Друг друга бросали через себя, —
То над морями летели они,
То над горами летели они.
Долго друг друга они трясли.
Тёгя Бюс оторвал, наконец,
Ноги Хонгра от земли.

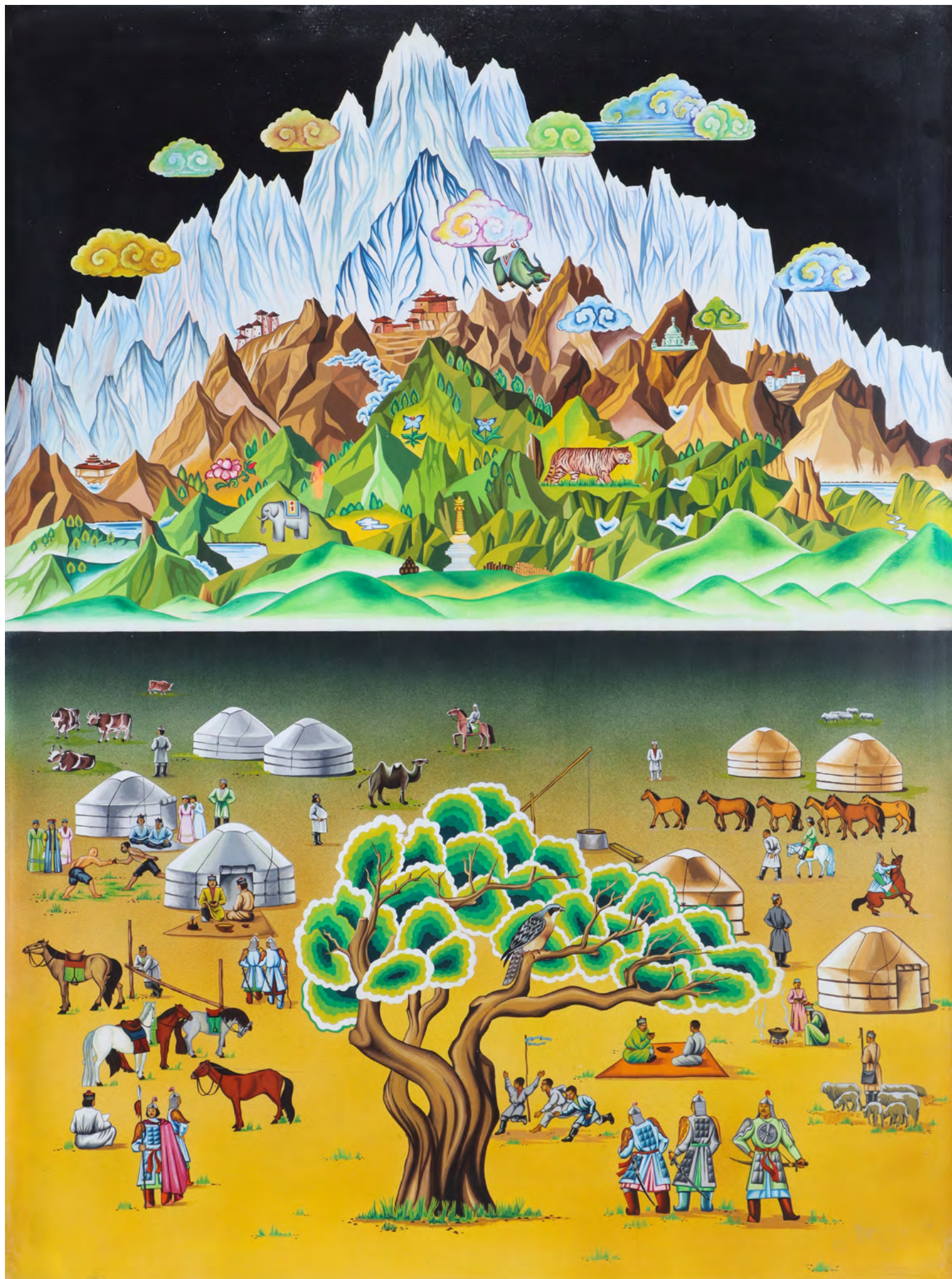
17. В.А. Бадмаев.

Оформление Песни II.

Джангар: калмыцкий
героический эпос
на калмыцком и русском
языках.

Элиста: Фирма МСП, 2013

18. **В.А. Бадмаев.**
На рассвете вечных
времен.
1982.
Бумага, гуашь.
70 × 70.
Фото Н.Б. Бошева



В особенностях ярусной традиции оно разворачивается по вертикальной оси изображения в двухслойной композиции «На рассвете вечных времен» (1982, ил. 18). Легендарное родовое *древо цоросов* объединяет монгольский и калмыцкий периоды истории народа. Эпическим зачином выступает знаковое пространство творческой деятельности, протяженное во времени и адекватное мифологическому мировосприятию фольклора, вечного в произведениях калмыцких художников.

Выводы и заключение

Слияние различных художественных течений в калмыцком искусстве XX века проливает свет на сложную проблему интерпретации пространства в буддийской живописи, реалистической традиции и искусстве постмодерна. Рассмотрение этнической идентичности художников как ключевого фактора, влияющего на художественное творчество, способствует более глубокому и точному пониманию концепта «пространство» в исследовании искусства в контексте культуры. В творческих поисках авторов калмыцкого изобразительного искусства 1960–1990-х годов воплощено *мифологическое сознание*, оно одухотворяет произведения, поэтому исследовать их целесообразно в объединении гуманитарных и социальных практик, в синтезе методов искусствознания и философии, семиотики и социологии. В комплексном подходе междисциплинарного исследования выявлено *креативное/креационное* осмысление наследия старшим поколением художников, реализующих архетипы образной памяти в воспроизведении номадического пространства-времени.

Формирующаяся «неомифологическая эстетика» в современном искусстве открывает перспективы к анализу культурных и социальных изменений в условиях постмодернистского дискурса. Искусство обращается к «мифологическим нарративам, адаптируя их к реалиям современной эпохи и создавая новые визуальные коды, отражающие актуальные вопросы идентичности и культурной трансформации» [28, с. 178]. Глобализационные процессы, оказавшие значительное

влияние на искусство второй половины XX века, приводят к появлению постмодернистских проявлений мифологического сознания, выражающихся в восстановлении фантазийных сновидений и театрализации действия в произведениях. Современное искусство Калмыкии в наблюдаемой игре-трансформации пространства, предполагаем, может быть уподоблено «живому организму, самовосполняющему потери в реализации своего генофонда в системе культуры» [45, с. 130].

Мировосприятие художника, преломленное через общественно-исторический контекст развития искусства, обнаруживается, осмысливается и обобщается в анализе конкретных произведений. Сложное, многослойное пространственное решение в живописи Калмыкии перекликается с *палеоархаикой космического мировидения*, характерной для якутской графики. Мифологические мотивы, укорененные в этнокультурных архетипах шаманских верований и воспроизводимые в искусстве, создают образы архаического древа жизни и зооморфные символы Алтая. Традиционно осмыслено пространство в иллюстрациях к алтайскому фольклору и в калмыцкой живописи, выводящей на сцену *культурного героя* в ярусной иконографии буддийской модели мира. Мировой осью восходят антропоморфные образы *Матери и Джангарчи, Небесного всадника и Манзушри* Г.О. Рокчинского; *Будды Шакьямуни и Вселенского Белого Старца* А.М. Поваева; *бодхисатвы Авалокитешвары* Д.Н. Санджиева, возвращаясь по ходу Солнца (калм. зөв эргэд) к знаковым эпическим образам *Джангра-богдо* и *родового древа цоросов* В.А. Бадмаева. Это явление символизирует новый этап осмысления мира сквозь призму космоса мифологического сознания буддизма, одухотворяющий художественный процесс в Калмыкии второй половины XX и начала XXI века.

Выявленные трансформации мифологического сознания позволяют утверждать факт преемственности поколений художников, верных традиционному пути развития калмыцкого искусства в евразийском культурном пространстве России.

Список источников

1. Сычёв Д.В. Хальмг улсин эрдм : альбом. Элиста: Калмиздат, Министерство культуры КАССР, Республиканский краеведческий музей, 1970. 112 с., ил.
2. Ковалёв И.Г. Калмыцкий народный орнамент. Элиста: Калмиздат, 1970. 146 с., ил.
3. Трошин И.И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. Волгоград: Волгоградская правда, 1970. 121 с., ил.
4. Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX в. / отв. ред. С.В. Иванов. М.: Наука, 1979. 206 с.
5. Батырева С.Г. Изобразительное искусство Калмыкии XX в. (1957–2000) : монография. Элиста: КИГИ РАН, 2014. 226 с.
6. Батырева С.Г. Живопись во времени и пространстве культуры. Творчество народного художника РСФСР Гаря Рокчинского (1923–1993). М.: Бумба, 2025. 232 с., ил.
7. Мир эпоса. О работе В.А. Фаворского над «Джангаром» и его поездке в Калмыкию / сост. В.З. Церенов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1992. 128 с.
8. Каган М.С. Искусство в системе культуры // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 6–22.
9. Лихачёв Д.С. Заметки о русском. М.: Советская Россия, 1984. 71 с.
10. Щедрина Г.К. Искусство как этнокультурное явление // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 41–47.
11. Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 78–97.
12. Эткинд А.М. Искусство как самосознание культуры // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 85–92.
13. Григорьев Н.В. Соотношение мифа и искусства в культуре: историко-типологический аспект // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 99–104.
14. Мелетинский Е.М. Время мифическое // Мифы народов мира : в 2 т. / ред. С.А. Токарев. М.: Наука, 1982. Т. 2. С. 252–253.
15. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. 143 с.
16. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. 702 с.
17. Лотман Ю.М., Успенский Б.М. Миф – имя – культура // Ученые записки Тартусского университета. Вып. 6 / отв. ред. М.Ю. Лотман. Тарту: Тартуский университет, 1973. С. 282–303.
18. Топоров В.Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений на материалах буддийского искусства // Народы Азии и Африки. 1964. № 3. С. 101–110.
19. Топоров В.Н. Пространство // Мифы народов мира : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 340–342.
20. Кичигина А.Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири // Омский научный вестник. 2007. № 1 (51). С. 183–187.
21. Чирков В.Ф., Галыгина О.М. Мифологическое наполнение произведений «сибирской неоархаики»: к вопросу об изучении художественного направления // Искусство Евразии. 2025. № 1. С. 210–239. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.013>.
22. Маточкин Е.П. Археарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. 2010. № 5. С. 227–232.
23. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
24. Шишин М.Ю. Основные черты стиля «метаисторический экспрессионизм» и его проявление в искусстве современных художников Сибири и Монголии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 11 (85). С. 208–212.
25. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории / под ред. М.Ю. Шишина, С.М. Белокуровой, Д. Уранчимэг, Е.В. Макаровой. Барнаул: Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, 2018. 321 с.
26. Борисова А.А. Художественное пространство в графических произведениях юкагирского художника Н.Н. Курилова // Искусство Евразии. 2025. № 1. С. 70–83. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.005>.
27. Лебедева Е.В. Образ мира в графике Алтая: этноархаика в современном искусстве // Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 136–159. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.009>.

28. Табунова Н.А. От древности к современности: неомифологическая перспектива в современном искусстве // Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 178–195. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.011>.
29. Гантулга Д. Монголчууд үлэмж ертөнцийн орон зайд. Улаанбаатар: Голден Легион ХХК, 2017. 172 х.
30. Лбова Л.В. Художественные формы ледниковой эпохи Сибири как способ самоидентификации человека и общества: предметы персональной орнаментации // Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 22–33. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.002>.
31. Батырева С.Г. «Джангариада» В.А. Фаворского в истории изобразительного искусства Калмыкии 30–40-х годов XX в. // Mongolica. 2021. Т. 24. № 1. С. 26–37.
32. Фаворский В.А. Как я работал над «Джангаром» // Восток в творчестве В.А. Фаворского : сб. мат-лов и каталог выставки / сост. Ю.А. Широков. М.: Советский художник, 1982. С. 16–21.
33. Мурина Е.Б. Живое ощущение эпоса // Мир эпоса. О работе В.А. Фаворского над «Джангаром» и его поездке в Калмыкию / сост. В.З. Церенов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1992. С. 107–114.
34. Кичиков А.Ш. Образная память народа как знак культуры // Образная память народа / сост.: З.К. Дукманова, С.Г. Батырева; ред.: Н.М. Супсукова. Элиста: АПП «Джангар», 1998. С. 7–8.
35. Батырева С.Г. Образная память предков. Живопись Гаря Рокчинского во времени и пространстве калмыцкой традиционной культуры. Элиста: Джангар, 2004. 103 с.
36. Батракова С.П. Искусство и миф: из истории живописи XX века. М.: Искусство, 2002. 215 с., ил.
37. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 327 с., ил.
38. Батырева С.Г., Батырева К.П. «Культурный номадизм» в изобразительном искусстве Калмыкии 1980–1990-х гг. // Монголоведение. 2017. № 9. С. 56–69.
39. Батырева С.Г. Традиции в искусстве как фактор в диалоге этнических культур // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : сб. науч. статей / отв. ред. И.И. Горлова. Геленджик: Родные традиции, 2017. С. 237–242.
40. Логинова М.В., Святогорова В.С. Онтологизация мифа в современном искусстве Мордовии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2–4. С. 1075–1077.
41. Батракова С.П. Искусство и миф: из истории живописи XX века. М.: Искусство, 2002. 215 с., ил.
42. Дмитрий Санджиев. Живопись, графика : каталог выставки / сост. А. Лаврин. М.: М-Сканрус, 2009. 35 с., ил.
43. Першиц А.И. Динамика традиций и возможности их источниковедческого истолкования // Народы Азии и Африки. 1981. № 5. С. 81–92.
44. История Калмыкии с древнейших времен до наших дней : в 3 т. / отв. ред.: К.Н. Максимов, Н.Г. Очирова. Элиста: ГУ Издательский дом «Герел», 2009. Т. 3. 747 с.
45. Батырева С.Г. Эпос и художник: в поисках архетипа // Научное наследие И.И. Соктовой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред. Б.Ц. Гомбоев; отв. ред. Т.И. Кочева. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2018. С. 130–139.

References

1. Sychev, D.V. (1970) *Kalmyk folk art*. Elista: Kalmizdat; Ministry of Culture of the KASSR; Republican Museum of Local Lore. (In Russ.)
2. Kovalev, I.G. (1970) *Kalmyk folk ornament*. Elista: Kalmizdat. (In Russ.)
3. Troshin, I.I. (1970) *Essays on the fine arts of Kalmykia*. Volgograd: Volgogradskaya Pravda. (In Russ.)
4. Kocheshkov, N.V. (1979) *Decorative art of Mongolian-speaking peoples of the 19th – mid-20th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
5. Batyreva, S.G. (2014) *Fine art of Kalmykia in the 20th century (1957–2000)*. Elista: KIGI RAS. (In Russ.)
6. Batyreva, S.G. (2025) *Painting in time and space of culture. Works of the People's Artist of the RSFSR Garya Rokchinsky (1923–1993)*. Moscow: Bumba. (In Russ.)
7. Tserenov, V.Z. (comp.) (1992) *The world of epics. About V.A. Favorsky's work on "Dzhangar" and his trip to Kalmykia*. Elista: Kalmyk Book Publishing House. (In Russ.)
8. Kagan, M.S. (1987) 'Art in the system of culture', in Kagan, M.S. (ed.) *Art in the system of culture*. Leningrad: Nauka, pp. 6–22. (In Russ.)
9. Likhachev, D.S. (1984) *Notes on Russian*. Moscow: Sovetskaya Rossiya. (In Russ.)

10. Shchedrina, G.K. (1987) 'Art as an ethnocultural phenomenon', in Kagan, M.S. (ed.) *Art in the system of culture*. Leningrad: Nauka, pp. 41–47. (In Russ.)
11. Markaryan, E.S. (1981) 'Key issues of the theory of cultural tradition', *Soviet Ethnography*, (2), pp. 78–97. (In Russ.)
12. Etkind, A.M. (1987) 'Art as a self-awareness of culture', in Kagan, M.S. (ed.) *Art in the system of culture*. Leningrad: Nauka, pp. 85–92. (In Russ.)
13. Grigoriev, N.V. (1987) 'The relationship between myth and art in culture: historical and typological aspect', in Kagan, M.S. (ed.) *Art in the system of culture*. Leningrad: Nauka, pp. 99–104. (In Russ.)
14. Meletinsky, E.M. (1982) 'Mythical time', in Tokarev, S.A. (ed.) *Myths of the peoples of the world*, in 2 vols, vol. 2. Moscow: Nauka, pp. 252–253. (In Russ.)
15. Eliade, M. (1994) *Sacred and profane*. Moscow: Moscow State University Publ. (In Russ.)
16. Lotman, Yu.M. (1998) *About art*. Saint Petersburg: Iskusstvo – SPb. (In Russ.)
17. Lotman, Yu.M. and Uspensky, B.M. (1973) 'Myth – name – culture', in Lotman, Yu.M. (ed.) *Scientific notes of Tartu University*, issue 6. Tartu: Tartu University, pp. 282–303. (In Russ.)
18. Toporov, V.N. (1964) 'On the reconstruction of some mythological ideas based on materials of Buddhist art', *Narody Azii i Afriki = Peoples of Asia and Africa*, (3), pp. 101–110. (In Russ.)
19. Toporov, V.N. (1992) 'Space', in Tokarev, S.A. (ed.) *Myths of the peoples of the world*, in 2 vols, vol. 2. Moscow: Soviet Encyclopedia, pp. 340–342. (In Russ.)
20. Kichigina, A.G. (2007) 'The phenomenon of neo-archaism in contemporary art of Siberia', *Omsk Scientific Bulletin*, (1), pp. 183–187. (In Russ.)
21. Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. (2025) 'Mythological content of works of "Siberian neoarchaic": on the study of this the artistic direction', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 210–239. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.013. (In Russ.)
22. Matotchkin, E.P. (2010) 'Archaeoart of Siberia', *Vestnik Tyumenckogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of Tyumen State University*, (5), pp. 227–232. (In Russ.)
23. Levi-Strauss, K. (1994) *Primitive thinking*. Moscow: Respublika. (In Russ.)
24. Shishin, M.Yu. (2017) 'The main features of the style "metahistorical expressionism" and its manifestation in the art of the contemporary artists of Siberia and Mongolia', *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Theory & Practice*, (11), pp. 208–212. (In Russ.)
25. Shishin, M.Yu., Belokurova, S.B., Uranchimeg, D. and Makarova, E.V. (eds.) (2018) *Art of Siberia and Mongolia of the 20th – early 21st centuries: essays on history and theory*. Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
26. Borisova, A.A. (2025) 'The artistic space in the graphic works of the Yukaghir artist N.N. Kurilov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 70–83. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.005. (In Russ.)
27. Lebedeva, E.V. (2025) 'The image of the world in Altai graphics: ethnoarchaism in contemporary art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 136–159. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.009. (In Russ.)
28. Tabunova, N.A. (2025) 'From antiquity to modernity: a neomythological perspective in contemporary art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 178–195. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.011. (In Russ.)
29. Gantulga, D. (2017) *Mongolians in the vast space of the world*. Ulaanbaatar: Golden Legion Publ. (In Mong.)
30. Lbova, L.V. (2023) 'Artistic forms of the Siberian Ice Age as a way of self-identification of man and society: objects of personal ornamentation', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 22–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.002. (In Russ.)
31. Batyreva, S.G. (2021) '"Dzhangariada" by V.A. Favorsky in the history of fine art of Kalmykia in the 1930s and 1940s', *Mongolica*, 24(1), pp. 26–37. (In Russ.)
32. Favorsky, V.A. (1982) 'How I worked on "Dzhangar"', in Shirokov, Yu.A. (comp.) *The East in the works of V.A. Favorsky*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 16–21. (In Russ.)
33. Murina, E.B. (1992) 'A living sense of the epic', in Tserenov, V.Z. (comp.) *The world of the epic. About V.A. Favorsky's work on "Dzhangar" and his trip to Kalmykia*. Elista: Kalmyk Book Publishing House, pp. 107–114. (In Russ.)
34. Kichikov, A.Sh. (1998) 'The figurative memory of the people as a sign of culture', in Dukmanova, Z.K. and Batyreva, S.G. (comps.) *The figurative memory of the people*. Elista: Dzhangar Publ., pp. 7–8. (In Russ.)
35. Batyreva, S.G. (2004) *Figurative memory of ancestors. Paintings by Garya Rokchinsky in time and space of Kalmyk traditional culture*. Elista: Dzhangar. (In Russ.)
36. Batrakova, S.P. (2002) *Art and myth: from the history of painting of the twentieth century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

37. Mirimanov, V.B. (1997) *Art and myth. The central image of the picture of the world*. Moscow: Soglasiye. (In Russ.)
38. Batyreva, S.G. and Batyreva, K.P. (2017) “‘Cultural nomadism’ in the visual arts of kalmykia in the 1980–1990s”, *Mongolovedenie = Mongolian Studies*, (9), pp. 56–69. (In Russ.)
39. Batyreva, S.G. (2017) ‘Traditions in art as a factor in the dialogue of ethnic cultures’, in Gorlova, I.I. (ed.) *Cultural heritage of the North Caucasus as a resource for interethnic harmony*. Gelendzhik: Rodnye traditsii, pp. 237–242. (In Russ.)
40. Loginova, M.V. and Svyatogorova, V.S. (2012) ‘Ontologization of myth in the modern art of Mordovia’, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk = News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, 14(2-4), pp. 1075–1077. (In Russ.)
41. Batrakova, S.P. (2002) *Art and myth: from the history of painting of the twentieth century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
42. Lavrin, A. (comp.) (2009) *Dmitry Sandzhiev. Painting, graphics*. Moscow: M-Scanrus. (In Russ.)
43. Pershits, A.I. (1981) ‘Dynamics of traditions and possibilities of their source study interpretation’, *Narody Azii i Afriki = Peoples of Asia and Africa*, (5), pp. 81–92. (In Russ.)
44. Maksimov, K.N. and Ochirova, N.G. (eds.) (2009) *History of Kalmykia from ancient times to the present day*, in 3 vols, vol. 3. Elista: Gerel. (In Russ.)
45. Batyreva, S.G. (2018) ‘Epic and artist: in search of archetype’, in Kocheva, T.I. (ed.) *Scientific heritage of I.I. Soktoeva in light of current problems of contemporary fine art*. Ulan-Ude: Buryat State University Publ., pp. 130–139. (In Russ.)

Информация об авторе

Батырева Светлана Гарриевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры калмыцкой литературы и журналистики, Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, Элиста, Российская Федерация, sargerel@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4268-0705>, Researcher ID: J-7341-2016, SPIN-код (Science Index): 6942-8845.

Information about the author

Svetlana Garrievna Batyreva, Dr. Sc. (Art History), Professor, Department of Kalmyk Literature and Journalism, the Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Russian Federation, sargerel@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4268-0705>, Researcher ID: J-7341-2016, SPIN-code (Science Index): 6942-8845.

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

Статья поступила в редакцию 14.07.2025; одобрена после рецензирования 06.08.2025; принята к публикации 08.08.2025.

The article was received by the editorial board on 14 July 2025; approved after reviewing on 06 August 2025; accepted for publication on 08 August 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 44–55. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 44–55. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 739.5+769
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.002

К вопросу о британском происхождении моделей уральской медной посуды второй половины XVIII – XIX века



Борщ Елена Викторовна

Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова,
Екатеринбург, Российская Федерация
ev_borshch@lenta.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9114-5835>, Researcher ID: KBC-5125-2024,
Scopus Author ID: 57191612648, SPIN-код (Science Index): 4974-0750

Аннотация. Формы и декор медной посуды, выпущенной на уральских заводах в XVIII веке, обычно ассоциируют с европейскими стилями барокко и рококо, а также с древнерусскими и восточными образцами. Отражение неоклассицизма в уральской художественной меди не было ранее предметом специального исследования, как и проблема британского влияния. Открытый доступ к проектам посуды из зарубежных собраний и изделиям уральской художественной меди из отечественных музеев обеспечивают условия для проведения сравнительного исследования гравированных эскизов и музейных экспонатов из металла с целью подтверждения их взаимосвязи. Первоначально была сформулирована гипотеза о влиянии британских образцов на уральскую медную продукцию и определен предмет исследования — самовар. Затем в зарубежных музейных собраниях выявлены британские сборники проектов металлической посуды и тождественные изделия второй половины XVIII века. Далее, в отечественных музеях обнаружены самовары уральского производства второй половины XVIII – XIX века. Наконец, с целью установления сходства графических образцов и предметов из металла проведен сравнительный анализ материалов. Предварительные результаты данного исследования, уточняющего происхождение моделей и атрибуцию медных самоваров уральского производства, дают основание для продолжения сравнительного изучения британской проектной гравюры и отечественного художественного металла второй половины XVIII – XIX века.

Ключевые слова: художественный металл Урала, британско-русские художественные связи, уральская медная посуда, эскизы металлической посуды, чайная урна, самовар

Для цитирования: Борщ Е.В. К вопросу о британском происхождении моделей уральской медной посуды второй половины XVIII – XIX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 44–55. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1233>.

Original article

The question of the British origin of the Ural copper tableware models of the second half of the 18th – 19th centuries

Elena V. Borshch

The Ural State University of Architecture and Arts Named after N.S. Alferov, Ekaterinburg, Russian Federation
ev_borshch@lenta.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9114-5835>, Researcher ID: KBC-5125-2024, Scopus
Author ID: 57191612648, SPIN-code (Science Index): 4974-0750

Abstract. The shapes and decor of copper tableware from the Ural factories of the 18th century are usually associated with the European Baroque and Rococo styles, as well as Old Russian and Eastern models. The reflection of neoclassicism in Ural artistic copper has not previously been the subject of a special study, nor has the problem of British influence. Open access to designs for tableware from foreign collections and items of Ural artistic copper from domestic museums provides conditions for a comparative study of engraved sketches and museum items made of metal in order to confirm their relationship. Initially, a hypothesis was formulated about the influence of British samples on Ural copper products, and the source of the study was determined — a samovar. Then, British collections of metal tableware designs and identical items from the second half of the 18th century were found in foreign museum collections. Next, samovars of Ural production from the second half of the 18th – 19th centuries were found in domestic museums. Finally, a comparative analysis of the materials was carried out in order to establish the similarity of graphic samples and metal objects. The preliminary results of this study, which clarifies the origin of the models and attribution of copper samovars of Ural production, provide grounds for continuing the comparative study of British design engraving and domestic artistic metalwork of the second half of the 18th – 19th centuries.

Keywords: Ural metal art, British-Russian artistic connections, Ural copper tableware, sketches of metal tableware, tea urn, samovar

For citation: Borshch, E.V. (2025) 'The question of the British origin of the Ural copper tableware models of the second half of the 18th – 19th centuries', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 44–55.
doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.002. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1233>. (In Russ.)

Введение

Изучение наследия отечественной художественной промышленности XVIII–XIX веков возможно перевести в настоящее время на новый уровень в связи с публикацией в электронном формате недоступных ранее источников. Обращение к истории регионального художественного металла предоставляет исследователям возможность выбора самых разнообразных аспектов поиска и позволяет, как минимум, уточнить атрибуцию музейных предметов.

Наш интерес к истории уральского художественного металла подкреплён изучением европейской проектной гравюры посуды и столовых принадлежностей. Обращение к проблеме происхождения моделей медной посуды уральского производства XVIII–XIX веков оказалось возможным прежде всего благодаря предварительному знакомству с британскими ассортиментными каталогами второй половины XVIII столетия.

В качестве предмета исследования был выбран самовар уральского фабричного изготовления второй половины XVIII – XIX века.

Согласно определению, самовар — это сосуд для кипячения воды, с трубой внутри, наполняемой горячими углями [1, с. 30]. Самовары использовали для приготовления и подачи кипятка в процессе чаепития. Производство русских самоваров впервые было налажено на уральских медных заводах в первой половине XVIII века [2, с. 21].

Уральский и в целом русский самовар прочно связан с английскими бытовыми и индустриальными традициями. Его ближайшим аналогом является так называемая «чайная урна» (*tea urn, hot water urn*), называемая в специальной литературе сосудом для горячей воды [3, № 51]. Чайная урна, известная в Англии с XVII века, была усовершенствована в середине XVIII столетия, благодаря появлению жаровой трубы. Чайные урны изготавливали из стерлингового или шеффилдского серебра. Рукоять крана обычно выполняли из слоновой кости или дерева [4, р. 424, 425].

К теме изучения уральской медной посуды XVIII века чаще всего обращаются музейщики, эксперты и коллекционеры. Уральские самовары встречаются в каталогах и альбомах, посвященных русским самоварам, в частности, в альбоме 1972 года, где преимущественно опубликованы материалы коллекции Государственного Русского музея [5]. Наряду с прочими, уральские самовары представлены в альбоме 1991 года, где помещены предметы из разных музейных собраний [6]. Проблема происхождения форм и орнаментов уральской медной посуды ранее уже занимала специалистов. Влияние западноевропейских, древнерусских и восточных образцов проанализировано в комментариях к каталогу-определителю коллекции уральской художественной меди из Государственного исторического музея (далее — ГИМ), изданному в 2004 году, где рассматривается влияние стилей барокко и рококо на предметы уральского производства [2, с. 25–32]. Существует прецедент анализа уральской меди в контексте немецких художественных связей [7].

Складывается впечатление, что британское влияние на ассортимент уральских медных заводов второй половины XVIII – XIX века не было до настоящего времени предметом отдельного исследования. Между тем в каталоге ГИМ 2004 года опубликованы интересующие нас экспонаты — самовары 1760-х годов, оформленные в стиле неоклассицизма. Их формы и декор значительно отличаются от прочих: они монументальны, симметричны и включают античные мотивы [2, кат. № 146, 253].

Цель статьи — апробирование гипотезы о британском происхождении моделей уральских самоваров, оформленных в стиле неоклассицизма. Хронологические рамки исследования: вторая половина XVIII – XIX век. Для достижения этой цели

был решен следующий ряд задач: выявление круга британских проектных образцов второй половины XVIII века; установление связи британских проектов с практикой художественно-промышленной металлообработки в Англии во второй половине XVIII века; поиск предметных источников — уральских самоваров второй половины XVIII – XIX века; сопоставление проектной графики и музейных предметов.

Особенностью данного исследования является использование разнородных источников — графических и предметных. Графическими источниками работы служат сборники образцов британской посуды из металла, доступные на официальном сайте Музея Виктории и Альберта (Лондон) и на портале Исследовательского института Гетти (Лос-Анджелес). В качестве предметных материалов привлекались чайные урны английского производства, размещенные в электронной коллекции Музея Виктории и Альберта (Лондон). Основными предметными источниками исследования являются самовары уральского производства, изображения которых опубликованы в электронном формате в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации. Прежде всего нас интересовали экспонаты из Государственного исторического музея (ГИМ), где хранится одна из самых крупных эталонных коллекций уральской художественной меди [2, с. 6]. Кроме того, были привлечены материалы нескольких уральских историко-краеведческих музеев.

Исследование проведено с применением компаративного метода — сравнения объектов по аналогии.

Британские образцы

Во второй половине XVIII века англофилия стала частью государственной культурной политики. Во вкусах российской элиты получила распространение «англомания», которая проявлялась в увлечении английским театром, литературой, философией, живописью, архитектурой и садами. С 1760–1770-х годов в Россию потоком хлынули предметы декоративно-прикладного искусства из Британии, в том числе изделия из серебра, включая продукцию фирмы М. Болтона. Привозили также гравированные увражи ведущих архитекторов и декораторов [8, с. 17, 20].

Британские сборники гравированных образцов посуды активно распространялись в Европе во второй половине XVIII века, особенно в течение последних двух десятилетий того столетия, когда благодаря сравнительно невысоким ценам и высокому художественному качеству приобрела спрос продукция из плакированного, накладного по меди серебра. Центрами изготовления посуды из накладного серебра были мастерские Шеффилда

и Бирмингема. Известно, что изделия по английским образцам выпускали во Франции, Голландии, Швеции и России [9, р. 140, 274].

Британские каталоги посуды второй половины XVIII века, размещенные ныне в открытом доступе, содержат проектные изображения чайных урн в стиле неоклассицизма.

В «Шеффилдской книге образцов» (ок. 1780) из собрания музея Виктории и Альберта, состоящей из 141 листа изображений посуды, находятся пять эскизов чайных урн в стиле неоклассицизма. Их формы в общих чертах близки к античной амфоре. Все они имеют вытянутое овоидное тулово, выступающие вверх ручки-петли (иногда незамкнутые), высокое узкое горло, небольшую крышку, увенчанную миниатюрным вазоном и подставку на четырех опорах. Одна из моделей отличается от других: ее корпус приподнят на высоких выгнутых ножках над подставкой с миниатюрным вазоном, напоминающим спиртовку. Для оформления предметов использованы античные орнаменты — розетка, жемчужник и аканф. Все модели изображены фронтально, кроме одной, представленной в аксонометрии.¹

«Книга образцов посуды» (ок. 1780) из собрания музея Виктории и Альберта (Лондон), включающая 77 гравюр, содержит вариант упомянутой выше чайной урны в стиле неоклассицизма (№ 116).² Она имеет овоидную форму, ручки-петли и опирается высокими гнутыми ножками на подставку с миниатюрным декоративным вазоном. Тулово чайной урны украшают четыре рельефных стебля с розетками, продолжающих ножки. Предмет представлен во фронтальном ракурсе.

«Книга гравированных образцов, или торговый каталог шеффилдского серебра» (Бирмингем, 1800) из собрания Музея Метрополитен (Нью-Йорк) содержит 151 лист гравированных образцов в стиле

неоклассицизма, среди которых можно найти пять чайных урн. Подписи поясняют назначение изделий и рекомендованные материалы для их исполнения. Форма тулова каждой чайной урны близка к сфере. Корпусы трех моделей приподняты на выгнутых ножках в виде львиных лап, нависая над миниатюрным декоративным вазоном, похожим на спиртовку. В двух случаях корпусы опираются на ножку. В трех предметах повторяются идентичные ручки-кольца с львиным маскаронем. Все модели снабжены высокими крышками, увенчанными шаром или пальметтой, и имеют подставки на шаровидных опорах. В оформлении предметов использованы античные мотивы — ионики, каннелюры и аканфы. Все модели изображены фронтально.³

Сборники проектных гравюр, к сожалению, не имеют выходных данных. Для уточнения датировки моделей и установления их связи с изготовлением изделий был проведен дополнительный поиск аналогичных предметов британского производства в Музее Виктории и Альберта (Лондон). Оказалось, что графические проекты чайных урн довольно точно воплощались в британских изделиях. В частности, было замечено, что эскиз чайной урны № 156 из «Шеффилдской книги образцов» был реализован в серебре в неустановленной мастерской Лондона в 1777–1778 годах⁴. Приведем еще один пример: эскиз чайной урны № 55 из той же книги образцов очень близок по форме к предмету из накладного серебра, изготовленному в неизвестной мастерской в Шеффилде около 1790 года⁵ (ил. 1, 2). И, наконец, эскиз чайной урны № 116 из «Книги образцов посуды» был воплощен с незначительными декоративными дополнениями в шеффилдском серебре в неизвестной английской мастерской около 1780 года⁶ (ил. 3, 4).

Модель чайной урны № 298 из сборника «Книга гравированных образцов, или торговый каталог

¹ Sheffield pattern book. Designs for candlesticks, urns and various table furniture in silver. [England?]: s. n., ca. 1780. [141] leaves of plates // Victoria and Albert Museum [официальный сайт Музея Виктории и Альберта, Лондон]. Инв. № L.551-1880. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1410673/sheffieldpattern-book--designs-book/> (дата обращения: 01.07.2025). № 55, 85, 156, 157.

² Pattern book. [England?]: s. n., ca. 1780. 77 engraved plates // Victoria and Albert Museum [официальный сайт Музея Виктории и Альберта, Лондон]. Инв. № E.639-1927. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O760535/pattern-book-unknown/?carousel-image=2006AU1965> (дата обращения: 01.07.2025). № 116.

³ Engraved pattern book or trade catalogue of Sheffield plate, including cruet, soy frames, dinnerware, soup tureens, sauce boats, platters, coasters, salt cellars, mustard pots, serving pieces, utensils, cake baskets, tea urns, candlesticks, candelabra, oil lamps, snuffers and more. Birmingham: s. n., ca. 1800. 153 leaves of plates // Getty Research Portal [официальный сайт Исследовательского института Гетти, Лос-Анджелес]. URL: https://portal.getty.edu/books/met_p16028coll13_11166 (дата обращения: 01.07.2025). № 260, 298–301.

⁴ Чайная урна. Лондон, Великобритания. 1777–1778. Серебро, слоновая кость. Высота: 33,25 см; ширина: 21 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. № 825:1-1890; см.: Tea Urn // Victoria and Albert Museum [официальный сайт Музея Виктории и Альберта, Лондон]. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O373715/tea-urn-unknown/> (дата обращения: 01.07.2025).

⁵ Чайная урна. Шеффилд, Великобритания. Ок. 1790. Шеффилдское серебро. Высота: 56,3 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. № M.130&A-1920; см.: Tea Urn // Victoria and Albert Museum [официальный сайт Музея Виктории и Альберта, Лондон]. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O67725/tea-urn-unknown/> (дата обращения: 01.07.2025).

⁶ Чайная урна. Великобритания. Ок. 1780. Шеффилдское серебро. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. № M.131-1920; см.: Tea Urn // Victoria and Albert Museum [официальный сайт Музея Виктории и Альберта, Лондон]. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O78440/tea-urn-unknown/> (дата обращения: 01.07.2025).



1. Чайная урна.

**Гравюра
из «Шеффилдской
книги образцов».**

Ок. 1780.

Музей Виктории

и Альберта, Лондон.

Источник: Sheffield pattern
book, [England?]: s. n.,
ca. 1780. № 55

2. Чайная урна.

**Шеффилд,
Великобритания.**

Ок. 1790.

Шеффилдское
серебро.

Высота: 56,3 см.

Музей Виктории

и Альберта, Лондон.

Инв. № M.130&A-1920.

Источник:

collections.vam.ac.uk

шеффилдского серебра» (Бирмингем, 1800), имеющая сферическую форму, четыре длинные ножки в виде львиных лап и крестовидную подставку со сферическим сосудом, напоминает «рифленую» чайную урну из частной коллекции, изготовленную из шеффилдского серебра приблизительно в начале XIX века [10, № 92].

Этот ряд сопоставлений позволяет констатировать, что интересующие нас британские графические образцы чайных урн были актуальны и имели связь с местным производством. Они использовались для изготовления изделий из стерлингового и шеффилдского серебра в Англии в 1770–1780-х годах.

Уральские версии британских образцов

Самовары уральского производства второй половины XVIII – XIX века, соответствующие британским образцам из вышеназванных сборников гравюр, были выявлены путем просмотра

официальных сайтов отечественных музеев и электронного ресурса Государственного каталога Музейного фонда РФ. В общей сложности обнаружено 18 предметов. В ходе сопоставления музейных предметов с британскими проектными образцами удалось установить их сходство и различия. Представим материалы в определенном порядке, следуя критериям места хранения и датировки предметов. Прежде остановимся на экспонатах из ГИМ, затем — из уральских музеев.

В собрании ГИМ замечены шесть самоваров, которые могли быть созданы по британским образцам. Два из них имеют определенно уральское происхождение, четыре — под вопросом. Они относятся ко второй половине XVIII – первой трети XIX века. Приведем результаты сопоставлений.

Значительное сходство с двумя эскизами чайной урны из «Шеффилдской книги образцов» имеет латунный самовар 1760-х годов, опирающийся на ножку (№ ГИМ 44181, ил. 5)⁷. Данный предмет

⁷ Самовар со съемным поддувалом. Демидовские мастерские, Урал. 1760-е. Латунь, дерево,ковка, литье, чеканка, резьба. 62 × 30 × 34. Государственный исторический музей, Москва. № ГИМ 44181; см.: Самовар // Государственный исторический музей [офиц. сайт]. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877195?page=7&query=%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80&index=332> (дата обращения: 01.07.2025).

3. Чайная урна.
Гравюра из «Книги образцов».

Ок. 1780.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Источник: Pattern book.
[England?]: s. n., ca. 1780.
№ 116



4. Чайная урна.
Великобритания.

Ок. 1780.
Шеффилдское серебро.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Инв. № M.131-1920.
Источник: collections.vam.
ac.uk



точно атрибутирован благодаря клеймам. Достоверно известно, что он был изготовлен в Демидовских мастерских, на Суксунском заводе [2, № 146]. Эскиз № 157 совпадает с предметом по нескольким параметрам — овоидному тулову, формам горла и крышке. Кроме того, самовар обладает перфорированной подставкой на сферических опорах, тождественной эскизу № 55⁸. Предмет отличается от образцов пропорциями (он более широкий и округлый) и наличием гравированного орнамента на тулове. Поздние реконструированные ручки самовара не позволяют продолжить сравнение.

Тождественность элементов можно отметить, сравнивая эскиз чайной урны № 55 из «Шеффилдской книги образцов» и латунный самовар конца XVIII — начала XIX века, который имеет одну

опору и высокие ручки-петли (№ ГИМ 42073)⁹. Эскиз и предмет абсолютно идентичны по формам ручек и горла, оформлению подставки. Несмотря на явное сходство, самовар отличается от графического образца более широким, скругленным снизу туловом. Он имеет сравнительно короткие ручки и опору. Кроме того, нижнюю часть его тулова дополнительно украшает фестончатый фриз, тогда как верхний фриз, предложенный в эскизе, напротив, отсутствует. Утраченная крышка музейного предмета затрудняет дальнейшее сравнение.

Черты сходства проявляются в эскизе чайной урны № 55 из «Шеффилдской книги образцов» и самоваре красной меди начала XIX века, который имеет одну опору и высокие ручки-петли (№ ГИМ 25560)¹⁰. Следует отметить, что ручки самовара, составленные из двух частей, дополненные

⁸ Sheffield pattern book. Указ. соч. № 55.

⁹ Самовар. Урал. Конец XVIII – начало XIX в. Латунь, чугун, дерево, выколотка, литье, гравировка, чеканка. 56 × 37,5 × 35. Государственный исторический музей, № ГИМ 42073; см.: Самовар // Государственный исторический музей [офиц. сайт]. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877632?page=3&query=%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80&index=111> (дата обращения: 01.07.2025).

¹⁰ Самовар. Урал (?). Начало XIX в. Латунь, чугун, ковка, литье, гравировка, просечка. 54 × 30 × 32. Государственный исторический музей, Москва. № ГИМ 25560; см.: Самовар // Государственный исторический музей [офиц. сайт]. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877631?page=2&query=%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80&index=66> (дата обращения: 01.07.2025).



5. Самовар со съемным поддувалом.

Демидовские мастерские, Урал.

1760-е.

Латунь, дерево, ковка, литье, чеканка, резьба.

62 × 30 × 34.

Государственный исторический музей, № ГИМ 44181.

Источник: catalog.shm.ru

6. Самовар. Пермская губ., Суксун (?).

Вторая половина XVIII в.

Медь, ковка, литье, чеканка.

61 × 78, диаметр 23 см.

Соликамский краеведческий музей, Соликамск.

№ СКМ-3278/1.

Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации, № 9298947

завитками и пластическими элементами, имеют черты сходства с эскизом № 157 из того же сборника¹¹. Эскиз № 55 и предмет сближают овоидная форма корпуса, очертания ручек и перфорированная подставка. Вместе с тем тулово и подставка несколько отличаются от эскиза: предмет имеет широкое скругленное, а не заостренное снизу тулово и крестообразную, а не квадратную в плане подставку. Декор предмета более эффектный по сравнению с эскизом. Кран, ручки и крышку самовара дополняют объемные фигуративные элементы, корпус — гравированные орнаменты и рельефные листовые мотивы функциональные.

Главное функциональное отличие от образца — ажурные прорезы в нижней части тулова.

Общими чертами обладают эскиз чайной урны № 116 из «Книги образцов посуды» и латунный самовар с туловом овоидной формы, датированный первой четвертью XIX века (№ ГИМ 8776щ)¹². Самовар имеет выступающие вверх ручки-петли с завершениями в виде завитков, четыре тонкие выгнутые ножки с закрученными окончаниями, пластинчатую подставку на четырех опорах, дополненную миниатюрным вазоном. С эскизом принципиально совпадают формы тулова, ручек и ножек. Предмет отличается от образца

¹¹ Sheffield pattern book. Указ. соч. № 157.

¹² Самовар. Урал (?). Первая четверть XIX в. Латунь, чугун, ковка, литье, гравировка, просечка. 54 × 30 × 32.

Государственный исторический музей, Москва. № ГИМ 8776щ; см.: Самовар // Государственный исторический музей [офиц. сайт]. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877630?page=3&query=%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80&index=122> (дата обращения: 01.07.2025).

закругленной нижней частью тулова, более широким горлом, оформлением ручек и подставки. Основное отличие от образца — ажурные прорезы в нижней части тулова. Менее заметное отличие состоит в том, что рельефный декор, продолжающий ножки, изменен: вместо розетки в обрамлении жемчужника появился аканф. Кроме того, тулово самовара дополнительно украшено гравированным орнаментом. Утраченная крышка не позволяет продолжить сравнение.

Очевидное сходство имеют эскиз чайной урны № 116 из «Книги образцов посуды» и медный самовар первой трети XIX века на четырех выгнутых ножках (№ ГИМ 20992)¹³. Эскиз и предмет сближает овоидная форма корпуса, идентичное оформление верхней части крышки в виде вазона и тождественное фигурное основание на сферических опорах, дополненное миниатюрным вазоном. Принципиально совпадают рельефные стебли, продолжающие линии ножек на корпусе, однако вместо розеток их увенчивают стреловидные пальметты. Предмет отличается от эскиза округлой нижней частью корпуса, широким и коротким горлом, массивным завершением крышки. Функциональное отличие от образца — ажурные прорезы в нижней части тулова. Оригинальные ручки самовара явно утрачены: это обстоятельство не позволяет продолжить сравнение.

Определенным сходством обладают эскиз чайной урны № 116 и латунный самовар первой трети XIX века (№ ГИМ 65617)¹⁴. Как и эскиз, самовар имеет овоидную форму, высокие ручки-петли, четыре выгнутые ножки, крестовидное основание с миниатюрным вазоном и сферическими опорами. Общими чертами с эскизом обладают горло и крышка, увенчанная вазоном. Предмет отличается от образца нюансами формы — округлой нижней частью корпуса, более короткими ручками, широким и коротким горлом, более массивной крышкой. Рельефный декор в верхней части ножек, напоминающих стебли, также отличается от образца. Вместо розеток на тулове самовара появились стреловидные пальметты. Важная функциональная особенность самовара — ажурные прорезы в нижней части тулова.

На основании сравнения шести экспонатов из ГИМ с британскими проектами можно констатировать полное или частичное сходство трех из них с эскизами из «Шеффилдской книги образцов» (ок. 1780) и частичное совпадение остальных трех с эскизом из «Книги образцов посуды» (ок. 1780). Датировка предметов — вторая половина XVIII – первая треть XIX века — отчасти соответствует периоду распространения данных моделей в Англии. Сопоставляя предметы между собой, можно заметить, что медный самовар 1760-х годов из Суксуна (№ 44181) и латунный самовар неустановленного производства конца XVIII – начала XIX века (№ 42073) имеют сходство, что указывает на единый центр происхождения модели или выпуска изделий.

В уральских музейных собраниях были обнаружены 12 самоваров, близких к британским образцам. Они находятся в историко-краеведческих музеях городов Урала, Приуралья и Зауралья, включая Березники, Воткинск, Екатеринбург, Пермь, Сарапул, Соликамск, Тобольск и Чердынь. Предметы датированы довольно широко: от второй половины XVIII – до начала XX века. Два из них имеют указания на уральское происхождение, остальные с большой долей вероятности можно считать уральскими в силу их места хранения. Основная проблема работы с данными экспонатами региональных музеев заключалась в неполной атрибуции, в частности, недостатке информации о материалах и техниках изготовления.

Предварительный просмотр 12 выбранных для сравнения самоваров из уральских музеев показал, что большинство из них являются вариантами уже знакомой, упомянутой выше модели, близкой эскизу чайной урны № 116 из британской «Книги образцов посуды» (ок. 1780). Речь идет о самоваре овоидной формы, с ажурными прорезями внизу тулова, с ручками-петлями, четырьмя выгнутыми ножками и подставкой с миниатюрным вазоном.

К этой модели относится медный, предположительно, суксунский самовар второй половины XVIII века (№ СКМ-3278/1; Госкаталог, № 9298947)¹⁵ из Соликамского краеведческого музея, навершие крышки которого заменено на конфорку (ил. 6).

¹³ Самовар. Урал (?). Первая треть XIX в. Дерево, медь, чугун, дерево,ковка, литье, просечка. 78,5 × 32 × 36,5. Государственный исторический музей, Москва. № ГИМ 20992; см.: Самовар // Государственный исторический музей [офиц. сайт]. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2877629?page=2&query=%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80&index=72> (дата обращения: 01.07.2025).

¹⁴ Самовар. Урал (?). Первая треть XIX в. Латунь, чугун,ковка, литье, просечка. 75 × 35,5 × 34,5. Государственный исторический музей, Москва. № ГИМ 65617; см.: Самовар // Государственный исторический музей [офиц. сайт]. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2887549?page=3&query=%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80&index=126> (дата обращения: 01.07.2025).

¹⁵ Самовар. Пермская губ., Суксун (?). Вторая половина XVIII в. Медь,ковка, литье,чеканка. 61 × 78, диаметр 23 см. Соликамский краеведческий музей, Соликамск. № СКМ-3278/1; см.: Самовар // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9412980> (дата обращения: 01.07.2025).

Соответствует той же модели латунный жаровой самовар неизвестного производства начала XIX века (№ МОКМ-4994; Госкаталог, № 57466945)¹⁶ с утраченной верхней частью крышки, происходящий из Пермского краеведческого музея.

Идентичен той же модели самовар неустановленного места производства первой четверти XIX века из собрания Березниковского историко-художественного музея (№ БИХМ КП-4129/20; Госкаталог, № 22760700)¹⁷. Предмет отличает утрата верхней части крышки.

Совпадает с вышеописанной моделью самовар российского производства первой трети XIX века из собрания Музея истории и культуры г. Воткинска (№ ВМИК-2497; Госкаталог, № 17204454)¹⁸. У него полностью утрачена подставка, а верхняя часть крышки трансформирована в конфорку.

Два экспоната указанной модели хранятся в собрании Свердловского областного краеведческого музея в Екатеринбурге (далее — СОКМ). Один из них, медный самовар неустановленного производства первой половины XIX века (№ СМ-1735; Госкаталог, № 54804389)¹⁹, максимально совпадает с описанными ранее вариантами. Однако вместо крышки, предусмотренной британским образцом, он снабжен функциональной конфоркой.

Второй экспонат из СОКМ, красномедный самовар, изготовленный в Суксуне и датированный

первой половиной XIX века (№ СМ-1734; Госкаталог, № 54804425)²⁰ имеет гораздо больше особенностей. В отличие от ранее представленных вариантов, он обладает высокими прямоугольными, а не петлевидными ручками. У него также есть нехарактерная для данной модели перфорированная подставка, напоминающая эскиз чайной урны № 55 из «Шеффилдской книги образцов» (ок. 1780). Отклонением от стандартной модели, кроме того, является трактовка ножек: они представляют собой короткие завитки с рельефными аканфами взамен высоких ножек с пальметтами.

Два медных самовара той же модели хранятся в собрании Чердынского краеведческого музея (№ ЧКМ-908/2, № ЧКМ-908/3; Госкаталог, № 35231983, № 37418525)²¹. Оба предмета неустановленного производства, датированные первой половиной XIX века, лишены верхней части крышки.

Аналогичный самовар неизвестной мастерской, датированный первой половиной XIX века, хранится в собрании Сарапульского историко-архитектурного музея-заповедника (№ МИКСП КП-4286; Госкаталог, № 14923953)²². У него утрачена верхняя часть крышки.

Полностью отвечает указанной модели латунный самовар из Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (№ ТМ-8753; Госкаталог, № 3547500)²³. Предмет кустарного

¹⁶ Самовар жаровой. Место изготовления неизвестно. Нач. XIX в. Латунь. Высота 51 см; диаметр 20 см. Пермский краеведческий музей, Пермь. № МОКМ-4994; см.: Самовар // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=57760140> (дата обращения: 01.07.2025).

¹⁷ Самовар. Место изготовления неизвестно. Первая четверть XIX в. Металл. Высота 54 см. Березниковский историко-художественный музей им. И.Ф. Коновалова, Березники. № БИХМ КП-4129/20; см.: Самовар // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22834719> (дата обращения: 01.07.2025).

¹⁸ Самовар. Россия. Первая треть XIX в. Металл. 39 × 19. Музей истории и культуры г. Воткинска, Воткинск. № ВМИК-2497; см.: Самовар // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17335360> (дата обращения: 01.07.2025).

¹⁹ Самовар. Место изготовления неизвестно. Первая половина XIX в. 33 × 17 × 12. Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера, Екатеринбург. № СМ-1735; см.: Самовар // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=55073105> (дата обращения: 01.07.2025).

²⁰ Самовар. Пермская обл., Суксунский завод. Первая половина XIX в. Красная медь. 28 × 30 × 47. Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера, Екатеринбург. № СМ-1734; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=55073057> (дата обращения: 01.07.2025).

²¹ Самовар. Место изготовления неизвестно. Первая половина XIX вв. Металл, литье, формовка. Поддон — 18 × 18, тулово — 55 × 34. Чердынский краеведческий музей им. А.С. Пушкина, Чердынь. № ЧКМ-908/2; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=35427321> (дата обращения: 01.07.2025).

Самовар. Место изготовления неизвестно. Первая половина XIX вв. Медь, литье, формовка. Поддон — 17 × 16,5, h = 49,5 см, d = 24,5. Чердынский краеведческий музей им. А.С. Пушкина, Чердынь. № ЧКМ-908/3; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=37628567> (дата обращения: 01.07.2025).

²² Самовар. Россия. Первая половина XIX в. Металл. 60 × 41 × 18,5. Сарапульский историко-архитектурный музей-заповедник, Сарапул. № МИКСП КП-4286; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15046884> (дата обращения: 01.07.2025).

²³ Самовар. Россия. 1800–1850. Латунь. 50 × 30 × 22. Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник, Тобольск. № ТМ-8753; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3710301> (дата обращения: 01.07.2025).

производства, датированный первой половиной XIX века, не имеет навершия крышки.

Самовар рассматриваемой модели хранится в собрании Сарапульского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (№ МИКСП КП-4281; Госкаталог, № 14923957)²⁴. Он не имеет установленного места изготовления и датирован концом XIX — началом XX века. Его подставка и верхняя часть крышки утрачены.

Заключительный, выбранный для сравнения 12-й экспонат из уральских музеев, принадлежит к другой модели британского происхождения, отличающейся от вышеназванной. Латунный самовар из СОКМ (Екатеринбург, № СМ-23674/771; Госкаталог, № 60237937)²⁵ имеет сферическую форму, четыре высокие ножки в виде львиных лап, крестовидную подставку с миниатюрным сферическим сосудом и подвижные ручки-кольца в обрамлении львиных маскарон. Его корпус украшает широкий рельефный фриз с косой линейной «штриховкой». Крышка отсутствует. Предмет неустановленного производства датирован концом XIX — началом XX века, очевидно, из-за никелированного покрытия.

Сравнение подтвердило идентичность данного предмета эскизу чайной урны № 298 из сборника «Книга гравированных образцов, или торговый каталог шеффилдского серебра» (Бирмингем, 1800)²⁶. Эскиз снабжен подписью: «Плакированные чайные урны объемом в шесть кварт с богатой серебряной окантовкой и оправой». На эскизе можно видеть предполагаемую крышку с навершием в виде шара. Точное совпадение эскиза и предмета, на наш взгляд, ставит под сомнение позднюю музейную датировку предмета. Он явно был датирован на основании применения техники никелировки, предположительно, примененной постфактум. Известно, что практика «обновления» серебра путем декоративного покрытия была распространена в XIX веке [11, с. 33]. В любом случае, предмет является повторением британской модели второй половины XVIII столетия.

Сопоставление 12 экспонатов из уральских музеев с британскими проектами позволило установить влияние двух различных моделей чайных урн на уральский самовар. Было замечено, что большинство рассмотренных предметов относятся к одной модели и принципиально совпадают с эскизом чайной урны № 116 из британской «Книги образцов посуды» (ок. 1780). Выполнение предметов по одной модели, скорее всего, указывает на единый центр ее проектной разработки, а не выпуска продукции. На различные центры изготовления предметов косвенным образом указывают отличия в их материалах, размерах и форме. Как можно заметить, овоидную форму, максимально близкую к британским образцам, имеет лишь один самовар из собрания Пермского краеведческого музея (№ МОКМ-4994). Датировка предметов — вторая половина XVIII — XIX век — отчасти соответствует периоду распространения данных моделей в Англии.

Выводы

Итак, в результате сравнительного изучения 18 самоваров из восьми отечественных музеев было установлено влияние трех британских моделей чайных урн второй половины XVIII века на самовары уральского производства, датированные преимущественно XIX столетием. Сравнение подтвердило частичное совпадение 13 предметов, идентичных по форме и декору с эскизом чайной урны № 116 из «Книги образцов посуды» (ок. 1780).

Сравнительное изучение британской проектной гравюры второй половины XVIII века и музейных экспонатов, имеющих синхронную и более позднюю датировку, подтверждает предположение о том, что каталоги британской продукции были известны уральским производителям медной посуды. Отличия от эскизов по конструкции, форме и декору предметов доказывают факт творческой переработки британских образцов. Установление использования британских моделей при проектировании уральских самоваров потенциально способствует уточнению датировки вещей и имеет практическое значение, так как позволяет уточнить атрибуцию экспонатов из отечественных музейных собраний.

²⁴ Самовар. Россия. Конец XIX — начало XX в. Металл. 50 × 30,5 × 20,5. Сарапульский историко-архитектурный музей-заповедник, Сарапул. № МИКСП КП-4281; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15046687> (дата обращения: 01.07.2025).

²⁵ Самовар. Место изготовления неизвестно. Конец XIX — начало XX в. Латунь никелированная. 26 × 26 × 20. Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера, Екатеринбург. № СМ-23674/771; см.: Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=60538103> (дата обращения: 01.07.2025).

²⁶ Engraved pattern book or trade catalogue of Sheffield plate. Указ. соч. № 298.

Список источников

1. Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР. М.: Юнвес; Трио, 1995. 370 с.
2. Петрова Л.А. «Медный век» России. Художественная медь Урала 1730–1770 : каталог-определитель. М.: Государственный исторический музей, 2004. 128 с.
3. Лопато М.Н. Британское серебро : каталог коллекции. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2013. 392 с.
4. Clayton M. The collector's dictionary of the silver and gold of Great Britain and North America. Woodbridge: Baron Publishing, Antique Collectors' Club, 1985. 481 p.
5. Иванова Е.А. Русские самовары. Л.: Художник РСФСР, 1971. 180 с.
6. Гилодо А.А. Русский самовар. М.: Советская Россия, 1991. 224 с.
7. Пудов Г.А. Медные изделия на Урале и в Германии (XVIII век): к вопросу о художественных связях // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 23 (277). С. 154–162.
8. Андреева Г.Б. «Что видит Альбион, увидит то Нева...» О русско-британских художественных связях XVIII в. // Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев XVII–XIX век / авт.-сост. Г.Б. Андреева и др. М.: Трилистник, 1997. С. 16–30.
9. Hayden A. Old Sheffield plate. New York: F.A. Stokes, [1921]. 302 p.
10. Willy B. Sheffield plate. London: B.T. Batsford; New York: Charles Scribner's Sons, 1913. 117 p.
11. Абрамова Н.Э. Серебро Англии XVI–XX веков. Каталог Собрания государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». М.: ГИКМЗ «Московский Кремль», 2014. 222 с.

References

1. Postnikova-Loseva, M.M., Platonova, N.G. and Ulyanova, B.L. (1995) *Gold and silver mining of the 15th–20th centuries: Territory of the USSR*. Moscow: Yunves; Trio. (In Russ.)
2. Petrova, L.A. (2004) *“The Copper Age” of Russia. Artistic copper of the Urals 1730–1770*. [Catalogue-identifier]. Moscow: State Historical Museum. (In Russ.)
3. Lopato, M.N. (2013) *British silver* [Collection catalogue]. Saint Petersburg: State Hermitage Museum. (In Russ.)
4. Clayton, M. (1985) *The collector's dictionary of the silver and gold of Great Britain and North America*. Woodbridge: Baron Publishing, Antique Collectors' Club.
5. Ivanova, E.A. (1971) *Russian samovars*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
6. Gilodo, A.A. (1991) *Russian samovar*. Moscow: Sovetskaya Rossiya. (In Russ.)
7. Pudov, G.A. (2012) ‘Copper products in the Urals and Germany (18th century): on the issue of artistic connections’, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Chelyabinsk State University*, (23), pp. 154–162. (In Russ.)
8. Andreeva, G.B. (1997). *“What Albion sees, Neva will see...” On Russian-British artistic connections of the 18th century, in Unforgettable Russia. Russians and Russia through the eyes of the British 17th–19th centuries*. Moscow: Trilistnik, pp. 16–30. (In Russ.)
9. Hayden, A. (1921) *Old Sheffield plate*. New York: F.A. Stokes Publ.
10. Willy, B. (1913) *Sheffield plate*. London: B.T. Batsford; New York: Charles Scribner's Sons.
11. Abramova, N.E. (2014) *Silver of England of the 16th–20th centuries. Catalogue of the collection of the State Historical and Cultural Museum-Reserve “Moscow Kremlin”*. Moscow: State Historical and Cultural Museum-Reserve “Moscow Kremlin”. (In Russ.)

Информация об авторе

Борщ Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова, Екатеринбург, Российская Федерация, ev_borshch@lenta.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9114-5835>, Researcher ID: KBC-5125-2024, Scopus Author ID: 57191612648, SPIN-код (Science Index): 4974-0750.

Information about the author

Elena Viktorovna Borshch, Cand. Sc. (Art History), Associate professor at the Department of Decorative and Applied Arts, the Ural State University of Architecture and Arts Named after N.S. Alferov, Ekaterinburg, Russian Federation, ev_borshch@lenta.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9114-5835>, Researcher ID: KBC-5125-2024, Scopus Author ID: 57191612648, SPIN-code (Science Index): 4974-0750.

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

Статья поступила в редакцию 14.07.2025; одобрена после рецензирования 07.08.2025; принята к публикации 09.08.2025.

The article was received by the editorial board on 14 July 2025; approved after reviewing on 07 August 2025; accepted for publication on 09 August 2025.



Научная статья
УДК 73:739.4
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.003

Проблемы с установлением авторства Карла Фридриха Шинкеля в художественном литье из чугуна



Назин Сергей Станиславович

Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация
s.s.nazin@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 4103-4707

Аннотация. В статье рассматривается вопрос об авторстве Карла Фридриха Шинкеля в отношении предметов художественного литья из чугуна, производившихся Королевским прусским чугунолитейным заводом в Берлине. Исследование предпринято с целью верификации атрибуций, приписывающих Шинкелю создание моделей этих изделий. На основе историко-архивных и библиографических изысканий выделено два этапа в искусствоведческой литературе, посвященной данному вопросу. Первый этап (1917–2000) характеризуется неоправданным подтверждением участия К.Ф. Шинкеля в разработке моделей, отливавшихся на Королевском прусском чугунолитейном заводе в Берлине, в то время как второй этап (2000–2020) демонстрирует корректировку взглядов и более осторожный подход к атрибуциям. Исследование научных публикаций ведущих российских и немецких специалистов, каталогов музейных коллекций дополнено искусствоведческим анализом ряда предметов художественного литья из чугуна. Ключевые выводы состоят в том, что К.Ф. Шинкель в 1820–1830-х годах не занимался разработкой декоративных изделий данного завода в Берлине и не является автором моделей произведений мелкой пластики из чугуна. Подчеркивается, что К.Ф. Шинкель, будучи опытным специалистом, осознавал ограниченные возможности чугуна и предпочитал использовать другие материалы, такие как бронза, мрамор или цинк. Значение исследования состоит в пересмотре устоявшихся атрибуций и внесении ясности в вопрос об авторстве К.Ф. Шинкеля в отношении художественного литья из чугуна. Обнаруженный прејскурант Королевского прусского чугунолитейного завода в Берлине 1856 года впервые вводится в научный оборот и представляет собой ценный источник информации для специалистов.

Ключевые слова: Карл Фридрих Шинкель, художественный металл, чугунное литье, скульптура, архитектура, модель, рисунок, Королевский прусский чугунолитейный завод в Берлине, атрибуция

Для цитирования: Назин С.С. Проблемы с установлением авторства Карла Фридриха Шинкеля в художественном литье из чугуна // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 56–75. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1207>.

Original article

Problems with establishing the authorship of Karl Friedrich Schinkel in artistic iron casting

Sergey S. Nazin

Moscow, Russian Federation

s.s.nazin@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 4103-4707

Abstract. The article considers the issue of Karl Friedrich Schinkel's authorship of cast iron art objects produced by the Royal Prussian Iron Foundry in Berlin. The purpose of the study was to verify information that Schinkel was responsible for designing these products. Through historical, archival, and bibliographic research, the author identifies two distinct periods in the art history literature regarding this issue. The first period (1917–2000) is characterized by unfounded assertions of Schinkel's involvement in the development of models for the Royal Prussian Iron Foundry, while the second period (2000–2020) shows a more cautious approach to attributions. The study also includes an art history analysis of several cast iron art objects, in addition to examining scientific publications by leading Russian and German experts and catalogues of museum collections. The main conclusion of the study is that Schinkel did not contribute to the development of decorative items at the Iron Foundry in Berlin during the 1820s and 1830s, and is not the author of models for small cast iron sculptures. It is emphasized that K.F. Schinkel, being an experienced specialist, was aware of the limited possibilities of cast iron and preferred to use other materials, such as bronze, marble, or zinc. The significance of this study lies in its revision of established attributions and its clarification of Schinkel's role in artistic iron casting. Additionally, the article introduces a previously undiscovered price list of the Royal Prussian Iron Foundry in Berlin from 1856, which serves as a valuable source of information for specialists.

Keywords: Karl Friedrich Schinkel, art metal, artistic iron casting, sculpture, architecture, model, drawing, the Royal Prussian Iron Foundry in Berlin, attribution

For citation: Nazin, S.S. (2025) 'Problems with establishing the authorship of Karl Friedrich Schinkel in artistic iron casting', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 56–75. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.003.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1207>. (In Russ.)

Введение

Королевский прусский чугунолитейный завод в Берлине (далее КПЧЗБ) основан в 1804 году. Его столичное местонахождение позволило привлечь к сотрудничеству ведущих европейских скульпторов, медальеров, художников и архитекторов. Выдающийся архитектор, живописец, рисовальщик и театральный художник Карл Фридрих Шинкель (*Karl Friedrich Schinkel*, 1781–1841), по одной из версий, был среди этих людей начиная с 1810 года. В тот же год он при посредничестве своего наставника, министра культуры и просвещения Пруссии Вильгельма фон Гумбольдта (*Wilhelm von Humboldt*, 1767–1835) принят на прусскую государственную

службу строительным асессором в Королевское строительное управление, а в 1811 году стал членом Берлинской академии архитектуры. До конца жизни он работал в этом управлении и в результате дослужился до должности главного архитектора Пруссии и королевской семьи. К.Ф. Шинкель контролировал все важнейшие стройки, его указания имели решающее значение, в том числе и для архитектурных работ из чугуна, выполняемых КПЧЗБ. В рамках своих профессиональных обязанностей ему приходилось регулярно совершать длительные инспекционные поездки по всей территории Пруссии, где по его планам и указаниям строились здания. С 1815 года К.Ф. Шинкель был

руководителем декораций придворного театра и до 1832 года оформил около 40 постановок для Королевского театра в Берлине. Много времени отнимали у него живописные работы, особенно в 1800–1834 годы.

В то же время утверждения о том, что в 1820–1830-х годах К.Ф. Шинкель много внимания уделял разработке декоративных изделий на КПЧЗБ и в частных литейных мастерских, а также традиция считать его автором моделей значительного количества произведений мелкой пластики из чугуна, по нашему мнению, являются весьма спорными, подчас не соответствующими истине. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к некоторым моментам жизни и деятельности К.Ф. Шинкеля, необходимым для понимания имевшихся у него возможностей.

Таким образом, цель настоящего исследования состоит в верификации авторства предметов художественного литья из чугуна, выпускавшихся Королевским прусским чугунолитейным заводом в Берлине, направленной на определение их принадлежности Карлу Фридриху Шинкелю. Подчеркнем, в статье не ставится задача рассмотреть труды многочисленных авторов об архитектурных работах, живописных произведениях (среди которых пейзажные и архитектурные зарисовки, архитектурные чертежи, акварели, картины) и сценических декорациях К.Ф. Шинкеля в атрибуционном аспекте. Речь идет только о художественных изделиях из чугуна, выпускавшихся КПЧЗБ. Тем более что взгляд на эту проблему за период с 1917 по 2020-е годы претерпел определенные изменения.

Освещение вопросов, которые связаны с авторством К.Ф. Шинкеля и широко представлены в первую очередь в немецкой литературе по художественному чугунному литью, мною условно подразделено на два этапа, характеристики которых даны ниже.

Первый этап с 1917 по 2000 год представлен в научных публикациях Х. Шмитца [1, S. 23, 28–29, 31], Э. Хинтце [2, S. 118], издании Государственного Эрмитажа [3, с. 13, 19, 73, 84, 102–107], Е. Шмидт [4; 5, S. 124–125, 173], В. Аренхёфеля [6, S. 12, 15], Б. Марквардт [7, S. 74], Г.П. Шайдуровой и О.П. Губкина [8, с. 92, 94; 9, с. 87–90, 96–97].¹ Второй этап относится к 2000–2020-м годам и освещается также в зарубежных и отечественных трудах: А. Форшлер-Тарраш [10, S. 29, 31, 60, 238; 11, S. 270, 293, 304–306, 310–312, 374], Э. Бартель, Г. Анке, А. Боссманн, Я. Менде,

А. Тельтова [12, S. 31, 63, 68, 83–84, 95–96, 124, 146], Э. Дебовски, Э. Бартель, Б. Фридрихсен [13, S. 54, 148, 151], Э. Бартель и Н. Гюнтерот [14], Я. Менде², С.С. Назина [15, с. 64–65; 16, с. 13, 21], З.А. Малаевой [17, с. 178], а также в преискуранте Королевского чугунолитейного завода в Берлине 1856 года [18, S. 9].

Этап первый: неоправданное подтверждение участия К.Ф. Шинкеля в разработке моделей, отливавшихся на КПЧЗБ

Первый этап охватывает период с 1917 по 2000 год. Он начинается с года, когда искусствовед доктор Герман Шмитц (*Hermann Schmitz*, 1882–1946) опубликовал книгу, которая мало известна в России, возможно, потому что отпечатана готическим шрифтом. В главе о деятельности КПЧЗБ в 1813–1840 годы автор следующим образом оценивает взаимоотношения завода с Карлом Шинкелем. В частности, с начала его официальной деятельности в качестве асессора Придворного строительного управления в 1810 году и до конца 1830-х Шинкель разработал проекты почти всех наиболее значимых монументальных творений чугунолитейного завода. Так, Г. Шмитц приводит рисунки К.Ф. Шинкеля двух надгробных памятников 1824 и 1827 годов, считая второй рисунок проектом Шинкеля, впрочем, назвать его проектом достаточно сложно. Затем автор представляет изображения фрагментов перил Замкового моста, утверждая, что К.Ф. Шинкель напрямую предлагал КПЧЗБ эти свои идеи. Кроме того, в подтверждение авторства К.Ф. Шинкеля в отношении проектов архитектурных работ Г. Шмитц приводит ряд изображений на новогодних плакатах КПЧЗБ, однако без упоминания имени архитектора на них. В дополнение к архитектурным творениям в книге представлен лишь рисунок диадемы, по мнению Г. Шмитца, выполненный К.Ф. Шинкелем. Могут сказать, что мною не обнаружено доказательств исполнения такой диадемы в чугуне. На эту книгу в дальнейшем ссылались многие иностранные искусствоведы, подтверждая авторство К.Ф. Шинкеля, несмотря на отсутствие фактической доказательной базы в виде ссылок на письменные источники [1].

Важно пояснить, что Г. Шмитц, как и все последующие немецкие исследователи, характеризуют отношение К.Ф. Шинкеля к предметам художественного литья из чугуна на КПЧЗБ, чаще всего использует термин «*Entwurf*». Перевод этого слова

¹ А также отражен на сайте: Частная коллекция каслинского литья. URL: <https://kaslicastiron.com> (дата обращения: 05.02.2025).

² Mende J. Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag. Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe // Das Goethezeitportal. 18.02.2018. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/mende_schinkel.pdf/ (дата обращения: 05.02.2025).

очень многозначный: черновик, дизайн, проект, идея, план, набросок, макет, эскиз и др. Иногда очень сложно установить разницу в этих смыслах и приходится основываться на контексте. Одно совершенно точно — это слово не переводится ни как «модель», ни как «рисунок».

Самым серьезным научным трудом этого периода, с моей точки зрения, является книга искусствоведа Эрвина Хинтце (*Erwin Hintze*, 1876–1931), вышедшая в 1928 году в Бреслау. Хинтце упомянул о том, что в написании книги ему оказали содействие ряд специалистов, которые собрали значительную доказательную базу. Работа посвящена чугунному художественному литью, произведенному в городе Гляйвице, но нашлось место и для освещения деятельности КПЧЗБ (в приложении I). Автор дополнил текст материалами из книги Г. Шмитца, а также письменными источниками: архивными материалами, преискурантами Королевских прусских чугунолитейных заводов в Гляйвице и Зайне, каталогами выставок Королевской академии изобразительных искусств в Берлине 1806–1870 годов. Он посетовал на отсутствие преискурантов и актов КПЧЗБ. Их отсутствие, видимо, из-за пожара на заводе, случившегося в 1848 году, серьезно осложняло исследования искусствоведов. В книге называются авторы многих моделей и рисунков предметов художественного литья из чугуна. Однако в этой работе имеется только одно упоминание о К.Ф. Шинкеле, подтвержденное архивным документом, а именно: по предложению К.Ф. Шинкеля КПЧЗБ изготовил первые образцы фигур из цинка в апреле 1833 года, после того как частная литейная мастерская Морица Гайсса (*Moritz Geiss*, 1805–1875) уже добилась успеха в своих экспериментах в 1832 году [2].

В Государственном Эрмитаже в 1976 году прошла выставка берлинского художественного литья из чугуна, к открытию которой был выпущен каталог [3]. На него ссылаются большинство российских искусствоведов при атрибуции предметов, поэтому остановимся на нем подробнее. Оценивая каталог, надо помнить, что он был выпущен в ГДР, в силу этого у авторов не было доступа ко многим немецким музейным коллекциям и архивам. В каталоге авторству К.Ф. Шинкеля уделено большое внимание, особенно его архитектурным произведениям. Приведены рисунки, эскизы, проекты и чертежи. Основным источником информации является работа Г. Шмитца. Нас прежде всего интересует авторство К.Ф. Шинкеля в области художественного литья из чугуна. В каталоге есть специальный раздел: «Эскизы и рисунки Карла Фридриха Шинкеля к художественным изделиям из чугуна». Однако из 25 позиций 21 относится к архитектуре, и только 4 проекта (№ II, IV, XXII, XXIII) можно признать в качестве рисунков художественных изделий:

№ II — проект оборотной стороны медали в честь князя Блюхера Вальштаттского с изображением архангела Михаила, убивающего дьявола, 1816;

№ IV — проекты трех кубков, двух подсвечников и двух рельефов с подписью К.Ф. Шинкеля на рисунке; в каталоге под № 134 описаны два подсвечника, на фото представлен только один из них;

№ XXII, XXIII — два эскиза диадемы.

Во вступительной статье каталога приводятся примеры его творчества, правда, с оговорками — например, проекты садовых скамеек, кресел, стульев и столов, сохранившиеся в парках и музеях, связаны с именем этого знаменитого архитектора. Кроме того, авторы называют еще канделябры и фонари, треножники для цветов, алтарные подсвечники и купели. Говоря об участии К.Ф. Шинкеля в создании этих изделий, авторы признаются, что они осведомлены об этом не столь хорошо, как в отношении монументальных произведений. Однако сохранилось несколько его проектов для изделий подобного рода. Да и в целом декоративная продукция, возможно, была тесно связана с творчеством Шинкеля [3].

Искусствовед Ева Шмидт (*Eva Schmidt*, 1902–1985) выпустила в 1970–1980-х годах в ГДР две книги, основанные на доступном ей материале музейных собраний и архивов. Первый обобщенный труд Е. Шмидт вышел в 1976 году [4], хотя публиковаться она начала еще с 1935 года. Работу 1976 года в России иногда цитируют, но значительно больше информации по тематике доклада находится в книге Е. Шмидт «*Der preussische Eisenkunstguss*» (Прусское художественное литье из чугуна) 1981 года [5]. В ней по какой-то причине К.Ф. Шинкель и его архитектурная деятельность выдвинуты на первый план в художественном литье из чугуна. Даже на обложке книги представлен его рисунок Национального памятника в честь освободительных войн 1813–1815 годов в одном из районов Берлина — Кройцберге. Кроме этого единичного случая, в работах немецких искусствоведов к художественному литью из чугуна относили именно предметы декоративно-прикладного и ювелирного искусства, которые и представляли на обложках книг. В книге Е. Шмидт в именном указателе К.Ф. Шинкель упоминается 93 раза, значительно чаще других лиц.

В отдельной главе под названием «Карл Фридрих Шинкель и художественное литье из чугуна» представлена биография архитектора, при этом основной упор сделан на крупные монументальные проекты, созданные им для берлинского завода и опубликованные в разделе для заказов покупателей в «Журнале иллюстраций литых изделий от КПЧЗБ». Ева Шмидт утверждала, что интерес

К.Ф. Шинкеля к художественному чугунному литью распространялся и на дизайн предметов обстановки, таких как печи, мебель, лампы, посуда и украшения, а также на ювелирные изделия. Его имя часто встречается в главах, посвященных всем этим видам чугунного литья. Е. Шмидт указывает, что самые подробные аргументированные пояснения может представить только относительно проекта железного креста (1813) на основе идеи короля Пруссии Фридриха Вильгельма III (1770–1840) и медали «В честь князя Блюхера Вальштаттского». При этом она отмечает, что К.Ф. Шинкель не всегда использовал чугун для своих скульптурных работ, ограниченные возможности которого всегда осознавал как специалист. Иногда он предпочитал бронзу или мрамор.

В главе «Тарелки» Е. Шмидт делает любопытное заявление о том, что эти предметы обходились дороже подобных изделий примерно в четыре раза. Модели тарелок изготавливались очень тщательно и дополнительно перед каждой отливкой прочеканивались. Поэтому КПЧЗБ выпускал не так много тарелок. Имя К.Ф. Шинкеля часто встречается в этой главе. Е. Шмидт комментирует ситуацию следующим образом: согласно описям музейных коллекций, эти тарелки, а также подсвечники, украшения и декоративные подставки восходят к проектам К.Ф. Шинкеля 1820–1830 годов. Однако каких-либо свидетельств в виде рисунков К.Ф. Шинкеля к конкретным предметам у автора не имеется. Также в архивах КПЧЗБ или в папках К.Ф. Шинкеля редко встречаются свидетельства или рисунки, дающие информацию о точной принадлежности отдельных декоративных объектов, украшений или предметов быта К.Ф. Шинкелю. Всё же автор считает, что с чисто стилистической точки зрения принадлежность многих подобных отливок к замыслу К.Ф. Шинкеля очевидна. Здесь же Е. Шмидт указывает, что в Бранденбургском музее (*Märkisches Museum*, Берлин) хранится ажурная тарелка с готическим узором по мотивам работы К.Ф. Шинкеля примерно 1830–1840 годов [5]. Е. Шмидт не поместила в книгу изображения этой тарелки и не утверждает, что ее автором является непосредственно К.Ф. Шинкель. Подобные примеры можно приводить и далее, но, на мой взгляд, в этом нет смысла. Серьезных доказательств принадлежности К.Ф. Шинкеля к упоминаемым в книге декоративным предметам из чугуна у Евы Шмидт нет, хотя она считает его авторство очевидным.

Известный немецкий коллекционер, издатель и автор научных работ по художественному литью из чугуна доктор Вильмут Арэнхёфель (*Willmuth Arenhövel*, 1936–2014) в 1982 году выпустил каталог [6], который до сих пор служит настольным пособием для всех искусствоведов и коллекционеров. В нем были представлены предметы

художественного литья из музеев и частных собраний ГДР и ФРГ. В предисловии В. Арэнхёфель, перечисляя известных людей, сотрудничавших с КПЧЗБ, упоминает в их числе и архитектора К.Ф. Шинкеля с его многочисленными проектами для всех областей производства. Здесь же В. Арэнхёфель цитирует высказывание немецкого искусствоведа Бриджит Штамм (*Brigitte Stamm*): «“Вездесущий Шинкель”, вероятно, предоставил большую часть проектов».

В описаниях 530 предметов, включенных в каталог, имеются очень подробные ссылки на источники. Основываясь на них, В. Арэнхёфель называет все работы, авторство которых на то время с той или иной степенью достоверности разные организации либо авторы рассматривали как проекты К.Ф. Шинкеля. Среди них: 1) новогодние плакетки (Кат. № 9, 10, 14–16, 21, 24, 31, 35); 2) медаль «В честь князя Блюхера Вальштаттского» (Кат. № 154); 3) железный крест (Кат. № 160); 4) подсвечники в форме кубка (Кат. № 341); 5) подсвечники в форме женщины, несущей корзину (позднее стали называться кариатидами) (Кат. № 351); 6) канделябр (похожий на проекты канделябров К.Ф. Шинкеля для Берлинского собора) (Кат. № 357); 7) декоративная тарелка с лозами аканта (предположительно, могла быть создана по проекту К.Ф. Шинкеля) (Кат. № 403); 8) декоративная тарелка с тритонами и морскими коньками (похожая на проекты К.Ф. Шинкеля для перил Замкового моста в Берлине, хотя его эскизов для тарелок такого типа не сохранилось; несмотря на это литейная «Будерус» позже назвала тарелку с тритонами и морскими коньками «Тарелкой Шинкеля» (*Schinkelsteller*) (Кат. № 405); 9) тарелка с морскими существами на высокой ножке (обнаруживает близкие связи с дизайном К.Ф. Шинкеля; в России эта тарелка позиционируется как «Тарелка с Нептуном и наядами») (Кат. № 406); 10) пресс-папье с пальметтами на основании (Кат. № 444); 11) подставка для часов с путто и рамкой (аналогичный путто имеется на проекте оформления К.Ф. Шинкелем алтаря для Берлинского собора; в России идентифицируется как подчасник «Амур»; Кат. № 473; ил. 1); 12) меч (по модели, нарисованной К.Ф. Шинкелем) (Кат. № 499); 13) садовый стул (Кат. № 512); 14) архитектурные памятники (Кат. № 520–524); 15) надгробные памятники (Кат. № 525–527) [6]. Важно подчеркнуть, что большую часть предметов позднее перестали вообще связывать с именем К.Ф. Шинкеля.

Наше знакомство с «патриархом» специалистов по художественному литью из чугуна в Германии и ряде других стран доктором Вильмутом Арэнхёфелем состоялось в 2006 году. По его рекомендации меня приняли в 2007 году в члены немецкого медальерного общества «*Deutsche*

**1. Подставка для часов
с путто и рамкой
(в России
идентифицируется
как подчасник «Амур»).**

Королевский прусский
чугунолитейный завод.

Берлин, 1820–1830.

Чугун.

25,4 × 13,7 × 6,3.

Частное собрание



Willmuth Arenhövel

mit Beiträgen von Christa Schreiber
und Dieter Vorsteher

EISEN statt **GOLD**
Preußischer Eisenkunstguß
aus dem
Schloß Charlottenburg, dem
Berlin Museum und
anderen Sammlungen

2. Каталог

«Eisen statt Gold».

Берлин, 1982.

22,5 × 23,5.

Подпись «Willmuth

Arenhövel Сергею

Назину» и авторский

шарж на самого себя.

Собрание С.С. Назина

Herrn
Sergey Nazin
gewidmet
18.5.2006
von W. Arenhövel



präsentiert von Siempelkamp

Gesellschaft für Medaillenkunst». У нас установились добрые отношения: мы часто встречались в Берлине, я информировал его о моих новых публикациях и выставках, он советовался со мной по спорным атрибуциям чугунных художественных предметов, выполненных на прусских и других немецких заводах, удивляясь тому, что консультируется об этом у русского. В 2014 году он ушел из жизни, и на память у меня остался

подаренный им каталог с подписью и авторским добродушным шаржем на самого себя (ил. 2).

В 1985 году немецкий искусствовед Бриджит Марквардт (*Brigitte Marquardt*) выпустила каталог, включающий 297 предметов, в котором под № 258 представлено изделие со следующим комментарием: «...в высококачественном литом браслете прослеживается влияние форм К.Ф. Шинкеля» [7].

Музейный сотрудник Галина Петровна Шайдурова (р. 1946) в октябре 1990 года на конференции «Художественный металл Урала XVIII–XX веков» выступила с докладом «Новые атрибуции каслинского художественного литья из чугуна». По ее мнению, автор эскизов 1810–1830-х годов К.Ф. Шинкель создавал проекты к изделиям из чугуна и бронзы. Среди них были изделия Каслинского завода: «Фруктовое блюдо с морскими божествами», «Блюдо в готическом стиле», «Фруктовая ваза с мотивами аканта» и подсвечник «Вакх». В качестве обоснования она сослалась в примечании на работу Е. Шмидт 1981 года [8].

Олег Петрович Губкин (р. 1954) и Галина Петровна Шайдурова выступили в апреле 2000 года на научной конференции, посвященной 100-летию Каслинского чугунного павильона, с докладом «Новые имена в каслинском художественном литье». В нем уже не идет речь об эскизах и проектах. Авторы утверждают, что Каслинский завод отливал по моделям К.Ф. Шинкеля 9 изделий: 1) «Блюдо с морскими божествами», или «Декоративная тарелка с Нептуном и наядами»; 2) «Блюдо в готическом стиле»; 3) «Блюдо с мотивами аканта», или «Декоративная тарелка с лозами аканта»; 4) «Фруктовая ваза с мотивами аканта», или «Чаша на ножке»; 5) подсвечник «Вакх»; 6) «Диван в готическом стиле»; 7) «Диван в стиле рококо с виноградной лозой»; 8) «Кресло в стиле классицизма»; 9) «Стул в стиле классицизма» [9]. В примечании они указали ссылки на ряд источников.

Желание выступить с большим количеством новых атрибуций в каслинском художественном литье, в том числе относительно К.Ф. Шинкеля, привело авторов двух вышеуказанных публикаций к сомнительному с точки зрения достоверности результату: во-первых, ссылки на Е. Шмидт без ее оговорок о том, что нет прямых доказательств авторства К.Ф. Шинкеля, некорректны; во-вторых, в атрибуции указывают на иллюстрацию из книги Е. Шмидт, на которой изображена другая декоративная тарелка; в-третьих, ссылки в атрибуции на работы Э. Хинтце не могут считаться доказательными, поскольку тот не называл К.Ф. Шинкеля автором предметов; в-четвертых, вряд ли можно согласиться с тем, что, согласно новой атрибуции, тарелка «Ажурная мелкая», а также ряд других тарелок по какой-то причине превратились в блюда и т.д.

Эти девять атрибуций авторства К.Ф. Шинкеля, увы, получили широкое распространение в среде искусствоведов, работников музеев, специалистов по художественному литью из чугуна, сотрудников Каслинского завода архитектурно-художественного литья и коллекционеров. В результате начали появляться ошибки и искажения.

Типичным примером такой ошибки стала атрибуция ряда предметов в статье О.А. Александер³ и на интернет-странице «Частная коллекция каслинского литья» (к сожалению, автор атрибуции на сайте не указан): «Помимо создания в первой трети XIX в. многочисленных эскизов и проектов декоративных деталей для архитектурных построек и берлинских дворцов, много внимания уделял разработке чугунных изделий декоративно-прикладного искусства для Прусского королевского литейного завода в Берлине (1804–1873), откуда эти модели и готовые образцы попадали в производство разных немецких литейных мастерских и на чугунолитейные заводы Англии, Франции, Австрии и России» [19, с. 418–419]. Автором моделей 16 предметов, размещенных на сайте и указанных в статье, назван К.Ф. Шинкель. Однако в действительности нет ни одного подтверждения выполнения Карлом Шинкелем моделей изделий декоративно-прикладного искусства для КПЧЗБ. Как нет на сегодняшний день и подтверждения наличия его эскизов и проектов, касающихся декоративных тарелок и блюд. К атрибуции предметов мебели вернемся ниже. Здесь же можно добавить, что представленные в частной коллекции предметы мебели не имеют никакого отношения к К.Ф. Шинкелю. Не стоит забывать и о том, что Карл Шинкель, разрабатывая архитектурные проекты монументальных творений для чугунолитейного завода, часто предоставлял возможность их дальнейшего декоративного оформления другим специалистам.

Этап второй: корректировка взглядов на роль К.Ф. Шинкеля в разработке моделей декоративных изделий, отливавшихся на КПЧЗБ

Второй этап датируется 2000–2020-ми годами, на протяжении которых в искусствоведческой литературе стали появляться материалы «иногласного звучания». Так, директор по коллекциям и выставкам, куратор отдела художественного литья из чугуна в Бирмингемском музее искусства в США, доктор философии Анна Форшлер-Тарраш (*Anne Forschler-Tarrasch, PhD*) в 2002 году выпустила солидный каталог, посвященный творчеству австрийского модельера-портретиста и скульптора Леонарда Поша (*Leonhard Posch, 1750–1831*). В книге, ставшей результатом многолетних изысканий А. Форшлер-Тарраш, нашли отражение жизнь и творчество Л. Поша, а также были представлены 1038 его работ в чугунном и бронзовом литье, фарфоре и гипсе. Доктор В. Аренхёфель, признанный эксперт в области прусского чугунного литья, взял на себя задачу отредактировать

³ Со ссылкой на составленный З.Г. Малаевой и О.П. Губкиным указатель клейм художественного литья Урала XVIII–XXI веков [20, с. 173].



3. Тарелка с тритонами и морскими коньками (так называемая «Тарелка Шинкеля» («Schinkelteller»).

Автор модели
Луи Бейерхаус
(Louis Beyerhaus,
1790×1853).
Королевский прусский
чугунолитейный завод.
Берлин, 1820–1825.
Чугун.
Высота 4,4;
диаметр 28,5;
масса 1080 г.
Частное собрание

каталог и опубликовать его в собственном издательстве. В итоге издание получило статус ежегодного тома трудов немецкого медальерного общества. Доктор А. Форшлер-Тарраш является одним из лучших специалистов по художественному литью из чугуна. Она всегда очень ответственно подходит к доказательной базе своего исследования. Неудивительно, что ее книга стала ценным справочным пособием, которым неизменно пользуются сотрудники музеев, коллекционеры и дилеры. К.Ф. Шинкель упомянут в этой книге

всего четыре раза. Речь идет о его рисунках двух предметов — медальона с изображением короля Пруссии Фридриха Вильгельма III и скульптурной группы на бокале [10].

В 2004 году к выставке в честь 200-летия со дня основания Королевского прусского чугунолитейного завода в Берлине выпущен каталог, куда вошли 743 предмета из разных собраний. В его подготовке приняли участие известные эксперты, авторский коллектив возглавила куратор собрания прусского художественного литья

4. Медаль в честь князя Блюхера

Вальштаттского.

Автор модели Антон Фридрих Кёниг младший (Anton Friedrich König d. j., 1794–1844) по рисунку Карла Фридриха Шинкеля.
Королевский прусский чугунолитейный завод, Берлин, 1816.
Чугун.
Диаметр 7,95 мм, масса 117 г.
Частное собрание



в музеях Берлина Элизабет Бартель (*Elisabeth Bartel*) [12]. Судя по именному указателю, К.Ф. Шинкель упоминается в каталоге 34 раза. В ходе работы над книгой проведено серьезное уточнение атрибуций, относящихся к К.Ф. Шинкелю. Авторы приводят любопытные данные о том, что К.Ф. Шинкель в 1816 году содействовал приему на работу в КПЧЗБ лучшего чертежника и орнаментального рисовальщика Берлина Иоганна Маттеуса фон Мауха (*Johann Matthäus von Mauch*, 1792–1856), который проработал там до 1821 года, преобразовывая наброски К.Ф. Шинкеля в рисунки, эскизы и проекты. Благодаря знакомству с Шинкелем

и, конечно же, своему таланту, И.М. фон Маух затем руководил строительством нового театра, работал над каталогами образцов моделей, выпускавшихся прусским государством, стал профессором монументальной архитектуры, орнаментального рисунка и моделирования, а также автором и иллюстратором публикаций на архитектурные темы.

В рассматриваемом издании, в разделе «Тарелки», мы уже не увидим упоминаний об авторстве К.Ф. Шинкеля. Только в описании «Тарелки с тритонами и морскими коньками» (ил. 3) содержится уточнение: проект приписывается К.Ф. Шинкелю, так как изображение похоже на проекты К.Ф. Шинкеля для перил Замкового моста в Берлине, хотя его эскизы для тарелок такого типа отсутствуют. Таким образом, на сегодняшний день не имеется никаких подтверждений участия К.Ф. Шинкеля в работе над декоративными тарелками и блюдами на КПЧЗБ. Впервые данное утверждение получило не только устное выражение в беседах, но и было зафиксировано в рамках научной публикации.

В каталоге описаны две медали. На лицевой стороне медали «В честь князя Блюхера Вальштаттского» помещены надпись: *Dem Fürsten Blücher von Wahlstatt die Bürger Berlin im Jahr 1816*. [Князю Блюхеру Вальштаттскому от горожан Берлина в году 1816] и подпись: *Schinkel inv.* (лат. *inv[enit]* — «придумал», «предложил идею») и *König fec.* (лат. *fec[it]* — «исполнил, сделал») (ил. 4). Модель медали выполнил Антон Фридрих Кёниг младший (*Anton Friedrich König d. j.*, 1794–1844). Также представлена еще одна медаль — с изображением графа Фридриха Вильгельма фон Редена (*Friedrich Wilhelm von Reden*, 1752–1815). Модель медали в 1827 году выполнил Вильгельм Август Стилярский (*Wilhelm August Stilarsky*, 1785–1838). Указано, что при изготовлении этих двух медалей использовались рисунки К.Ф. Шинкеля.

Ряд предметов из ассортимента садовой мебели (2 стула, 2 скамейки и круглый стол) (ил. 5) атрибутированы в каталоге как выполненные в 1828 — ок. 1830 года на КПЧЗБ для берлинских дворцов принцев Карла и Альбрехта Прусских по проектам К.Ф. Шинкеля, которому были поручены ремонт и оформление этих сооружений. На выставке были представлены и другие предметы садовой мебели, отлитые на КПЧЗБ, других заводах и литейных предприятиях Германии. Однако к К.Ф. Шинкелю они отношения не имеют, и нет подтверждения, что он выполнял подобные проекты. Стоит отметить тот факт, что предметы садовой мебели, изготовленные по проектам К.Ф. Шинкеля, заметно отличаются от садовых кресел в стиле готики и классицизма, входящих в частное собрание каслинского литья,



5. Скамейка, стулья и стол.

Выполнены для берлинских дворцов принцев Карла и Альбрехта Пруссских по проектам Карла Фридриха Шинкеля. Королевский прусский чугунолитейный завод. Берлин, 1828 – ок. 1830. Чугун, дерево. Частное собрание. Фото из открытых источников

о котором говорилось выше. Следовательно, можно с уверенностью констатировать, что авторство каслинских образцов остается неустановленным.

В данном каталоге [12], наряду с железным крестом, новогодними плакетками, декоративными тарелками, медалями, садовой мебелью, представлены изделия круглой пластики, христианские предметы, бокалы и подсвечники, в создании которых подразумевается участие К.Ф. Шинкеля (в той или иной степени). Скульптура «Умиравшая амазонка» («Опрокидывающаяся амазонка», ил. 6) очень характерна для изделий, среди авторов которых упоминается Карл Шинкель. По его рисунку в 1831 году выполнен постамент, а Август Кисс (*August Kiss*, 1802–1865) создал в 1833 году модель скульптуры в целом. Скульптура в 1834 году была

отлита в бронзе, и только в 1867 году ее отлили в чугуне. Так чаще всего происходило и с архитектурными работами К.Ф. Шинкеля (памятниками и надгробиями): декоративные элементы выполняли другие авторы. Не секрет, что К.Ф. Шинкель часто жаловался на невозможность тонкой обработки чугуна.

Из работ К.Ф. Шинкеля в каталоге были дополнительно описаны, правда, без представления фотографий, кубок с крышкой, стойка для ваз и бюстов, а также подсвечники в форме женщины, несущей корзину [12].

В 2006 году в Западной Европе был реализован выставочный проект «Европейское художественное литье из чугуна. Королевские прусские чугунолитейные заводы в Гляйвице, Берлине

6. Скульптура

**«Умирающая амазонка»
(«Опрокидывающаяся
амазонка»).**

Модель выполнил в 1833
Август Кисс (August Kiss,
1802–1865), постамент
выполнен в 1831
по рисунку Карла
Фридриха Шинкеля.
Королевский прусский
чугунолитейный завод,
Берлин, 1867.
Чугун. 33,3 × 22,4 × 22,4.
Городской музей Берлина.
Фото из открытых
источников



и Зайне». К выставке выпустили двуязычный (немецко-польский) каталог [13], авторами которого стали: Барбара Фридрихсен (*Barbara Friedhofen*) — директор Рейнского музея художественного литья из чугуна в Бендорф-Зайне, Эльжбета Дебовска (*Elzbieta Debowska*) — сотрудник музея художественного литья в городе Гливице, Польша (до 1945 г. — немецкий город Гляйвиц), и Элизабет Бартель, о которой шла речь выше. В каталоге представлены три предмета по рисункам К.Ф. Шинкеля: так называемый стул Шинкеля, выполненный на заводе в Зайне около 1830 года; медаль «В честь князя Блюхера Вальштаттского»; отлитый на КПЧЗБ подсвечник в форме женщины, несущей корзину [13].

В Бирмингемском музее искусства в США со дня его основания в 1951 году размещается коллекция, созданная в конце XIX — начале XX века в Германии Густавом Лампрехтом (*Gustav Lamprecht*, 1862–1946) и Морицом Гарбати (*Maurice Garbaty*, 1892–1965). В ее составе насчитывается 994 предмета, изготовленные в XIX столетии на Королевских прусских чугунолитейных заводах (Гляйвиц, Берлин, Зайн), а также на ряде частных и государственных литейных заводов в Германии, Австрии и Богемии. В 1986 году коллекция

стала частью постоянной экспозиции, ее значение трудно переоценить. Она является одной из трех крупнейших в мире. Доктор Анна Форшлер-Тарраш в 2009 году опубликовала обширный каталог этой коллекции под названием «Европейский чугун в Музее искусств Бирмингема: коллекции Густава Лампрехта и Морица Гарбати» [11]. К.Ф. Шинкель упомянут в книге 14 раз.

В каталоге сначала описываются образцы, не вызывающие сомнения относительно роли К.Ф. Шинкеля в их создании: монументальные творения, новогодние плакетки, на которых изображены его работы, железный крест, медали и садовая мебель (аналогичная, представленной в работе Э. Бартель 2004 год.). Кроме того, представлена подставка для часов с путто и рамкой с пояснением, что идентичный путто имеется на проекте оформления К.Ф. Шинкелем алтаря для Берлинского собора в 1820 году. Однако никаких подтверждений об участии К.Ф. Шинкеля в работе над подставкой в каталоге не приведено. В отношении пары подсвечников в форме женщины, несущей корзину, есть полная уверенность в том, что они выполнены по эскизу К.Ф. Шинкеля, так как имеется авторский рисунок карандашом с их изображением.

Своеобразно поступила А. Форшлер-Тарраш с декоративными тарелками: в ее труде все они называются просто — «декоративные тарелки». Однако каждая из них имеет особенности, увы, не нашедшие отражения в их названиях. Скорее всего, к такому подходу автора подтолкнули большое количество декоративных тарелок и некая путаница между ними в работах искусствоведов. В этом каталоге впервые зафиксирован автор модели так называемой «Тарелки Шинкеля» 1820–1825 годов — это Луи Бейерхаус (*Louis Beyerhaus*, 1790–1853). Только в отношении одной декоративной тарелки, которую позже называли тарелкой с морскими божествами, или с Нептуном и наядами, указано на эскиз К.Ф. Шинкеля.

В этом разделе опубликовано описание и изображение декоративной тарелки, позже называемой некоторыми исследователями тарелкой (блюдом) в готическом стиле или с готическими элементами. На ажурном зеркале тарелки изображена шестилепестковая розетка с орнаментом из трехлистников, вписанная в круг. Далее идет широкий ажурный борт, образованный шестью циркулярными дугами и шестью остроконечными навершиями, свойственными готическому каркасному орнаменту с циркулярным построением всех элементов. Тарелка атрибутирована как отлитая на чугунолитейном заводе в Бланско (под вопросом) в 1835–1840 годах. На ее обратной стороне есть отверстие для монтирования ножки для вазы. Клейма отсутствуют. По мнению доктора

А. Форшлер-Тарраш, эту декоративную тарелку также отливали в чугунолитейной мастерской города Хорцовице (ныне — город Комаров в Чешской Республике) и на литейном предприятии Гланца в Вене. В музее города Бланско (Чехия) есть такая же декоративная тарелка. Ее диаметр — 20 см, клейм нет. Чешские музейные работники атрибутируют ее как отлитую в 1830 году на чугунолитейном заводе в Бланско [11]. Нет данных о том, что она отливалась на КПЧЗБ и к ее разработке имел отношение К.Ф. Шинкель.

В 2010 году в журнале «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» я опубликовал статью [15], в которой впервые высказал мысль о необходимости более осторожного подхода к атрибуции многих предметов чугунного художественного литья в России, выполненных якобы по моделям К.Ф. Шинкеля. Возможно, сегодня, спустя более десяти лет, я кое-что поправил бы в ней, тем не менее основной посыл был правильным: «К.Ф. Шинкель создал в 20–30-х годах XIX века по заказу прусской королевской семьи ряд моделей, рисунков, проектов и чертежей декоративных изделий из чугуна, по которым работали литейщики на заводах в Берлине, Гляйвице и Зайне. Он был автором многочисленных произведений мелкой пластики из чугуна: тарелок, ваз, подсвечников, канделябров, ножей для открывания писем, медалей, а также садово-парковой мебели — столов, скамеек, кресел и стульев. <...> Изделия, отлитые по моделям Карла Шинкеля, служили образцами для художественного литья на Каслинском, Кусинском и ряде других заводов в России. Но мне хотелось бы предостеречь от упрощенного подхода к атрибуции большинства вещей, отлитых в Средней Европе, как исполненных только по моделям Леонарда Поша или Карла Шинкеля. Исследователи в Германии изменили в настоящее время атрибуцию ряда предметов, переводя их из разряда “созданных по моделям Шинкеля” в категорию “созданных в традициях Шинкеля” или “созданных по эскизу Шинкеля”» [15, с. 64–65].

В 2013 году к открытию в Берлине III Международной встречи специалистов по художественному литью из чугуна, появилось издание, авторы которого рассмотрели переход от прусского художественного чугунного литья к художественному литью из цинка и роль в этом процессе Морица Гайсса [14]. В основе книги лежит описание студенческого путешествия М. Гайсса 1828 года из Берлина в Англию, Шотландию и Францию, предпринятого по следам такой же поездки К.Ф. Шинкеля в 1826 году. Это путешествие оказало серьезное влияние на М. Гайсса, впоследствии знаменитого берлинского ювелира и литейщика, занимавшегося литьем из цинка и основавшего в Берлине

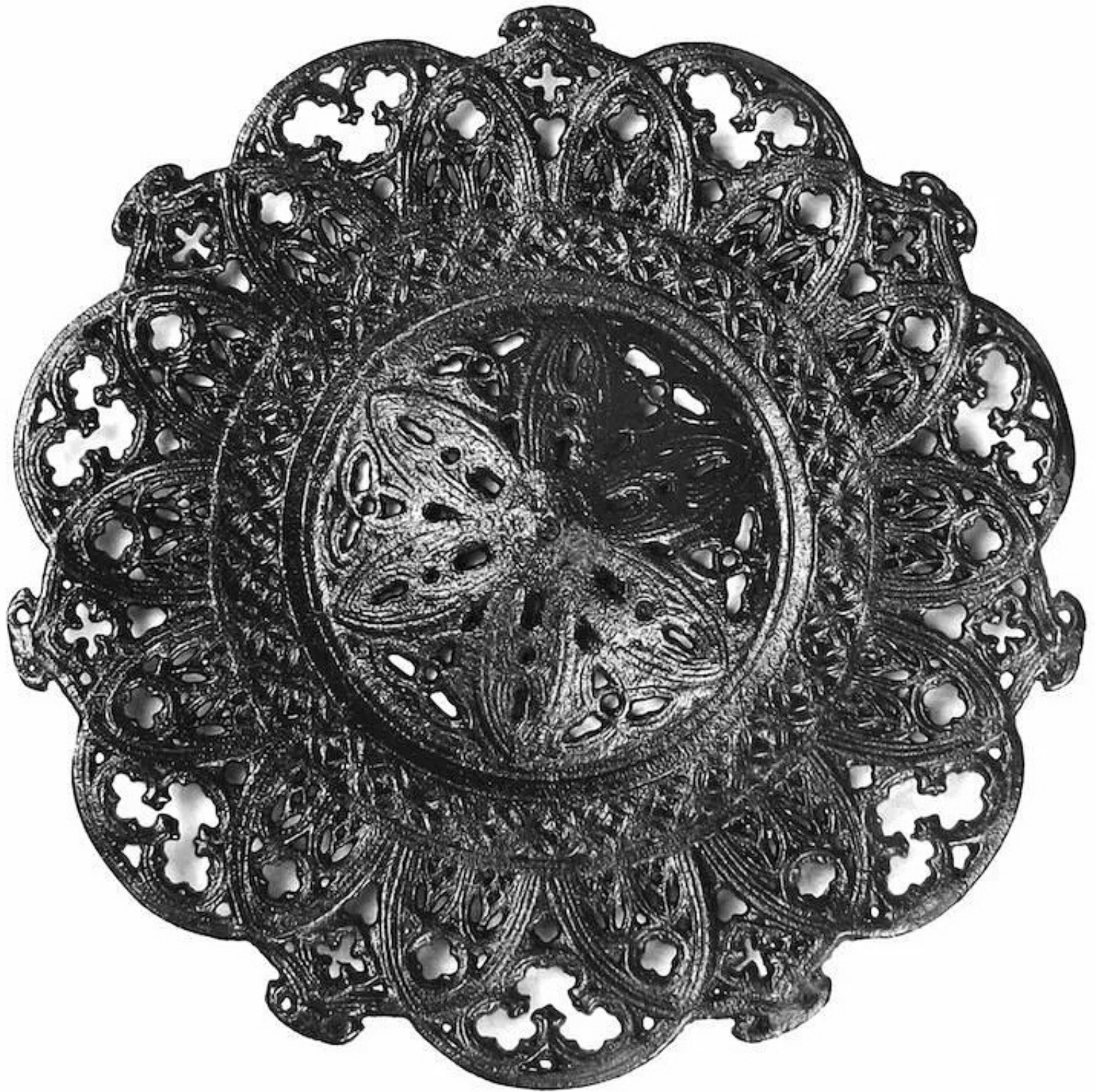
это производство. Имя К.Ф. Шинкеля упоминается в книге 11 раз в связи с его интересом к художественному литью из цинка.

В статье «Чугунное художественное литье: Каслинское “Блюдо в готическом стиле”. Мифы и факты» [17], опубликованной в 2015 году, я свою точку зрения относительно двух «новых атрибуций» Г.П. Шайдуровой и О.П. Губкина изложил более подробно. Вновь напомнил, что ведущие немецкие специалисты доктор В. Аренхёфель и Э. Бартель на протяжении длительного времени предостерегают своих коллег из других стран от поверхностного подхода к атрибуции большинства европейских предметов, от привычки считать их выполненными, как правило, по моделям Карла Шинкеля либо, например, Леонарда Поша. По мнению этих экспертов, и в первую очередь куратора собрания прусского художественного литья в музеях Берлина Элизабет Бартель, К.Ф. Шинкель не является автором модели или эскиза «Тарелки в готическом стиле», и она не отливалась в 1820 году в Берлине. Мало того, какого-либо подтверждения нет ни по одной прусской чугунолитейной декоративной тарелке, даже «Тарелке Шинкеля» (наименование возникло из-за того, что при создании тарелки использовались мотивы, сходные с теми, которые Шинкель применил в проекте Дворцового моста). Повторю, в настоящее время в Германии принято атрибутировать предметы художественного литья, авторство которых не подтверждено, как «созданные в традициях К.Ф. Шинкеля».

Непростая история с ошибочной атрибуцией каслинской тарелки «Ажурной мелкой», на мой взгляд, заслуживает дополнительного рассмотрения. Была ли эта вещь просто копией декоративной тарелки из Германии, или ее модель создали каслинские мастера? Итак, на Каслинском заводе в Российской империи в конце XIX — начале XX века отливали тарелку «Ажурную мелкую» (ил. 7), выполненную в стиле неоготики. Ее диаметр составлял 22 см. На ажурном зеркале каслинской тарелки изображена шестилепестковая розетка с орнаментом из трехлистников, вписанная в круг. Затем на каслинской тарелке мы видим еще один круговой орнамент и далее — широкий ажурный борт, образованный семью циркулярными дугами и семью остроконечными навершиями. Подчеркиваю — еще один круговой орнамент, а также семь циркулярных дуг и семь остроконечных наверший. Тогда как в Центральной Европе на тарелках имеются шесть циркулярных дуг и шесть остроконечных наверший. Почему-то на эти детали авторы «новых атрибуций» не обращают никакого внимания. В Российской империи каслинскую тарелку копировали начиная с конца XIX века еще как минимум на Ньючимском чугуноплавильном,

**7. Тарелка ажурная
мелкая.**

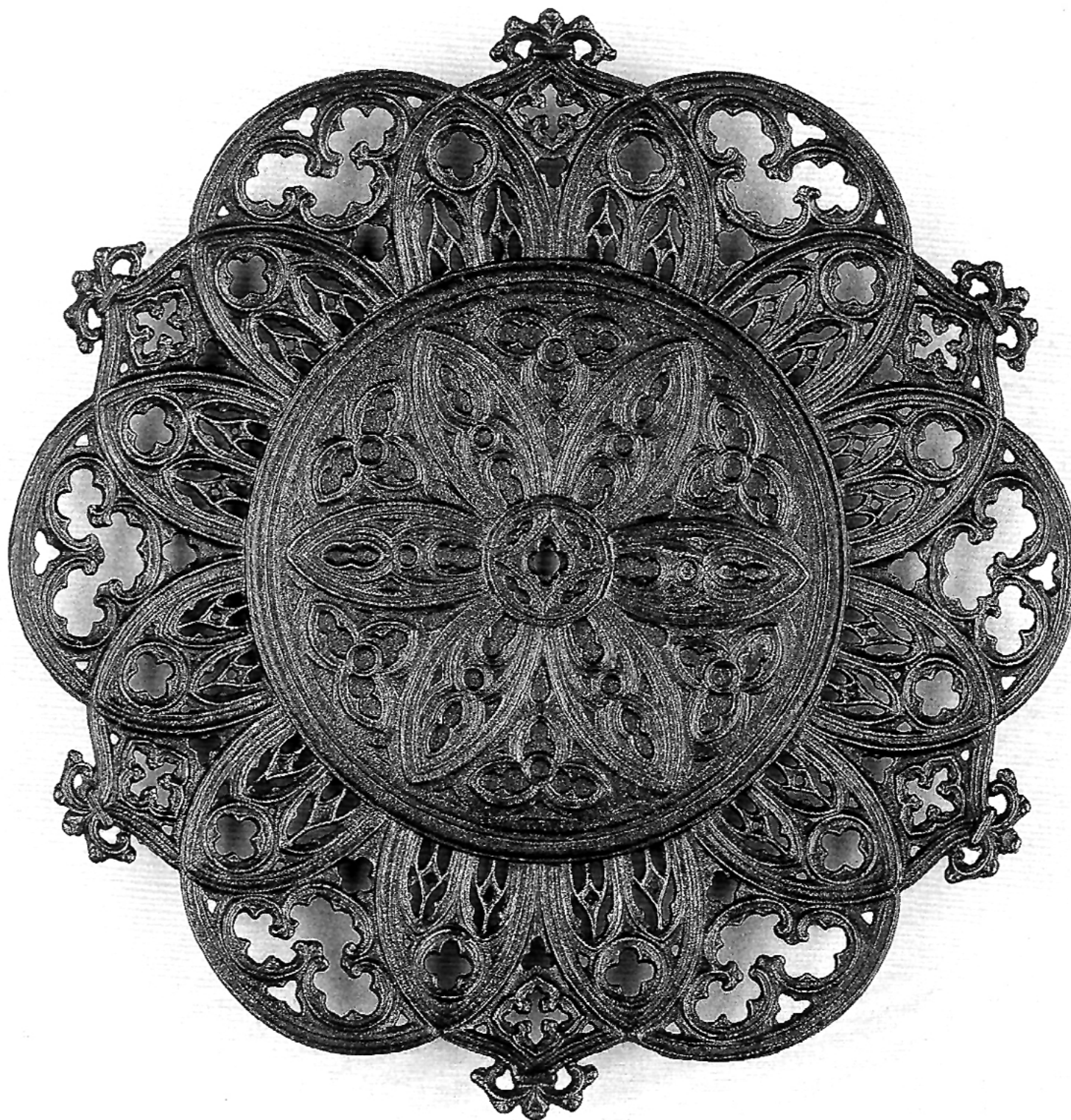
Каслинский завод,
конец XIX – начало XX в.
Чугун.
Диаметр 22 см.
Фото из открытых
источников



чугунолитейном и железоделательном заводе, на Песковском чугунолитейном заводе, в Екатеринославских мастерских Екатерининской железной дороги и на Сосьвинском чугуноплавильном и чугунолитейном заводе.

Опубликованные в статье данные в очередной раз подтверждают, насколько сложна и ответственна атрибуция, даже, казалось бы, незамысловатого предмета — чугунной декоративной тарелки. Я считаю, что образцом для ажурной мелкой тарелки Каслинского завода послужила

декоративная тарелка, выполненная в 1830–1850 годах на одном из пяти производств Центральной Европы: чугунолитейном заводе в Бланско (Чехия) (ил. 8), чугунолитейном заводе в селении Двор около Жужемберка (Словения), литейной мастерской Гланца в Вене (Австрия), литейных предприятиях в Хорцовице (Чехия) или в Решикцабанья (Решица, Румыния). При этом каслинские мастера не просто копировали образец, а создавали свое изделие. Думаю, что правильнее всего оставить для каслинской тарелки (а также



8. Декоративная тарелка.

Бланско (?),
1835–1840.

Чугун.

Диаметр 19,9 см.

Частное собрание

для декоративных тарелок других российских заводов, использовавших каслинское изделие как образец) ее первоначальное название — «Тарелка ажурная мелкая» [17].

Выше я уже писал о том, что отсутствие преискурантов КПЧЗБ серьезно осложняет исследования искусствоведов. На V Международной встрече специалистов по художественному литью из чугуна в Малапане (Озимек, Польша) немецкий коллега передал мне копию 19 страниц, найденных случайно в одной из библиотек в Германии.

Это был преискурант продукции художественного чугунного, бронзового и цинкового литья КПЧЗБ с рукописными пометками и датой «25 августа 1856 г.» на 9 страницах, а также ряд таблиц с изображением продукции КПЧЗБ на 10 страницах. Естественно, меня интересовало, есть ли в этих записях упоминания о К.Ф. Шинкеле. В перечне работ из чугуна и бронзы никакой информации о нем не было, но в разделе цинкового литья в отношении двух предметов указывалось, что алтарный подсвечник с ангелом и распятие выполнены

9. Прейскурант
продукции
художественного
чугунного,
бронзового
и цинкового литья.
Королевский прусский
чугунолитейный завод.
Берлин, 1856 (?).
Копия, с. IX.
Собрание С.С. Назина

IX				
Nachtrag der Bronze- und Zink-Gusswaaren.				
Benennung der Bronze- und Zink-Gusswaaren.	Grösse.		Verkaufspreis pro Stück.	
	hoch oder lang. Zoll.	Durchmesser oder breit. Zoll.	Rthl.	Gr.
I. In Bronze.				
Büsten... { des Kronprinzen von Preussen, Friedrich Wilhelm, in Lebensgrösse, nach Rauch's Modell, sauber ciselirt	—	—	130	—
{ Gütke's, in Lebensgrösse, nach Rauch's Modell, sauber ciselirt	—	—	130	—
Degenknopf, mit dem Kampf der Centauren, nach Benvenuto Cellini, unciselirt	—	—	3	3
Figuren-Gruppe der Jungfer Lorenzen nach der Tangermünder Legende, nach Rauch's Modell, sauber ciselirt, mit Gold und Steinen ausgelegt	17½ - 13	5½	140	—
Löwen, nach der Natur, nach Rauch's Modell, schlafende	—	—	1300	—
Statuen .. { Amor, nach einer Antike, sauber ciselirt	49	—	300	—
{ Ganymed, nach einer Antike, sauber ciselirt	50	—	300	—
II. In Zink.				
Altar-Leuchter mit Engel	22	—	8	—
dergl. nach Schinkel's Zeichnung	30	—	12	—
Crucifixe	38	—	13	—
dergl. nach Schinkel's Zeichnung	44½	—	32	—
Gehäuse zu Nachtlampen, sechseckig	11½	3	2	15
dergl. dreieckig	9	3	1	10
Pferde, nach Tieck's Modell	48	—	180	—
Taufständer, mit den Emblemen: Glaube, Liebe, Hoffnung	35½	22	100	—
Wolfshunde	42	—	110	—
Herrn... 28 Aug. 1856.				

по рисунку К.Ф. Шинкеля (ил. 9), а вот имя автора модели отсутствовало [18].

Сведения из сенсационно обнаруженного преискуранта КПЧЗБ подтверждают мнение Е. Шмидт о том, что Карл Шинкель отнюдь не всегда использовал чугун для своих скульптурных произведений. Как специалист он прекрасно знал ограниченные возможности материала и связанные с этим трудности в работе с чугуном. Иногда он отдавал предпочтение бронзе или мрамору. Эрвин Хинтце уточнял, что по предложению К.Ф. Шинкеля КПЧЗБ изготовил первые образцы фигур из цинка в апреле 1833 года.

В 2009–2017 годах я регулярно участвовал в международных встречах специалистов по художественному литью из чугуна в Австрии, Германии и Польше, где выступал с докладами о проводимых в России выставках и популяризацией истории русского художественного литья из чугуна. В том числе на II Международной встрече, которая проходила в сентябре 2011 года в Германии, в Рейнском музее художественного литья из чугуна, находящемся в Бендорф-Зайне. 28 февраля 2024 года директор музея Барбара Фридрихсен в общей рассылке участникам встреч прислала мне приглашение на VIII Международную встречу, которая состоялась 2 мая. Тема первой секции была задана так: «Карл Фридрих Шинкель — архитектура и прикладное искусство из одного литья». Сотрудник городского музея Берлина доктор Ян Менде (*Jan Mende*, 1964) выступил с докладом «Карл Фридрих Шинкель и прекрасное в повседневной жизни. Проекты для прусского декоративного искусства», основанном на одноименной публикации 2018 года. Это решение вызвало у меня недоумение: как специалисты по художественному литью из чугуна обсуждали этот доклад? В публикации 2018 года и диссертации 2013 года «Тобиас Кристоф Фейлнер (*Tobias Christoph Feilner*). Искусство и промышленность в эпоху Шинкеля» Я. Менде практически вообще не касался художественного литья из чугуна. Он является специалистом по гончарной фабрике Т.К. Фейлнера, которая снабжала проекты К.Ф. Шинкеля строительными и декоративными изделиями из терракоты. В публикации 2018 года в подтверждение роли К.Ф. Шинкеля в прусском декоративном искусстве Я. Менде приводит пример с терракотовым канделябром. Иозеф Каспар (*Joseph Caspar*, 1799–1880) в 1831 году по идее К.Ф. Шинкеля выполнил гравюру с изображением канделябра, скульптор Людвиг Вихманн (*Ludwig Wichmann*, 1788–1859) подготовил модель, а гончар фабрики Т.К. Фейлнера Фердинанд Ханиш (*Ferdinand Hanisch*) изготовил изделие. К.Ф. Шинкель включил канделябр в свой дизайн северной стены Звездного зала в берлинских апартаментах

кронпринца Фридриха Вильгельма IV Прусского (1795–1861). После этого для всех изделие превратилось в терракотовый «Шинкель-канделябр»⁴.

Организаторы мероприятия попросили меня до 28 марта 2024 года подтвердить свое участие и желание выступить с докладом. Дважды, 5 и 18 марта, я официально известил директора музея Б. Фридрихсен, что в силу некоторых причин не смогу принять личное участие в этой встрече, но, по заведенной традиции, хотел бы прислать доклад «Тарелка ажурная мелкая в готическом стиле каслинского завода. Мифы и факты» для публикации его в сборнике материалов Восьмой встречи. К моему разочарованию, не последовало вообще никакого ответа, впервые в практике. Видимо, Б. Фридрихсен «забыла» о сложившихся между нами добрых отношениях, в том числе о предоставленной ей возможности включить свой доклад «История завода в Зайне (1769–2019)» в сборник материалов международной научно-практической конференции «Художественный металл в России и Европе в XVIII–XXI веках», которая проводилась в Екатеринбурге в 2020 году. Таковы современные российско-немецкие отношения в области культуры и искусства.

К слову, в сборнике материалов конференции 2020 года опубликован доклад искусствоведа Замиры Абдугафаровны Малаевой «Московский формат XXI века: частная Галерея каслинского литья» [17], в котором утверждалось наличие надписи с именем Шинкеля на чугунных скульптурных отливках из частной коллекции каслинского литья. При повторном знакомстве с отливками, выполненными, согласно атрибуции, по модели К.Ф. Шинкеля для КПЧЗБ, я, увы, не обнаружил на клеймах его имени. Впрочем, меня это обстоятельство не слишком удивило, так как эти предметы, по мнению немецких специалистов, не имеют никакого отношения к К.Ф. Шинкелю.

Выводы

Более 100 лет искусствоведами, музейными работниками и специалистами по художественному литью из чугуна ведутся дискуссии об авторстве К.Ф. Шинкеля относительно некоторой группы литых чугунных изделий. Сейчас уже можно с уверенностью сказать, что знаменитый архитектор в 1820–1830-х годов не занимался разработкой декоративных изделий ни на Королевском прусском чугунолитейном заводе в Берлине, ни в частных литейных мастерских и не является автором моделей произведений мелкой пластики из чугуна. Этот вывод подтвержден также авторитетными немецкими экспертами.

К.Ф. Шинкель еще при жизни имел репутацию художественного гения, его прославили архитектурные проекты, живописные произведения,

⁴ Mende J. Указ. соч.

сценические декорации. Что касается чугуна, то Карл Шинкель, будучи опытным специалистом, не мог не понимать, насколько ограничены его возможности в работе с этим материалом. Очевидно, поэтому он не так часто использовал чугун для выполнения декоративных изделий, предпочитая ему бронзу, мрамор или цинк. Кроме того, чрезмерная занятость на работе привела к тому, что уже с 1824 года К.Ф. Шинкель боролся с серьезными проблемами со здоровьем, а с 1828 года — физическим упадком сил. В последующие годы он регулярно проходил курортное лечение, но самочувствие его ухудшалось. В 1840 году, 10 сентября, у К.Ф. Шинкеля случился инсульт, в результате чего 9 октября 1841 года немецкий архитектор, живописец, рисовальщик скончался.

Судя по материалам ряда исследований, причастность К.Ф. Шинкеля к созданию предметов художественного литья из чугуна на Королевском прусском чугунолитейном заводе в Берлине в последнее время подверглась переоценке. Об этом говорят и терминологические изменения. То, что раньше называли «моделью», «проектом», «идеей»,

«планом», «макетом» и «эскизом», теперь осторожно классифицируют как предметы, «созданные в традициях Шинкеля» или, в лучшем случае, по его рисункам. Конечно, существует некоторое количество предметов из чугуна (причем весьма ограниченное), в создании которых Карл Шинкель действительно участвовал. Чаще всего это изделия, выполненные по заказам и указаниям прусской королевской семьи.

Не имеющие ничего общего с действительностью атрибуции Г.П. Шайдуровой и О.П. Губкина об авторстве К.Ф. Шинкеля, к сожалению, получили широкое распространение в среде искусствоведов, работников музеев, специалистов по художественному литью из чугуна, в том числе сотрудников Каслинского завода архитектурно-художественного литья, а также коллекционеров.

Неизвестный ранее прейскурант продукции художественного чугунного, бронзового и цинкового литья Королевского прусского чугунолитейного завода в Берлине с таблицами, изображающими продукцию завода, представляет большую ценность для специалистов благодаря своей редкости и информативности.

Список источников

1. Schmitz H. Berliner Eisenkunstguss: Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des königlichen Kunstgewerbemuseums 1867 bis 1917. München: F. Bruckmann A.G., 1917. 56 S., 48 Abb., 44 Taf.
2. Hintze E. Gleiwitzer Eisenkunstguss. Breslau: Verlag des schlesischen Altertumsvereins, 1928. 150 S., 100 Taf.
3. Берлинское художественное литье из чугуна первой половины XIX века из Музея прикладного искусства в Берлине: каталог выставки / ред. М.Я. Крыжановская. Л.: Аврора, 1976. 112 с.
4. Schmidt E. Der Eisenkunstguss. Dresden: Verlag der Kunst, 1976. 119 S., 62 Abb.
5. Schmidt E. Der preußische Eisenkunstguss: Technik, Geschichte, Werke, Künstler. Berlin: Mann, 1981. 325 S., 235 Abb.
6. Arenhövel W. Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 1982. 278 S. mit über 500 Abb.
7. Marquardt B. Eisen, Gold und bunte Steine: Bürgerlicher Schmuck zur Zeit des Klassizismus und des Biedermeier. Deutschland, Österreich, Schweiz. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 1985. 96 S.
8. Шайдурова Г.П. Новые атрибуции каслинского художественного литья из чугуна // Художественный металл Урала XVIII–XX вв. : мат-лы конф. Екатеринбург: Внешторгиздат, 1993. С. 90–95.
9. Губкин О.П., Шайдурова Г.П. Новые имена в каслинском художественном литье // Каслинский чугунный павильон : мат-лы науч. конф. / отв. ред. С.В. Вараксина. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. С. 59–97.
10. Forschler-Tarrasch A. Leonhard Posch. Porträtmodelleur und Bildhauer, 1750–1831. Mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronzeguss, Porzellan und Gips. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 2002. 284 S. mit über 1,000 Abb.
11. Forschler-Tarrasch A. Europäischer Eisenkunstguss im Birmingham Museum of Art. Die Sammlungen Von Gustav Lamprecht und Von Maurice Garbaty. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 2009. 384 S. mit über 1.100 Abb.
12. Bartel E., Ancke G., Bossmann A., Mende J., Teltow A. Die Königliche Eisen-Giesserei zu Berlin 1804–1874. Die Sammlung Preußischer Eisenkunstguss in der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 2004. 160 S.
13. Debowska E., Bartel E., Friedhofen B. Europäischer Eisenkunstguss, die Königlich-Preußischen Eisengießereien Gliwice, Berlin, Sayn. Coblenz: Gorres Verlag, 2006. 196 S.

14. Bartel E., Guntheroth N. Vom preußischen Eisenkunstguss zum künstlerischen Zinkguss: die Studienreise von Moritz Geiss 1828 von Berlin nach Großbritannien. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 2013. 124 S., 127 Abb.
15. Назин С.С. Предметы художественного литья из чугуна, выполненные в Средней Европе в конце XVIII – начале XXI века: оригиналы (раритеты и уникамы), реплики, копии, новоделы, подделки, фальсификации и мистификации // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 9 (79). С. 60–83.
16. Назин С.С. Чугунное художественное литье. Каслинское «Блюдо в готическом стиле»: мифы и факты // Уральский альманах предметов коллекционирования. 2015. № 9. С. 13–21.
17. Малаева З.А. Московский формат XXI века: частная Галерея каслинского литья // Художественный металл в России и Европе в XVIII–XXI веках : мат-лы науч.-практ. конф. / сост. К.А. Гилёва. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2020. С. 175–186.
18. Preis-courant von den Producten der Kunst – Förmerei der Königl. Eisen-Giesserei zu Berlin. Berlin, 1856 (?). 19 S.
19. Александер А.О. Григорий Федотович Зотов — предприниматель и основатель художественного литья на Каслинском заводе // История науки и техники. Музейное дело. Вып. 12: Периодическая таблица технологий: человеческий фактор : мат-лы науч.-практ. конф. / ред.: Д.Ю. Джафарова, Е.П. Музыкина. М.: Политехнический музей, 2020. С. 415–421.
20. Малаева З.Г., Губкин О.П. Художественное литье Урала XVIII–XXI вв. Указатель клейм. Екатеринбург: Астер-ЕК+, 2016. 176 с.

References

1. Schmitz, H. (1917) *Berliner Eisenkunstguss: Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des königlichen Kunstgewerbemuseums 1867 bis 1917*. München: F. Bruckmann A.G. (In Germ.)
2. Hintze, E. (1928) *Gleiwitzer Eisenkunstguss*. Breslau: Verlag des schlesischen Altertumsvereins. (In Germ.)
3. Kryzhanovskaya, M.Ya. (ed.) (1976) *Berlin Art castings from iron of the first half of the 19th century from the Museum of Decorative Arts in Berlin*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
4. Schmidt, E. (1976) *Der Eisenkunstguss*. Dresden: Verlag der Kunst. (In Germ.)
5. Schmidt, E. (1981) *Der preußische Eisenkunstguss: Technik, Geschichte, Werke, Künstler*. Berlin: Mann. (In Germ.)
6. Arenhövel, W. (1982) *Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Sammlungen*. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag. (In Germ.)
7. Marquardt, B. (1985) *Eisen, Gold und bunte Steine: Bürgerlicher Schmuck zur Zeit des Klassizismus und des Biedermeier. Deutschland, Österreich, Schweiz*. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag. (In Germ.)
8. Shaidurova, G.P. (1993) 'New attributions of Kasli artistic cast iron', in *Artistic metal of the Urals of the 18th–20th centuries* [Conference proceedings]. Ekaterinburg: Vneshtorgizdat, pp. 90–95. (In Russ.)
9. Gubkin, O.P. and Shajdurova, G.P. (2000) 'New names in Kasli art casting', in Varaksina, S.V. (ed.) *Kasli cast iron pavilion*. Ekaterinburg: Ural University Press, pp. 59–97. (In Russ.)
10. Forschler-Tarrasch, A. (2002) *Leonhard Posch. Porträtmodelleur und Bildhauer, 1750–1831. Mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronzeguss, Porzellan und Gips*. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag. (In Germ.)
11. Forschler-Tarrasch, A. (2009) *Europäischer Eisenkunstguss im Birmingham Museum of Art. Die Sammlungen Von Gustav Lamprecht und Von Maurice Garbaty*. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag. (In Germ.)
12. Bartel, E., Ancke, G., Bossmann, A., Mende, J. and Teltow, A. (2004) *Die Königliche Eisen-Giesserei zu Berlin 1804–1874. Die Sammlung Preußischer Eisenkunstguss in der Stiftung Stadtmuseum Berlin*. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag. (In Germ.)
13. Debowska, E., Bartel, E. and Friedhofen, B. (2006) *Europäischer Eisenkunstguss, die Königlich-Preußischen Eisengießereien Gliwice, Berlin, Sayn*. Coblenz: Gorres Verlag. (In Germ.)
14. Bartel, E. and Guntheroth, N. (2013) *Vom preußischen Eisenkunstguss zum künstlerischen Zinkguss: die Studienreise von Moritz Geiss 1828 von Berlin nach Großbritannien*. Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag. (In Germ.)
15. Nazin, S.S. (2010) 'Artistic cast iron items made in Central Europe in the late 18th – early 21st centuries: originals (rarities and unique items), replicas, copies, replicas, fakes, falsifications and hoaxes', *Antikvariats, predmety iskusstva i kollektcionirovaniya = Antiques, art and collectables*, (9), pp. 60–83. (In Russ.)

16. Nazin, S.S. (2015) 'Cast iron art casting. Kasli "Dish in the Gothic style": myths and facts', *Uralskiy almanakh predmetov kollektсионirovaniya = Ural almanac of collectibles*, (9), pp. 13–21. (In Russ.)
17. Malaeva, Z.A. (2020) 'Moscow format of the 21st century: private Gallery of Kasli casting', in Gileva, K.A. (comp.) *Artistic metal in Russia and Europe in the 18th–21st centuries* [Conference proceedings]. Ekaterinburg: Ekaterinburg Museum of Fine Arts, pp. 175–186. (In Russ.)
18. Anon. (1856) *Preis-courant von den Producten der Kunst – Förmerei der Königl. Eisen-Giesserei zu Berlin*. Berlin: s. n. (In Germ.)
19. Aleksander, A.O. (2020) 'Grigory Fedotovitch Zotov — the entrepreneur and founder of art casting at the Kasli plant', in Dzhafarova, D.Yu. and Muzykina, E.P. (eds.) *History of science and technology. Museum business. Issue 12: Periodic table of technologies: human factor: materials*. Moscow: Polytechnic Museum, pp. 415–421. (In Russ.)
20. Malaeva, Z.G. and Gubkin, O.P. (2016) *Artistic casting of the Ural in the 18th – 21st centuries. Index of stamps*. Ekaterinburg: Aster-EK+. (In Russ.)

Информация об авторе

Назин Сергей Станиславович, член Международного нумизматического клуба, Москва, Российская Федерация, s.s.nazin@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 4103-4707.

Information about the author

Sergey Stanislavovich Nazin, member of the International Numismatic Club, Moscow, Russian Federation, s.s.nazin@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 4103-4707.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 05.05.2025; одобрена после рецензирования 28.05.2025; принята к публикации 30.05.2025.

The article was received by the editorial board on 05 May 2025; approved after reviewing on 28 May 2025; accepted for publication on 30 May 2025.



Научная статья
УДК 7.04+739.5(519)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.004

Художественные особенности корейских зеркал с изображениями бодхисаттв периода Корё (918–1392)



Симонова Алина Владиславовна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская Федерация
avlsimonova@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-6813-6949>, Research ID: LDG-2888-2024,
SPIN-код (Science Index): 1289-0317

Аннотация. Статья посвящена исследованию корейских бронзовых зеркал периода Корё (918–1392), украшенных изображениями бодхисаттв и других персонажей буддийского пантеона. Эти артефакты представляют собой уникальное явление в декоративно-прикладном искусстве Корейского полуострова, поскольку сакральные образы наносились непосредственно на отражающую поверхность, а не на заднюю часть. Подобная особенность превращала зеркала не просто в ритуальные предметы, но в сложные символические объекты, соединяющие художественную форму и религиозно-философское содержание. В первой части статьи рассматривается философская основа феномена зеркала в буддизме, включая его метафорическое осмысление как «ума-зеркала» в ключевых текстах, таких как «Сутра помоста шестого патриарха» и «Ланкаватара сутра». Особое внимание уделено корейским источникам, в частности «Оставшимся сведениям о трех государствах» монаха Ирёна. Во второй части проводится детальный анализ конкретных экземпляров из коллекции Национального музея Кореи, г. Сеул, Республика Корея. Среди них выделяются зеркала с изображениями Авалокитешвары в иконографии «Вода-луна», бодхисаттвы Махамаюри и Небесного царя Вайшраваны. Исследуются их художественные особенности: иконография, композиция, связь с живописной традицией периода Корё. Особый акцент делается на уникальном оптическом эффекте: при освещении такие зеркала проецировали световой образ, что символизировало идею Пробуждения как взаимодействия «света Учения» и «чистого ума». Заключение обобщает роль этих артефактов в ритуальной практике и буддийском искусстве Кореи. Делается вывод о том, что зеркала периода Корё не только демонстрируют высокое мастерство декоративно-прикладного искусства, но и служат материальным воплощением буддийской философской мысли. Их изучение позволяет глубже понять взаимосвязь искусства, технологии и религиозной практики в корейской культуре, а также восполняет существующие лакуны в исследовании буддийского наследия Корейского полуострова.

Ключевые слова: буддийское искусство, буддийское искусство Кореи, бронзовое зеркало, искусство Корё, буддийская иконография, бодхисаттва, образ зеркала, светоформа, Авалокитешвара, Вайшравана, Махамаюри

Для цитирования: Симонова А.В. Художественные особенности корейских зеркал с изображениями бодхисаттв периода Корё (918–1392) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 76–87. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1208>.

Original article

Artistic features of Goryeo Dynasty mirrors with bodhisattvas images (918–1392)

Alina V. Simonova

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

avlsimonova@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-6813-6949>, Research ID: LDG-2888-2024,
SPIN-code (Science Index): 1289-0317

Abstract. This article explores Korean bronze mirrors of the Goryeo period (918–1392) adorned with images of bodhisattvas and other characters of the Buddhist pantheon. These artifacts represent a unique phenomenon in the decorative and applied arts of the Korean Peninsula, as sacred images were engraved directly on the reflective surface rather than the back. This distinctive feature transformed the mirrors from mere ritual objects into complex symbolic artifacts that combined artistic form with religious and philosophical meaning. The first part of the article examines the philosophical foundation of the mirror in Buddhism, including its metaphorical interpretation as the “mirror of the mind” in key texts such as the Platform Sutra and the Lankavatara Sutra. Special attention is given to Korean sources, particularly Memorabilia of the Three Kingdoms written by the monk Iryeon. The second part provides a detailed analysis of specific artifacts from the collection of the National Museum of Korea in Seoul, Republic of Korea. Notable examples include mirrors depicting Avalokiteshvara in the Water-Moon iconography, the bodhisattva Mahamayuri, and the Heavenly King Vaisravana. Their artistic features, such as iconography, composition, and connection to Goryeo painting traditions, are examined. A special focus is placed on the unique optical effect: when illuminated, these mirrors projected a luminous image, symbolizing the idea of Enlightenment as the interaction between the “light of Dharma” and the “pure mind”. The conclusion summarizes the role of these artifacts in Korean ritual practices and Buddhist art. It argues that Goryeo dynasty mirrors not only demonstrate the high craftsmanship of Korean decorative arts but also serve as tangible embodiments of Buddhist philosophical thought. The study provides deeper insight into the interplay of art, technology, and religious practice in Korean culture while filling gaps in the research on Korea’s Buddhist heritage.

Keywords: Buddhist art, Korean Buddhist art, bronze mirror, Goryeo Dynasty art, Buddhist iconography, bodhisattva, mirror imagery, light-form, Avalokiteshvara, Vaisravana, Mahamayuri

For citation: Simonova, A.V. (2025) ‘Artistic features of Goryeo Dynasty mirrors with bodhisattvas images (918–1392)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 76–87. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1208>. (In Russ.)

Введение

Создание бронзовых зеркал на Корейском полуострове насчитывает многовековую историю, уходящую корнями в период ранних государственных образований, когда началось освоение технологии литья бронзы (около VI до н.э.) [1, р. 1991]. В период Трех государств (I в. до н.э. – VII в.н.э.) производство зеркал получило значительное

развитие, о чем свидетельствуют многочисленные археологические находки в погребениях аристократии государств Когурё, Пэкче и Силла. Однако подлинный расцвет этого декоративно-прикладного искусства приходится на эпоху Корё (918–1392). Сохранившиеся до наших дней образцы демонстрируют высокий уровень мастерства в художественной обработке металла

и разнообразие функционального назначения зеркал: от утилитарного до ритуального. В отличие от более ранних экземпляров, которые преимущественно украшались геометрическими узорами либо флоральным орнаментом, зеркала периода Корё отличались разнообразием приемов и тем декорирования, а также большим количеством форм.

Особый интерес представляет появившийся в этот период специфический тип ритуальных зеркал, которые украшались изображениями будд, бодхисаттв и других персонажей буддийского пантеона. Принципиальным отличием этих зеркал стало расположение сакральных образов непосредственно на отражающей поверхности, тогда как у других типов зеркал разрабатывалась исключительно задняя часть.

В отличие от китайских и японских зеркал, корейские экземпляры изучены искусствоведами в значительно меньшей степени. Фундаментальные работы историков и археологов [1; 2] заложили основу для изучения этих артефактов, предоставив ценный фактологический материал и выявив хронологические и региональные особенности их бытования. Значительный вклад в систематизацию и классификацию памятников внесли каталоги музейных коллекций [3; 4; 5; 6]. Культурологический подход, представленный в исследованиях последних десятилетий [7; 8], позволил рассмотреть эти артефакты в контексте социальных практик корейского общества. Техничко-технологические исследования и публикации с фокусом на реставрацию и консервацию зеркал [9; 10] углубили понимание производственных традиций Корейского полуострова.

Несмотря на ценность представленного в существующих исследованиях материала, в изучении корейских бронзовых зеркал периода Корё остаются существенные лакуны. В частности, зеркала с изображением персонажей буддийского пантеона, их иконографические особенности, образная система и стилистические характеристики до сих пор не стали предметом комплексного искусствоведческого анализа. В то же время ученые отмечают, что подобный вектор представляется перспективным направлением для научных поисков [8, p. 34].

Настоящее исследование направлено на всестороннее искусствоведческое осмысление феномена корейских бронзовых зеркал с изображением бодхисаттв, включающее анализ иконографических особенностей памятников с выделением устойчивых типов изображений, исследование их стилистических характеристик в контексте развития корейского буддийского искусства, а также изучение роли этих артефактов в ритуальной практике Корейского полуострова. Задача

данной статьи — расширение представления о месте и значении сакральных зеркал в художественном и религиозном пространстве эпохи, а также восполнение определенного пробела в изучении буддийского искусства Кореи периода Корё.

Зеркало в буддийской культуре периода Корё (918–1392)

Поскольку сакральное изображение в буддизме не существует изолированно, в отрыве от Учения, и «является своеобразной картой, навигатором для сознания практикующего и преобразует его сознание в ходе взаимодействия» [11, p. 179], анализ художественных особенностей произведений буддийского искусства не представляется полным без обращения к сущностным основам буддийской философии. Сакральное изображение — это явленное другими средствами слово, а потому исследование религиозных текстов буддизма (сутр, садхан, комментариев учителей) может в значительной степени углубить понимание буддийского искусства. В связи с этим, прежде чем переходить к анализу художественного явления, необходимо обратиться к образу и метафоре зеркала, занимающего важное место в буддийской философской традиции в целом и Корейского полуострова в частности.

Самой известной метафорой в большом корпусе буддийских текстов является выражение «зеркало ума», которое выступает лейтмотивом знаменитой «Сутры помоста шестого патриарха» (кит. 南宗頓教最上大乘摩訶般若波羅蜜經六祖惠能大師於韶州大梵寺說法壇經) [12], составленной в VIII веке н.э. и приписываемой патриарху чань Хуэйнану (638–713). Эта сутра стала одной из основополагающих текстов для различных школ и направлений буддизма Восточной Азии и широко бытовала в Корее в период Корё [13]. Не случайно профессор П. Демьевиль назвал свою фундаментальную статью, посвященную символике зеркала в контексте буддийского учения, «Зеркало ума» (англ. *The Mirror of the Mind*) [14].

Центральное место в исследовании П. Демьевилья занимает интерпретация сакральных текстов, в числе которых упомянутая «Сутра помоста шестого патриарха». Ее важной частью является сюжет обмена стихотворными гатхами между старшим монахом Шэньсюем и патриархом чань Хуэйнаном. Гатха Шэньсюя звучала так: «Тело — это древо пробуждения, ум же подобен ясному зеркалу. Прилежно очищай его вновь и вновь, не давай пыли осесть». На что Хуэйнан ответил: «Пробуждение не требует древа, а ясное зеркало не имеет подставки. Природа Будды всегда чиста, откуда же взяться пыли?» [14, p. 13]. По П. Демьевиллю, эти строки отражают фундаментальную проблему буддийской философии: вопрос

о «постепенном» и «мгновенном» путях пробуждения, который на протяжении долгого времени был предметом диспутов¹. Зеркало здесь — метафора ума, и П. Демьевиль прослеживает истоки этой метафоры в даосских текстах, где «ум мудреца подобен зеркалу: он не цепляется за явления и не стремится их предвосхитить» [14, р. 19].

Далее П. Демьевиль обращается к сакральным текстам различных буддийских школ и отмечает, что чаще всего образ *отражения* в зеркале (наряду с отражением луны в воде, сновидениями, тенями, эхом) используется для объяснения иллюзорной природы того, что не является абсолютной истиной. Так, например, в тексте «Ланкаватара сутры» (санскр. लंकावतारसूत्र) воспринимающее сознание уподобляется зеркалу, отражающему объекты и принимающему эти отражения за реальность. П. Демьевиль также обращается к концепции «ума-зеркала» (санскр. आदर्शज्ञान) в Йогачаре² — состоянию ума Будды, которое, подобно зеркалу, отражает все феномены, при этом оставаясь незапятнанным. Эти образы находят параллели в западной мистике, от неоплатонизма (где материя сравнивается с отражением в зеркале, лишенным реальности) до христианской аскетики (например, у Григория Нисского (ок. 355–394 г.н.э.), который определял чистую душу как зеркало Бога) [14, р. 22–31].

Образ зеркала присутствует и в буддийских текстах, которые создавались на территории Корейского полуострова в разные периоды. Например, мы находим его в историях, записанных в «Оставшихся сведениях о трех государствах» (кор. 삼국유사, 三國遺事), одном из наиболее ранних корейских исторических источников, который был составлен в XIII веке буддийским монахом Ирёном (1206–1289). Пересказывая древние легенды в части под названием «Тень Будды [на] горе Мао-сан», Ирён пишет: «Будда поднял [в воздух свое] тело [и] вошел [в] каменную [стену пещеры]. Совсем так, [как если бы эта стена стала] ясным зеркалом, люди увидели [в ней отражение своего] внешнего облика, [и отражения] множества драконов все [тоже] явились [там]. [Сам же] Будда пребывал в камне, [а его] образ проявлялся вовне» [15, с. 586].

Приведенный фрагмент, хоть и небольшой по своему объему, позволяет проследить специфику осмысления образа *зеркальной поверхности*, бытовавшую на территории Кореи. В этом фрагменте каменная стена представляется зеркальной гладью, войдя в которую, Будда начинает пребывать в ее тверди, одновременно проявляясь и вне ее. Предположительно, эта образность отразилась в создании уникальных зеркал, которые с помощью света выстраивали образ нематериального характера (о чем пойдет речь ниже), а с другой стороны, она вписывается в общую концептуальную позицию буддийского искусства, где образ всегда двойственен, то есть он репрезентирует и одновременно утаивает смысл, чтобы ум практикующего не привязывался к изображению как к идолу³.

Таким образом, опираясь на комплексное исследование буддийских текстов, можно предположить семантическую многомерность образа зеркала в культуре и искусстве Кореи, а также его значимость в качестве сложной философской категории, связывающей онтологические, гносеологические и сотериологические аспекты буддийской мысли. Этот материал позволит проследить, как доктринальные принципы буддизма нашли свое воплощение в художественной практике периода Корё, и проанализировать зеркала, бытовавшие в этот период, как особую сакральную художественную форму.

Художественные и образные особенности буддийских зеркал периода Корё (918–1392)

Археологические исследования ранних буддийских реликвариев позволяют предположить, что зеркала вошли в ритуальную практику Кореи начиная с VI века н.э. [8, р. 15]⁴. Об этом свидетельствуют бронзовые зеркала, которые были найдены в храмах Пульгукса (основан в 528 г.н.э.) и Хваннёнса (основан в 553 г.н.э.) близ г. Кёнджу⁵, провинция Кёнсан-пукто, Республика Корея. Традиция помещать сакральные зеркала в реликварии пагод сохранилась на протяжении многих веков, в том числе и в период Чосон (1392–1897). Отметим, что у ранних ритуальных зеркал традиционно

¹ О «постепенном» и «мгновенном» путях пробуждения см. подробнее: Урбанаева И.С. Кросскультурный анализ двух основных традиций махаяны в аспекте концептуализации пути // *Философия и культура*. 2018. № 7. С. 32–42.

² Йогачара — школа буддизма Махаяны, возникшая в IV веке. См. подробнее: Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм : энциклопедический словарь. М.: Фонд содействия буддийскому образованию и исследованиям, 2023. С. 237–240.

³ Подробнее о «репрезентации» и «сокрытии» в буддийском искусстве см.: Деменова В.В., Уроженко О.А. Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2010. 141 с.

⁴ Необходимо отметить, что здесь подразумевается именно буддийская ритуальная практика. Известно, что зеркало в ритуале использовалось древними корейцами и в период добуддийских верований, в частности, в шаманских обрядах, где оно выступало в качестве солярного символа. Однако с окончательным закреплением буддизма на территории Корейского полуострова в VI веке нашей эры ритуальная практика значительно трансформировалась, хотя сохранила элементы шаманских традиций. См. подробнее: Kim S.E.T. Korean Buddhist adoption of shamanic religious ethos: healing, fortune seeking, and the afterlife // *International journal of Buddhist thought and culture*. 2018. № 1. P. 59–85.

⁵ В период Трех государств (I в. до н.э. – VII в. н. э.) г. Кёнджу был столицей Силла.



**1. Зеркало
с бодхисаттвой
Авалокитешварой
(Кваным).**

Период Корё (918–1392),
Корея.

Высота 40 см.

Национальный музей

Кореи, Сеул,

Республика Корея.

Источник: National
Museum of Korea,

museum.go.kr

разрабатывалась только задняя поверхность, а практика помещать изображение персонажей буддийского пантеона на отражающую часть появляется и ярко проявляет себя именно в период Корё. Подобные зеркала называют *кёнсан* (кор. 경상, 鏡像), что буквально означает «зеркало с изображением». Дж. У предполагает, что церемонии, в которых использовали *кёнсан*, были многообразны и часто связаны с ритуалами защиты государства [16, р. 37–38].

Достаточно обширной коллекцией зеркал с изображением бодхисаттв периода Корё обладает Национальный музей Кореи, Сеул, Республика Корея. Образцы этого музейного собрания демонстрируют большую вариативность в иконографии персонажей и форме зеркал, в связи с чем коллекция представляется ценной источниковой базой для настоящего исследования.

Одним из ярких примеров служит бронзовое зеркало с изображением бодхисаттвы Авалокитешвары⁶ (кор. 청동 관음보살 무늬 경상), высотой

40 см (ил. 1)⁷. Его форма напоминает лепесток лотоса с выемкой в нижней части, вторящей выступу в верхней. Его задняя часть не орнаментирована и обрамлена рельефно выступающим ободком по краю. В правой части по центру располагается рамка прямоугольной формы, в которую вписаны иероглифы с именем мастера: 湖州眞石家念二叔照子.

На лицевой, отражающей части зеркала помещен бодхисаттва Авалокитешвара, который представлен в форме «Вода-луна». Описывая эту иконографию, Ю.И. Елихина отмечает, что обычно фигура изображена сидящей на берегу реки, а атрибутами могут выступать ивовая ветвь и сосуд [17, с. 38, 52]. На рассматриваемом нами зеркале в нижней части под бодхисаттвой выющимися линиями изображены волны водного пространства.

Одна нога бодхисаттвы покоится на опоре, а вторая согнута в колене и приподнята. Его правая рука расположена позади него, а левая лежит на колене левой ноги. В руках нет атрибутов. Это положение тела напоминает позу лалитасана,

⁶ Авалокитешвара — бодхисаттва сострадания и милосердия. В Корее особое почитание Авалокитешвары начинается в период Объединенного Силла (660–935) и продолжает бытовать на протяжении многих последующих веков. Подробнее о широкой распространенности культа Авалокитешвары в Восточной Азии см.: Елихина Ю.И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: Нестор-История, 2010. 289 с.

⁷ Инв. номер: 덕수1945. Национальный музей Кореи, Сеул, Республика Корея.
URL: <https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/search/view?relicId=1154> (дата обращения: 21.06.2025).

**2. Зеркало
с изображением
бодхисаттв
Авалокитешвары
и Махамаюри.**

Период Корё (918–1392),
Корея.
Национальный музей
Кореи, Сеул, Республика
Корея.
Источник: National
Museum of Korea,
museum.go.kr



также называемую «поза отдохновения» или «поза отдыхающего царя», поскольку трактуется очень свободно, расслабленно. На голове бодхисаттвы — сложная многочастная корона, в центре которой изображена небольшая фигура будды Амитабхи. Вокруг Авалокитешвары — крупная круглая мандорла; вторая мандорла поменьше расположена вокруг головы бодхисаттвы. Тело Авалокитешвары украшено струящимися ниспадающими лентами, браслетами и ожерельями с крупными круглыми бусинами, из-за чего центр композиции насыщен активными частыми линиями складок одежд, лент, нитей украшений. Сами же линии решены множеством небольших точек и пунктиров, плотно прилегающих друг к другу и создающих тем самым «вибрирующее» изображение.

У некоторых зеркал отражающая поверхность располагалась с двух сторон. Таково, например, зеркало с изображением Авалокитешвары и Махамаюри (кор. 수월관음보살 무늬 동제 거울, ил. 2)⁸. Форма этого зеркала тяготеет к овальной с небольшим выступом вверху и прямоугольной нижней частью. В выступе находится круглое отверстие, вероятно, для того чтобы зеркало можно было подвешивать.

На одной стороне зеркала изображен Авалокитешвара также в форме «Вода-луна», однако его

тело развернуто влево, в отличие от предыдущего примера, где торс бодхисаттвы был направлен вправо. В руке Авалокитешвары держит ветвь ивы. Корона бодхисаттвы состоит из тонкой диадемы, на которой по центру располагается фигура будды Амитабхи, излучающая сияние. Вокруг головы Авалокитешвары тонкой линией явлена круглая мандорла. Тело бодхисаттвы украшено лентами, браслетами и ожерельем, которые решены пунктирными чертами. Справа от бодхисаттвы Авалокитешвары расположены деревья, а внизу — водное пространство, в котором заметен корабль и небольшие фигурки людей.

Отметим, что само понятие «Вода-луна», как отмечает Ю.И. Елихина, «заимствовано из даосских представлений как символ иллюзорности мира, подобно Луне, отраженной в воде» [17, с. 32]. Бодхисаттва Авалокитешвара достаточно часто встречается в этой иконографии в живописи периода Корё, однако расположение подобного изображения на зеркальной отражающей поверхности предлагает новые грани этого образа и усиливает те метафорические пласты, о которых мы подробно говорили выше.

На другой стороне зеркала — бодхисаттва Махамаюри. Махамаюри располагается в центре,

⁸ Инв. номер: 덕수2353. Национальный музей Кореи, Сеул, Республика Корея.
URL: <https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/search/view?relicId=8028> (дата обращения: 21.06.2025).



**3. Зеркало
с изображением
бодхисаттвы
Авалокитешвары.**

Период Корё (918–1392),
Корея.

Высота 14,4 см,
длина 10,2 см.

Национальный музей
Кореи, Сеул,

Республика Корея.

Источник: National
Museum of Korea,
museum.go.kr

фигура представлена сидящей со скрещенными ногами на спине павлина, который стоит на цветке лотоса. В одной руке Махамаюри держит меч, а в другой, предположительно, свиток. Отметим, что подобная иконография является достаточно редкой и чаще всего встречается в искусстве Японии, что делает корейский экземпляр уникальным.

Иную иконографию бодхисаттвы Авалокитешвары предлагает еще одно зеркало (кор. 동제 관음입상 거울) из коллекции Национального музея Кореи, Республика Корея (ил. 3)⁹. Само зеркало прямоугольной формы с небольшим выступом и отверстием для подвешивания в центре верхней части; его высота — 14,4 см, а длина — 10,2 см. Его задняя поверхность гладкая и никак не разработана.

На этом зеркале бодхисаттва Авалокитешвара представлен в позе самапада (прямо стоящий). Его ноги располагаются в цветке лотоса, в одной руке он держит ветвь ивы, в другой, у живота, чашу. Голова бодхисаттвы украшена сложной короной с высокой центральной частью, которая напоминает

распустившийся бутон. Вокруг головы Авалокитешвары — круглая мандорла. Торс бодхисаттвы украшен лентами одежд, а также несколькими нитями украшений с крупными жемчужинами и цветком лотоса. Характер линии здесь иной: она дана не плотным рядом точек и не пунктирными отрезками, а цельно. Линия струится, извивается, в некоторых местах истончается, а в некоторых вновь «набирает силу», становится более плотной, из-за чего сохраняется характерное мерцание, вибрация образа.

Следующий экземпляр — двустороннее зеркало с изображением Авалокитешвары и Вайшраваны (кор. 청동관음보살 · 비사천문 무늬 경상, ил. 4)¹⁰. Оно достаточно небольшое — 9,7 × 4,5 см, прямоугольной формы с небольшой петлей для подвешивания, расположенной по центру.

На одной стороне зеркала помещен Авалокитешвара. Бодхисаттва вновь представлен в форме «Вода-луна», в подножии его пьедестала — бурлящие волны. Ноги бодхисаттвы скрещены, и руками он обхватывает одно колено. Торс здесь укутан

⁹ Инв. номер: 덕수5645. Национальный музей Кореи, Сеул, Республика Корея.

URL: <https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/search/view?relicId=1262> (дата обращения: 21.06.2025).

¹⁰ Инв. номер: 덕수3349. Национальный музей Кореи, Сеул, Республика Корея.

URL: <https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/search/view?relicId=1262> (дата обращения: 21.06.2025).

**4. Зеркало
с изображением
бодхисаттвы
Авалокитешвары
и Вайшраваны.**

Период Корё (918–1392),
Корея.

9,7 × 4,5.

Национальный музей

Кореи, Сеул,

Республика Корея.

Источник: National

Museum of Korea,

museum.go.kr



в гораздо более плотное одеяние, украшения лаконичны: они вплетены в длинные косы. На голове у бодхисаттвы расположена небольшая корона с тяготеющей к треугольной форме центральной частью, внутри — Будда Амитабха. Вокруг Авалокитешвары две круглые мандорлы, одна из которых полностью охватывает его тело, а другая, чуть меньше, только голову и верхнюю часть туловища. Внизу перед бодхисаттвой расположены миниатюрные фигурки людей. Это изображение по своему характеру наиболее близко к живописным образам Авалокитешвары периода Корё и по общей динамике композиции, и по трактовке лица и тела бодхисаттвы, его объемов и форм.

На другой стороне зеркала изображен Небесный царь, хранитель Севера, Вайшравана.

Он стоит на земле, в одной его руке пагода, а в другой знамя. Вайшравана одет в плотный доспех, украшенный множеством лент. Характер линии здесь совершенно иной — более плотный, насыщенный, активный.

Вайшравана изображается и на одностороннем прямоугольном зеркале (кор. 비사문천왕 무늬 동제 경상, ил. 5)¹¹. Здесь Небесный царь представлен в той же иконографии и с теми же атрибутами, однако вся его фигура трактована более свободно, изображение менее плотное и насыщенное, в сравнении с предыдущим экземпляром. Вероятно, это связано с тем, что размер зеркала больше, оно шире — 11 × 8,3 см. Справа от изображения расположены иероглифы 北方毗沙門天, означающие «Северный Небесный владыка Вайшравана».

¹¹ Инв. номер: 덕수2563. Национальный музей Кореи, Сеул, Республика Корея.
URL: <https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/search/view?relicId=1183> (дата обращения: 23.06.2025).



5. Зеркало
с изображением
Вайшраваны.

Период Корё (918–1392),
Корея.

11 × 8,3.

Национальный музей
Кореи, Сеул,
Республика Корея.

Источник: National
Museum of Korea,
museum.go.kr

6. **Зеркало**
с изображением
Будды Амиды.

XIX в., Япония.

Высота 23,8 см.

Метрополитен-музей,

Нью-Йорк, США.

Источник: The Met,

metmuseum.org



Фигура здесь расположена почти фронтально, тогда как на предыдущем примере в три четверти.

Выше мы уже касались того, что сакральное изображение наносилось на отражающую поверхность, а не на заднюю часть зеркала, как это было принято традиционно. Это принципиальная особенность подобных зеркал и наиболее значимая часть в понимании их художественно-философской идеи. Как мы отметили, с помощью света зеркала создавали нематериальный образ. Вот как это происходило: когда свет попадал на поверхность зеркала, они начинали буквально проецировать сакральное изображение вовне. Пример мы можем найти в экспозиции Метрополитен-музея, Нью-Йорк, США, где представлено круглое японское зеркало XIX века (ил. 6)¹².

В статье В.В. Деменовой «Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса)» подчеркивается, что свет в буддийской

традиции — «видимое проявление феномена “запредельной мудрости”, качеств ума Пробужденного, способных “озарить” множество миров» [18, с. 63]. Автор вводит понятие «светоформа», которое раскрывает связь между сущностными характеристиками Учения и их художественным воплощением. В контексте зеркал это особенно значимо: их поверхность буквально отражает свет и «транслирует» светонесущий образ.

В первой части статьи мы обратились к тому, что зеркало в буддийских текстах часто выступает метафорой ума. Свет же — метафора Учения, и когда он соприкасается с зеркалом, то преобразует зеркальную поверхность, которая вбирает его светонесущие качества. Образы, явленные в пространство в процессе этого взаимодействия, буквально сотканы из света, они полностью состоят из него.

¹² Сохранность корейских зеркал периода Корё не позволяет создать подобную экспозицию с демонстрацией взаимодействия света и отражающей поверхности, поэтому для примера мы обращаемся к позднему японскому экземпляру.

Выводы

Проведенное исследование художественных смыслов бронзовых корейских зеркал периода Корё (918–1392) позволяет сделать вывод об их уникальном месте в истории буддийского искусства Корейского полуострова. Иконографический анализ зеркал из коллекции Национального музея Кореи выявил устойчивые типы изображений, среди которых особое место занимают образы Авалокитешвары, бодхисаттвы сострадания, особенно

почитаемого в корейской буддийской традиции. Философская основа этих произведений восходит к буддийской концепции «зеркала ума». Размещение сакральных изображений именно на отражающей поверхности создавало эффект «проявления» образа в пространстве при попадании света, что символизирует центральную буддийскую идею о Пробуждении как результате взаимодействия «света Учения» и «ума-зеркала».

Список источников

1. Park J.S., Gordon R.B. Traditions and transitions in Korean bronze technology // *Journal of archaeological science*. 2007. № 34. P. 1991–2002.
2. Kim W. Art and archaeology of ancient Korea. Seoul: Taekwang Pub. Co., 1986. 416 p.
3. Moes R.J. Korean art from the Brooklyn Museum Collection. New York: Universe Books, 1987. 202 p.
4. McKillop B. Korean art and design. London: The Victoria and Albert Museum, 1992. 192 p.
5. Pak Y. The Korean art collection in The Metropolitan Museum of Art // *Arts of Korea* / ed. by J.G. Smith. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 402–450.
6. Lee M. Korean mirrors // *Treasures from the Bronze Age and beyond. The Hallwyl Museum's Collection of small Chinese and Korean bronzes* / ed. by A. Williams, E. Aggeklint, M. Lee. Stockholm: Hallwyl Museum, 2019. P. 102–107.
7. Horlyck C. Mirrors in Koryo society: their history, use and meanings. London: SOAS, University of London, 2005. 576 p.
8. Merrienboer J. Bronze mirrors of the Goryeo Dynasty (913–1392 CE). How their iconography reflects their role in society. Leiden: Leiden University, 2021. 81 p.
9. Choi K.J., Park J.S. On the manufacturing technology of some Koryo bronze artifacts // *Journal of the Korean Society for Heat Treatment*. 2004. Vol. 17. № 1. P. 2–9.
10. 박진경. 고려 조선시대 동경(銅鏡) 연구. 서울: 홍익대학교, 2021 [Парк Дж. Исследование бронзовых зеркал династий Корё и Чосон. Сеул: Университет Хонгик, 2021. 200 с.]. (На корейском яз.)
11. Деменова В.В. Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства // *Временник Зубовского Института*. 2023. № 1 (40). С. 173–184.
12. Абаев Н.В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1983. 125 с.
13. McRae J.R. The Platform Sutra in religious and cultural perspective // *The Eastern Buddhist*. 1989. Vol. 22. № 2. P. 130–135.
14. Demiéville P. The mirror of the mind // *Sudden and gradual: approaches to enlightenment in Chinese thought* / ed. by P.N. Gregory. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987. P. 13–40.
15. Ирён. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах: (самгук юса) / Ирён; пер. Ю.В. Болтач. СПб.: Гиперион, 2018. 894 с.
16. Woo J. The esoteric Buddhism ritual and bronze mirrors incised with Buddhist images in the Goryeo period // *Journal of Korean Association of Art History Education*. 2010. № 24. P. 7–38.
17. Елихина Ю.И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: Нестор-История, 2010. 289 с.
18. Деменова В.В. Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса) // *Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки*. 2015. № 1 (136). С. 62–74.

References

1. Park, J.S. and Gordon, R.B. (2007) 'Traditions and transitions in Korean bronze technology', *Journal of archaeological science*, (34), pp. 1991–2002.
2. Kim, W. (1986) *Art and archaeology of ancient Korea*. Seoul: Taekwang Pub. Co.
3. Moes, R.J. (1987) *Korean art from the Brooklyn Museum Collection*. New York: Universe Books.
4. McKillop, B. (1992) *Korean art and design*. London: The Victoria and Albert Museum.
5. Pak, Y. (1998) 'The Korean art collection in The Metropolitan Museum of Art', in Smith, J.G. (ed.) *Arts of Korea*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 402–450.
6. Lee, M. (2019) 'Korean mirrors', in Williams, A., Aggeklint, E. and Lee, M. (eds.) *Treasures from the Bronze Age and beyond. The Hallwyl Museum's Collection of small Chinese and Korean bronzes*. Stockholm: Hallwyl Museum, pp. 102–107.
7. Horlyck, C. (2005) *Mirrors in Koryo society: their history, use and meanings*. London: SOAS, University of London.
8. Merrienboer, J. (2021) *Bronze mirrors of the Goryeo Dynasty (913–1392 CE). How their iconography reflects their role in society*. Leiden: Leiden University.
9. Choi, K.J. and Park, J.S. (2004) 'On the manufacturing technology of some Koryo bronze artifacts', *Journal of the Korean Society for Heat Treatment*, 17(1), pp. 2–9. (In Korean)
10. Bag Jingyeong (2021). Goryeo joseonsidae dong-gyeong (dong-gyeong) yeongu. seoul: hong-igdaehaggyo [Park, J. (2021) *A study on bronze mirrors of Korea from the Goryeo to Joseon Periods*. Seoul: Hong-ik University] (In Korean).
11. Demenova, V.V. (2023) 'Analysing works of Buddhist art: methodological aspects', *Vremennik Zubovskogo instituta = Annals of the Zubov institute*, (1), pp. 173–184. (In Russ.)
12. Abaev, N.V. (1983) *Chan Buddhism and the psychic activity culture in Mediaeval China*. Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
13. McRae, J.R. (1989) 'The Platform Sutra in religious and cultural perspective', *The Eastern Buddhist*, 22(2), pp. 130–135. (In Russ.)
14. Demiéville, P. (1987) 'The mirror of the mind', in Gregory, P.N. (ed.) *Sudden and gradual: approaches to enlightenment in Chinese thought*. Delhi: Motilal Banarsidass, pp. 13–40.
15. Iryon (2018) *Memorabilia of the Three Kingdoms (Samguk yusa)*. Saint Petersburg: Hyperion. (In Russ.)
16. Woo, J. (2010) 'The esoteric Buddhism ritual and bronze mirrors incised with Buddhist images in the Goryeo period', *Journal of Korean Association of Art History Education*, (24), pp. 7–38.
17. Elikhina, Yu.I. (2010) *Cults of the main bodhisattvas and their earthly incarnations in the history and art of Buddhism*. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya. (In Russ.)
18. Demenova, V.V. (2015) 'Lightness and Light-Form in Buddhist Art (On the Statement of the Problem)', *Izvestia of the Ural federal university. Series 2. Humanities and Arts*, (1), pp. 62–74. (In Russ.)

Информация об авторе

Симонова Алина Владиславовна, ассистент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, avlsimonova@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-6813-6949>, Research ID: LDG-2888-2024, SPIN-код (Science Index): 1289-0317.

Information about the author

Alina Vladislavovna Simonova, Assistant, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, avlsimonova@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-6813-6949>, Research ID: LDG-2888-2024, SPIN-code (Science Index): 1289-0317.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 03.07.2025; одобрена после рецензирования 21.07.2025; принята к публикации 22.07.2025.

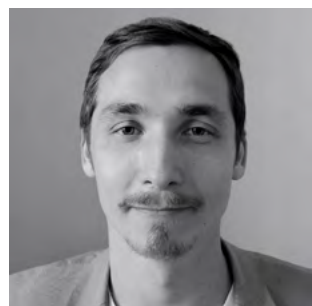
The article was received by the editorial board on 03 July 2025; approved after reviewing on 21 July 2025; accepted for publication on 22 July 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 88–99. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 88–99. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 739.5+745.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.005

Бронзовая группа «Вакханка у гермы» из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф»: иконография, бытование, реставрация



Шевлягин Арсений Андреевич

Государственный музей-заповедник «Петергоф», Санкт-Петербург, Российская Федерация
oransculpture@peterhofmuseum.ru, SPIN-код (Science Index): 7193-8243



Иноземцева Алёна Игоревна

Реставрационная мастерская «Наследие», Санкт-Петербург, Российская Федерация
inozemceva999@mail.ru

Аннотация. В собрании Государственного музея-заповедника «Петергоф» хранится бронзовая группа «Вакханка у гермы» работы неизвестного французского мастера второй половины XIX века. Произведение представляет собой выполненную в человеческий рост обнаженную женскую фигуру, прислонившуюся к герме, увенчанной головой сатира. В статье рассматриваются вопросы, связанные с бытованием пластической работы и особенностями ее комплексной реставрации. В исследовании определено, что иконография изваяния восходит к античным образцам, найдены аналоги в западноевропейском искусстве XIX столетия, предложена классификация видов построения сходных вакхических композиций. Изучение архивных документов, в том числе неопубликованных, хранящихся в Государственном музее-заповеднике «Петергоф» и Государственном Эрмитаже, позволили узнать провенанс произведения в XX веке.

В процессе реставрационных работ сделаны выводы о конструктивных особенностях скульптуры. Характер дефектов литья, особенности проработки рельефа, а также качество отделки подтвердили догадку реставраторов о том, что памятник является высокотехнологичным цельнолитым изделием. Обнаружено, что группа имела смещенный центр тяжести и, с учетом веса скульптуры, слишком малую толщину стенок плинта, что приводило к значительному крену всей композиции. После устранения деформации плинта специалистами произведены изготовление и установка усиливающей конструкции, осуществлена замена креплений из черного металла на латунные. В ходе реставрации деструктированные мастиковки удалены и заменены новыми; восполнены утраты авторской патины, нанесено новое, не искажающее авторского замысла консервационное покрытие. Актуальность работы обусловлена перспективой использования скульптуры в экспозиции открытого хранения в Кавалерском корпусе, расположенном в Верхнем парке дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум».

Ключевые слова: французская скульптура XIX века, бронза, литье, вакханка, герма, ГМЗ «Петергоф», Ораниенбаум, античный сюжет, иконография, реставрация

Для цитирования: Шевлягин А.А., Иноземцева А.И. Бронзовая группа «Вакханка у гермы» из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф»: иконография, бытование, реставрация // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 88–99.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1213>.

Original article

Bronze group “Bacchante at the Herma” from the collection of the Peterhof State Museum-Reserve: iconography, existence, restoration

Arseny A. Shevlyagin

*Peterhof State Museum-Reserve, Saint Petersburg, Russian Federation
oransculpture@peterhofmuseum.ru, SPIN-code (Science Index): 7193-8243*

Alena I. Inozemtseva

*“RM Nasledie” LLC, Saint Petersburg, Russian Federation
inozemceva999@mail.ru*

Abstract. The collection of the Peterhof State Museum-Reserve contains a bronze group, “Bacchante at the Herma,” by an unknown French artist from the second half of the 19th century. The work is a life-size nude female figure leaning against a herma topped with a satyr’s head. This article examines issues related to the existence and characteristics of the complex restoration of this plastic work. The study determined that the iconography of this sculpture dates back to ancient examples and found analogues in Western European art from the 19th century, as well as proposing a classification for types of construction for similar Bacchic compositions. Through the study of archival documents, including unpublished ones stored in the Peterhof Museum-Reserve and the State Hermitage, it was possible to trace the provenance of this work in the twentieth century.

During the restoration work, conclusions were made about the design features of the sculpture. The nature of the casting defects, the complexity, height, and depth of the relief, as well as the quality of the finish, confirmed the restorers’ guess that the monument is a high-tech, one-piece cast product. It was discovered that the group had a displaced center of gravity and, given the weight of the sculpture, a thickness of the plinth walls that was too small, which led to a significant tilt of the entire composition. After eliminating the deformation of the plinth, specialists manufactured and installed a reinforcing structure and replaced the black metal fasteners with brass ones. During the restoration, the destroyed mastics were removed and replaced with new ones; the loss of the author’s patina was replenished, and a new conservation coating was applied that does not distort the author’s intent. The relevance of the work is due to the prospect of using the sculpture in an open storage exhibit in the Cavalier Building, located in the Upper Park of the Oranienbaum Palace and Park Ensemble.

Keywords: French sculpture of the 19th century, bronze, casting, bacchante, herma, Peterhof State Museum-Reserve, Oranienbaum, antique story, iconography, restoration

For citation: Shevlyagin, A.A. and Inozemtseva, A.I. (2025) ‘Bronze group “Bacchante at the Herma” from the collection of the Peterhof State Museum-Reserve: iconography, existence, restoration’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 88–99. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.005.
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1213>. (In Russ.)

Введение

Скульптурное собрание Ораниенбаума во второй половине XX века пополнилось рядом ценных с художественной точки зрения произведений, в том числе копиями с античных оригиналов и работами выдающихся европейских ваятелей

XIX столетия. Представление об этом этапе формирования коллекции дает каталог скульптуры, подготовленный В.Я. Юмангуловым и Н.Ю. Хадеевой [1], в котором содержатся наиболее полные сведения о поступивших произведениях. Актуальность дальнейшего исследования собрания определена



1. Неизвестный мастер.

Вакханка у гермы.

Группа.

Общий вид,
лицевая сторона
до и после реставрации.

Вторая половина XIX в.

Бронза, литье, чеканка,
патинировка.

168 × 75 × 65.

Государственный
музей-заповедник
«Петергоф».

Изображение
предоставлено
ООО «РМ «Наследие»»

тем обстоятельством, что большинство работ, вошедших в состав фонда скульптуры Ораниенбаума после Великой Отечественной войны, до сих пор мало изучено. К числу таких произведений относится бронзовая группа «Вакханка у гермы» работы неизвестного французского мастера второй половины XIX века (инв. № ОДМП 82-ск) [1, с. 127].

Вопросами изучения французской бронзовой скульптуры XIX века занимались З.В. Зарецкая, Н.К. Косарева [2], Н.Н. Калитина [3]. Изучению французской бронзовой пластики этого периода также посвящены статьи каталогов музеев, обладающих соответствующими коллекциями, например Государственного Эрмитажа [4] или Международного института антиквариата ASG [5].

Практические задачи, связанные с включением бронзового изваяния «Вакханка у гермы» в состав будущей экспозиции открытого хранения в Кавалерском корпусе, расположенном на территории Верхнего парка Ораниенбаума, стали стимулом для проведения комплексной реставрации

памятника, его предварительного изучения и поиска аналогов в западноевропейском пластическом искусстве. Результаты выполненных работ положены в основу текста этой статьи.

Цель статьи заключается в трансляции опыта реставрации скульптурной группы «Вакханка у гермы» как показательного и выразительного примера предмета, созданного посредством художественного бронзового литья, и в формировании фактологической базы, способствующей расширению возможностей дальнейшего изучения рассматриваемого памятника.

Методика исследования включает формально-стилистический, иконологический, а также сравнительный анализ при изучении иконографии и истории бытования скульптуры. В рамках реставрационных работ применен ряд методов натурного и лабораторного анализа: метод натурного обследования, рентгенофазовый анализ, рентгенофлуоресцентный анализ и ИК-Фурье спектроскопия.

Вакханка у гермы: декоративные особенности, аналоги, бытование

Произведение представляет собой выполненную в человеческий рост обнаженную женскую фигуру, прислонившуюся к герме и обнимающую ее правой рукой с плоской чашей для вина (ил. 1). В левой руке девушка удерживает один из атрибутов бога виноделия Вакха и символ плодородия в античном искусстве — тирс, небольшой жезл, увенчанный сосновой шишкой и украшенный гроздьями и листьями винограда. В некоторых районах Греции сосновые шишки использовали при изготовлении вина. Волосы вакханки собраны в пучок сзади и закреплены лентой, обернутой вокруг головы, в прическу вплетены виноградные гроздья — аллегория удовольствия, опьянения.

Герма увенчана погрудным изображением сатира с маленькими рождками, заостренными ушами и длинной бородой; на площадке-основании бюста, под правым плечом лежит флейта пана, перевязанная тесьмой, переброшенной через левое плечо. Передняя грань гермы декорирована рельефом с изображением зооморфного многогрудого существа, иконография которого напоминает о традициях крито-микенского искусства. У основания гермы — две переплетенные друг с другом змеи. В античной культуре змея, изображенная рядом с Дионисом, ассоциировалась с целебными свойствами, приписываемыми вину [6, с. 156].

Образ вакханки начиная с эпохи Античности был популярен в искусстве на протяжении столетий. Вакханки — в древнегреческой мифологии жрицы Диониса (Вакха), бога растительных сил природы, виноградарства и виноделия, наряду с сатирами непременно составляли его свиту, участвовали в празднествах и шествиях с танцами и оргиями, олицетворяя жизненную силу и чувственное земное бытие, свободу и невоздержанность [7]. В представлении древних греков вакханки обладали нечеловеческой силой, сверхъестественными способностями. В эпоху Античности вакханок изображали в звериных шкурах, босыми, с распущенными длинными волосами, украшенными венками из виноградных лоз и плюща на керамических вазах, фресках, мозаиках. Образ вакханки позднее трансформировался, в работах мастеров XVIII–XIX столетий она представала не грубой и безудержной, а грациозной и чувственной, как правило, обнаженной девушкой.

Для французской скульптуры второй половины XIX века характерно изображение нагого тела, не облагороженного и идеализированного, а натуралистично живого, материального. Рассматриваемое произведение отражает

существовавшую в искусстве второй половины XIX столетия тенденцию, зародившуюся в эпоху романтизма, — эстетическое уравнивание прекрасного и безобразного [3, с. 5]. Романтизм способствовал распространению вкуса к правде и естественности; статике и застылости он противопоставлял динамику. В группе «Вакханка у гермы» мастер показал красоту здорового, полнокровного обнаженного тела, лоно которого прикрывает виноградная лоза. Чувственный характер скульптуры усиливает надпись, выполненная в литье на круглом профилированном плинте: *Tibi dixit Venus te esse causam ardentis amoris* (пер. с лат.: «Венера сказала тебе, что ты причина пылкой любви»), у ног вакханки яблоко — символ чувственной природы любви и красоты в античной традиции [6, с. 131].

Важно отметить, что вакхическая тематика была чрезвычайно популярна в пластическом западноевропейском искусстве второй половины XIX века, о чем свидетельствует большое количество работ, изображающих вакханок, нимф, сатиров, фавнов, в том числе выставленных на Парижских салонах. Одним из способов представления сюжетов данной тематической группы является сочетание женской фигуры (нимфы или вакханки) и гермы (с сатиром, фавном или другими божествами). Подобные мотивы можно найти в творчестве французского мастера К.М. Клодиона в работе «Девушка и Сатир» или в статуэтке «Жертвоприношение Приапу», известной по многочисленным бронзовым повторениям, одно из которых находится и в собрании ГМЗ «Петергоф» (ПДМП 152-иск).

Анализ представленных в музейных коллекциях и на мировом антикварном рынке произведений, выполненных разными европейскими скульпторами второй половины XIX – начала XX века, позволил обнаружить у ряда работ сходные особенности расположения девушки у гермы и условно выделить три наиболее распространенных композиционных типа.

К первому относятся изваяния, в которых девушка опирается на правую ногу, согнув левую и прислонив ее к основанию столба, стоит перед гермой, частично или полностью ее перекрывая, при этом лицевая сторона фигуры и передняя плоскость гермы образуют тупой угол, а голова девушки оказывается слева от головы сатира относительно зрителя. Таковы работы «Вакханка» конца XIX – начала XX века А. Уго (A. Ugo), «Молодая женщина с фавном» 1896 года Г.Ж. Лемера (H.J. Lemaire), «Нимфа перед богом Паном» 1905 года Д. ван ден Босше (D. van den Bossche)¹.

¹ Здесь и далее для возможности идентификации приводятся переводы названий скульптур, встречающиеся в открытых источниках. Известные повторения одной и той же работы могут иметь близкие по смыслу, но отличающиеся в деталях наименования за исключением того случая, когда доподлинно известно авторское название.

Ко второму типу можно отнести скульптурные группы, в которых девушка стоит перед гермой, обнимая ее за голову одной или двумя руками, при этом линия, образованная правой рукой, торсом и правым бедром, нередко имеет s-образный изгиб, расположенный в плоскости, параллельной передней плоскости гермы. Голова девушки в этом случае оказывается ниже или правее головы сатиры относительно наблюдателя. В качестве примеров данного типа можно назвать следующие работы: «Юная вакханка, приносящая жертву герме сатиры», созданная около 1880 года А. Фрилли (A. Frilli), «Вертумн и Помона» 1890 года В. Кодина-и-Ланглина (V. Codina y Langlin), «Нимфа, обнимающая герму», приписываемая А. Джори (A. Jory), период творчества которого пришелся на 1895–1925 годы.

К последнему, третьему, типу относятся скульптуры, в которых женская фигура правым боком близко соприкасается с гермой и обнимает ее правой рукой. Эту группу иллюстрируют, прежде всего, две работы именитых французских мастеров, композиции которых впоследствии неоднократно служили источником вдохновения для разных скульпторов: «Обнаженная женщина, обнимающая герму Пана» 1840 года О. Прео (A. Préault) и «Вакханка» 1863 года А.-Э. Каррье-Беллэза (A.-E. Carrier-Belleuse), мраморный оригинал которой представлен в коллекции музея Орсэ в Париже. Последнюю из названных статуй, удостоенную медалью парижского Салона третьей степени, приобрел император Наполеон III для личной коллекции. С 1872 по 1984 год она находилась в саду Тюильри, откуда потом была передана в только что открывшийся музей Орсэ². Произведение А.-Э. Каррье-Беллэза является не только широко известной, многократно воспроизводимой скульптурой, но и наиболее близкой по композиционному решению к бронзовой группе «Вакханка у гермы» из собрания ГМЗ «Петергоф».

Иконография последнего типа и, соответственно, рассматриваемого изваяния восходит к античным образцам: пример тому — созданная около 100 года до нашей эры в Мирине терракотовая фигура Афродиты, венчающей герму Диониса венком из плюща, из собрания Британского музея в Лондоне³. Обнаженная фигура богини любви с накинутым на левое плечо гиматием правым боком соприкасается с гермой, у подножия которой лежит гроздь винограда. Афродита является олицетворением плодоносящих сил природы [8, с. 44].

Изучение архивных документов, хранящихся в ГМЗ «Петергоф» и Государственном Эрмитаже, позволило уточнить историю бытования произведения в XX столетии. В конце 1920-х годов группа «Вакханка у гермы» находилась в петербургском доходном доме на Моховой улице, 36. Здание в 1873 году было приобретено камер-юнкером двора Его Величества надворным советником графом Н.С. Строгановым (1836–1906), по инициативе которого оно было перестроено в 1902–1903 годах в стиле эклектики по проекту Е.-К.Р. Баха (1861–1905), академика Императорской Академии художеств, автора доходных домов и промышленных сооружений в Санкт-Петербурге. В 1906 году особняк унаследовала племянница Н.С. Строганова Н.А. Сассо-Руффо (в девичестве Мещерская; 1849–?). Впоследствии она продала дом семье одного из жильцов, генерал-майора И.Н. Харина (1860–1923), до этого занимавшего 34 комнаты на первом и втором этажах⁴. Его супруга Н.А. Харина (1881–1936) была владелицей сооружения с 1914 года до декабря 1918 года. В годы Первой мировой войны в здании разместили лазарет Российского общества Красного Креста. С 1919 по 1924 год на третьем этаже дома находилось издательство «Всемирная литература». С 1924 года в нем располагалось IV отделение Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, созданное на базе библиотеки иностранной литературы при издательстве [9, с. 9, 74, 89, 91]. На найденном нами иконографическом материале особняка обнаружить рассматриваемую группу из собрания ГМЗ «Петергоф» не удалось.

Согласно материалам о передаче в Государственный Эрмитаж художественных ценностей из других музеев, учреждений и частных лиц в ноябре 1929 года в музей поступил запрос от Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина на проведение художественной экспертизы бронзовой статуи «Миф-Фавн», и в мае следующего года для этой цели туда была командирована старший помощник хранителя по отделу картинной галереи из секции новой скульптуры Ж.А. Мацулевич. В своем отчете научному секретарю Государственного Эрмитажа она указала, что произведение в виде «нагой женщины, обнимающей герму сатиры, оборачивающегося к ней» является французской работой второй половины XIX века, и отметила, что скульптура «имеет несомненное значение для социологической характеристики эпохи и должна быть перемещена в Эрмитаж»⁵.

² La Bacchante // Musée d'Orsay. URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-bacchante-1789> (дата обращения: 20.01.2025).

³ Figure, museum number 1890, 1105.1 // The British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1890-1105-1 (дата обращения: 20.01.2025).

⁴ Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 515. Оп. 1. Д. 3661. Л. 127 об.

⁵ Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1015. Л. 267–270.

Скульптор-реставратор М.К. Байкеев руководил доставкой скульптуры «Миф-фавн» в Государственный Эрмитаж⁶, в запасниках которого она хранилась на протяжении почти полувека.

В 1978 году скульптура «Вакханка у гермы» передана в фонды Дворцов-музеев и парков г. Ломоносова⁷ (впоследствии ГМЗ «Ораниенбаум»), который с 2007 года вошел в состав ГМЗ «Петергоф». Примечательно, что при поступлении произведение было отнесено к парковой скульптуре, но никогда не выставлялось на открытом воздухе. Более того, лишь в 1997 году работа в течение ограниченного времени была доступна для публики в период проведения выставки «Паломничество на остров Киферу», проходившей в здании Центрального выставочного зала «Манеж» в Санкт-Петербурге [10, с. 53]. В мае 2024 года скульптура была передана в ООО «Реставрационная мастерская “Наследие”» (Санкт-Петербург) в целях подготовки для будущей экспозиции открытого хранения в Кавалерском корпусе. Сведений о предыдущих реставрациях нами обнаружено не было.

Реставрация

В процессе проведения работ специалистами было определено, что скульптура выполнена из медного сплава методом художественного литья, конструктивно — полая, имеет три точки опоры на плинт. Сложность, высота и глубина рельефа, характер дефектов литья, а также высокий уровень отделки поверхности свидетельствовали о том, что памятник является высокотехнологичным изделием, а сама композиция отливалась полностью, без деления на части и последующей сборки.

На этапе натурного обследования была выявлена значительная деформация края плинта, который имел вогнуто-вдавленную часть (ил. 2). На торце и в контррельефе шрифта надписи на верхней грани плинта наблюдались трещины металла с расхождением швов. Предположительно, появление этих дефектов было вызвано механическим повреждением вследствие падения предмета на тыльную сторону. В пользу этой догадки также свидетельствовали утраты патины на выпирающих частях скульптуры с тыльной стороны и характерные деформации: вмятина в области затылка и, вероятно, на локте правой руки вакханки (ил. 3).

В ходе реставрации обнаружено, что группа имеет смещенный центр тяжести. В то же время после очистки внутренней полости скульптурной группы от остатков формовочной смеси установлено, что в отдельных местах стенки плинта имели явно недостаточную для правильного

распределения веса скульптуры толщину, составлявшую всего 1–2 мм. Сочетание двух названных факторов приводило к значительному крену всей композиции. Более того, реставраторы предположили, что низ плинта изначально был отлит с малым запасом материала по толщине, что и привело к значительному непроливу торцевой части, поэтому для исправления ситуации, вероятно, самим автором были изготовлены и установлены в плинт дополнительные металлические вставки. Основу укрепляющей конструкции составил пояс из медного листового проката, повторяющий форму торца цилиндрического плинта. Крепление пластины было осуществлено врезным способом с использованием соединения «ласточкин хвост», сделанного на высоком профессиональном уровне. Изящество и мастерство исполнения данного элемента также свидетельствовало в пользу того, что вставка являлась авторской. С тыльной стороны медный пояс был зафиксирован накладными скобами и полосами из черного металла, которые крепились к внутренней полости плинта на резьбовые соединения.

В результате реставрационных работ глубоко коррозированный крепеж из черного металла полностью удален и впоследствии замен на латунный. Для исправления деформации плинта упомянутый фрагмент торцевого покрытия демонтирован, отрихтован, после чего установлен на место с применением пайки низкотемпературным припоем ПСР-40 с помощью бензиновой пайки (ил. 2). С учетом нагрузки, приходящейся на основание скульптуры, изготовлена и установлена дублирующая пластина — каркас торцевого покрытия плинта, повторяющий авторскую поверхность. Каркас выполнен в виде полукруглой матрицы толщиной 5 мм, сопряженной с плинтом при помощи усиливающих уголков, изогнутых по рельефной части плинта.

До проведения работ поверхность скульптурной группы была покрыта остатками жизнедеятельности насекомых, сажепылевыми загрязнениями, которые относятся к легкоудаляемым. После их расчистки реставраторы обнаружили старое консервационное покрытие в хорошем состоянии сохранности. Необходимость его удаления возникла только после обнаружения следующих обстоятельств. Во-первых, данный состав оказался тонированным и придавал скульптуре темно-серый оттенок, скрывая цвет авторской патины. Во-вторых, в местах локальных расчисток консервационного слоя обнаружены окислы, что повышало вероятность их нахождения по всей поверхности скульптуры. В-третьих, обнаружена литейная оснастка в виде стальных гвоздей

⁶ Там же.

⁷ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 5. Д. 232. Л. 110.



До реставрации



После реставрации

**2. Неизвестный мастер.
Вакханка у гермы.**

Группа.
Торцевое открытие плинта
до и после реставрации.
Вторая половина XIX в.
Бронза, литье, чеканка,
патинировка.
168 × 75 × 65.
Государственный
музей-заповедник
«Петергоф».
Изображение
предоставлено
ООО «РМ «Наследие»»

3. Неизвестный мастер.

Вакханка у гермы.

Группа.

Верхняя часть, оборотная сторона, крупный план, до и после реставрации.

Вторая половина XIX в.

Бронза, литье, чеканка, патинировка.

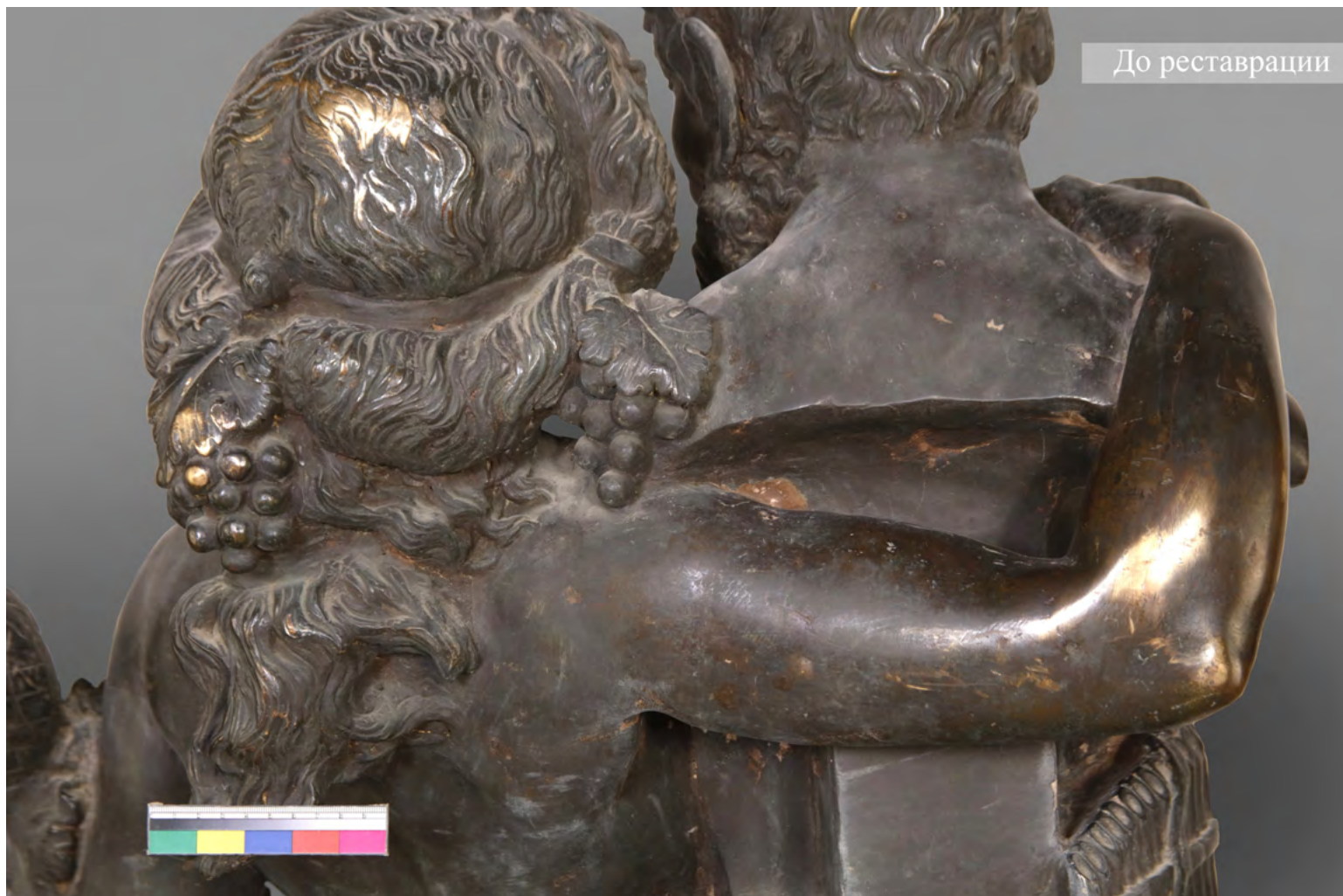
168 × 75 × 65.

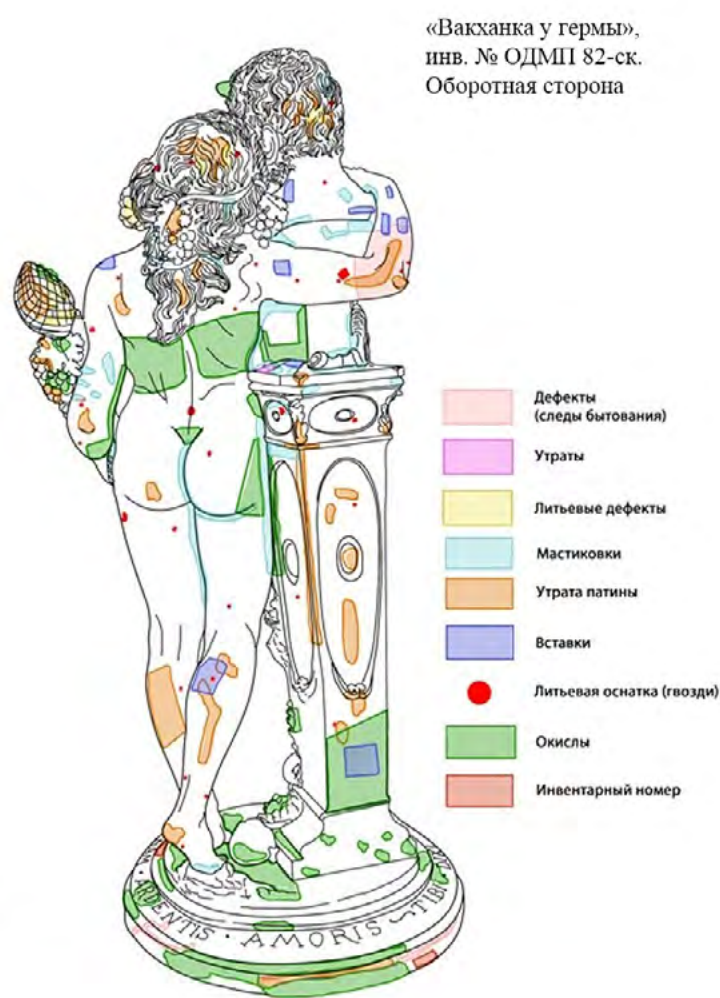
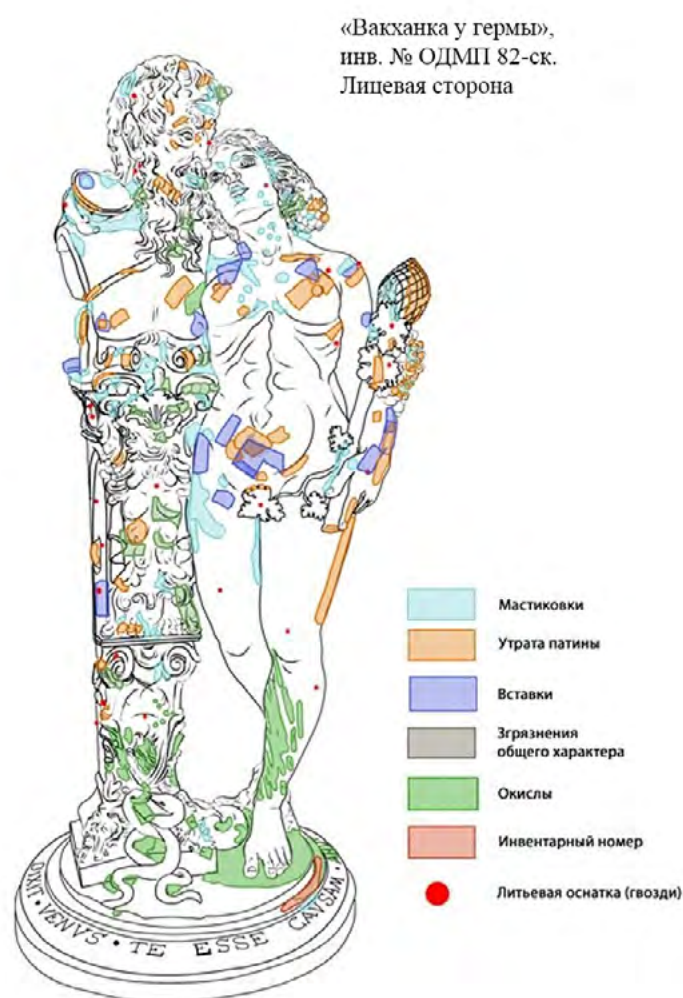
Государственный музей-заповедник «Петергоф».

Изображение

предоставлено

ООО «РМ «Наследие»»





4. Неизвестный мастер.

Вакханка у гермы.

Группа.

Картограммы дефектов.

В процессе реставрации.

Вторая половина XIX в.

Бронза, литье, чеканка,
патинировка.

168 × 75 × 65.

Государственный

музей-заповедник

«Петергоф».

Изображение

предоставлено

ООО «РМ «Наследие»»

в количестве не менее 34 штук, выходящих на лицевую поверхность скульптуры вровень с ней. Ввиду невозможности удаления оснастки из черного металла, требовалась ее стабилизация и консервация, чему препятствовал существующий защитный слой.

Удаление старого консервационного покрытия показало наличие окислов почти на четверти поверхности скульптурной группы, в таком количестве при неблагоприятных обстоятельствах они могли бы привести к развитию бронзовой болезни. Исследования наслоений с помощью рентгенофазового анализа и методом электронной микроскопии показали, что частицы проб значительно отличаются как по химическому составу, так и по морфологии. Состав наслоений представлен разнообразными соединениями меди, цинка, свинца, олова, помимо этого, в пробе присутствовали гипс, кварц и кальцит. Медь присутствовала в виде чистого металла, в сплаве с цинком, в виде оксида (тенорита). Также обнаружены частицы, обогащенные медью / свинцом и хлором (до 5–9 мас.%), однако наличия кристаллических хлоридов меди анализ не показал.

Наряду с окислами по всей поверхности скульптуры присутствовали множественные заделки инородным материалом, похожим по текстуре на шпаклевку и тонированным в цвет патины. Эти участки разных размеров, варьирующихся от 5 до 50 мм (общим количеством более 60), служили для герметизации поверхности в местах литьевых дефектов и сквозных отверстий. В ходе реставрационных работ проведены исследования мастики методами рентгенофлуоресцентного анализа и ИК-Фурье спектроскопии. Результаты показали, что в качестве связующего в мастике использован пчелиный воск и натуральная смола; наполнитель мастики представлен гипсом и сульфатом бария, в составе мастики также присутствуют следы пигментов: умбра, ацетат-арсенит меди.

Определить тип дефектов и утрат, а также выработать способы их устранения и восполнения можно было только после выполнения расчистки заделок. В результате проведенных реставрационных мероприятий поверхность металла была стабилизирована, старые деструктированные мастиковки удалены; мастиковка сквозных отверстий и глубоких каверн, не влияющих на прочностные

характеристики, произведена составом на основе эпоксидной смолы с наполнителем из бронзового порошка (CZ-70–21, производство компании ДИМЕТ, Москва, Зеленоград). Данный метод способствовал минимальному вмешательству в поверхность металла, не затрагивающему авторскую пластику и патинированную поверхность. В отличие от восполнения сквозных отверстий методом пайки, мастиковки на основе бронзового порошка не оказывают температурного воздействия на металл. Близость состава бронзового порошка и материала скульптуры также оказалась важной для последующего этапа работ, существенно влияющего на экспозиционные качества памятника и связанного с восполнением патины в местах утрат до обнажения металла (ил. 3).

На основе информации, полученной в ходе натурных и лабораторных исследований, составлены картограммы сохранности скульптурной группы в процессе реставрации (ил. 4), на которых отмечены следы предыдущих реставраций (поновлений), окислы, находящиеся под консервационным покрытием, литевая оснастка (стальные гвозди), вставки, мастиковки и места с утратами патинирующего слоя. Важно отметить, что картограммы заполнились на всех этапах реставрации, так как часть дефектов была скрыта под консервационным покрытием и мастиковками.

Учитывая тот факт, что произведение не имеет точной атрибуции, до начала работ было предложено выполнить исследование состава патины, которое, возможно, позволило бы сузить территориальные или временные рамки создания, однако этот замысел не оправдал себя. Рентгенофазовый анализ показал, что оксидная пленка с широким спектром оттенков от зеленого до коричневого имеет в основе соединения амфорного вещества в сочетании с медью и цинком и является искусственной. Скорее всего, она получена в результате обработки химическими реактивами, поскольку на поверхности произведения предположительно сохранились следы от кисти, которой наносился патинирующий состав.

Цвет патины подбирался на специально изготовленных пробниках из медного сплава с фактурой поверхности, соответствующей зонам патинирования на скульптуре. Пробное патинирование выполнялось растворами азотнокислой меди (CuNO_3), азотнокислого серебра (AgNO_3), сelenистой кислоты (H_2SeO_3), сернистого натрия (Na_2S). Подогретый состав наносился на металл, предварительно прогретый промышленным феном. Состав раствора, насыщенность и время экспозиции реактивов фиксировались на каждом образце. Последующее патинирование на памятнике выполнялось по утвержденным образцам, с соблюдением технологического регламента, выработанного при изготовлении пробников.

Выводы

В ходе исследования определена иконография бронзовой группы «Вакханка у гермы» из коллекции Государственного музея-заповедника «Петергоф». В западноевропейском пластическом искусстве второй половины XIX – начала XX века найдены сходные по сюжету и композиции изваяния, находящиеся как в частных собраниях, так и в коллекциях европейских музеев. Проведенный сравнительный анализ позволил предложить классификацию, основанную на различиях в композиционном размещении женской фигуры и гермы. Изучение архивных источников способствовало уточнению истории бытования произведения в XX столетии.

В результате проведенных реставрационных мероприятий скульптура приобрела экспозиционный вид, подчеркивающий ее художественные достоинства. Поверхность изделия была расчищена от всех видов загрязнений, удалены следы старых реставрационных вмешательств; устранена деформация плинта и разрывы на нем, изготовлены новые крепежные элементы и дублирующая пластина из цветного металла. Заделка дефектов поверхности выполнена методом мастиковки, произведено восполнение утрат патины аналогичной по цвету и тону авторской; нанесено новое консервационное покрытие на основе синтетического воска, не искажающее цвета авторского замысла.

Список источников

1. Юмангулов В.Я., Хадеева Н.Ю. Скульптура Ораниенбаума : каталог коллекции. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. 184 с.
2. Зарецкая З.В., Косарева Н.К. Французская скульптура XVII–XX веков. Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1963. 167 с.
3. Калитина Н.Н. Французская скульптура второй половины XIX века: очерки. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 113 с.

4. От романтизма к импрессионизму. Французская живопись и скульптура XIX века: из собрания Государственного Эрмитажа : научный каталог выставки / авт. вступ. ст. и сост. А.А. Бабин и др. Екатеринбург: [б. и.], 2021. 167 с.
5. Каталог большого собрания изящных искусств ASG. Т. 4: Художественная бронза. Западная Европа – Россия. XVII–XX вв. / сост. А.В. Булгакова. Казань: [б. и.], 2015. 123 с.
6. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. Репринтное воспроизведение издания 1900 года. М.: Молодая гвардия, 1992. 276 с.
7. Захарова А.В. Нонн Панополитанский // Нонн Панополитанский. Деяния Диониса / пер. с древнегреч. Ю.А. Голубца, ред. И.А. Савкин. СПб.: Алетейя, 1997. С. V–LIII.
8. Буслович Д.С. Мифологические, литературные и исторические сюжеты в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа. Л.: Аврора, 1972. 288 с.
9. Сергеева В.А. Особняк Н.С. Строганова. Санкт-Петербург, Моховая улица, дом 36. Дом. Люди. Время. СПб.: [б. и.], 2021. 128 с.
10. Паломничество на остров Киферу. Любовь и эротика в изобразительном искусстве : каталог международной выставки / авт. вступ. ст. и сост. М. Джигарханян и др. СПб.: Центральный выставочный зал «Манеж», 1997. 97 с.

References

1. Yumangulov, V.Ya. and Khadeeva, N.Yu. (2019) *Sculpture of Oranienbaum* [Collection catalogue]. Saint Petersburg: Peterhof State Museum-Reserve. (In Russ.)
2. Zaretskaya, Z.V. and Kosareva, N.K. (1963) *French sculpture of the 17th–20th centuries*. Leningrad: The State Hermitage Museum. (In Russ.)
3. Kalitina, N.N. (2007) *French sculpture of the second half of the 19th century: essays*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University. (In Russ.)
4. Babin, A.A. et al. (comps.) (2021) *From Romanticism to Impressionism. French painting and sculpture of the 19th century: from the collection of the State Hermitage Museum* [Exhibition catalogue]. Ekaterinburg: s. n. (In Russ.)
5. Bulgakova, A.V. (comp.) (2015) *Catalogue of the large collection of fine arts of the ASG. Vol. 4: Artistic bronze. Western Europe is Russia. 17th–20th centuries*. Kazan: s. n. (In Russ.)
6. Menar, R. (1992) *Myths in old and new art* [Reprint of the 1900 edition]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)
7. Zakharova, A.V. (1997) 'Nonnus of Panopolis', in Nonnus of Panopolis. *The deeds of Dionysus*. Saint Petersburg: Alethea, p. V–LIII. (In Russ.)
8. Buslovich, D.S. (1972) *Mythological, literary, and historical subjects in the paintings, sculptures, and tapestries of the Hermitage*. Leningrad: Avrora. (In Russ.)
9. Sergeeva, V.A. (2021) *The mansion of N.S. Stroganov. Saint Petersburg, 36 Mokhovaya Street. House. People. Time*. Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
10. Dzhigarkhanyan, M. et al. (comps.) (1997) *The pilgrimage to Cythera. Love and eroticism in fine arts* [International exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Manege Central Exhibition Hall. (In Russ.)

Информация об авторах

Шевлягин Арсений Андреевич, кандидат культурологии, хранитель фонда «Скульптура Ораниенбаума», Государственный музей-заповедник «Петергоф», Санкт-Петербург, Российская Федерация, oransculpture@peterhofmuseum.ru, SPIN-код (Science Index): 7193-8243.

Иноземцева Алёна Игоревна, помощник реставратора, ООО «Реставрационная мастерская “Наследие”», Санкт-Петербург, Российская Федерация, inozemceva999@mail.ru.

Information about the authors

Arseny Andreevich Shevlyagin, Cand. Sc. (Cultural Studies), Curator of the Oranienbaum Sculpture Fund, Peterhof State Museum-Reserve, Saint Petersburg, Russian Federation, oransculpture@peterhofmuseum.ru, SPIN-code (Science Index): 7193-8243.

Alena Igorevna Inozemtseva, Assistant Restorer, “RM Nasledie” LLC, Saint Petersburg, Russian Federation, inozemceva999@mail.ru.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.06.2025; одобрена после рецензирования 30.07.2025; принята к публикации 31.07.2025.

The article was received by the editorial board on 28 June 2025; approved after reviewing on 30 July 2025; accepted for publication on 31 July 2025.



Научная статья
УДК 7.036.1+75.041+75.044
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.006

Китайские мотивы в творчестве современных петербургских художников-академистов



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



Ли Минси

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
375510241@qq.com, <https://orcid.org/0009-0006-1076-8074>

Аннотация. В последние десятилетия творческий интерес петербургских академических художников связан с интенсивным обращением к взаимодействию с культурой Китая. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина пользуется большим авторитетом в Китае, и творчество ее педагогов-художников востребовано в этой стране. Много китайских студентов обучается в академии на всех факультетах. Постоянно осуществляются культурные контакты в сфере искусства, которые оборачиваются взаимообогащением культур и разнообразием создаваемых образов. Культурные коммуникации, существующие на разных уровнях, дают интересные результаты и привлекают активное внимание специалистов. Не только российская художественная школа оказывает влияние на китайское искусство, но и культура Поднебесной оставляет неизгладимый след в творчестве русских художников и воздействует на мышление российских мастеров. Образ Китая нередко возникает в произведениях представителей современной петербургской академической школы. Это проявляется через обращение к природе и культуре Китая, к образам его жителей, к символическим элементам, приемам изобразительности, смыслам, содержащимся в произведениях китайского искусства. Исследование направлено на выявление ключевых тем, мотивов и символов, связанных с Китаем, а также на анализ того, как эти элементы были адаптированы и переосмыслены в контексте петербургской художественной традиции. Объектом исследования стала петербургская академическая живопись XXI века, связанная с темой Китая. Для ее изучения были применены методы художественно-стилистического, иконографического и сравнительного анализа. В статье показано, что в 2010–2020 годы образ Китая часто привлекает к себе внимание художников, которые не только интерпретируют его в пленэрной пейзажной живописи, но и изучают всесторонне культуру этой страны, погружаясь в ее философию, литературу, театр, традиционные виды живописи, каллиграфию. Это приводит к ярким, запоминающимся результатам.

Ключевые слова: китайские мотивы, современное петербургское академическое изобразительное искусство, культурные коммуникации, художественные взаимовлияния, петербургские художники-академисты

Для цитирования: Грачёва С.М., Ли Минси. Китайские мотивы в творчестве современных петербургских художников-академистов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 100–123. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1222>.

Original article

Chinese motifs in the works of contemporary Saint Petersburg academic artists

Svetlana M. Gracheva ^{a, b}^a Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation^b Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federationgrachewasvetlana@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3506-5413>, SPIN-code (Science Index): 6635-9402

Li Mingxi

Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation

375510241@qq.com, <https://orcid.org/0009-0006-1076-8074>

Abstract. The creative interest of Saint Petersburg academic artists has been associated with an intensive focus on interaction with Chinese culture in recent decades. The Saint Petersburg Academy of Arts has great prestige in China, and the works of its artist-teachers are popular in this country. A large number of Chinese students study at the academy in all departments. Cultural contacts in the field of art are constantly being carried out, which result in the mutual enrichment of cultures and the diversity of images created. Cultural communications that exist at different levels produce interesting results and attract the active attention of specialists. Not only does the Russian art school have an impact on Chinese art, but the culture of China also leaves an indelible mark on the souls of Russian artists, and it influences the thinking of Russian masters. The image of China often appears in the works of representatives of the modern Saint Petersburg academic school. This is manifested through an appeal to the nature and culture of China, to symbolic elements, visual techniques, and meanings contained in works of Chinese art. In this study, an attempt is made to analyse the peculiarities of interpretation and reflection of the image of China in the works of modern Saint Petersburg academic artists. The research aims to identify key themes, motifs, and symbols associated with China, as well as to analyse how these elements have been adapted and reinterpreted in the context of the Saint Petersburg artistic tradition. The object of the study was Saint Petersburg academic painting of the 21st century related to the theme of China. Methods of artistic, stylistic, iconographic, and comparative analysis were used to study it. The article shows that in the years 2010–2020, the image of China often attracts the attention of artists who interpret it not only in plein-air landscape painting but also study the culture of this country comprehensively, immersing themselves in its philosophy, literature, theatre, traditional painting, and calligraphy.

Keywords: Chinese motifs, contemporary Saint Petersburg academic fine art, cultural communications, artistic interactions, Saint Petersburg academic artists

For citation: Gracheva, S.M. and Li, Mingxi (2025) 'Chinese motifs in the works of contemporary Saint Petersburg academic artists', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 100–123.

doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.006. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1222>. (In Russ.)

Введение

Актуальность темы исследования в первую очередь связана с расширением и углублением сотрудничества России и Китая в сфере искусства, культуры и образования в последние годы.

В рамках участия в различных научных мероприятиях, образовательных проектах, а также творческих и художественных событиях представители петербургской академической школы всё чаще получают возможность бывать в Китае, ближе

знакомится с особенностями и условиями жизни в этой стране, глубже узнавать культуру, искусство, философию и религию китайцев. В результате Китай перестает быть экзотическим и непонятным и становится более открытой и доступной для изучения страной, которая всё чаще привлекает российских художников.

К проблеме художественных коммуникаций России и Китая обращались такие исследователи, как Ю.Г. Бобров [1], Л. Цзинь, С. Цинь [2]. Влиянию китайской культуры на российское искусство посвящены публикации Е.П. Яковлевой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой, А. Васильевой, В. Леднева [3], Л.В. Никифоровой [4], М. Цяомин [5]. Авторами данной статьи неоднократно предпринимались попытки изучения проблем рецепций китайской культуры в современном петербургском изобразительном искусстве [6; 7; 8; 9; 10; 11].

Участие мастеров Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина в различных творческих проектах Китая стало важным шагом в укреплении культурных связей между Россией и Китаем. Такие мастера, как В.С. Песиков, А.К. Быстров, А.В. Чувин, А.Н. Блик, Ю.В. Калюта, А.Н. Скляренко, А.А. Погосян, К.В. Грачёв, Е.В. Грачёва, А.С. Кривонос, М.В. Моргунов, С.А. Данчев, А.В. Тыщенко, И.В. Лохматова, И.Ю. Зорькин, А.В. Тихонов, А.Ю. Тихонова, активно участвуют в этих проектах, что не только способствует обмену культурными ценностями, но и обогащает собственный творческий опыт мастеров [1; 6; 7; 12]. Обратимся к некоторым из них.

В рамках этой статьи важно проанализировать произведения нескольких петербургских художников-академистов (А.В. Чувина, Е.В. и К.В. Грачёвых, С.А. Данчева), посвященные Китаю, и выяснить, как культура и география Китая представлены в их живописи. Для изучения китайских мотивов в петербургском искусстве использован метод художественно-стилистического и сравнительного анализа. Он позволил исследовать стилистические особенности работ художников, а также проследить влияние культурных традиций Китая и взаимодействие художественных школ России и Китая на творчество современных мастеров. С помощью иконографического метода изучена специфика изобразительных мотивов, используемых художниками, работавшими в Китае.

Новизна исследования связана с тем, что впервые в научный оборот вводится определенный пласт произведений петербургских академических художников XXI века, в которых интерпретируется и воплощается образ Китая; показано многообразие интерпретаций образа Китая средствами российского изобразительного искусства; изучается

специфика восприятия российскими художниками китайской культуры и географии, выявлены характерные жанровые и стилистические особенности «китайских» произведений петербургских авторов.

Многие академические художники неоднократно совершали и продолжают совершать поездки в Китай, участвуя в различных выставочных и образовательных проектах. Неизменно они много работают творчески, вдохновляясь и природной красотой этой страны, и богатейшим культурным наследием. Рассмотрим, как проявились эти контакты в пейзажном жанре, наиболее распространенном у петербургских академистов и востребованном у заказчиков и зрителей. Мы уже писали частично об этом [6; 7; 9; 11], но постоянно накапливаемый новый эмпирический материал позволяет вновь и вновь осмысливать данную проблематику.

«Мир между Небесами и твердью земли». Китайские пейзажи А.В. Чувина¹

Александр Валентинович Чувин — профессор факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств, до 2025 года работавший деканом факультета живописи в Институте имени И.Е. Репина, активно сотрудничает с различными университетами и другими образовательными учреждениями Китая. За свою карьеру он более тридцати раз посещал эту страну, что позволило ему глубоко погрузиться в изучение ее традиций. В его художественном арсенале имеются как живописные, так и графические работы, выполненные с натуры в различных уголках Китая. Произведения А.В. Чувина — это в основном пейзажи, в которых органично сочетаются индивидуальная творческая манера и элементы экзотической природы и этнографических наблюдений.

Творческий метод работы художника преимущественно таков: он обычно делает на местах во время поездок зарисовки карандашом или гелевой ручкой на бумаге, иногда рисует пастелью, а затем, уже вернувшись в свою мастерскую, работает над вариантами композиций пастелью или маслом. Он редко «привязывается» к какому-либо конкретному месту, суммируя свои впечатления. Однако увиденное им надолго сохраняется в памяти и становится источником для различных интерпретаций в дальнейшем. Бывая в Китае, художник выполнил множество работ, в которых запечатлел китайские горы, красоту острова Хайнань, окрестности Пекина и Великую Китайскую стену, чайные плантации и рисовые поля в разных уголках страны. Ему интересны и очертания архитектурных памятников — беседок, пагод, храмов, жилых строений китайских жителей городов

¹ В подзаголовках этой статьи использованы высказывания Лао-цзы. См.: Лао-цзы. Дао дэ Цзин. Книга пути и достоинства. М.: Эксмо, 2024. 320 с.

1. **А.В. Чувин.**

Чайная плантация.

2014.

Бумага, пастель.

42 × 60.

Собственность художника



и деревень. В мастерской А.В. Чувина хранится множество работ, созданных по воспоминаниям, где нередко один и тот же мотив имеет несколько интерпретаций, отличающихся композиционными, пространственными, колористическими приемами.

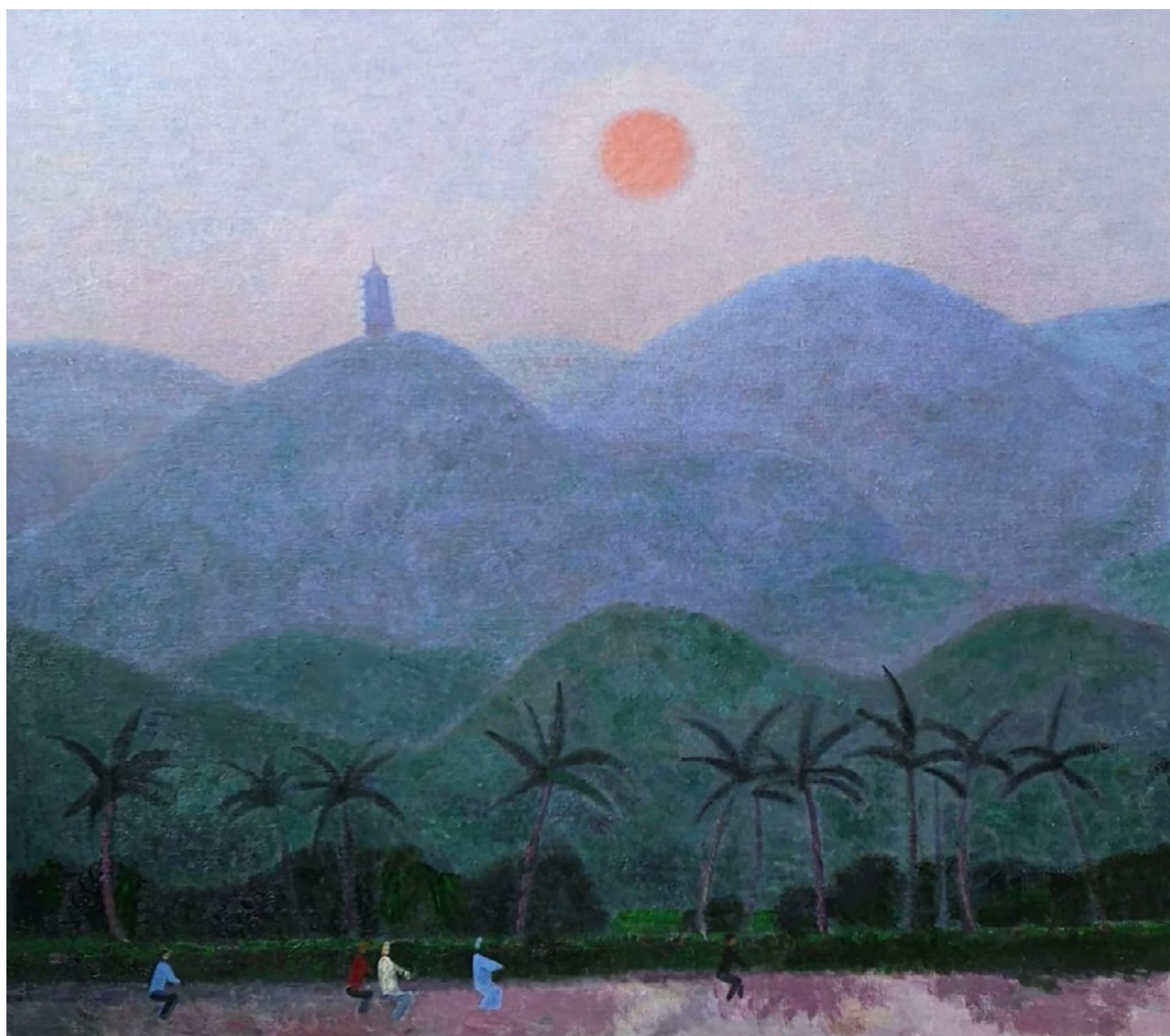
В его картинах «Чайная плантация» (2014, ил. 1), «Сучжоу. Китайская Венеция» (2014, ил. 2), «Утро» (2020, ил. 3) можно увидеть разные состояния природы — яркое пылающее солнце, доводящее атмосферу китайских городов до «растворенности» силуэтных очертаний, осенние краски императорских парков и монастырских ансамблей, туманную красоту прудов с цветущими лотосами и перекинутыми через них мостиками, зимнее состояние китайских городов, когда снег придает им незабываемое очарование. Особенно удивляют

зимние пейзажи Сучжоу, выполненные пастелью. Художника изумляют необычные природные состояния: снег на изогнутых крышах китайских домиков, на свернутых и согнувшихся под тяжестью снега летних зонтиках, предназначенных для того, чтобы укрыться от жары и зноя; покрытые тонким слоем льда каналы и пышные кроны деревьев, тоже утопающие в снегу. Всё это сочетает экзотическую красоту и глубокое понимание природных циклов.

Поездка в 2014 году оставила заметный след в творчестве художника. Опыт, приобретенный в Сучжоу, стал источником вдохновения для создания серии пейзажей, в которых центральное место заняли зимние виды. Ухватившись за необычное состояние — сочетание снежного покрова



2. **А.В. Чувин.**
Сучжоу.
Китайская Венеция.
2014.
Бумага, пастель.
42 × 60.
Собственность художника



3. **А.В. Чувин. Утро.**
2020.
Бумага, пастель.
42 × 60.
Собственность художника

4. **А.В. Чувин.**

Хайнань.

Пальмы.

2021.

Бумага, пастель.

42 × 60.

Собственность художника



и воды, которой едва коснулся лед, Чувин изобразил реку, обрамленную снежными берегами; она стала фокусом его художественного исследования. Он стремился передать магию преломления света и его взаимодействие с архитектурными формами, окружающими реку. Картины из этой серии не просто показывают зимнюю красоту Сучжоу; они также передают чувства спокойствия и мгновенной застывшей временной жизни. Снежные пейзажи наполняются чарующей атмосферой, где каждая деталь сквозит тонкой игрой света и тени. Художник отразил всё разнообразие и богатство впечатлений, которые дарит зима городу на воде, позволив зрителям ощутить холодное дыхание ветра и тихий плеск воды подо льдом.

Иногда он включает в пейзажи фигуры людей, занимающихся сбором чая, плывущих в лодках или стоящих на мостках. И это приближает его пейзажи к сюжетным композициям, усиливая литературность и повествовательность изображаемых мотивов. Некоторые «китайские» картины А.В. Чувина имеют эпическую завершенность и сложное тональное решение, как, например, «Чайная

плантация» (2014), в которой есть четкая плановость композиционного построения: первый план, изображающий труд крестьян, деревья, дома, горы на дальнем плане и облака. Этот пейзаж воспроизводит целую панораму размеренной цикличной крестьянской жизни, его можно было бы сравнить и с пейзажами русских художников о крестьянском труде в России. Но Чувину удается через колорит, силуэты местности, общую атмосферу чутко уловить именно национальную специфику китайской природы и жизни. Можно даже говорить об особом способе передачи пространства — снизу вверх, — свойственном китайской традиционной живописи гошуа.

Одна из запоминающихся поездок А.В. Чувина была на о. Хайнань в 2019 году (художник даже стал его почетным гражданином). Восхищаясь природными ландшафтами и культурным наследием региона, Александр Валентинович погружается в процесс глубокого исследования, пытаясь уловить их неповторимую красоту и таинственную атмосферу. Уникальность подхода художника заключается в сочетании его личного эстетического



5. **А.В. Чувин.**

Рыбак.

2024.

Холст, масло.

80 × 100.

Собственность художника

стиля с этнографическими деталями и своеобразными чертами региона. Каждое произведение наполнено многослойностью и глубиной, которая позволяет ощутить непередаваемую гармонию между природой и культурой Хайнаня. Картины, созданные в результате этой плодотворной поездки, отличаются насыщенностью и выразительностью, поскольку Чувин стремится не только передать визуальные впечатления, но и пробудить в зрителях чувство внутреннего трепета. Художника особенно поразили огромные пальмы, которые он несколько раз воспроизвел в пастельных и масляных композициях, — то в ночных холодно-фиолетовых и синих, то в нежно-голубых и сиреневых утренних пейзажах (ил. 4).

Ему запомнились необычные состояния, которые испытывает человек, попадая в экзотический мир прекрасной страны. В картине «Рыбак» (2024, ил. 5) мастер чутко уловил соотношение

горизонталей поверхности земли, воды с высокими вертикалями гор, будто врастающих в окрашенное утренними яркими лучами огненного солнечного диска азиатское небо, с их отражениями в зеленовато-мутной, но очень спокойной воде. Особенно точно ему удалось передать золотистое сияние водной глади и ощущение тишины и наивысшей гармонии в момент слияния человека с природой.

Именно своей синтетичностью восприятия, умением целостно охватить видимое, обобщить впечатления ценится А.В. Чувин как мастер, обладающий монументальным мышлением, унаследованным еще в мастерской профессора А.А. Мыльникова и свойственным его коллегам-современникам, чьи таланты взращивались эпохой позднесоветского искусства. От китайской культуры А.В. Чувин перенял важный принцип, сформулированный Лао-цзы: «Склонные к многословию

6. **А.В. Чувин.**

Мостик.

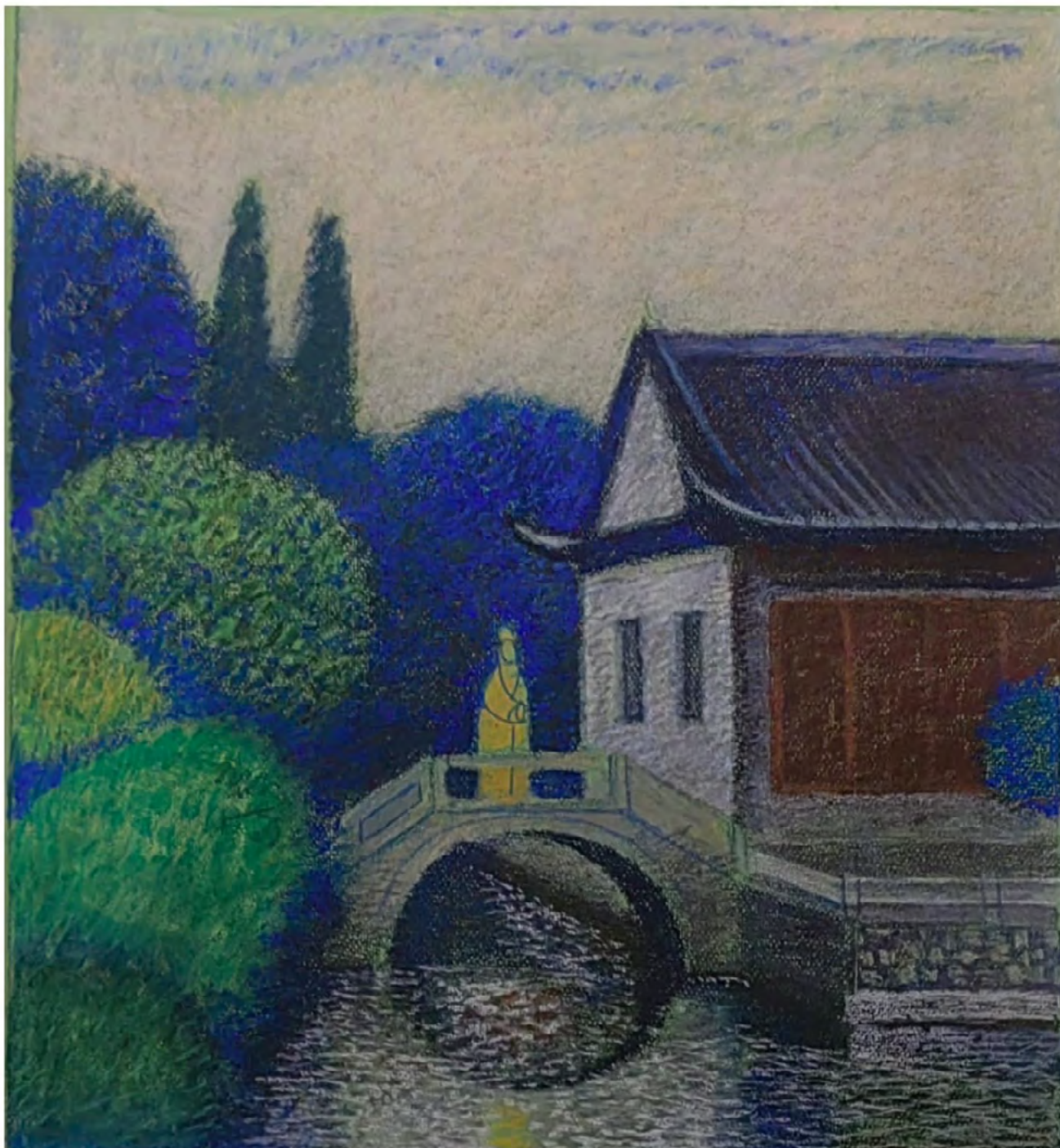
Золотая рыбка.

2020.

Бумага, пастель.

50 × 46.

Собственность художника



редко добиваются успеха, а потому стоит оставаться умеренным»². Не буквальное следование этому правилу, но, возможно, подсознательно впитанное через многократные контакты с китайской культурой позволяет художнику передать самое сущностное, что он воспринял при общении с китайской природой, без лишних эмоций и деталей, но очень правдиво и цельно (ил. 6).

**«Трансформации невидимого дао».
Тибет в творчестве Константина
и Екатерины Грачёвых**

К.В. Грачёв и Е.В. Грачёва, супруги и коллеги, педагоги Репинской академии³, также участвовали во многих культурных проектах в Китае. Они не только преподавали китайским студентам основы живописи и рисунка, но и инициировали совместные проекты с китайскими художниками, что

² Лао-цзы. Дао дэ Цзин. Книга пути и достоинства. М.: Эксмо, 2024. С. 5.

³ К.В. Грачёв руководит с 2024 года одной из персональных мастерских на факультете живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (бывш. мастерской профессора С.Н. Репина).

способствовало созданию уникальных произведений искусства, отражающих синтез двух культур.

Сильные впечатления пережили К.В. и Е.В. Грачёвы во время участия в творческих проектах в провинции Ганьсу в 2013 и 2018 годах, когда группа петербургских художников работала в Дуньхуане, в Тибете. Они с восторгом рассказывают о буддийских монастырях, пещерах Могао, людях Тибета, сохранившихся произведениях древнего искусства, природе этих мест. В произведениях К.В. Грачёва, посвященных Тибету, реализуется творческий метод, получивший определение «актуальный реализм». Понятие «актуальный реализм» в интерпретации К.В. Грачёва является своего рода вызовом формальным экспериментам актуального искусства. Художник считает, что реализм как художественный феномен далеко не исчерпал себя, может быть весьма востребованным в наши дни и способен обладать остротой и актуальностью высказывания.

Заинтересовавшись культурой Востока, К.В. Грачёв обратился к опыту своих выдающихся предшественников в этом вопросе, и, конечно же, тут трудно не вспомнить труды Н.К. Рериха и особенно Ю.Н. Рериха, который создал интереснейшие исследования, посвященные Тибету. Ю.Н. Рерих, характеризуя творчество своего отца, пишет, что «в творческой жизни Николая Константиновича Рериха Русский Север и Азия явились двумя ведущими началами, в которых он черпал свое художественное вдохновение. <...> Вторым ведущим началом явился Восток — Индия, Китай, Монголия, Тибет. Восточные мотивы в нашей культуре, те вековые исконные связи, которые роднят наш народ с великими странами Востока, давно привлекали его внимание» [13, с. 263]. Постигая тайны русской и восточной культурной традиции, К.В. Грачёв занимается коллекционированием артефактов, связанных с разными регионами и культурами: это деревянные шкафчики и двери из крестьянских изб, керамика и рушники, привезенные с Русского Севера, голова буйвола, древние курительные трубки, ткани для монашеских одеяний, привезенные из Тибета, серебряные украшения азиатских костюмов, восточные ковры. В диалоге разных культур, в их глубинном переплетении, через выявление неких общих черт произведений, созданных в различных уголках мира, видятся некие единые черты, присущие культурам народов, уходящим своими корнями в глубокую древность.

Два произведения К.В. Грачёва 2014 года — «Цветные сны» (ил. 7) и «Золотой вечер» (ил. 8) — представляют собой яркие образцы жанровой живописи с этнографическим акцентом, запечатлевшие сцены из традиционной жизни людей Тибета: перед нами женщины в национальных костюмах и уснувшие под ярким лоскутным одеялом дети.

Оба полотна объединяет внимание к культурным особенностям, а также передача колорита и уникальности уклада жизни. Эти работы отличаются насыщенной цветовой палитрой, основанной на традиционных колористических сочетаниях красного, зеленого и черного. Художнику важна детализация элементов народных костюмов, фактур деревянных инструментов, но главное — черты лиц и характеры людей, что выдает традиции академической школы живописи.

В «Молитве о Мире» (2018, ил. 9) изображен монах, взывающий к Богу в молитвенной позе: голова склонена, руки сцеплены, четки свисают вниз. Произведение наполнено глубоким духовным смыслом, раскрывает невероятную силу людей, живущих в загадочном для европейцев высокогорном мире. Образ монаха сложился не сразу. Существует первый вариант картины, созданный в 2015 году, в котором гораздо больше увлеченности декоративными деталями в передаче интерьера храма и его обстановки. В обеих работах рядом с монахом изображены сакральные буддийские предметы (чаша, четки, ритуальные сосуды). Фигура монаха в первом варианте размещена на фоне ярко-красных дверей с выразительным убранством. В окончательном варианте она приближена к зрителю и рельефно выступает из темноты благодаря пламени светильников, образующему сложные тени, усиливающие драматизм сцены и создающие эффект мощного духовного сосредоточения и переживания. Эмоциональный акцент смещается внутрь, на переживание героя — тьма и свет создают ощущение уединенности и обретаемого покоя, погруженности в мистическую атмосферу свершаемой молитвы. Очень лаконичными, но предельно выразительными средствами К.В. Грачёву удается передать самую суть идеи всеединства культур. Такая же попытка раскрыть мощь характера через единение духовной жизни человека и стихии суровой природы ощущается в картине «Свинцовые тучи Лабранга» (2014, ил. 10). Лабранг — известный буддийский монастырь в провинции Ганьсу, основанный в начале XVIII века, пострадавший от разрушений в годы «культурной революции». Художнику удается раскрыть непростой характер и сложную судьбу монаха, живущего высоко в горах и преодолевающего сложности земного бытия ради небесного блага.

Натюрморты «Тибетская молитва» (2022, ил. 11), «Вечерняя молитва» (2023, ил. 12) — не просто увлечение экзотикой Востока, а стремление раскрыть свои переживания об увиденном и прочувствованном. В этих работах сильно присутствие человека — о нем свидетельствуют дымящиеся в курильнице благовония или разложенные монашеские одежды и старинные ритуальные атрибуты, предназначенные для богослужений

7. **К.В. Грачёв.**

Цветные сны.

2014.

Холст, масло.

160 × 160.

Собственность художника

8. **К.В. Грачёв.**

Золотой вечер.

2014.

Холст, масло.

160 × 260.

Собственность художника





9. К.В. Грачёв.

Молитва о Мире.

2018.

Холст, масло.

200 × 200.

Собственность художника

в буддийских храмах (буддийская ваджра, дордже, курильницы, поющие чаши, буддийские гау). Тема Тибета не оставляет К.В. Грачёва, как не оставляла она многих замечательных путешественников и художников, совершавших трудные восхождения в эти потрясающие места. «Тыква и лотос» (2022, ил. 13) — утонченное воспоминание о Китае, так любимом художником, размышление о всеобщности мира, о цикличности бытия.

Е.В. Грачёва также создала цикл произведений, посвященный впечатлениям от поездки в Китай

в 2013 году, но он проникнут иными размышлениями. Четыре работы — «Лама» (ил. 14), «Два ламы» (ил. 15), «К молитве» (ил. 16), «Три сестры» (ил. 17) (все — 2014) — воплощают религиозные и философские темы и посвящены образам тибетской культуры. Изображены жители Тибета, буддийские монахи, люди в традиционных национальных костюмах. Их сквозной мотив — исследование темы национальной идентичности, духовных поисков, жизненного уклада. Главенствующий цвет композиций — красный; в каждом полотне

10. К.В. Грачёв.

Свинцовые

тучи Лабранга.

2014.

Холст, масло.

160 × 200.

Собственность художника



он представлен различными оттенками и символически трактуется как цвет духовности, силы, страсти и национальной самобытности. Палитра художницы лаконична, остальные цвета лишь подчеркивают красный, выделяя фигуры на нейтральном или весьма сдержанном фоне. Композиции строятся словно на противостоянии фигур и фона: персонажи трактуются монументально, статуарно, часто занимая большую часть холста.

Художница делает акцент на простоте и ясности поз и жестов, эмоциональной сдержанности моделей, что способствует более яркому раскрытию внутреннего мира персонажей. Для всех работ характерно усиленное внимание к деталям костюма, роскошной фактуре тяжелых тканей, этническим особенностям лиц. Однако при этом фигуры воспринимаются не как портреты конкретных людей, а как собирательные образы.

Особенно показательна картина «Бесконечное движение времени» (2014, ил. 18), на которой изображен на первый взгляд простой сюжет — женщина, несущая уснувшего в полной безмятежности

ребенка за спиной, а симметрично ей показана фигура старухи перед небольшим алтарем. Она согнулась в молитвенной позе и опирается на палку. В этих образах — жизнь от самого ее рождения и смерть, любовь к Богу и любовь к детям, вечный жизненный цикл. Создается ощущение метафизического понимания изображаемого мира, погруженности в атмосферу иной реальности, мира с остановившимся временем и бесконечным пространством. Через лаконичную выразительность своих композиций и символическую трактовку колорита Е.В. Грачёва раскрывает тему суровой жизни обитателей Тибета, их сложного духовного поиска. Образы тибетцев полны благородства и достоинства и нацеливают зрителя на сохранение исторической и культурной памяти, они лишены мимолетности, вечны и значимы, как сама тибетская культура.

К.В. и Е.В. Грачёвым удалось, используя академические изобразительные приемы, добиться современного звучания живописных произведений, связанных с тибетской культурой и раскрывающих



11. **К.В. Грачёв.**
Тибетская молитва.
2022.
Холст, масло.
D 100 см.
Собственность художника

12. **К.В. Грачёв.**
Вечерняя молитва.
2023.
Холст, масло.
170 × 220.
Собственность художника



13. **К.В. Грачёв.**

Тыква и лотос.

2022.

Холст, масло.

100 × 100.

Собственность художника



не только этнические ее подробности, но и общечеловеческие проблемы поиска духовной силы, чистоты, национальной идентичности.

«Небо и земля долговременны». Китайские пейзажи Сергея Данчева

Сергей Александрович Данчев — известный в России петербургский художник, выпускник мастерской монументальной живописи под руководством профессора С.Н. Репина, успешно работающий в разных жанрах живописи, преимущественно в пейзаже. Выставка «Четыре времени года» в Шэньяне, прошедшая 18 июля —

18 августа 2024 года, представила персональную экспозицию Сергея Данчева, организованную Шэньянскую галерею, открытой в 2021 году. На выставке представлено семьдесят шесть живописных работ, выполненных маслом и пастелью, в них гармонично сочетаются традиционные художественные приемы с современными подходами к пониманию искусства. С 2010-х годов, бывая в Китае, С.А. Данчев изучает природу и культуру этой страны, пишет много натуральных пейзажей. Его поездки стали источником вдохновения, побуждающим художника к созданию произведений,



14. **Е.В. Грачёва.**

Лама.

2014.

Холст, масло.

140 × 170.

Собственность художника

15. **Е.В. Грачёва.**

Два ламы.

2014.

Холст, масло.

100 × 120.

Собственность художника



16. **Е.В. Грачёва.**

К молитве.

2014.

Холст, масло.

160 × 120.

Собственность художника





17. **Е.В. Грачёва.**

Три сестры.

2014.

Холст, масло.

160 × 200.

Собственность художника

18. **Е.В. Грачёва.**

**Бесконечное движение
времени.**

2014.

Холст, масло.

150 × 170.

Собственность художника



в которых он ищет точки соприкосновения между Востоком и Западом, природой и архитектурой, традицией и инновацией.

В многочисленных «китайских» этюдах С.А. Данчева проявляется огромный интерес к этнографии страны, ее культурным достопримечательностям, особенностям менталитета людей. Но самые сильные впечатления, которые испытывает автор, — это яркие, насыщенные цвета и их изменения под сильным азиатским солнцем, поэтому в его живописи много контрастов, локальных колористических сочетаний, много светоносности. В работе «Солнечный день» (2014, ил. 19) внимание акцентировано на красоте павильона с характерной деревянной крышей, украшенной декоративными элементами. Центральное место композиции занимает вход в храм, украшенный традиционными красными фонариками. Картина выполнена в теплых коричневых, охристых и золотистых оттенках, контрастирующих с ярко-синим небом. Это сочетание придает изображению утонченность и визуальную привлекательность. Автор эффективно использует игру света и тени, подчеркивая текстуры дерева и черепицы. Солнечные блики делают картину живой, создавая ощущение спокойного полуденного времени. Детали украшений, форма крыши и традиционные китайские фонари демонстрируют национальную принадлежность изображения и отражают культурное богатство региона. Эта работа создает ощущение тишины, умиротворения и уважения к культурному наследию — в ней мастерски передана атмосфера восточной архитектуры.

Пейзаж «Пляж в Циндао» (2014) посвящен замечательному городу на берегу Желтого моря. Пляж на морском берегу, заполненный людьми, написан в знойный летний день, когда солнце словно растворяется в густом мареве неба и цвета делаются едва различимы от его беспощадного света. Черные и темно-зеленые тона теней придают картине глубину и драматичность. Картина создает меланхоличное, но «уютное» чувство. Пейзаж «Море в Циндао» (2014) изображает на возвышении у моря знаменитую крепость Циндао, которая была мощным форпостом. Цветовая палитра спокойная, с преобладанием землисто-зеленых, песочно-бежевых и голубых оттенков. Контраст между насыщенными теплыми тонами каменистого берега и прохладными оттенками воды и неба создает гармонию. Зеленые деревья и крыша строения ярко выделяются на фоне приглушенных каменных и водных оттенков, добавляя композиции эффектность. Художник акцентирует внимание на деталях — традиционная крыша и элементы башни подчеркивают историческое своеобразие древней архитектуры. Художник использует мягкие, но выразительные мазки, благодаря

которым текстуры элементов пейзажа (камни, дерево, вода) передаются реалистично. Эффект глубины достигается за счет тональных переходов и воздушной перспективы. Прекрасные горные долины не оставлены вниманием художника. Он с интересом пишет вспаханную под рисовые поля землю, деревенские дома, чайные плантации. Возникает восхищение трудом китайских крестьян, которым из-за погодных условий трудно достается урожай. Не меньшее восхищение вызывает и пленэрная живописность ландшафтов («Деревня Сангалила. Китай», 2014, ил. 20; «Озеро в горах», 2014).

Китай интересен художникам и как страна традиционной культуры, и как мощно развивающийся урбанистический и технологический центр. Образ современного мегаполиса предстает в картине «Жаркий день в Циндао» (2014, ил. 21). Основное внимание здесь сосредоточено на высотном здании, возвышающемся на берегу. Оно доминирует в композиции за счет своего строгого вертикального строя в сочетании с плавной горизонтальной линией берега и воды. Картина сбалансирована благодаря использованию противопоставления массивности архитектуры и мягкости природных форм. Маленькие детали — фигуры людей и лодки — добавляют сцене реалистичности и оживляют композицию. Здесь снова решается непростая задача передачи освещения в жаркий раскаленный день, когда солнце воспринимается сквозь марево безоблачного неба. Пространственная глубина создается за счет наложения планов: передний план с фигурами и берегом сменяется морской гладью, а затем дальним планом с холмами и небом. Воздушная перспектива подчеркивает удаленность заднего плана, делая его слегка размытым и светлее по тону. Несмотря на грандиозный масштаб города, картина выражает тихое, созерцательное настроение, в ней угадывается стремление уравновесить природу и урбанизм.

Картина «Тунси. Старый парк» (2023, ил. 22) представляет собой в некотором роде идиллический ландшафт, в котором традиционная архитектура сочетается с величественной природой, создавая эффектную композицию. Яркие цвета и динамика света подчеркивают красоту и гармонию окружающего мира. Центральное место в работе занимает небольшая пагода на берегу реки, гармонично вписанная в величественные горные массивы на заднем плане. Мост, проведенный через реку, добавляет линии и перспективы, обогащая композицию. Художник использует насыщенную палитру: доминируют яркие оттенки зеленого и синего, которые создают контраст с мягкими оттенками небесных облаков. Это придает картине живость и свежесть. Полотно наполнено светом, который отражается в воде и подсвечивает листву,



19. С.А. Данчев.

Солнечный день.

2014.

Холст, масло.

60 × 50.

Собственность художника

20. **С.А. Данчев.**

Деревня Сангалила.

Китай.

2014.

Холст, масло.

100 × 130.

Собственность художника



21. **С.А. Данчев.**

Жаркий день

в Циндао.

2014.

Холст, масло.

75 × 80.

Собственность художника



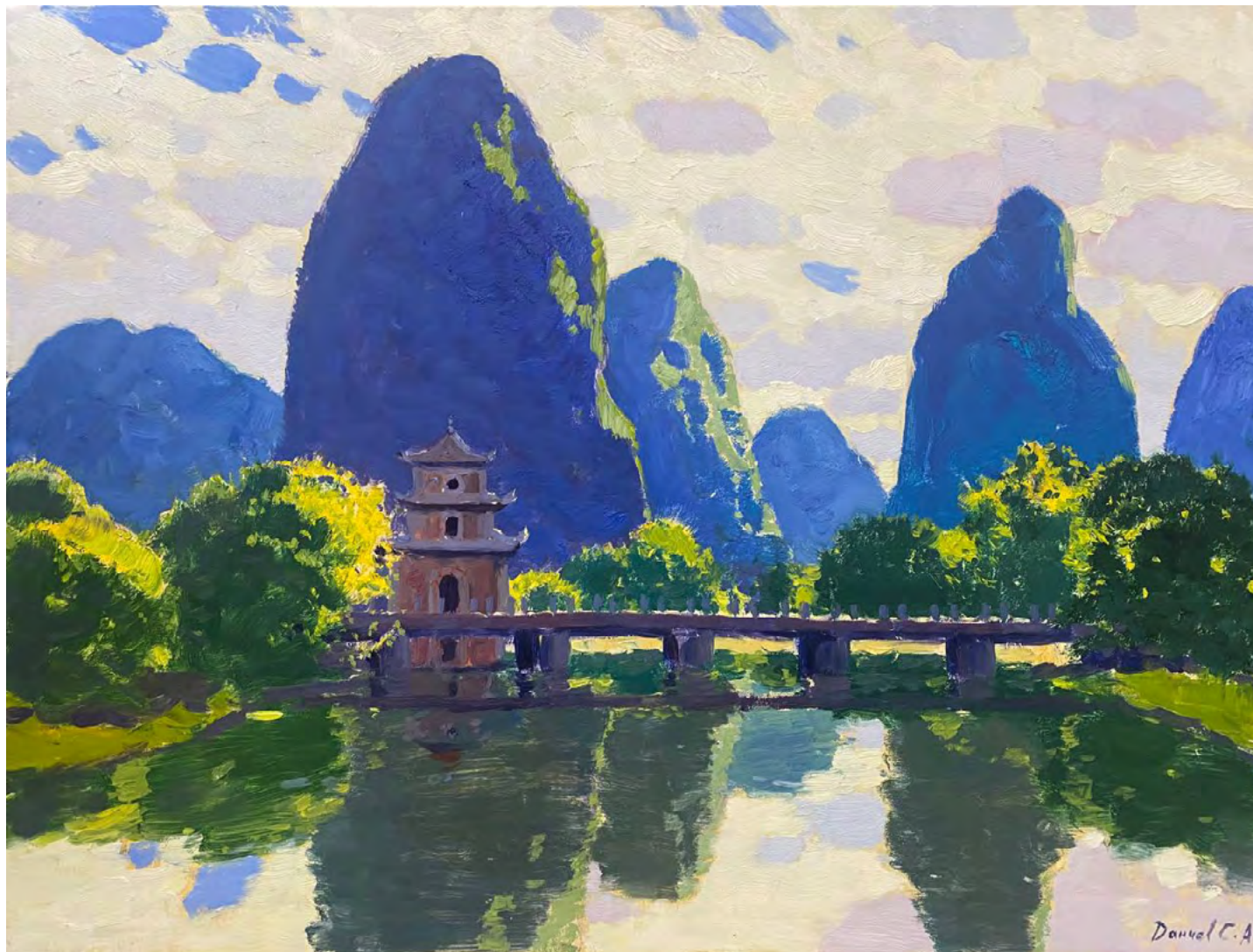
создавая динамичную игру теней. Этим достигается эффект солнечного дня, усиливающий чувство жизнерадостности и спокойствия. Автор акцентирует внимание на гармонии человека и природы, демонстрируя центральное строение как часть естественного ландшафта.

Другой мотив, часто встречающийся в китайских произведениях Данчева, — городские улочки. Причем город изображен не только в моменты пика своей дневной жизни, но и в ночное время. «Улица в Байсэ» (2023) передает атмосферу традиционного городского квартала, украшенного символикой, подчеркивающей национальную идентичность и торжественное настроение. Перспективное построение улицы привлекает взгляд вдоль ее центрального направления, создавая эффект глубины. Тесно расположенные здания подчеркивают чувство уюта, одновременно напоминая о плотности городской застройки. Палитра представлена сдержанными серыми и коричневыми оттенками, оживленными ярко-красными элементами (флаги, фонари, декор), что создает акцент на торжественной атмосфере и национальной символике. Картина наполнена естественным мягким светом, передающим дневное время. Световые пятна делают здания более пластичными, а тени добавляют ощущение реалистичности. Изображение улицы с обилием красных национальных флагов и китайскими фонарями создает ощущение праздника государственной важности.

Работы «Под ночными фонарями» (2014), «Ночь в Байсэ» (2023), как ноктюрны, передают атмосферу ночного города, величие его традиционной восточной архитектуры (ил. 23–24). «Летящие карнизы» китайских зданий, сложные узоры оконных проемов, освещенные ярким золотым светом,

контрастируют с темно-синим небом, создавая ощущение таинственности и величия. Мощные архитектурные элементы с выразительными крытыми карнизами словно светятся в окружении темного жаркого ночного неба. Блики на мокрой дороге усиливают ощущение игры света и добавляют динамики. Широкие мазки густой краски подчеркивают экспрессию и эмоциональное восприятие сцены. Техника живописи Данчева свободна, импрессионистична, что позволяет создать эффект мерцания и движения света.

Картины Данчева — это не только визуальные отражения его впечатлений от посещенных мест, но и серьезные размышления о взаимодействии природной среды и современной городской архитектуры. В его пейзажах много чувства: он обращает внимание на детали, передает дух времени, сочетает древние традиции и современные тенденции, раскрывая всю сложность и многогранность восточной культуры. Традиционная архитектура Китая на его полотнах изображается в гармонии с природой: величественные храмы и пагоды органично вписаны в ландшафт с горами и реками, создавая живописные композиции, полные спокойствия и медитативного настроения. Одновременно он показывает и динамику современной городской среды: высотные здания крупных мегаполисов, стремительно развивающиеся технологии и повседневную жизнь городских жителей. Всё это — через увлеченный и внимательный взгляд художника, который, будучи приверженцем академизма, уникально сочетает в своем творчестве западные и восточные художественные традиции.



22. С.А. Данчев.

Тунси.

Сад цветов.

2023.

Холст, масло.

60 × 80.

Собственность художника

23. С.А. Данчев.

Под ночными

фонарями.

2014.

Холст, масло.

100 × 130.

Собственность художника



24. **С.А. Данчев.**

Ночь в Байсе.

2023.

Холст, масло.

60 × 80.

Собственность художника



Выводы

Участие мастеров Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина в творческих проектах Китая не только способствует популяризации российской художественной школы, но и создает уникальные возможности для диалога между культурами. Эти мероприятия становятся важным шагом к формированию более глубоких связей между Россией и Китаем, открывая новые горизонты для будущих поколений художников. Таким образом, исследование показывает, что взаимодействие между представителями петербургского академического искусства и художественными кругами Китая является ярким примером успешного межкультурного обмена, который не только обогащает китайскую художественную традицию новыми знаниями и методиками, но и способствует укреплению дружбы и сотрудничества между двумя великими культурами.

Обширная география Китая привлекает внимание российских художников своим ландшафтным и климатическим разнообразием и вдохновляет их на создание разнообразных полотен. При этом

они опираются и на культурные традиции древней страны, на литературные сочинения китайских писателей, на живописные приемы техник гошуа и се-и, на приемы пространственных построений, сформированные в традиционной китайской живописи. Художники проникаются философией Китая и стремятся разнообразно интерпретировать образы китайской природы в современном искусстве.

Каждый из рассматриваемых петербургских художников академической школы (А.В. Чувин, Е.В. и К.В. Грачёвы, С.А. Данчев), опираясь на свой личный опыт и знания, используя индивидуальную манеру живописи, включает в изучение китайской жизни и культуры, находит созвучные своему пониманию творчества мотивы и синтезирует увиденное в своих образах. Думается, что результаты творчества петербургских академистов — это не только зафиксированные моменты переживаний, но и определенные эстетические вершины, достигнутые современным искусством.

Список источников

1. Бобров Ю.Г. Лики современного реализма. Китайские ученики в Санкт-Петербургской академии художеств // Русское искусство. 2024. № 4. С. 100–111.
2. Цинь Сяофэн. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Цинь Сяофэн. Владивосток, 2020. 272 с.
3. Леднев В.А. Земля и люди Поднебесной : художественный альбом. СПб.: [б. и.], 2019. 120 с.
4. Никифорова Л.В. Китайская тема в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2018. № 4 (49). С. 83–87.
5. Цяомин Ми. Основные пересечения в подходах русских и китайских художников к воплощению ландшафтов Китая в живописи // Культура и искусство. 2022. № 4. С. 33–46. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2022.4.37855>.
6. Грачёва С.М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 86–101. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.007>.
7. Грачёва С.М., Чжан Хунтао. Китай в творчестве современных петербургских художников-академистов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2020. № 52. С. 211–229.
8. Ли Минси. Образ Китая в творчестве петербургского художника Максима Моргунова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 66. С. 50–68.
9. Ли Минси. Образ Ханчжоу в творчестве художников-преподавателей Санкт-Петербургской академии художеств // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 1 (70). С. 10–16.
10. Ли Минси. Восточные впечатления в творчестве петербургского художника Виталия Львовича Боровика // Новое искусствознание. 2023. № 2. С. 118–122. <https://doi.org/10.24412/2686-7443-2023-2-118-129>.
11. Ли Минси. Использование принципов и приемов китайской живописи в композициях современных петербургских художников // Academia. 2024. № 4. С. 669–678.
12. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
13. Рерих Ю.Н. Тибет и Центральная Азия. Т. 2: Статьи. Дневники. Отчеты / сост., предисл., прим. В.А. Росова. М.: Рассанта, 2012. 280 с., ил.

References

1. Bobrov, Yu.G. (2024) 'The images of contemporary realism. Chinese students at the Saint-Petersburg Academy of Arts', *Russkoe iskusstvo = Russian art*, (4), pp. 100–111. (In Russ.)
2. Qin, Xiaofeng (2020) *Russian-Chinese intercultural communication in the artistic life and work of Chinese artists of the Realistic School of the late 20th – early 21st century*. Cand. Art Sc. thesis. Vladivostok. Far Eastern Federal State University. (In Russ.)
3. Lednev, V.A. (2019) *The land and people of the Celestial Empire*. Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
4. Nikiforova, L.V. (2018) 'The Chinese theme in the contemporary art space of Saint Petersburg', *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) = Society. Space. Development (Terra Humana)*, (49), pp. 83–87. (In Russ.)
5. Tsyamin, Mi (2022) 'Main intersections in the approaches of Russian and Chinese artists to Chinese landscapes painting', *Culture and Art*, (4), pp. 33–46. doi:10.7256/2454-0625.2022.4.37855. (In Russ.)
6. Gracheva, S.M. (2021) 'Creative mutual influences of contemporary St. Petersburg and Chinese artists', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 86–101. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.04.007. (In Russ.)
7. Gracheva, S.M. and Zhang, Hongtao (2020) 'China in contemporary Petersburg academic works', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (52), pp. 211–229. (In Russ.)
8. Li, Mingxi (2023) 'The image of China in the work of St. Petersburg artist Maxim Morgunov', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (66), pp. 50–68. (In Russ.)
9. Li, Mingxi (2025) 'The image of Hangzhou in the works of artists and teachers of the St. Petersburg Academy of Arts', *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv = Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*, (1), pp. 10–16. (In Russ.)
10. Li, Mingxi (2023) 'Eastern impressions in the work of Saint-Petersburg artist Vitaly Borovik', *Novoe iskusstvoznaniye = New Art Studies*, (2), pp. 118–122. doi:10.24412/2686-7443-2023-2-118-129. (In Russ.)

11. Li, Mingxi (2024) 'The use of principles and techniques of Chinese painting in the compositions of contemporary St. Petersburg artists', *Academia*, (4), pp. 669–678. (In Russ.)
12. Gracheva, S.M. (2019) *Contemporary Saint Petersburg academic fine art. Traditions, state and development trends*. Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
13. Roerich, Yu.N. (2012) *Tibet and Central Asia. Vol. 2: Articles. The diaries. Reports*. Moscow: Rassanta. (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.

Ли Минси, аспирант, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 375510241@qq.com, <https://orcid.org/0009-0006-1076-8074>.

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.

Li Mingxi, Postgraduate student of the Russian Art Department, the Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation, 375510241@qq.com, <https://orcid.org/0009-0006-1076-8074>.

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 18.08.2025; одобрена после рецензирования 25.08.2025; принята к публикации 26.08.2025.

The article was received by the editorial board on 18 August 2025; approved after reviewing on 25 August 2025; accepted for publication on 26 August 2025.



Научная статья
УДК 7.036(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.007

Творчество и педагогическое наследие Цзян Чжаохэ в контексте трансформации китайской фигуративной живописи XX века

Ли Лиянь

Независимый исследователь, Хэ Гань, Китайская Народная Республика
2826676977@qq.com



Аннотация. Статья посвящена творчеству Цзян Чжаохэ (1904–1986) — выдающегося китайского художника, чьи работы отражают социальные и культурные изменения Китая XX века. В последние десятилетия в Китае и за его пределами наблюдается активный интерес к художественному наследию мастера. Его работы постоянно экспонируются, становятся темой научных публикаций и диссертаций, в которых рассматриваются вопросы соединения традиций и современных тенденций, преобразования фигуративной живописи, а также инноваций в преподавании изобразительного искусства. Однако, несмотря на растущее внимание, комплексный анализ его художественного метода как особой формы межкультурного визуального мышления до сих пор не был осуществлен. В данной статье представлен формально-стилистический анализ ключевых произведений, выявляющий особенности композиции и линий в его картинах. Семиотический подход позволил раскрыть символическое значение образов и сюжетов. Особое внимание уделено авторским техникам Цзян Чжаохэ, включая мастерское владение тушью и кистью, использование светотени и интеграцию западных методов рисунка, а также его педагогическому наследию как преподавателя Академии художеств. В работе рассмотрены критические отзывы современников и учеников о вкладе Цзян Чжаохэ. Отмечается, что его творчество, объединив традиции и новаторство, сыграло важную роль в эволюции национальной художественной традиции и формировании культурной идентичности Китая.

Ключевые слова: искусство XX века, китайская живопись, гогуа, реализм, Цзян Чжаохэ, формальный анализ, семиотический подход, композиция, линия, символизм, педагогическое наследие, культурная идентичность

Для цитирования: Ли Лиянь. Творчество и педагогическое наследие Цзян Чжаохэ в контексте трансформации китайской фигуративной живописи XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 124–141. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.007>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1227>.

Original article

The art and pedagogical legacy of Jiang Zhaohe in the context of the transformation of Chinese figurative painting in the 20th century

Li Liyan

Independent researcher, He Gang, People's Republic of China
2826676977@qq.com

Abstract. This article focuses on the work of Jiang Zhaohe (1904–1986), an outstanding Chinese artist whose artworks reflect the social and cultural changes in China in the 20th century. In recent decades, scholars and art enthusiasts have shown a strong interest in the artistic legacy of the master, both in China and beyond. His paintings are constantly exhibited, becoming the focus of scholarly publications and dissertations that examine the fusion of tradition and modern trends, the evolution of figurative painting, and advancements in art teaching. However, despite the increased attention, there has not yet been a comprehensive analysis of his artistic method as a unique form of intercultural visual thinking. This article presents an in-depth analysis of key works, revealing the features of composition and line in his paintings. A semiotic approach allows us to reveal the symbolism of images and plots. Particular attention is paid to Jiang Zhaohe's distinctive techniques, including his masterful use of ink and brush, chiaroscuro techniques, and the incorporation of Western drawing methods, as well as his pedagogical work as a teacher at the Academy of Fine Arts. The paper examines critical reviews of Jiang Zhaohe's contemporaries and students regarding his impact. It is noted that his work combined tradition and innovation, playing an important role in the development of the national artistic tradition and the formation of China's cultural identity.

Keywords: 20th century art, Chinese painting, Guohua, realism, Jiang Zhaohe, formal analysis, semiotic approach, composition, line, symbolism, pedagogical legacy, cultural identity

For citation: Li, Liyan (2025) 'The art and pedagogical legacy of Jiang Zhaohe in the context of the transformation of Chinese figurative painting in the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 124–141. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.007.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1227>. (In Russ.)

Введение

Художественный метод Цзян Чжаохэ (蒋兆和, 1904–1986) представляет собой одно из ключевых явлений в истории китайского изобразительного искусства XX века. Он сформировался на стыке традиционной живописи тушью (гохуа, 国画) и западных реалистических техник, что позволяет рассматривать Цзян Чжаохэ не только как художника, но и как реформатора изобразительного языка. Творчество мастера не просто отразило исторические катаклизмы — от Синьхайской революции

до основания КНР, но и оформило эстетический отклик на них, создав новые формы визуального гуманизма.

В последние десятилетия художественное наследие Цзян Чжаохэ активно изучается как в Китае, так и за рубежом, регулярно становится предметом выставок, научных статей и диссертационных исследований, затрагивающих вопросы синтеза традиции и модернизма, трансформации жанра фигуративной живописи, а также педагогических реформ в области изобразительного

искусства. Однако, несмотря на возрастающий интерес, до сих пор не предложено системного анализа его художественного метода как особой формы межкультурного визуального мышления.

Настоящее исследование призвано восполнить данный пробел. В центре внимания — художественный метод Цзян Чжаохэ как инструмент синтеза традиционной тушевой живописи и реализма.

В исследовании использованы как первичные *источники* — живописные произведения художника, его теоретические заметки и архивные материалы, так и вторичные — исследования китайских авторов, каталогизирующие и интерпретирующие его творчество. Подобная систематизация источников позволяет выстроить многослойную картину художественного пути Цзян Чжаохэ и оценить его вклад с разных исследовательских позиций — формальной, историко-социальной и культурологической.

К первичным источникам относятся собственно произведения Цзян Чжаохэ, в частности свиток «Беженцы» (1943), «Портрет старика, продающего закуски» (1937), а также серия «Матери Китая». Репродукции этих работ публиковались в выставочных каталогах, таких как «Тушевые жанровые картины Цзян Чжаохэ» [1], и стали материалом искусствоведческого анализа. Их выбор и значимость обусловлены тем, что эти произведения фиксируют основные принципы авторской техники и содержательно репрезентируют эпоху. Кроме того, к исследованию привлечены тексты самого художника — статьи и лекции, опубликованные в журналах «Искусство» (美术) и «Народная живопись» (人民美术), где Цзян Чжаохэ формулирует свои эстетические взгляды.

Важным источником являются выставочные каталоги, среди которых выделяются издания Национального художественного музея Китая (NAMOC) и Шанхайского художественного музея. Они не только документируют экспозиционную историю произведений Цзян Чжаохэ, но и содержат биографические справки, критические заметки современников и фрагменты из писем.

Вторичные источники включают научные публикации об искусстве XX века, включая труды китайских искусствоведов (Яо Юдо [2], Шэнь Пэн [3], Лю Силинь [4]) и обсуждения на конференциях [5; 6; 7]. Важным дополнением стали каталоги национальных выставок, где творчество Цзян Чжаохэ рассматривалось в сравнительном ключе с наследием других представителей реалистического направления. Эти источники позволяют проследить рецепцию его метода в академической и музейной среде, а также выявить новизну его подхода к тушевой живописи.

Отдельное внимание уделено анализу китайской художественной критики 1930–1950-х годов,

поскольку именно в этот период формировалась теоретическая база современного искусства Китая, включая полемику о роли реализма, национальной формы и художественного синтеза.

Книга «Цзян Чжаохэ об искусстве» [4], изданная под редакцией Лю Силиня, сосредоточена на проблемах фигуративной живописи и ее преподавания в Китае XX века. Автор представляет живопись как нравственное свидетельство времени, противопоставляя ее придворной традиции и академическому формализму. Ключевым достоинством сборника является соединение личных размышлений художника и описания конкретных методик преподавания, что делает текст важным источником по истории художественного образования. Вместе с тем текст страдает от излишней декларативности и ограниченности реалистической парадигмой: социальная роль искусства выдвигается на первый план, в то время как эстетический и символический анализы остаются без должного внимания.

«Полное собрание произведений выдающихся художников Китая: Цзян Чжаохэ» под редакцией Лю Силиня [8] строится преимущественно как альбом с комментариями, где центральное место занимает серия «Беженцы». Издание подчеркивает гуманистический пафос творчества художника и его стремление соединить традицию тушевой живописи с западным рисунком, но подача материала остается в русле биографического и иллюстративного подхода и ограничивается лишь описанием сюжетов и внешних обстоятельств создания произведений. Образы страдающих фигур трактуются как прямое отражение исторической трагедии, но не рассматриваются как сложная система знаков или как элемент визуальной культуры эпохи. Не проводится детальное сопоставление с «традицией передачи духа» или с моделями социального реализма, хотя именно эти сравнения могли бы раскрыть амбивалентность и многослойность серии «Беженцы». Тем не менее главная ценность книги состоит в сохранении художественного материала и фиксации гуманистической интенции художника. Однако ей недостает методологической глубины: серия художественных произведений представлена как эмоциональное свидетельство, но не как объект иконографического или культурно-визуального анализа. Это делает издание важным источником, но не завершенным исследованием художественного языка и символической структуры работ Цзян Чжаохэ.

Попыткой исследования художественного пути мастера и его роли в становлении современной китайской тушевой живописи стала статья Лю Тяньцюаня «Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ» [9]. Центральным объектом анализа

в ней является свиток «Беженцы», где в эпической форме воплощены страдания и стойкость народа в годы японской оккупации. Автор подчеркивает синтез традиции «гохуа» и европейского реализма, новаторское использование наброска как самостоятельного приема, а также отмечает педагогические идеи художника, связывающие технику линии с выражением духовного содержания. Эта работа представляет Цзян Чжаохэ как художника-реформатора, сумевшего соединить национальное наследие с современными средствами выражения и тем самым придать китайской живописи новое социальное и гуманистическое измерение.

Также ряд работ Ван Вэя [10; 11] посвящен анализу взаимодействия принципов европейской художественной традиции и китайской живописи тушью (гохуа) в творчестве Цзян Чжаохэ. Автор рассматривает, как мастер интегрировал в гохуа такие элементы западной живописи, как геометрическая перспектива, светотеневая моделировка объема, напряженный психологизм.

Настоящая статья продолжает исследования в этом направлении. *Объектом* изучения является художественное наследие Цзян Чжаохэ — живописца, педагога и реформатора китайского изобразительного искусства XX века. *Предметом анализа* становится его художественный метод, трактуемый как система визуальных приемов и стилистических решений, направленных на реалистическое воспроизведение человеческой фигуры в рамках традиционной тушевой техники.

Целью настоящей статьи является выявление специфики художественного метода Цзян Чжаохэ как феномена трансформации китайской фигуративной живописи XX века на пересечении традиционной и западной художественной парадигмы. Указанная цель обусловлена необходимостью переосмысления художественного пути Цзян Чжаохэ не только как эволюции индивидуального стиля, но и как культурной реакции на вызовы эпохи. Внимание к форме и содержанию его произведений позволяет рассматривать творчество художника в контексте модернизационных процессов, происходивших в Китае в XX столетии.

Для достижения поставленной цели в работе последовательно решены следующие *задачи*: определены формальные особенности визуального языка Цзян Чжаохэ; прослежены генезис и эволюция художественного метода мастера в контексте социокультурной трансформации Китая; определено значение его художественного наследия для современного изобразительного искусства.

Методологически исследование основано на описательно-аналитическом подходе, сочетающем формально-стилистический с элементами семиотического метода и сравнительно-исторический метод анализа. Ключевые произведения

Цзян Чжаохэ рассматриваются как визуальные тексты, подлежащие интерпретации через призму художественного гуманизма, эстетики реализма. Особое внимание уделяется линии как выразительной структуре (в духе традиционной китайской эстетики) и светотеневой моделировке формы (в русле западной академической традиции). Методологически важным является сопоставление китайских и европейских принципов в изображении фигуры, пространства и эмоционального состояния. Анализ осуществляется в контексте социально-культурной трансформации Китая первой половины XX века, что позволяет выявить не только художественные, но и мировоззренческие особенности метода Цзян Чжаохэ.

Комплексный анализ творчества Цзян Чжаохэ предполагает изучение с нескольких сторон. Во-первых, проводится *формально-стилистический анализ* его картин — разбор композиции, рисунка и колорита на примере ключевых произведений, что позволяет понять, как художник сочетал приемы двух художественных традиций. Во-вторых, выполнен *семиотический анализ*, благодаря которому выявляются символические и культурные значения образов в его работах — от аллюзий на классические мотивы до отражения современных социальных идей. Отдельные разделы посвящены исследованию *техник* мастера — владению тушью, кистью, светотенью — и его *педагогическому наследию* в контексте реформы художественного образования в Китае середины XX века. Наконец, приводится *обзор критических отзывов современников* — как коллег-художников и учеников, так и искусствоведов того периода — с целью понять, какое место занимало творчество Цзян Чжаохэ в художественной жизни его времени. Такой *комплексный искусствоведческий анализ* позволяет глубже оценить значение его искусства для развития национальной традиции и формирования культурной идентичности Китая в прошлом столетии.

Творческая биография Цзян Чжаохэ: между традицией и модерном

Цзян Чжаохэ родился в провинции Сычуань, получил классическое образование и с юности интересовался искусством. В 16 лет он переехал в Шанхай, где освоил основы рисования, зарабатывая на жизнь портретами углем и коммерческими иллюстрациями. Его последующее обучение у Сюй Бэйхуна дало ему прочный фундамент в овладении европейским академическим рисунком и традиционной китайской техникой туши [12]. Уже в конце 1920-х Цзян Чжаохэ начал педагогическую деятельность: преподавал в Центральном университете Нанкина (с 1927 года), а позднее в художественных институтах Шанхая и Пекина.

Таким образом, к концу 1930-х он сформировался как художник, владеющий двумя языками живописи — восточным и западным, что заложило основы его уникального стиля.

Исторический контекст существенно повлиял на тематический выбор мастера. В 1937 году началась война с Японией, и Китай переживал трагедию оккупации. Цзян Чжаохэ, придерживаясь принципа «искусство для жизни» (为人生而艺术), стремился с помощью живописи осмыслить страдания своего народа. Он участвовал в антияпонском движении и даже потерял работу за создание агитационных рисунков против захватчиков. В разгар войны, находясь в оккупированном японцами Пекине, художник задумал монументальный свиток «Беженцы» — эпическую сцену бедствия простых людей. Создание этого полотна растянулось на два года (1941–1943) и сопровождалось опасностью: работу приходилось скрывать от японской цензуры. Выставленная под названием «Образы народа» в октябре 1943 года картина была вскоре запрещена японской военной полицией, а позже частично конфискована. Несмотря на эти препятствия, «Беженцы» стали знаковой работой, олицетворяющей боль и мужество нации военного времени.

После освобождения Китая и образования КНР (1949) Цзян Чжаохэ активно включился в культурное строительство новой эпохи. Он был приглашен профессором Центральной академии изобразительных искусств (Пекин) в 1950 году, где сыграл ключевую роль в создании системы преподавания китайской портретной живописи. Как педагог он воспитал поколение художников, передав им не только мастерство, но и идею о социальной миссии искусства. Хотя при жизни его вклад отчасти оставался в тени более прославленного наставника Сюй Бэйхуна, сегодня исследователи признают Цзян Чжаохэ одним из основоположников модернизации китайской гохуа-живописи, особенно в жанре фигурной композиции [13, р. 218–219].

Важнейшим аспектом модернизации китайского искусства XX века стало переосмысление национальной художественной традиции и обращение к западному искусству как источнику новых технических и композиционных решений. Ярчайшим представителем этого направления был Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953), который выдвинул тезис о необходимости глубокого изучения западной живописи именно с целью развития национального китайского искусства. В своем программном заявлении Сюй Бэйхун подчеркнул: «Я изучаю западную живопись исключительно ради развития китайской живописи» («我学西画就是为了发展国画»). Эта формулировка стала ключевой и выразила

его художественное кредо, которое позднее подтвердил и анализировал искусствовед Яо Юдо [2].

Художник критически относился к существовавшей тогда традиции «литературной живописи» (вэньжэньхуа, 文人画). В своей программной статье «Методы совершенствования китайской живописи»¹, опубликованной в газете «Ежедневник Пекинского университета» в 1918 году, Сюй Бэйхун жестко критиковал устоявшиеся недостатки китайской традиции изображения человека. Он писал, что художники вэньжэньхуа, «изображая человека, не следуют правилам и законам искусства. Они рисуют пальцы рук без нужного количества фаланг, ноги и руки представлены как прямые трубки без суставов, тело человека неспособно к повороту, голова не может быть изображена поднятой или повернутой в сторону, а руки не могут быть вытянуты по направлению к зрителю»². Эта суровая критика отражает глубокое недовольство Сюй Бэйхуна условностью и схематизмом традиционного китайского рисунка при изображении человека, что, по его мнению, приводило к утрате реалистичности и художественной убедительности образа.

Сюй Бэйхун предложил радикальное решение: преодолеть эти технические ограничения, заимствовав из европейского искусства академический рисунок, анатомию и законы перспективы, и применить их для обновления китайского искусства. Он считал, что только тщательное изучение реальности и точная передача человеческого тела и движений могут вернуть китайской живописи былую выразительность и силу воздействия на зрителя.

Идеи Сюй Бэйхуна оказали огромное влияние на дальнейшее развитие китайской живописи. Его ученики, такие как Цзян Чжаохэ, Ли Хуа (李桦) и другие, продолжили развивать эту концепцию, реализуя ее в своих художественных и педагогических практиках. Благодаря подходу Сюй Бэйхуна китайская живопись получила возможность интегрировать западные методы с традиционными восточными эстетическими принципами, создав уникальный художественный язык, который впоследствии был признан как в Китае, так и за рубежом [14].

Формально-стилистический анализ избранных произведений живописи Цзян Чжаохэ

Анализ произведений Цзян Чжаохэ с помощью формально-стилистического метода позволяет увидеть, каким образом художник строил композицию, использовал линию и свет для выражения идей. Пожалуй, самая известная и показательная его работа «Беженцы» (流民图, 1941–

¹ 徐悲鸿. 中国画改良之方法. 北京大学日刊. 1918年5月23–25日 [Сюй Бэйхун. Методы совершенствования китайской живописи // Пекинский университет (газета). 1918, 23–25 мая]. (На кит. яз.)

² Там же.

1. Цзян Чжаохэ.

Беженцы.

1941–1943.

Бумага, тушь.

200 × 1202.

Национальный
художественный
музей Китая



2. Цзян Чжаохэ.

Беженцы.

Фрагмент.

1941–1943.

Бумага, тушь.

Национальный
художественный
музей Китая



1943, ил. 1–2) представляет собой масштабный свиток, изображающий колонну обнищавших людей, бегущих от военных действий. Композиция этой картины динамична и сложна. Фигуры людей группируются в драматические сцены, образуя диагональные и волнообразные линии, которые ведут взгляд зрителя через всё полотно. Такое построение создает ощущение движения — толпа бредет вперед, заполняя пространство свитка, — и одновременно хаоса, отображая трагедию

массового бегства. При более пристальном рассмотрении можно заметить, что композиция асимметрична: основное действие разворачивается по диагонали снизу вверх, из левого угла в правый, как бы направляя людей из мрака войны в сторону смутной надежды. Эта диагональ усиливает экспрессивность сцены, делая зрителя свидетелем нескончаемого потока страдальцев.

Художник мастерски использует *линию* как выразительное средство. В «Беженцах»

преобладают резкие, ломаные контуры и нервные штрихи кисти, которыми обрисованы силуэты и оборванная одежда людей. Линии порывисты и разнообразны по толщине: где-то едва заметные бледно-серые, а где-то — жирные черные, почти карикатурно подчеркивающие изможденные лица и худые конечности. Эти резкие линии визуально передают ощущение тревоги и боли. Одновременно Цзян Чжаохэ демонстрирует филигранную технику: несмотря на кажущуюся хаотичность, каждое движение кисти продумано и точно. Фигуры не теряются в массе — художник очерчивает каждого персонажа индивидуально, сохраняет ритм чередования силуэтов и пустот, благодаря чему композиция остается читаемой. Подобный подход восходит к традиционной технике *гунби* (тонкого контурного рисунка) и *се-и* (свободного живописного письма) в китайской живописи, где линия — носитель формы и духа. Однако Цзян Чжаохэ применяет ее на материале современной тематики, добиваясь необычайной эмоциональной выразительности.

Цветовая гамма свитка сдержанна и мрачна. В основном доминируют монохромные тона туши — от глубокого черного до размыто-серого — с редкими вкраплениями бледно-коричневых и охристых оттенков. Такое *ограниченное колористическое решение* усиливает ощущение безысходности: фигуры выглядят призрачно, словно тени. Тем не менее внутри этого сумрачного диапазона Цзян Чжаохэ достигает богатства полутонов. Он владеет мастерством *светотени*: на лицах и телах беглецов видны сложные градации света, подчеркнутые размытками туши. Контраст светлых бликов на лбах, скулах, ладонях с глубокими тенями в складках одежды придает персонажам объем и материальность, нехарактерную для традиционной плоскостной гохуа. В некоторых группах фигур источник света как бы пробивается спереди, высвечивая их на общем темном фоне. Такое моделирование форм за счет светотени показывает влияние западной техники рисунка, которую художник интегрировал в свою работу. Объемные фигуры, выступающие из глубины свитка, производят сильное впечатление присутствия живых людей, что было новаторским для китайской тушевой живописи 1940-х годов.

Картина Цзян Чжаохэ «Старик, продающий закуски» (1936, ил. 3) представляет собой яркий пример творческого переосмысления и развития традиционных китайских художественных техник, особенно в области портретной живописи.

С технической точки зрения Цзян Чжаохэ использует классическую китайскую технику линии (*гу-фа юн-би*). Тонкие, четкие и уверенные линии, которыми прописаны морщины, борода, волосы и руки старика, создают сильный эффект

реалистичности и эмоциональной выразительности. Подобное тонкое владение линией, согласно традиционной китайской эстетике, обеспечивает выразительность образа и его духовную глубину.

Также примечательным является соединение традиционных китайских техник нанесения туши (*дянь-мо* и *цунь-жань*) с западными принципами светотени, заимствованными из европейского академического рисунка. Художник умело использует контраст и разнообразие оттенков туши для передачи объемов лица и одежды старика. Это придает изображению подчеркнутую трехмерность, усиливает впечатление реализма и глубокого психологизма.

Особое значение в композиции картины приобретает принцип «пустого пространства» (留白). Художник сознательно оставляет большие участки фона незаполненными, тем самым акцентируя внимание зрителя на фигуре старика и усиливая эмоциональное воздействие произведения. Пустота фона подчеркивает чувство одиночества и внутренней борьбы персонажа, а также свидетельствует о социальной чуткости и глубоком гуманистическом восприятии действительности автором.

Таким образом, картина «Старик, продающий закуски» не только является превосходным примером синтеза традиционной китайской живописной техники и европейского реализма, но и выражает глубокие духовные и социальные идеи, характерные для творчества Цзян Чжаохэ.

Стоит отметить, что сочетание традиционной техники линий с элементами западного рисунка, характерное для формального стиля Цзян Чжаохэ, стало важным новаторством в китайской живописи того времени. Как отмечают искусствоведы, мастер сумел объединить *китайский линейный рисунок с европейской светотеневой моделировкой*, достигнув тем самым нового уровня реалистичности в гохуа-портрете. Его 12-метровое полотно «Беженцы», по сути, первая в истории китайской тушевой живописи настолько масштабная и глубокая по реализму зарисовка народного бедствия. Она произвела сильное впечатление на современников и впоследствии была признана критиками одной из вершин национального искусства военного периода.

Особенности живописной техники Цзян Чжаохэ

Творческие достижения Цзян Чжаохэ во многом обусловлены его новаторским использованием живописной техники. Он был великолепным мастером традиционных методов китайской живописи, однако его новаторство проявилось в адаптации этих методов к современным темам и в синтезе с приемами западного искусства. Рассмотрим основные особенности его техники.

3. Цзян Чжаохэ.
Старик, продающий
закуски.
1936.
Бумага, тушь.
74 × 56.
Национальный
художественный
музей Китая



Техника туши и кисти (水墨画). Цзян Чжаохэ работал в жанре *гохуа* — национальной живописи тушью на бумаге или шелке — и развивал прежде всего фигуративное ее направление. До него тушевые картины фигур чаще всего ограничивались классическими сюжетами (портреты

исторических личностей, образы красавиц или жанровые сценки с идеализированными персонажами). Цзян Чжаохэ стал изображать простых современников — крестьян, городских бедняков, солдат, беженцев, — применяя традиционную технику к новой социальной тематике.

Для этого он творчески переосмыслил приемы работы кистью. В его арсенале были как «сухая кисть» (*ганби*, с почти сухой тушью), дающая шероховатые, прерывистые линии, так и «влажная кисть» (*шиби*), позволяющая получать мягкие размыты и градации оттенков. Так, в «Беженцах» он широко использовал полусухую кисть, чтобы передать фактуру рваной одежды, грязи, пыли — мазки выглядят грубыми, с рваными краями, что усиливает ощущение хаоса и горя. Напротив, в камерных портретах (как упомянутый «Портрет старика») Цзян применял технику «по мокрому», когда тушь наносится на увлажненную бумагу. Это создает мягкие переходы тонов, тончайшие полутона — например, плавные тени на лице, — что позволяет передать нюансы выражения эмоций. Таким образом, художник виртуозно варьировал технику туши, подчиняя ее задачам выражения содержания. Он говорил, что в основе китайской живописи лежит линия, но линия эта должна вобрать в себя жизненную правду формы и духа времени. Именно этого принципа он придерживался, рисуя современный ему народ традиционными средствами.

Использование светотени и объема. Неприемлемой для китайской классической живописи была степень реалистической объемности, которой добивался Цзян Чжаохэ. Под влиянием занятий академическим рисунком (он изучал европейский рисунок с натуры, или *су-мяо*) художник ввел в свою тушевую технику элементы светотеневой моделировки формы, близкие к технике штрихового рисунка или карандашного наброска. В традиционной гохуа обычно преобладает плоскостное изображение без выраженной игры света и тени. Цзян Чжаохэ критически переосмыслил европейский принцип *chiaroscuro* (распределения света и тени) и применил его в своих работах. В «Беженцах» это видно по тому, как он высветляет фигуры на темном фоне, создавая иллюзию луча света, падающего на людей, — прием, рождающий драматический контраст. Лица некоторых беженцев словно выхвачены светом из полутьмы, отчего сцена приобретает дополнительную эмоциональную напряженность. Подобную же светотень мы отмечали и в «Портрете старика»: переходы от светлых участков к темным моделируют объем фигуры.

Более того, Цзян Чжаохэ стремился к передаче перспективы и пространства, что тоже заимствовано из западной живописи. В его многоплановых композициях (например, в больших жанровых сценах 1950-х годов) заметно использование линий перспективы и уменьшение дальних фигур, создающее глубину пространства, — редкий прием для традиционного китайского искусства, где обычно действуют иные принципы построения пространства. Современники отмечали, что Цзян Чжаохэ и его наставник Сюй Бэйхун

заложили основу так называемой «системы Сюй-Цзян» (徐蒋体系) — метода синтеза западного объемно-пространственного реализма с китайской тушевой техникой. В рамках этой системы студенты в 1950-е годы обучались академическому рисунку (в частности, рисунку гипсовых фигур, анатомии и пр.) параллельно с освоением традиционной каллиграфической линии. Сам Цзян Чжаохэ настаивал, что китайскому художнику полезно критически воспринять основы европейского рисунка (прежде всего научиться *снятию натуры*), чтобы придать своим работам современную реалистическую основу, не утратив при этом национальной специфики. Синтез светотени и туши в его зрелых работах убедительно демонстрирует плодотворность такого подхода.

Композиционная динамика и формат свитка. Еще одним техническим новшеством Цзян Чжаохэ стало обновление композиционных решений в гохуа. Он смело экспериментировал с масштабом и форматом работ. «Беженцы» — грандиозный по размеру свиток — сам по себе технический подвиг, учитывая, что нарисован он был тушью на бумаге, требующей большой концентрации (любое неверное движение кисти на столь крупном формате могло испортить работу). Цзян Чжаохэ выбрал *горизонтальный свиток* как оптимальную форму для развернутого повествования: 12-метровая длина позволила изобразить около ста фигур, развернув перед зрителем настоящую эпическую панораму. При этом художник нарушил ряд канонов традиционной композиции свитка. Обычно китайский свиток предполагает плавное разворачивание взгляда «сюжет за сюжетом», с пространственными паузами между группами изображений. В «Беженцах» же сцена почти непрерывна: фигуры тесно следуют друг за другом, заполняя практически всю длину, что создает ощущение непрерывного потока.

Композиция намеренно *несимметрична*: в левой части концентрация фигур выше, чем в правой, отчего правая треть свитка кажется более пустынной. Это усиливает впечатление движения людей вперед, в сторону пустого пространства, символизирующего неизвестное будущее. Такой динамический и асимметричный подход резко отличался от статичных и уравновешенных композиций традиционных фигурных сцен.

Другой новаторский композиционный прием — *сочетание крупных изображений на переднем плане и активного дальнего плана в одной работе*. В «Беженцах» некоторые фигуры на переднем плане показаны почти в натуральную величину (по крайней мере, головы крупно), тогда как на заднем плане свитка видны едва намеченные маленькие силуэты уходящих вдаль, что придает сцене *глубину перспективы* и эффект

присутствия зрителя среди персонажей. Современные исследователи отмечают, что именно усилиями Цзян Чжаохэ и его единомышленников китайская фигурная живопись середины XX века пережила огромную трансформацию, обогатившись приемами композиционной драматургии, ранее не свойственными традиции.

Таким образом, технический арсенал Цзян Чжаохэ характеризуется смелым синтезом: художник опирался на лучшие традиции восточной живописи (об этом говорят виртуозная каллиграфическая линия, работа тушевыми оттенками, формат свитка), но наполнил их новым содержанием и дополнил элементами западной техники (академическим рисунком, светотенью, линейной перспективой). Это позволило мастеру создавать глубоко оригинальные произведения, обладающие и национальным духом и универсальной реалистической убедительностью. Подобный синтез во многом определил пути развития китайской живописи в XX веке — недаром о Цзян Чжаохэ говорят как об одном из пионеров и основателей современной китайской тушевой фигуральной живописи.

Семиотический анализ образов

Работы Цзян Чжаохэ богаты символикой и культурными смыслами, что делает их предметом продуктивного семиотического прочтения. Художник сознательно наполнял свои сюжеты деталями, которые служат знаками — как для китайского зрителя, хорошо понимающего контекст, так и на универсальном уровне.

Прежде всего в его картинах отмечается **символизм социальных типов**. В монументальных полотнах вроде «Беженцев» каждая фигура — не просто портрет конкретного человека, но типический образ, символизирующий определенную группу или идею. Мы видим стариков, несущих на плечах весь груз прожитых лет; матерей с детьми на руках, олицетворяющих продолжение жизни; изможденных рабочих, калек, нищих — собирательные образы народного страдания. Их изношенная, латаная одежда сама по себе выступает знаком бедности и военного лихолетья. Например, босые ноги, разорванные рубахи и штаны беженцев — это иконографические маркеры нищеты, понятные без слов. Позы и жесты персонажей также семиотически нагружены. Многие фигуры изображены согбенными, опустившими голову — такой телесный знак традиционно ассоциируется с отчаянием, подавленностью. В то же время немало героев картины подняли лица к небу или обратили вперед — эти устремленные взгляды служат знаками надежды, мольбы о помощи свыше или ожидания лучшего будущего. Таким образом, через язык тел и взглядов художник транслирует сложный спектр эмоций и идей —

от скорби до упования. Интересно, что подобные мотивы (скорбящие матери, голодающие дети) роднят «Беженцев» с общечеловеческим иконографическим рядом — аналогии можно увидеть, например, с европейскими антивоенными образами (в творчестве Кете Кольвиц, Пикассо и др.), хотя прямых заимствований у Цзян Чжаохэ нет. Его символы рождаются органично из китайской почвы, но понятны и за ее пределами.

Другой пласт символики — это **соединение традиционных культурных кодов с современными реалиями**. Цзян Чжаохэ нередко включал в свои работы элементы, отсылающие к китайской истории и классике, переосмысляя их. К примеру, в его жанровых сценах фигурируют люди в типичных китайских одеяниях старого покроя — длиннополых халатах, соломенных шляпах, с узелками через плечо. Эти детали костюма могут рассматриваться как знаки традиционного Китая, «Китая прошлого». Помещенные в контекст современного сюжета (скажем, крестьянин-беженец в старинном халате), они создают семиотическое поле, где прошлое встречается с настоящим. Таким образом подчеркивается преемственность судьбы простого народа: страдания людей не начались внезапно, а укоренены в истории (намек на вековую бедность крестьянства, гнет войн и т.д.). Кроме того, выбором традиционного формата свитка для «Беженцев» художник тоже закладывает символ. Свиток — привычная форма для эпических повествований в китайской культуре, от летописей до народных картин, и использование его для современной трагедии как бы утверждает: это новая народная эпопея, достойная летописания.

Наряду с этим внедрение западных художественных приемов в контекст китайского искусства у Цзян Чжаохэ также носит символический характер. Сам факт применения техники светотени, перспективы — это знак модернизации, открытости к миру. На уровне смысла можно интерпретировать это так: форма его картин символизирует слияние Востока и Запада, поиск нового языка для выражения национальных тем. Семиотически важным является и выбор сюжетов из современной жизни. Традиционная китайская живопись веками ориентировалась на пейзаж (*шань-шуй*) и образы бессмертных или идеальных людей, удаленных от бытовой реальности. Цзян Чжаохэ своим творчеством вводит в высокое искусство образ *простолюдина* как достойный внимания и сострадания — тем самым предлагая новый **семиосферный сдвиг**: народ становится центральным знаком художественного повествования. В его картине «Беженцы» толпа бедняков выдвинута на передний план и занимает центральное место — в семиотическом плане это переакцентировка ценностей, провозглашение простого человека главным

героем национальной истории. Этот посыл перекликается с идеями времени (в середине XX века в Китае утверждалась идеология народности искусства), но у Цзян Чжаохэ он рождается искренне из его гуманизма.

Те же особенности видим и в живописном произведении «Старик, продающий закуски», однако здесь символика более тонкая и личностная. Старик, изображенный художником, — не конкретно известный человек, а обобщенный образ поколения, пережившего тяжелые времена. Его морщины — символ прожитой жизни, накопленной мудрости и вместе с тем следы страдания. В китайской культуре старость традиционно ассоциируется с почтением (культ предков, уважение к старшим). Цзян Чжаохэ рисует старика с большим уважением: его поза прямая, лицо спокойно — эти черты символизируют стойкость и достоинство. Взгляд персонажа направлен прямо, как бы на зрителя, и это знак того, что старик выступает носителем правды, он встречается взглядом, что создает эффект коммуникации с аудиторией. Можно сказать, что этот портрет несет в себе *конфуцианский* символ мудрого старца, «учителя жизни». Вместе с тем в образ вложена и более современная идея — идея ценности каждой человеческой личности, независимо от социального статуса. В советских рецензиях 1950-х годов отмечалось, что работы Цзян Чжаохэ проникнуты глубокой любовью к простому человеку. Действительно, семиотически он наделяет каждого героя — нищего, бродягу — признаками внутренней значимости. Такая **демократизация образа** была нова для китайской живописи и служила символом смены культурных ориентиров эпохи (от аристократического искусства — к народному).

Результаты семиотического анализа позволяют утверждать, что живописные работы Цзян Чжаохэ представляют собой многослойные визуальные тексты, насыщенные различными смыслами. На одном уровне они документально точно передают реалии китайской жизни середины XX века (бедность, войну, революционные перемены). На другом — они насыщены символами и метафорами: страдающий народ как жертва и герой истории; старик как воплощение мудрости нации; свет, падающий на лица, как знак надежды; тьма вокруг как аллегория переживаемых бедствий. Эти смыслы понятны китайскому зрителю через знакомые культурные коды, но во многом универсальны и для мировой аудитории благодаря общечеловеческому гуманистическому содержанию. Поэтому искусство Цзян Чжаохэ можно рассматривать как своеобразный *семиотический мост* между традиционным Китаем и современным, между национальным опытом и общечеловеческими ценностями.

«Гуманистическая риторика» в искусстве Цзян Чжаохэ

Одной из ключевых черт творчества Цзян Чжаохэ является его подчеркнутая гуманистическая направленность. Под этим подразумевается, что художник обращается к чувствам и моральному сознанию зрителя, апеллируя к темам сострадания, справедливости, достоинства человека.

Для китайской живописной традиции выбор таких тем и героев, к каким обращался Цзян Чжаохэ, был в значительной степени революционным. На протяжении веков главными жанрами были пейзаж и цветы-птицы (т.е. природа), а из людей часто изображались идеализированные образы ученых, отшельников или красавиц, связанные с эстетикой «возвышенного» и «изящного». Простолудины, тем более нищие или страдальцы, редко становились центральными персонажами картин, разве что в карикатурах или народной лубочной картинке.

Цзян Чжаохэ, как уже отмечалось, вывел простого человека на передний план своего искусства. Его герои — крестьяне, рабочие, городская беднота, беженцы — те слои населения, которые чаще всего становились жертвами социальных катаклизмов. Художник делает их не фоном, а именно героями — наделяет индивидуальными чертами, характером, эмоциями. В «Беженцах», несмотря на многолюдность сцены, каждая фигура прописана с таким вниманием и тщательностью, что зритель невольно вглядывается в лица, пытаясь прочесть их истории. Мы видим мать, прижимающую к груди исхудавшего младенца; старика с пустым взглядом, которого поддерживает под руку подросток-внук; полного решимости молодого мужчину, несущего на спине мешок. Эти образы зримы и достоверны. Более того, Цзян Чжаохэ стремится пробудить к ним эмпатию зрителя. Можно сказать, что его картина — это своего рода *риторическое обращение*: она призывает нас *сострадать* изображенным людям, переживать их боль как свою. Этим она сближается с традицией *социально-критического искусства*, известной, например, в русской живописи XIX века (творчестве передвижников). Подобно тому, как И.Е. Репин или В.Г. Перов заставляли современников задуматься о судьбе бурлаков или нищих, Цзян Чжаохэ апеллирует к совести зрителя, показывая страдания китайского народа во время войны. Недаром его называют художником с *традицией «печалования о народе»* (悲天悯人, бэй тянь минь жэнь), то есть скорбящего о человеческих бедствиях. Это выражение указывает на глубокое сострадание, близкое буддийской и конфуцианской этике, и точно характеризует пафос работ Цзян Чжаохэ.

Примечательно, что при всём трагизме сюжетов Цзян Чжаохэ всегда сохраняет в своих героях

чувство собственного достоинства. Его обездоленные не выглядят карикатурно или униженно — напротив, в их образах сквозит внутренняя сила. Хотя герой картины «Старик, продающий закуски» беден, его осанка, выражение лица внушают уважение. Он пережил лишения, но остался человеком — это читается в уверенном взгляде, в почти монументальном воплощении фигуры. Такое изображение имеет и риторический эффект — оно убеждает зрителя в ценности каждой человеческой жизни, в том, что даже самый угнетенный достоин внимания и почтения. В этом смысле Цзян Чжаохэ следует лозунгу Сюй Бэйхуна «*искусство во имя жизни*», предполагающему, что искусство должно служить людям, отражать их радости и беды и тем самым облагораживать общество. Через свои картины Цзян Чжаохэ как бы вступает в диалог с обществом о важности гуманизма. Например, его серия рисунков, созданная в 1940-е годы и запечатлевшая бродяг и нищих (создана с натуры на улицах Пекина), была воспринята как обличение социальной несправедливости старого общества. А позднее, в 1950-е, художник переключился на сюжеты, прославляющие созидательный труд нового общества, тем самым продолжая говорить о народе, но уже в иной тональности — как о герое созидания. Однако и в этих оптимистических работах чувствуется та же искренняя вера художника в простых людей.

Особенно интересной представляется связь риторики Цзян Чжаохэ с литературными и культурными тенденциями его времени. В период 1930–1940-х годов в Китае набирало силу движение левых интеллектуалов, которые призывали изображать правду жизни и обращались к теме страданий народа (вспомним писателей Лу Синя, Ба Цзиня и др.). Цзян Чжаохэ явно был близок к этим идеям. Он даже создал иллюстрации и картину по мотивам повести Лу Синя «Подлинная история А-кью». В работе «Портрет А-кью» (1938, ил. 4) изображен литературный персонаж, олицетворяющий пороки и судьбу китайского простолюдина начала XX века. Обратившись к нему, Цзян Чжаохэ как бы заявил о своей солидарности с социальным посылом Лу Синя. В риторическом плане «Портрет А-кью» — это своего рода визуальный памфлет, вскрывающий недостатки общества, но с сочувствием к «маленькому человеку». Известно также высказывание самого Цзян Чжаохэ, очень точно характеризующее его позицию: «Мои картины понимают лишь убогие люди, которых я жалею». Эта фраза, упомянутая в мемуарах, свидетельствует, что художник сознавал: официальная критика и элита не сразу приняли его манеру, но те, кого он изображал, — бедняки, простые люди — чувствовали искренность его искусства. Здесь мы видим парадокс: адресат его риторики — сами

простые люди, однако они редко были зрителями художественных выставок. Тем не менее в долгой исторической перспективе Цзян Чжаохэ действительно стал голосом этих людей в искусстве, и уже новое поколение зрителей воспринимало его картины как правдивое и благородное высказывание о народе.

Таким образом, в работах Цзян Чжаохэ отчетливо прослеживается «гуманистическая риторика», заключающаяся в его способности посредством художественных средств доносить важность общечеловеческих идеалов. Через живописные полотна он эмоционально выступает с протестом против военных конфликтов и бедности, настаивая на необходимости справедливости и уважительного отношения к каждой личности. Творчество Цзян Чжаохэ не ограничивается простым отражением реальности; оно нацелено на ее преобразование, вызывая у публики сочувствие и нравственные размышления. В этом отношении Цзян Чжаохэ продолжил линию критического реализма в искусстве, внося вклад в общественную дискуссию. Можно сказать, что он заложил в китайской живописи основы социально активного художника нового типа — творца, использующего живопись как инструмент для выражения общественной позиции. Эта традиция впоследствии была продолжена его учениками и единомышленниками во второй половине XX века.

Педагогическое наследие Цзян Чжаохэ

Помимо художественных произведений, огромную значимость имеет педагогическая деятельность Цзян Чжаохэ и ее влияние на развитие китайского искусства. Работая преподавателем и профессором, он заложил основы обучения тушевой фигуративной живописи в новом, синтетическом ключе и вырастил плеяду последователей.

Художественные принципы преподавания.

В послевоенный период, особенно с основанием Центральной академии изобразительных искусств (ЦАИ, Пекин) в 1950 году, Цзян Чжаохэ стал одним из ведущих педагогов кафедры китайской живописи, возглавив направление фигурной живописи. Его подход к обучению отличался широтой взгляда, в основе которого лежало убеждение, что художник должен сочетать техническое мастерство с пониманием жизни и общества. В своих лекциях Цзян Чжаохэ обращался к истории искусства, показывая студентам образцы как классической китайской живописи, так и европейского искусства Возрождения и реализма. Он подчеркивал, что *наблюдение реальной жизни* — ключ к созданию значимых произведений, призывал учащихся идти в народ, делать зарисовки с натуры, изучать мимику, жесты, типаж окружающих людей. Этот принцип он изложил, в частности, в своей статье



4. Цзян Чжаохэ.

Портрет А-кью.

1938.

Бумага, тушь.

96,5 × 52,5.

Китайская национальная
академия живописи

«О преподавании рисования в китайской живописи». В ней он утверждал: «Нас учат формы всех вещей, а обогащает нас человеческое чувство мира» [15] — то есть художнику нужно внимать природе и людям, соединяя точное изображение формы с проникновением в эмоции и характеры. Такой синтез формы и содержания стал краеугольным камнем методики Цзян Чжаохэ. Он воспитывал у учеников гуманистический взгляд на искусство, повторяя, что картина должна не просто радовать глаз, но и тронуть сердце зрителя — это было для него столь же важно, как и отработка техники.

Методы обучения. Цзян Чжаохэ внес значительный вклад в реформирование системы художественного образования Китая, адаптируя ее к задачам времени. С его участием в академии была внедрена система, при которой студенты, постигающие мастерство *гохуа* (то есть национальной живописи), помимо традиционных дисциплин учились и *академическому рисунку* по образцу европейских школ. Он лично разработал учебную программу по рисунку фигуры тушью с натуры — фактически это был новый жанр для академий того времени. Студенты практиковались в зарисовках натурщиков тушью, стараясь применить законы перспективы и анатомии, но используя китайскую кисть. Цзян Чжаохэ поощрял также копирование старых мастеров (например, портретов эпохи Мин) для овладения линией и одновременно копирование рисунков Сюй Бэйхуна и европейских гравюр — для понимания объема. Такая эклектика в обучении составляла сущность его метода *критического заимствования*. Он говорил, что нельзя слепо перенимать западное искусство, нужно взять из него полезное — науку о форме — и соединить с родной традицией, избежав простого подражательства. Стремясь укрепить национальную самобытность, Цзян Чжаохэ одновременно модернизировал ее. Его занятия часто проходили не только в аудитории: он водил учеников на улицы, на рынки, в деревни — рисовать с жизни сцены труда, быта. Это сближало обучение с практикой передвижничества. Также примечательно, что Цзян Чжаохэ, будучи тонким графиком, обучал студентов *технике наброска*. В Китае середины века он прослыл «королем наброска» (素描之王) — его быстрые карандашные и тушевые эскизы ценились как шедевры. Эту культуру наброска он привил и своим ученикам, считая, что живость будущей картины рождается сначала в живой зарисовке с натуры. Таким образом, методика Цзян Чжаохэ строилась на сочетании лучших практик разных школ: он брал за основу европейское понимание рисунка как науки о форме и соединял его с китайским акцентом на важности линии и ее выразительных возможностях.

Формирование школы. Результатом педагогической деятельности Цзян Чжаохэ стало появление целой школы художников, продолживших его дело. Для своих учеников и последователей он написал несколько книг, в которых изложил методику обучения рисунку. Среди них наиболее значимыми являются: «Проблемы преподавания китайской фигурной живописи», «Об обучении рисованию в китайской живописи», «Правила китайской рисования рисунков тушью» и другие [9]. Его студенты, обучавшиеся в 1950-х годах, позже стали известными мастерами китайской фигуративной живописи и преподавателями. Например, Чжан Вэньсинь, Ван Шуци, Чжоу Сыцун (одна из немногих женщин-живописцев того поколения) и другие вспоминали, что Цзян Чжаохэ не только учил их технике, но и формировал их мировоззрение: привил уважение к модели, к человеку, которого они изображают. Многие его ученики сохранили верность жанру «рисунка во имя народа». В 1960–1970-е годы, пережив непростой политический период, они возродили традицию социальных мотивов в *гохуа*. В частности, упоминается влияние «системы Сюй-Цзян» на *новую чжэцзянскую школу* фигуративной живописи в 1980-е годы, когда мастера в провинции Чжэцзян развивали дальше принципы синтеза, заложенные Цзян Чжаохэ. Сам художник и учитель официально не издал теоретических трудов (кроме статей), но его практические уроки разошлись через учеников. В конце жизни, в 1980-е годы, Цзян Чжаохэ пользовался заслуженным уважением: его называли «учителем современного народного рисунка». Уже после смерти мастера были организованы выставки и семинары по передаче его метода. В 2012 году вышел альбом «Пишите о простых людях» [16] с его работами и методическими заметками, который стал пособием для молодых художников. В 2023 году, к 65-летию создания одного из его поздних полотен, прошел большой симпозиум «Наследие Цзян Чжаохэ и преобразование китайской фигурной живописи» в Пекине — этот факт свидетельствует, что интерес к его педагогическим идеям не ослабевает.

Еще в 1930-е годы Цзян Чжаохэ привлек внимание художественной общественности своими работами, в которых традиционная китайская тушевая техника сочеталась с выразительными приемами европейского реализма. Его первая персональная выставка в Пекине в 1937 году стала поворотным моментом: изображения простых людей, исполненные с необычайной жизненной достоверностью, резко контрастировали с преобладавшим тогда увлечением пейзажами и каллиграфией, доминировавшими в художественной среде. Левые критики увидели в этом новый, искренний голос времени, а консерваторы,

напротив, сочли его стиль чрезмерно натуралистичным и «западным».

Работа «Беженцы» (1943) закрепила за художником репутацию выразителя народной трагедии. Несмотря на запрет со стороны японских оккупационных властей, картина обрела известность как визуальное свидетельство исторической катастрофы. После войны «Беженцы» были признаны выдающимся произведением антияпонского искусства, а в 1959 году включены в первый русскоязычный альбом, составленный Н.А. Виноградовой, как образец синтеза китайской и европейской художественных традиций [12].

Интересно, что при таком успехе «Беженцев» сам Цзян Чжаохэ в художественном истеблишменте 1950-х занимал скромную позицию. Доминирующей фигурой был его старший коллега Сюй Бэйхун, активно продвигавший идеи реализма. Цзян Чжаохэ, фактически работая в русле этих же идей, не искал личной славы и оставался в тени, занимаясь преподаванием. Некоторые современники даже называли его самым недооцененным художником своего времени. В одной из статей 2010-х годов³ высказывается мнение, что вклад Цзян Чжаохэ в методику китайской живописи долгое время затмевался авторитетом Сюй Бэйхуна. Действительно, в официальной истории искусства 1950–1960-х годов имя Сюй Бэйхуна упоминалось чаще как реформатора гохуа, тогда как Цзян Чжаохэ фигурировал в основном как его последователь. Тем не менее непосредственные коллеги и ученики высоко его ценили. Великий мастер Ци Байши, узнав о судьбе «Беженцев», сказал: «Редкая картина может спасти от забвения век народной боли»⁴ — такая метафорическая оценка от старейшины означала признание огромной силы работы Цзян Чжаохэ (правда, документальных подтверждений этой фразы мало, возможно, это устная легенда).

В академической среде Китая 1950-х годов были и споры относительно метода Цзян Чжаохэ. Часть традиционалистов критиковала его за излишнее увлечение западным рисунком, говоря, что его тушевые работы «пахнут порошком Европы». Эти голоса особенно усилились в период кампании против «правых» (1957) и во время «культурной революции» (1966–1976), когда всё «чуждое» осуждалось. Цзян Чжаохэ пережил эти события довольно тихо: он не был репрессирован,

но и новых крупных работ практически не создавал, ограничившись преподаванием и творчеством. Лишь в конце 1970-х – начале 1980-х его имя снова начало звучать публично, уже в позитивном ключе, по мере того как шло переосмысление культурной политики. В 1980 году, к 30-летию ЦАИ, Цзян Чжаохэ был официально отмечен как один из основателей учебной школы национальной живописи.

Особые отзывы о мастере оставили его ученики. Так, художница Чжоу Сыцун (周思聪) вспоминала своего учителя: «Искусство Цзян Чжаохэ было самым понятным для народа, потому что прежде сам художник понял народ» [17]. Эта емкая фраза ученицы отмечает главное: он был близок людям, о которых писал, и поэтому сумел выразить их чувства доступно и искренне. Другой его воспитанник, Ван Тунжэнь (王同仁), писал в мемуарах: «Учитель Цзян учил нас видеть в каждом крестьянине героя, и сам так рисовал — с любовью и уважением. Для нас он был образцом художника-гуманиста»⁵. Такие свидетельства показывают, что в глазах молодого поколения Цзян Чжаохэ был не просто наставником в технических вопросах живописи, но нравственным авторитетом в искусстве.

В художественной критике рубежа 1970–1980-х годов началось постепенное восстановление справедливости в оценке деятелей культуры. Статьи того периода называли Цзян Чжаохэ «одним из пионеров современной фигуративной живописи Китая», отмечали, что «его работы заложили основы для развития жанра, продолженного позднее художниками провинции Чжэцзян и других школ» [18]. Критик Лю Силинь писал о нем как о мастере, соединившем «печаль о людях» с «превосходным мастерством» [19]. То есть его наследие видели в уникальном синтезе содержания и формы. Подобная оценка близка к формуле, высказанной еще в 1950-е советским искусствоведом Н.А. Виноградовой, которая охарактеризовала его стиль как соединение приемов европейского искусства и классической китайской гохуа, тем самым подчеркнув двуединую природу творчества мастера.

В начале XXI века признание Цзян Чжаохэ достигло апогея и приобрело устойчивый характер. Его монументальное полотно «Беженцы», прошедшее реставрацию, ныне занимает почетное место в постоянной экспозиции Национального

³ 杨晓萌. 蒋兆和到底是个什么样的艺术家. 南方艺术. 2017年9月11日. 网址: <https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-53798.shtml> [Ян Сяомэн. Что за художник Цзян Чжаохэ? // Южное искусство [сайт]. 11 сентября 2017.

URL: <https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-53798.shtml> (дата обращения: 03.08.2025)]. (На кит. яз.)

⁴ Цит. по: 刘曦林. 为人生而艺术的史诗 — 读蒋兆和《流民图》[N]. 光明日报, 1994年5月15日 [Лю Силинь. Эпическая поэма о жизни — о картине Цзян Чжаохэ «Беженцы» // Гуанмин Жибао (газета). 15 мая 1994]. (На кит. яз.)

⁵ 王同仁. 王同仁: 怀念恩师蒋兆和先生 [N]. 北京晚报. 2019年10月15日. 网址: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1015/c404063-31401244.html> [Ван Тунжэнь. В память о наставнике Цзян Чжаохэ // Вечерние новости Пекина (газета). 15 октября 2019. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1015/c404063-31401244.html> (дата обращения: 03.08.2025)]. (На кит. яз.)

художественного музея Китая наряду с шедеврами крупнейших мастеров XX века. В 2017 году опубликована статья У Вэйшаня «Несметные сокровища. Становление коллекции Китайского национального музея искусства»⁶ [20], в которой творчество Цзян Чжаохэ представлено как ключевой элемент культурного наследия Китая. Международное художественное сообщество также оценило творчество этого автора. Популярность его произведений среди собирателей искусства неизменна: так, работа «Уличные певцы» была продана на аукционе Sotheby's в 2007 году почти за полмиллиона долларов, что подтверждает статус Цзян Чжаохэ в мировом искусстве. Еще более значимо то, что исследования его наследия продолжают — проводятся научные конференции, публикуются тематические сборники (в частности, упомянутая конференция 1997 года [5]), а само имя художника всё чаще фигурирует в учебных программах и выставочных проектах. Для молодого поколения китайских художников Цзян Чжаохэ остается живым примером подлинного гуманистического служения народу.

Заключение

Художественный метод Цзян Чжаохэ, как продемонстрировано в настоящем исследовании, представляет собой уникальную точку сопряжения двух художественных традиций — китайской тушевой живописи и европейского академического реализма. Его творчество можно интерпретировать как визуально-пластическую реплику на вызовы эпохи, где линия — не просто формообразующий элемент, но носитель смыслов, а моделировка света и объема — не технический прием, а средство эмоционального вовлечения зрителя.

Цзян Чжаохэ не стремился к стилистическому синкретизму ради внешнего эффекта. Его метод — это результат осознанного теоретического выбора и последовательного педагогического труда. Он исходил из идеи, что только художественный язык, способный выразить внутреннее состояние человека, может быть признан подлинным. В этом смысле он продолжает гуманистическую

традицию, уходящую корнями в конфуцианское представление об искусстве как нравственно-просветительском инструменте (艺以载道).

В центре его художественной программы — фигура современного человека как объекта сострадания, наблюдения и обобщения. Будь то нищие, беженцы или старики, каждый персонаж в его работах несет двойную нагрузку: с одной стороны, он реалистичен и конкретен, с другой — символичен, выступает как аллегория общечеловеческой судьбы. В этом заключается глубинное родство Цзян Чжаохэ с европейской традицией критического реализма — от Домье до Кете Кольвиц.

Значимость наследия Цзян Чжаохэ в современной китайской культуре не сводится к историческому прецеденту. Его метод активно переосмысливается в рамках теоретических и художественных практик конца XX – начала XXI века, например, в современных направлениях «новой гохуа» (新国画), где тушевая линия вновь обретает содержательную глубину, а фигура становится носителем социального послания.

Особое место занимает вклад Цзян Чжаохэ в реформу художественного образования. Он настаивал на системном обучении анатомии, композиции, светотени и перспективе, при этом не отвергал ценность китайской живописной дисциплины. Такое сочетание было не компромиссом, а синтезом, нацеленным на создание нового «культурного габитуса» художника модернизирующегося Китая.

Научная новизна данного исследования заключается в комплексной интерпретации метода Цзян Чжаохэ в свете трансформации визуальной парадигмы Китая XX века. Его творческий подход рассматривается не как изолированный индивидуальный стиль, а как эпистемологический сдвиг в восприятии функции искусства — от самовыражения к этическому свидетельству. Подход, предложенный в статье, позволяет интегрировать опыт Цзян Чжаохэ в более широкий искусствоведческий и культурологический дискурс, открывая новые перспективы для междисциплинарного изучения китайской визуальной культуры.

⁶ У Вэйшань. Несметные сокровища. Становление коллекции Китайского национального музея искусства // Третьяковская галерея. 2017. № 3 (56). С. 44–67.

Список источников

1. 蒋兆和. 蒋兆和水墨人物画 [M]. 北京:人民美术出版社, 1978年. 69页 [Цзян Чжаохэ. Тушевые жанровые картины Цзян Чжаохэ. Пекин: Издательство «Народное искусство», 1978. 69 с.]. (На кит. яз.)
2. 姚有多. 高扬现实主义精神 [J]. 美术, 1994年. 第7期. 第15—20页 [Яо Юдо. Продвижение духа реализма // Изобразительное искусство. 1994. № 7. С. 15–20]. (На кит. яз.)
3. 沈鹏. 从《流民图》看一个画家的轨迹 [J]. 美术研究, 1981年. 第1期. 第17—27页 [Шэнь Пэн. Творческий путь художника в свете картины «Беженцы» // Исследования в области искусства. 1981. № 1. С. 17–27]. (На кит. яз.)
4. 刘曦林. 蒋兆和论艺术 [M]. 北京:人民美术出版社, 2002年. 181页 [Лю Силинь. Цзян Чжаохэ об искусстве. Пекин: Издательство «Народное искусство», 2002. 181 с.]. (На кит. яз.)
5. 二十世纪中国画传统的延续与演进. 国际学术研讨会论文集 [C]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 1997年. 96页 [Эволюция и преемственность традиции в китайской живописи XX века : мат-лы междунар. симпозиума. Ханчжоу: Издательство народного изобразительного искусства провинции Чжэцзян, 1997. 96 с.]. (На кит. яз.)
6. 中国画研究编辑部编辑. 中国画研究. 蒋兆和研究专辑 [C]. 北京: 人民美术出版社, 2001年. 114页 [Цзян Чжаохэ: сборник исследований китайской живописи. Пекин: Издательство «Народное искусство», 2001. 114 с.]. (На кит. яз.)
7. 中国美术家协会, 蒋兆和艺术研究会, 泸州市博物馆. 现实主义与人文关怀 — 纪念蒋兆和诞辰100周年文选 [C]. 成都: 四川大学出版社, 2009年. 65页 [Реализм и гуманизм: к 100-летию Цзян Чжаохэ : сб. мат-лов конф. / Ассоциация художников Китая, Исследовательское общество искусства Цзян Чжаохэ, Музей г. Лучжоу. Чэнду: Издательство Сычуаньского университета, 2009. 65 с.]. (На кит. яз.)
8. 刘曦林. 中国名画家全集. 蒋兆和 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002年. 233页 [Лю Силинь. Полное собрание сочинений известных китайских художников: Цзян Чжаохэ. Шицзячжуан: Хэбэйское педагогическое издательство, 2002. 233 с.]. (На кит. яз.)
9. Лю Тяньцюань. Творческий метод китайского живописца Цзян Чжаохэ // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. № 6-2. С. 219–223.
10. Ван Вэй. Взаимодействие принципов европейской графики и китайской живописи тушью (гохуа) в творчестве Цзян Чжаохэ // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2012. № 2 (22). С. 289–291.
11. Ван Вэй. Основные течения в живописи гохуа XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 3-2 (17). С. 38–41.
12. Виноградова Н.А. Цзян Чжао-хэ. М.: Советский художник, 1959. 23 с., ил.
13. Andrews J.F. Painters and politics in the People's Republic of China, 1949–1979. Berkeley: University of California Press, 1994. 568 p.
14. Люй Чао. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.) : дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2023. 166 с.
15. 蒋兆和. 关于中国画的素描就教学 [J]. 美术研究. 1959年. 第2期. 第28—30页 [Цзян Чжаохэ. О преподавании рисования в китайской живописи // Изобразительное искусство. 1959. № 2. С. 28–30]. (На кит. яз.)
16. 蒋兆和. 尽写苍生 [M]. 南宁: 广西美术出版社, 2012年. 200页 [Цзян Чжаохэ. Пишите о простых людях. Наньнин: Издательство изобразительных искусств Гуанси, 2012. 200 с.]. (На кит. яз.)
17. 周思聪. 没有墓碑, 没有悼文... — 怀念蒋兆和先生 [J]. 美术研究. 1986年. 第3期. 第49—50页 [Чжоу Сыцун. Без надгробия, без некролога... — Вспоминая Цзян Чжаохэ // Изобразительное искусство. 1986. № 3. С. 49–50]. (На кит. яз.)
18. 方增先. 怎样画水墨人物画 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1973年. 54页 [Фан Цзэнсянь. Как рисовать тушевые фигуративные картины. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1973. 54 с.]. (На кит. яз.)
19. 刘曦林. 蒋兆和论 [M]. 北京: 人民美术出版社, 2004年. 89页 [Лю Силинь. О Цзян Чжаохэ. Пекин: Издательство «Народное искусство», 2004. 89 с.]. (На кит. яз.)

References

1. Jiang Zhaohe. Jiang Zhaohe shuimo renwu hua. Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1978 nian. 69 ye [Jiang, Zhaohe (1978) *Jiang Zhaohe's ink figure paintings*. Beijing: People's Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
2. Yao Youduo. Gaoyang xianshi zhuyi jingshen. Meishu, 1994 nian. Di 7 qi. Di 15–20 ye [Yao, Youduo (1994) 'Promoting the spirit of realism', *Fine Arts*, (7), pp. 15–20]. (In Chinese)

3. Shen Peng. Cong “liumin tu” kan yige huajia de guiji. *Meishu yanjiu*, 1981 nian. Di 1 qi. Di 17–27 ye [Shen, Peng (1981) ‘A painter’s trajectory as seen in “Refugees”’, *Art Research*, (1), pp. 17–27]. (In Chinese)
4. Liu Xilin. Jiangzhaohe lun yishu. Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2002 nian. 181 ye [Liu, Xilin (2002) *Jiang Zhaohe on art*. Beijing: People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
5. Ershi shiji zhongguohua chuantong de yanxu yu yanjin. Guoji xueshu yantaohui lunwenji. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1997 nian. 96 ye [Anon. (1997) *The continuation and evolution of Chinese painting tradition in the 20th century*. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
6. Zhongguohua yanjiu bianji bu bianji. Zhongguohua yanjiu. Jiang Zhaohe yanjiu zhuanji. Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2001 nian. 114 ye [Anon. (2001) *Chinese painting research. Special issue on Jiang Zhaohe*. Beijing: People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
7. Xianshi zhuyi yu renwen guanhuai — jinian Jiang Zhaohe danchen 100 zhounian wenxuan. Chengdu: Sichuan daxue chubanshe, 2009 nian. 65 ye [Anon. (2009) *Realism and humanistic concern: selected essays in commemoration of the 100th anniversary of Jiang Zhaohe’s birth*. Chengdu: Sichuan University]. (In Chinese)
8. Liu Xilin. Zhongguo ming huajia quanji. Jiang Zhaohe. Shijiazhuang: Hebei jiaoyu chubanshe, 2002 nian. 233 ye [Liu, Xilin (2002) *Collection of famous Chinese painters. Jiang Zhaohe*. Shijiazhuang: Hebei Education Publ.]. (In Chinese)
9. Liu, Tianquan (2023) ‘The creative method of Chinese painter Jiang Zhaohe’, *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, (6-2), pp. 219–223. (In Russ.)
10. Wang, Wei (2012) ‘Interaction of the principles of European graphics and Chinese ink painting (guohua) in the works of Jiang Zhaohe’, *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Novyye gumanitarnyye issledovaniya = Bulletin of Oryol State University. Series: New Humanitarian Studies*, (2), pp. 289–291. (In Russ.)
11. Wang, Wei (2012) ‘Main courses in guohua painting of the 20th century’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Theory & Practice*, (3-2), pp. 38–41. (In Russ.)
12. Vinogradova, N.A. (1959) *Jiang Zhaohe*. Moscow: Soviet Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
13. Andrews, J.F. (1994) *Painters and politics in the People’s Republic of China, 1949–1979*. Berkeley: University of California.
14. Lyu, Chao (2023) *Transformation of China’s artistic culture during the Republic period (1912–1949)*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Ekaterinburg. (In Russ.)
15. Jiang Zhaohe. Guanyu zhongguohua de sumiao jiu jiaoxue. *Meishu yanjiu*. 1959 Nian. Di 2 qi. Di 28–30 ye [Jiang, Zhaohe (1959) ‘On the teaching of sketching in Chinese painting’, *Art Research*, (2), pp. 28–30]. (In Chinese)
16. Jiang Zhaohe. Jin xie cangsheng. Nanning: Guangxi meishu chubanshe, 2012 nian. 200 ye [Jiang, Zhaohe (2012) *Writing about the common people*. Nanning: Guangxi Fine Arts Publ.]. (In Chinese)
17. Zhou Sicong. Meiyu mubei, meiyu dao wen... — huainian jiangzhaohe xiansheng. *Meishu yanjiu*. 1986 Nian. Di 3 qi. Di 49–50 ye [Zhou, Sicong (1986) ‘No tombstone, no elegy... — In memory of Jiang Zhaohe’, *Art Research*, (3), pp. 49–50]. (In Chinese)
18. Fang Zengxian. Zenyang hua shuimo renwu hua. Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 1973 nian. 54 ye [Fang, Zengxian (1973) *How to paint human figures in ink wash*. Shanghai: Shanghai People’s Publ.]. (In Chinese)
19. Liu Xilin. Jiang Zhaohe lun. Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2004 nian. 89 ye [Liu, Xilin (2004) *On Jiang Zhaohe*. Beijing: People’s Fine Arts Publ.]. (In Chinese)

Информация об авторе

Ли Лиянь, независимый исследователь, Хэ Гань, Китайская Народная Республика, 2826676977@qq.com.

Information about the author

Li Liyan, Independent researcher, He Gang, People’s Republic of China, 2826676977@qq.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 25.08.2025; одобрена после рецензирования 08.09.2025; принята к публикации 10.09.2025.

The article was received by the editorial board on 25 August 2025; approved after reviewing on 08 September 2025; accepted for publication on 10 September 2025.



Научная статья
УДК 75.049
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.008

Чайная тема в китайской живописи на свитках эпох Тан, Сун и Мин: жанровые и сюжетно-композиционные особенности, иконографические схемы

Одиноква Полина Сергеевна



Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
polina.odinkova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7945-8353>, Researcher ID: MEP-8734-2025,
SPIN-код (Science Index): 7039-8256

Аннотация. В статье рассматриваются живописные произведения эпох Тан (618–907), Сун (960–1279) и Мин (1368–1644) на чайную тему. Цель статьи — показать, как на протяжении столетий изменения в чайной культуре Китая преломлялись в традиционной живописи, выявить жанровые и сюжетно-композиционные особенности и иконографические схемы воплощения чайной темы на живописных свитках данного периода. Исследование, охватывающее сразу несколько исторических эпох, в отечественном и зарубежном искусствознании предпринимается впервые. Сравнительно-исторический метод позволил определить общие черты и характерные особенности живописи на чайную тему трех эпох и выделить в ее развитии два основных периода. В первый период, эпохи Тан и Сун, к чайной теме обращаются профессиональные художники, их произведения выполнены в жанре «изображения людей», отличаются большим вниманием к процессу приготовления и употребления чая и подробным изображением всевозможной чайной утвари. В следующий период, эпоху Мин, чайная тема находит продолжение в пейзажах художников-любителей, представителей направления вэньжэньхуа. Наибольшее развитие она получает в живописи Умэньской школы. Ее мастера, следуя духу времени, стремятся передать атмосферу чайного действия и настроение его участников. В некоторых их свитках воспроизводится иконографическая схема чаепития в уединенной хижине, прообразом которой стала работа Чжао Юаня «Лу Юй за варкой чая». В научный оборот отечественного искусствознания вводится ряд произведений живописи на чайную тему. Сведения из письменных источников позволяют расширить искусствоведческие представления о чайной культуре эпохи Мин. Результаты данного исследования могут стать основой для дальнейших изысканий, а также найти применение в образовательной, музейной и выставочной деятельности.

Ключевые слова: китайская живопись, чайная тема, чаепитие, чайная утварь, вэньжэньхуа, Умэньская школа, Чжао Юань, Вэнь Чжэнмин, эпоха Тан, эпоха Сун, эпоха Мин

Для цитирования: Одиноква П.С. Чайная тема в китайской живописи на свитках эпох Тан, Сун и Мин: жанровые и сюжетно-композиционные особенности, иконографические схемы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 142–161.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1223>.

Original article

Tea theme in Chinese scroll paintings of the Tang, Song and Ming Dynasties: genre, plot and compositional features, iconographic schemes

Polina S. Odínokova

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation**polina.odinokova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7945-8353>, Researcher ID: MEP-8734-2025, SPIN-code (Science Index): 7039-8256*

Abstract. This article explores the tea paintings of the Tang (618–907), Song (960–1279), and Ming (1368–1644) dynasties, aiming to demonstrate how changes in Chinese tea culture were reflected in traditional painting over the centuries and to identify genre, plot and compositional features, iconographic schemes of the tea paintings of this period. The topic is significant as there is a lack of similar studies covering multiple historical periods in both domestic and foreign art history. The comparative-historical method is utilized to identify common features and characteristics of tea painting across the three dynasties, revealing two distinct periods of development. In the first period, during the Tang and Song dynasties, professional artists began to incorporate tea as a subject in their figure paintings, showcasing a keen attention to the process of preparing and drinking tea and providing detailed depictions of various teaware. In the second period, during the Ming dynasty, the tea theme continued to be explored by amateur artists, particularly those in the literati painting (*wenrenhua*) tradition, and reached its pinnacle in the Wu school of painting. These artists aimed to capture the atmosphere and mood of the tea ceremony, reflecting the spirit of the times. Some of their scrolls reproduce the iconographic scheme of tea drinking in a secluded hut, that goes back to Zhao Yuan's work "Lu Yu Brewing Tea". Some tea paintings have been included in the scholarly discourse of domestic art history, and information from written sources has further enriched our understanding of Ming dynasty tea culture. The results of this study can form the basis for further research and be used in educational, museum and exhibition activities.

Keywords: Chinese painting, tea theme, tea drinking, tea ware, *wenrenhua*, Wu school of painting, Zhao Yuan, Wen Zhengming, Tang Dynasty, Song Dynasty, Ming Dynasty

For citation: Odínokova, P.S. (2025) 'Tea theme in Chinese scroll paintings of the Tang, Song and Ming Dynasties: genre, plot and compositional features, iconographic schemes', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 142–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.008.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1223>. (In Russ.)

Введение

В 2025 году в рамках официальных мероприятий «перекрестных» годов культуры России и Китая в Музеях Московского Кремля проходит выставка «Изысканная трапеза. История еды в Древнем Китае», на которой представлены предметы из коллекции Национального музея Китая.

Один из ее разделов носит название «Аромат вина и очарование чая» и призван познакомить зрителя с чайной культурой Китая, где употребление чая насчитывает не одно тысячелетие. На выставке экспонируется чайная утварь разных периодов — от древних чайных чаш до керамических чайников и фарфоровых гайваней¹, в то время

¹ Традиционная посуда для заваривания чая, состоящая из чаши, крышки и блюдца.

как живопись, к сожалению, представлена слабо и не дает представления о развитии чайной культуры, хотя ее потенциал намного больше, чем может показаться.

Первые сведения о чае в китайских письменных источниках датируются концом эпохи Западная Хань (206 г. до н.э.— 8 г.н.э.). В этот период в Китае в регионах Шу и Ба² появился обычай пить чай, вошли в обиход чайная посуда и принадлежности. Впоследствии традиция чаепития постепенно распространилась по Центральной равнине³ и достигла северных регионов Китая [1, с. 13–15].

Одно из самых ранних изображений чаепития в живописи на свитках можно встретить в произведении прославленного мастера Восточной Цзинь (317–420) Гу Кайчжи (348–409) «Человеколюбие и мудрость образцовых женщин» («Ле ню жэнь чжи ту», 列女仁智圖), которое дошло до нас в поздней сунской копии. Свиток иллюстрирует трактат ханьского литератора Лю Сяна (I в. до н.э.) «Жизнеописания образцовых женщин» («Ле ню чжуань», 列女傳). В шестой сцене под названием «Госпожа Лин [из царства] Вэй» («Вэй Лин фуцзэнь», 衛靈夫人) художник изображает правителя царства Вэй и его супругу, госпожу Лин, она держит в руках чашу чжань (盞) на специальном блюде-подставке (точжань, 托盞). Такие чаши в древности использовали для чаепития, а подставка позволяла не обжечь пальцы. Похожая чаша чжань периода Западной Цзинь (265–317) была представлена на выставке в Музеях Кремля.

К живописи на чайную тему обращались специалисты материкового Китая и Тайваня — Ху Дань [2], Линь Цзиньчжун [3], Чэнь Хуэйюань [4], Лоу Минли [5], Ши Тоцюань [6], Вэнь Чжунлян [7] и многие другие. Несмотря на это, данная тема пока не нашла достаточно полного отражения в искусствоведении. Большая часть исследований представлена статьями, затрагивающими самые разные аспекты, некоторые из них охватывают живопись всех исторических периодов, в то время как в других анализируется несколько наиболее репрезентативных произведений одной эпохи, творчество отдельной живописной школы или мастера, имеются и статьи, посвященные наиболее известным работам живописцев. Единственным объемным трудом на сегодняшний день является составленный Цю Цзипином каталог «Чайная живопись Китая» (2014) [8], в который вошло несколько сотен произведений, связанных с чаем, — свитки, альбомные листы, веера и росписи захоронений. Материалы каталога могут стать основой для дальнейших

исследований. В отечественном искусствоведении, к сожалению, данная тема до настоящего времени практически не разрабатывалась.

Новизна исследования заключается в том, что в нем впервые рассматривается живопись наиболее значимых для чайной культуры Китая эпох Тан (618–907), Сун (960–1279) и Мин (1368–1644), выявляются особенности ее художественного стиля и взаимосвязь с чайной традицией. Цель статьи — проанализировать, как изменения в чайной культуре данных эпох отражались в живописи на свитках, выявить жанровые и сюжетно-композиционные особенности и иконографические схемы воплощения чайной темы. Методология основывается на принципах комплексного подхода, в работе используются сравнительно-исторический и иконографический методы.

Материалом для исследования послужили живописные свитки из собраний Музея императорского дворца в Тайбэе, Музея Гугун в Пекине, Шанхайского музея и других крупных музеев Китая и США. Всего было отобрано двадцать наиболее репрезентативных произведений эпох Тан, Сун и Мин, содержащих сцены приготовления и употребления чая. Чайная тема во многих из них является ведущей, что отразилось в названиях. Почти все свитки принадлежат кисти известных китайских живописцев, неоднократно публиковались, экспонировались и обладают высокой художественной ценностью. Поскольку круг произведений эпохи Тан ограничен, некоторые свитки этого периода представлены более поздними копиями и работами анонимных авторов. Выбранные произведения сопоставлялись на предмет сходства, отличий и особенностей по следующим параметрам: жанр, сюжет, композиция и техника письма.

Тема чая в живописи эпохи Тан

Традиция приготовления и употребления чая в эпоху Тан подробно описана поэтом и литератором Лу Юем (733–804) в трактате «Чайный канон» («Ча цзин», 茶經, 780)⁴. В те времена в Китае пили прессованный чай, который калили на огне, растирали в порошок и варили в котле. В процессе варки в чай могли добавлять соль, различные злаки, плоды и даже специи, готовый напиток разливали из котла по чашам и пили горячим.

По немногочисленным сохранившимся до наших дней произведениям профессиональных художников или их поздним копиям можно составить представление о том, как варили и пили чай жители империи Тан. Сцены чаепития встречаются в работах в жанре «изображения людей» (жэньу, 人物).

² Территория современной провинции Сычуань.

³ Район среднего и нижнего течения реки Хуанхэ.

⁴ Трактат переведен на русский язык в 2007 году. См.: Дрейзис Ю.А., Габуев А.Т. Лу Юй. Канон чая. М.: Гуманитарий, 2007. 123 с.

На свитке неизвестного автора «Музицирование во дворце» («Гун юэ ту», 宮樂圖) нарядно одетые придворные дамы играют на музыкальных инструментах и пьют чай (ил. 1). Посреди большого стола стоит котел, одна из женщин черпаком на длинной ручке разливает чайный напиток по чашам. На столе расставлены подставки для чаш в форме цветка. На горизонтальном свитке знаменитого танского мастера Чжоу Фана (VIII в.) «Настраивающая цинь и пьющая чай» («Тяо цинь чо мин ту», 調琴啜茗圖) изображены знатные дамы и их служанки (ил. 2). Расположившаяся на камне дама настраивает цинь⁵, справа от нее другая внимательно слушает и пьет из чаши, рядом с третьей дамой стоит служанка с чайной чашей в руках. Художник умело чередует сидящие и стоящие в разных поворотах женские фигуры, задавая определенный ритм живописной композиции.

На сунских копиях свитка известного придворного мастера Янь Либэня (600?–673) «Сяо И заглаживает Орхидеевой беседкой» («Сяо И чжуань Лань тин ту», 蕭翼賺蘭亭圖)⁶ показана варка чая. За спиной восседающего в деревянном кресле престарелого монаха склонившись хлопочет прислуга: пожилой слуга варит чай в котле на печке, а молодой держит наготове чашу на подставке. На низком столике расставлена разнообразная чайная утварь и посуда.

Тема чая в живописи эпохи Сун

В эпоху Сун в Китае по-прежнему употребляют прессованный чай, однако его уже не варят в котле и не добавляют соль и прочие ингредиенты. Чайный порошок заваривают кипятком в чаше и размешивают специальным бамбуковым венчиком, взбивая плотную пену. При изготовлении прессованного чая из сырья отжимают сок, поэтому чайный напиток получается бледным, а пена имеет белый цвет. Чтобы ее оттенить, используют керамические чаши, покрытые черной глазурью [9, р. 54]. Большую популярность в те времена приобретают состязания по завариванию чая (доу ча, 鬥茶); в них побеждает тот, кому удастся взбить самую густую пену, которая долго оседает. Состязания получают широкое распространение не только среди аристократов, вельмож и чиновников, но и среди простого народа. Чаем увлечены многие известные интеллектуалы, поэты и каллиграфы того времени: Су Ши (1037–1101),

Хуан Тинцзянь (1045–1105), Ми Фу (1051–1107), Цай Сян (1012–1067), император Северной Сун Хуэйцзун (1082–1135). Последние два являются авторами трудов о чае: Цай Сян написал трактат «Записи о чае» («Ча лу», 茶錄), а Хуэйцзун — «Рассуждения о чае [годов] Дагуань» («Дагуань ча лунь», 大觀茶論)⁷.

Специалист по искусству Китая Макс Лер (1903–1988), размышляя о китайской живописи, называет сунский период «высшей фазой подлинного репрезентативного искусства» и отмечает, что «объективность и показное подавление темперамента и личных чувств (живописца. — Прим. Л. О.) придает некоторым сунским картинам почти научный характер» [10, р. 192]. И действительно, картины художников того времени беспристрастно, в мельчайших подробностях фиксируют различные этапы чайного действия. Сцены приготовления чая и чайных состязаний встречаются в работах придворного мастера Южной Сун (1127–1279) Лю Сунняня (кон. XII — нач. XIII в.). На свитке «Размалывание чая» («Нянь ча ту», 攪茶圖) слуга с помощью ручной мельницы растирает чай, в то время как другой слуга занят завариванием, в руках он держит чашу и специальный кувшин с носиком, из которого подливает воду (ил. 3). На столе лежит бамбуковый венчик, стоят составленные в стопку чаши, подставки для чаш, коробочки с чаем и прочие принадлежности. Рядом со столом на печке в котле под крышкой греется вода. Чай предназначается буддийскому монаху и двум интеллектуалам, сидящим неподалеку. На другом свитке под названием «Чайные состязания» («Доу ча ту», 鬥茶圖) художник изображает четырех мужей на природе (ил. 4). На стоящих рядом с ними плетеных столиках и этажерках разложена разнообразная чайная посуда. Двое мужей уже приготовили чай и держат чаши в руках, еще один занят завариванием, он подливает в свою чашу воду, в то время как его сосед машет веером, нагнетая воздух в печь. Веер издревле использовали для поддержания ровного горения огня. Считалось, что вскипяченная таким образом вода благотворно влияет на вкус чая [2, р. 153].

Также кисти мастера принадлежит альбомный лист «Состязания и торговля в чайном саду» («Мин юань ду ши», 茗園賭市)⁸, на котором он передает живую атмосферу этого места (ил. 5). На этот раз художник изображает чайные состязания среди

⁵ Цинь (琴) — китайский струнный музыкальный инструмент.

⁶ Копии свитка Янь Либэня находятся в собраниях Музея провинции Ляонин и Музея императорского дворца в Тайбэе. Свиток иллюстрирует историю о том, как цензор Сяо И по просьбе танского императора Тайцзуна (599–649) обманным путем заполучил знаменитое произведение каллиграфа Ван Сичжи (303–361) «Предисловие к Орхидеевой беседке» («Лан тин сюй», 蘭亭序).

⁷ Трактаты переведены на русский язык в 2021 году. См.: Трактаты о чае эпох Тан и Сун / пер. с кит. и комм. Ю.А. Дрейзис. Москва: Шанс, 2021. 271 с.

⁸ Данный лист вместе с другими произведениями мастеров сунской эпохи входит в альбом «Собранные подлинники из сада искусства» («И юань цан чжэнь», 藝苑藏真). Есть основания полагать, что он является частью какого-то свитка.



**1. Неизвестный автор.
Музицирование
во дворце.**

Шелк, тушь, краски.
48,7 × 69,5.
Музей императорского
дворца, Тайбэй.
Источник: digitalarchive.
npm.gov.tw

**2. Чжоу Фан.
Настраивающая цинь
и пьющая чай.**

Копия XII в.
Шелк, тушь, краски.
27,94 × 75,25.
Художественный музей
Нельсона-Аткинса,
Канзас.
Источник:
art.nelson-atkins.org



людей из низших сословий. В правой части листа стоит компания соревнующихся, один из них заваривает чай, другой пьет из чаши, третий наслаждается послевкусием, а четвертый уже насытился и рукавом вытирает рот. Торговец и прохожие смотрят на них с неподдельным интересом. Лю Суннянь вновь в мельчайших подробностях

изображает чайную утварь и посуду, на лотке торговца даже можно разобрать надпись — «Чай Цзян высшего сорта» (*шан дэн цзян ча*, 上等江茶)⁹.

Сцены приготовления и употребления чая можно увидеть и в произведениях других художников той эпохи. На свитке «Собрание литераторов» («Вэнь хуэй ту», 文會圖), который приписывают

⁹ Чай Цзян — листовый чай, который в эпоху Сун выращивали в бассейне реки Янцзы, является прародителем современного рассыпного чая. См.: 王镜轮. 唐宋的品茶方式. 紫禁城, 2015年第10期, 88 [Ван Цзинлунь. Способы питья чая в эпохи Тан и Сун // Цзыцзиньчэн. 2015. № 10. С. 88].

кисти императора Хуэйцзуна, изображено коллективное чаепитие. Под открытым небом за большим столом собрались ученые мужи, их трапеза в самом разгаре; восседая на плетеных табуретах, они беседуют и вкушают чай. На некотором отдалении от них суетятся слуги. Автор помещает их на передний план, словно желает продемонстрировать зрителю процесс заваривания чая и разнообразную утварь. В работах южносунского мастера Чжоу Цзичана (XII в.) «Готовка чая» и «Чаепитие» из серии «Пятьсот архатов» («Убай лохань ту», 五百羅漢圖) чай пьют пожилые архаты¹⁰, а вот размалывание чая и поддержание огня в печи на одном из свитков поручено демонам, которые также изображены на первом плане.

Итак, чайная культура в эпоху Сун охватила широкие слои населения. Если на свитках танской эпохи мастера изображали за чаепитием преимущественно знатных дам, то теперь чай пьют ученые мужи, чиновники, буддийские монахи, архаты и простолюдины. Сунские художники во многом продолжают начинания своих предшественников, в технике «прилежной кисти» (*гунби*, 工筆)¹¹ они очень обстоятельно изображают все тонкости чайного действия. Много внимания уделяется не только приготовлению и употреблению чая, но и всевозможной утвари, которую используют в процессе. В трактате «Иллюстрированное словословие чайной утвари» («Ча цзю ту цзань», 茶具圖贊, 1269) описано двенадцать видов различных принадлежностей — от коробов и корзин до чайных чаш и кувшинов для кипятка [11, р. 97], многие из которых можно увидеть в работах сунских художников. Причем мастера не только рисуют различные чайные предметы и посуду, но и скрупулезно отображают их конструктивные особенности и элементы декора. Например, на свитке Хуэйцзуна «Восемнадцать ученых» («Шибя сюэши ту», 十八學士圖) слуга разливает чай в чаши, покрытые темной глазурью «заячья шерсть» (*ту хао*, 兔毫)¹², которые упоминает в «Записях о чае» Цай Сян¹³. Благодаря такой наблюдательности сунских живописцев их произведения могут стать подспорьем для изучения чайной культуры того времени. При этом и танские, и сунские мастера в своих работах условно изображают пространственную среду, в которой происходит приготовление и употребление чая.

Изображения людей, мебели и чайной утвари нередко располагаются на свободном фоне. На то, что действия происходят на открытом воздухе, указывают камни, усыпанные цветами кусты и деревья, похожие скорее на театральные декорации, чем на природное окружение.

После падения империи Сун Китай оказался под властью монголов, провозгласивших создание нового государства Юань (1271–1368). Правление чужеземной династии продлилось чуть менее столетия. Чайная культура юаньского времени унаследовала обычаи и традиции предыдущих эпох, а живопись на тему чая представлена единичными произведениями, поэтому перейдем к рассмотрению следующего периода.

Тема чая в живописи эпохи Мин

В эпоху Мин способ приготовления чая претерпевает существенные изменения. Дорогой в производстве прессованный чай в сунскую эпоху пили преимущественно высшие слои населения, в то время как в народе пользовался популярностью более дешевый рассыпной чай (*сань ча*, 散茶). Чжу Юаньчжан (1328–1398), первый император государства Мин, в 1391 году постановил, что чай для подношений ко двору (*гун ча*, 貢茶) должен быть рассыпным. Решение Чжу Юаньчжана объясняют стремлением сократить затраты на изготовление чая и облегчить бремя крестьянских хозяйств, обязанных ежегодно поставлять чай во дворец [12, р. 37–38, 40]. Первый император происходил из крестьянской семьи, возможно, в этом и кроется причина его чайной реформы. Таким образом, рассыпной чай в эпоху Мин окончательно вытеснил прессованный.

Подобный ритуалу, замысловатый сунский способ приготовления чая уходит в прошлое, чаепитие минского времени подразумевает больше простоты и свободы, практикуются разные способы заваривания. Согласно сведениям из трактата «Исследование чая» («Ча као», 茶考) Чэнь Ши (XVI в.), в Ханчжоу¹⁴ было принято заваривать чайный лист в чашке, в то время как в Сучжоу¹⁵ и его окрестностях получила распространение варка чая в чайнике. Чай сначала подсушивали, а потом заливали водой и варили до тех пор, пока пузырьки воздуха, «глаза краба», не начинали подниматься со дна струйками¹⁶.

¹⁰ В буддизме архаты — это люди, достигшие высшего духовного развития, полностью свободные от несовершенств человеческой природы, они олицетворяют идею личного усилия в достижении цели. В китайской традиции выступают в составе групп. Наиболее распространены группы, состоящие из 16, 18 и пятисот архатов, которые упоминаются в различных священных текстах.

¹¹ Подробная манера письма с использованием красок, уделяющая большое внимание внешнему сходству.

¹² Образованные текучей глазурью желто-коричневые нитевидные полосы напоминают шерсть зайца.

¹³ Трактаты о чае эпох Тан и Сун / пер. с кит. и комм. Ю.А. Дрейзис. М.: Шанс, 2021. С. 192.

¹⁴ Город на юго-востоке Китая, бывшая столица Южной Сун, сейчас административный центр провинции Чжэцзян.

¹⁵ Город в восточном Китае в провинции Цзянсу, расположен в устье реки Янцзы, к востоку от озера Тайху.

¹⁶ 陳師. 茶考 / 中國哲學書電子化計劃 [Чэнь Ши. Исследование чая // Электронная библиотека текстов на китайском языке. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=920440> (дата обращения: 04.07.2025). (На кит. яз.)



3. Лю Суннянь.

Размалывание чая.

Шелк, тушь, краски.

44,2 × 61,9.

Музей императорского дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw

4. Лю Суннянь.

Чайные состязания.

Шелк, тушь, краски.

57 × 60,3.

Музей императорского дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw



5. Лю Суннянь.

**Состязания и торговля
в чайном саду.**

Шелк, тушь, краски.

27,2 × 25,7.

Музей императорского

дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw



Постепенно чайник превращается в самый главный сосуд в чаепитии, в нем вода соединяется с чайным листом, рождаются вкус и аромат чая. Появляются первые заварочные чайники, а размеры чайной утвари уменьшаются. «Чайнику полагается быть маленьким, не подобает быть слишком большим, [если чайник] маленький,

то аромат благоухает, [если] большой, то легко рассеивается. [Чайник объемом,] приблизительно достигающим полшэна¹⁷, будет наиболее подходящим», — заявляет автор одного из трактатов [13, р. 41]. Получают распространение фарфоровые чайники из Цзиндэчжэня¹⁸, селадонные из Лунцюаня¹⁹ и чайники из исинской²⁰ глины, последним

¹⁷ Шэн — мера объема, в эпоху Мин соответствовала 1 л.

¹⁸ Город в провинции Цзянси, крупнейший центр производства фарфора в Китае.

¹⁹ Город в провинции Чжэцзян, центр производства селадонных в Китае.

²⁰ Исин — уезд в провинции Цзянсу, находится на западном берегу озера Тайху.

очень скоро начинают отдавать предпочтение из-за выдающихся свойств этого материала. Вэнь Чжэньхэн (1585–1645), литератор и художник, автор знаменитого «Трактата о вещах излишних» («Чжан у чжи», 長物志, 1621), писал об их преимуществах: «Заварочные чайники из глины являются наилучшими, потому что [в них] не утрачивается аромат и нет привкуса перестоявшего [чая]»²¹ [14, с. 52]. Для их изготовления берут пурпурную глину (цзыша, 紫砂), встречающуюся в горах Иси-на. Считается, что первый исинский чайник был сделан неизвестным монахом монастыря Цзиньшаньсы. Он вылепил из тонкой глины круглое тулово чайника, присоединил носик, ручку, сделал крышку и обжег в печи. Особую ценность чайники из Иси-на обрели в конце минской эпохи, цена на лучшие образцы была такой же, как на золото и нефрит [9, р. 84].

Чай становится одним из любимых увлечений интеллектуалов минского времени и конкурирует с вином, с древних времен занимавшим особое место в китайской культуре. Теперь в чае важны не цвет, не пена, а естественный вкус и аромат. Вэнь Чжэньхэн, рассуждая о вкусовых предпочтениях разных периодов, пишет следующее: «В нашу эпоху опять ценится иное. Способ приготовления и питья [чая] также отличается [от того, которого придерживались] предшествующие поколения, [он] стал простым и необычным, преисполненным природным очарованием, можно сказать, полностью раскрывает подлинный вкус чая»²².

Чай может погружать человека в состояние самосозерцания или, напротив, обеспечивать небывалый прилив сил, помогает сохранять бодрость при чтении книг и занятиях «четырьмя искусствами» (сы и, 四藝): музицировании на цине, игре в облавные шашки²³, каллиграфии и живописи. Но самое главное — чай соответствует духу и этическим идеалам китайских интеллектуалов. Известный политический деятель и литератор минского времени Лу Шушэн (1509–1605) в трактате «Записки из чайного павильона» («Ча ляо цзи», 茶寮記) отмечает: «Заваривание чая не допускает распушенности, необходимо, чтобы моральные качества человека и чай соответствовали друг другу, поэтому его принципы в основном получили распространение среди выдающихся, удалившихся от дел людей, [чью] душу берегут прекрасные виды гор, источников и скал» [13, р. 36].

В среде китайских интеллектуалов минской эпохи чаепитие превращается в способ приятного

временипровождения, становится средством общения, чаем приветчают пришедших с визитом гостей. Теперь его предпочитают пить в небольшой компании, уединенно, в узком кругу. «В чаепитии ценится, [когда] гостей мало, [когда] гостей много, то шумно, [а если] шумно, то очарования будет недоставать», — пишет автор «Записей о чае» («Ча лу», 茶錄, 1595) Чжан Юань (?–?) [15, р. 50].

Неотъемлемой частью горной усадьбы ученого мужа становится чайная хижина (ча лу, 茶廬), предназначенная для чаепитий, включающая в себя комнату, где принимают посетителей, и хозяйственное помещение, в котором держат емкости с водой и готовят чай. Во дворе чайной хижины обычно сажают сосны, бамбук, платаны [13, р. 39]. О необходимости чайной хижины пишет Вэнь Чжэньхэн: «Построить комнатку, примыкающую к горному кабинету, внутри расставить чайную утварь и посуду, обучить отрока специально исполнять повинность [по завариванию] чая, чтобы обеспечить [возможность вести] долгими днями чистые беседы»²⁴ [и] просиживать холодные ночи — это главнейшая обязанность отшельника, [которой] никак нельзя пренебрегать» [13, р. 36].

Чаепития также устраивают на лоне природы, где общаются и наслаждаются чаем в компании друзей и знакомых. Считалось, что заваривать его лучше всего водой из чистых горных источников, поэтому ученые мужи предпринимают поездки в горы и распивают чай в живописных местах на открытом воздухе. Таким образом, чай становится способом единения с природой, мостом, соединяющим мир культуры с миром природы.

Изменения, произошедшие в чайной культуре начиная с Тан и заканчивая Мин, очень точно резюмирует китайский исследователь Чжэн Пэйкай: «...В эпохи Тан и Сун в чаепитии особое внимание уделяется церемонии, через замысловатый процесс и изысканную чайную утварь обретается слаженность и гармоничность умонастроения, через ритуал постигается сущность чайного пути-дао. В эпоху Мин в чайном пути-дао делается акцент на естественности, сложный ритуал упрощается, уменьшается количество утвари, следуя характеру и настроению человека, пьющего чай, в радостях художественного творчества обретается постижение прекрасных моментов человеческой жизни» [16, р. 14].

До наших дней дошло немало живописных произведений на чайную тему минского периода, это работы художников-любителей, представителей направления живописи интеллектуалов

²¹ Здесь и далее перевод автора.

²² 文震亨. 長物志 / 中國哲學書電子化計劃 [Вэнь Чжэньхэн. Трактат о вещах излишних // Электронная библиотека текстов на китайском языке. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=267156> (дата обращения: 11.07.2025). (На кит. яз.)

²³ Облавные шашки (вэйци, 圍棋) — традиционная китайская стратегическая настольная игра.

²⁴ Чистые беседы (цин тань, 清談) — свободные ученые дискуссии, не связанные с окружающей действительностью.

(*вэньжэньхуа*, 文人畫)²⁵. Больше всего произведений встречается в творчестве художников региона Цзяннань²⁶, в особенности Сучжоу и его окрестностей. Чай из этих мест когда-то упоминал в своем трактате Лу Юй²⁷. В минскую эпоху были известны сразу два местных сорта чая — Хуцю (虎丘茶)²⁸ и Тяньчи (天池茶)²⁹. Если посмотреть на карту, то несложно заметить, что на противоположном от Сучжоу западном берегу озера Тайху находится Исин, издревле славившийся своим Янсяньским³⁰ чаем, также неподалеку располагается Ханчжоу, родина известного чая Лунцзин (龍井, букв. «колодец дракона»), который приобретает популярность в то время.

Художник Ван Вэнь (1497–1576), уроженец Сучжоу, в технике «контурного рисунка» (*баймяо*, 白描)³¹ изобразил новый способ приготовления чая на свитке «Варка чая» («Чжу ча ту», 煮茶圖, 1558). Восседающий на циновке ученый муж с кистью в руках просматривает свиток, в то время как его товарищ поправляет угли в бамбуковой печи³², на которой стоит чайник с необычной фигурной ручкой (ил. 6). Примечательно, что похожий чайник был найден в 1965 году в захоронении евнуха У Цзина на территории современного Нанкина³³, он выполнен из пурпурной глины и датируется 1533 годом (ил. 7).

Работа Ван Вэня с ее подробностью и вниманием к деталям, отсылает к живописи сунских мастеров, но всё-таки не является типичной для минского времени. Новые тенденции живописи на чайную тему проявляются на горизонтальном свитке «Лу Юй за варкой чая» («Лу Юй пэн ча ту», 陸羽烹茶圖) мастера Чжао Юаня (XIV в.), который жил и работал в Сучжоу на рубеже эпох Юань и Мин. В отличие от художников предыдущих поколений, Чжао Юань пишет свиток в жанре пейзажа (*шаньшуй*, 山水), который начиная с сунской эпохи становится ведущим в китайской живописи. В технике «лапидарной кисти» (*цзяньби*, 簡筆)³⁴ он изображает долину реки, окаймленную горами, на ее правом берегу среди деревьев и скал

затерялась простая, крытая соломой хижина. В глубине хижины виднеется фигурка сидящего на низком топчане Лу Юя, рядом мальчик-слуга в котле варит чай (ил. 8). Выполненная автором в правом верхнем углу надпись-тема раскрывает содержание изображения. Созданную Чжао Юанем модель свитка на тему чаепития, включающую в себя такие элементы, как горы, река, уединенная хижина, деревья, ученый муж, чайник, печь, слуга, как мы убедимся ниже, возьмут на вооружение последующие поколения художников минской эпохи.

Наибольшее развитие чайная тема получает в произведениях мастеров Умэньской школы (*Умэнь хуапай*, 吳門畫派)³⁵, живших и работавших в Сучжоу и развивавших традиции живописи эпох Сун и Юань. Один из наиболее ярких ее представителей, известный художник, каллиграф и поэт Вэнь Чжэнмин (1470–1559), был страстным любителем чая. В своих стихах он признавался: «Я в жизни не пил вина, но легко от чая пьянею» [15, р. 47]. Вэнь Чжэнмин посвятил чаю немало произведений, за долгие девяносто лет жизни он написал 190 чайных стихотворений (*ча ши*, 茶詩), но в историю чайной культуры вошел благодаря живописи [6, р. 177, 186]. В чае художник находил утешение в периоды трудностей и печали, чай был для него способом поддержания отношений с друзьями [6, р. 178, 181].

На свитке «Дегустация чая» («Пинь ча ту», 品茶圖, 1531) Вэнь Чжэнмин так же, как и Чжао Юань, пишет пейзаж «лапидарной кистью», но выбирает вертикальный формат (ил. 9). На берегу ручья под деревьями приютилась небольшая чайная хижина с соломенной крышей, двери в комнату открыты, там за столом сидят два ученых мужа, они ведут неторопливую беседу и вкушают чай. На столе стоит глиняный чайник с боковой ручкой и две фарфоровые чашки. За стеной, в соседней комнате, греется вода, слуга присел и ворошит угли в печи. Еще один гость уже на подходе, он пересекает по мостику ручей. Художник дополняет пейзаж короткой подписью и четверостишием на чайную тему:

²⁵ Ведущее направление традиционной китайской живописи, представители которого, художники-интеллектуалы, подчеркивали свой дилетантизм и свободу выражения. Теоретическая база этого направления заложена Су Ши (1037–1101), указавшим на различия между профессиональными художниками и любителями, в дальнейшем разрабатывалась Дун Цичаном (1555–1636), который и предложил термин *вэньжэньхуа* (букв. «живопись образованных/культурных людей»).

²⁶ Район к югу от нижнего течения реки Янцзы.

²⁷ Трактаты о чае эпох Тан и Сун / пер. с кит. и комм. Ю.А. Дрейзис. М.: Шанс, 2021. С. 139.

²⁸ Чай получил название в честь монастыря Хуцюсы, при котором выращивался.

²⁹ Чай получил название по имени горы Тяньчишань в окрестностях Сучжоу.

³⁰ Янсянь — старое название Исины, первые упоминания о Янсяньском чае датируются эпохой Тан.

³¹ Прием письма тонкой контурной тушевой линией, которая является главным средством выразительности. Линия передает очертания и выражает основные свойства формы предмета.

³² Бамбуковая печь (*чжу лу*, 竹爐) имеет внешний корпус, сплетенный из бамбука, и внутреннюю топку из огнеупорных материалов.

³³ Первая столица государства Мин, сейчас административный центр провинции Цзянсу.

³⁴ Манера письма, основанная на обобщении, стремлении к емкости и лаконизму.

³⁵ Умэнь — старое название Сучжоу.



6. Ван Вэнь.

Варка чая.

Фрагмент.

1558.

Бумага, тушь.

29,5 × 383,1.

Музей императорского
дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw

7. Чайник

из захоронения

У Цина.

1533.

Керамика.

18 см.

Музей Нанкина, Нанкин.

Источник:

njmuseumadmin.com



8. Чжао Юань.

Лу Юй за варкой чая.

Бумага, тушь, краски.

27 × 78.

Музей императорского дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw



В глубине зеленеющих гор, вдали от суетного мира,

Со всех сторон окна хижины распахнуты на воду.

Хлебные дожди³⁶ вот-вот минули, делу чая во благо,

Вода в котле начинает кипеть, и друг приходит.

На другом свитке «Десять славословий чайной утвари» («Ча цзюй ши юн ту», 茶具十詠圖, 1534) Вэнь Чжэнмин в стихах воспекает всё, что связано с чаем, начиная с чайных плантаций и заканчивая чайной чашей³⁷. Под славословиями в нижней части свитка он вновь изображает горный пейзаж — на горизонте темнеют силуэты гор, за плетеной изгородью под сенью сосен и платанов расположилась уединенная хижина, в ней на циновке сидит ученый муж, глаза его полуприкрыты, он задумчиво смотрит вдаль, перед ним стоит чайник и чайная чаша, в соседней комнате мальчик-слуга раздувает огонь в печке.

Среди работ Вэнь Чжэнмина на чайную тему есть и такие, где он не прибегает к готовым композиционным схемам. На свитке «Чайное собрание на горе Хуэйшань» («Хуэйшань ча хуэй ту», 惠山茶會圖) из коллекции Музея Гугун художник изображает чаепитие на природе (ил. 10). Гора Хуэйшань³⁸ в прошлом была одним из популярных мест отдыха китайских интеллектуалов. На ней находится второй источник Поднебесной³⁹, ходили легенды, что

воду из него когда-то пробовал сам Лу Юй. Вэнь Чжэнмин запечатлел поездку, которая состоялась в один из дней 1518 года. Мы видим ученых мужей на лоне природы, двое из них прогуливаются среди сосен, другие сидят в беседке у источника, еще один наблюдает за приготовлением чая, которым заняты слуги. На печке в чайнике греется вода, на столиках расставлена чайная утварь и посуда. Цветовое решение свитка довольно необычное, он написан в стиле сине-зеленого пейзажа (*цин-люй шаньшуй*, 靑綠山水)⁴⁰ и отсылает к живописи прошлых эпох, однако краски не такие плотные и насыщенные. Яркая, звонкая палитра придает событию праздничное настроение, передает атмосферу приятного предвкушения предстоящего чаепития. Это не единственная работа Вэнь Чжэнмина, посвященная поездке на гору Хуэйшань, другой свиток с таким же названием находится в собрании Шанхайского музея. Среди прочих произведений художника на чайную тему известны свитки «Чайные дела» («Ча ши ту», 茶事圖), «Варка чая [под сенью] высоких деревьев» («Цзяо линь чжу ча ту», 喬林煮茗圖), «Заваривание чая в лесном павильоне» («Линь се цзянь ча ту», 林樹煎茶圖), «Кабинет подлинного наслаждения» («Чжэнь шан чжай ту», 真賞齋圖), «Павильон тенистой зелени» («Ин цуй сюань ту», 影翠軒圖). На последних двух изображены сцены чаепития в усадьбах его близких друзей: Кабинет подлинного наслаждения принадлежал

³⁶ Хлебные дожди (гу юй, 穀雨) — последний весенний сезон китайского сельскохозяйственного календаря, на этот период приходится окончание основных сборов зеленого чая.

³⁷ По мнению тайваньского исследователя Ши Тоцюаня, Вэнь Чжэнмин подражает произведению танского поэта Лу Гуймэна (?–?) «Почтительно вторю Симэю [стихами] “Десять славословий чайной утвари”» («Фэнхэ Симэй “Ча цзюй ши юн”», 奉和襲美茶具十詠). См.: [6, p. 183].

³⁸ Гора в окрестностях г. Уси провинции Цзянсу.

³⁹ Вторым в Поднебесной источник на горе Хуэйшань был назван в трактате Чжан Юсиня «Записки о воде для варки чая» («Цзянь ча шуй цзи», 煎茶水記, 825): относительно первого источника Поднебесной единой точки зрения не существует. См.: [1, с. 66–68; 9, с. 64–66, 70].

⁴⁰ Стилистическое направление в пейзаже, возникшее в эпоху Тан в рамках живописи «прилежной кисти», предполагает использование плотных синих и зеленых минеральных красок.



известному в Цзяннани коллекционеру Хуа Ся (?–?), а хозяином Павильона тенистой зелени был приятель Вэн Чжэнмина, У И (1574–?).

Работы на чайную тему встречаются в творчестве многих других художников Умэньской школы. На одном из листов альбома «Восточная усадьба» («Дун чжуань ту цэ», 東莊圖冊) старейшего мастера школы Шэнь Чжоу (1427–1509) можно увидеть внутреннее убранство кабинета интеллектуала. Весь стол заставлен чайной посудой, рядом со столом стоит внушительная печь. Сам ученый муж расположился на топчане и любуется открывающимся видом. В этом альбоме художник изобразил поместье своего учителя, знаменитого поэта и каллиграфа У Куаня (1435–1504). Известно также, что Шэнь Чжоу водил дружбу с чайным энтузиастом Шэнь Циншу (?–?) и даже написал послесловие к его трактату «Другие рассуждения о чае Цзе»⁴¹ («Цзе ча бе лунь», 芥茶別論) [15, p. 53].

Друг и ровесник Вэн Чжэнмина, художник, поэт и каллиграф Тан Инь (1470–1524), тоже был неравнодушен к чаю. На горизонтальном свитке «Приготовление чая» («Ши мин ту», 事茗圖) он обыгрывает знакомую модель — в горном ущелье расположилась крытая соломой хижина, гость уже на подходе, хозяин, погруженный в раздумья, сидит за столом, перед ним стоит чайник с высокой ручкой, на открытой веранде у печи хлопочет слуга (ил. 11). Менее связан шаблоном свиток Тан Иня «Дегустация чая в тени тунговых деревьев» («Тун инь пинь ча ту», 桐蔭品茶圖, 1509), на нем изображено чаепитие под открытым небом (ил. 12). В знойный летний день под деревьями расположилась небольшая компания. Облаченный в просторные одежды ученый муж с чашей в руках восседает на топчане, напротив него устроившийся на стуле монах сосредоточенно пробует чай. За ними с любопытством наблюдает стоящий у печки мальчик-слуга, другой мальчик набирает воду в ближайшем ручье.

С произведением Тан Иня сближается композиция на свитке другого мастера Умэньской школы, Цю Ина (?–1559), «Рассуждения о живописи среди сосен у источника» («Сун си лунь хуа ту», 松溪論畫圖)⁴², где изображено течение размеренной беседы ученых мужей, расположившихся на берегу реки под кронами деревьев (ил. 13). Неподалеку от них на низком каменном столике стоит чайник. Один слуга, склонившись, пытается зачерпнуть воду из реки, другой веером нагнетает воздух в печь. Цвета палитры свитка неяркие, приглушенные, сцена беседы пронизана чувством покоя и безмятежности. В творчестве Цю Ина имеется ряд живописных работ, посвященных чаю или содержащих сцены его приготовления и питья,

9. Вэн Чжэнмин.

Дегустация чая.

1531.

Бумага, тушь, краски.

88,3 × 25,2.

Музей императорского дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw

⁴¹ Чай высшего сорта, произрастающий в уезде Чансин провинции Чжэцзян.

⁴² Другое название свитка «Варка чая и рассуждения о живописи» («Чжу ча лунь хуа ту», 煮茶論畫圖).

10. **Вэнь Чжэнмин.**

**Чайное собрание
на горе Хуэйшань.**

1518.

Бумага, тушь, краски.

21,9 × 67.

Музей Гугун, Пекин.

Источник: dpm.org.cn



11. **Тан Инь.**

Приготовление чая.

Эпоха Мин.

Бумага, тушь, краски.

31,1 × 105,8.

Музей Гугун, Пекин.

Источник: dpm.org.cn



12. **Тан Инь.**

**Дегустация чая в тени
тунговых деревьев.**

Фрагмент.

1509.

Бумага, тушь, краски.

23,4 × 332,8.

Чикагский институт
искусств, Чикаго.

Источник: artic.edu



не только на свитках или в альбомах, но и на веерах, как, например, «Варка чая» («Чжу ча ту», 煮茶圖) из собрания Шанхайского музея.

Интерес к чайной теме проявило и следующее поколение живописцев Умэньской школы. Вэнь Цзя (1501–1583), сын Вэнь Чжэнмина, на свитке «Гора Хуэйшань» («Хуэйшань ту», 惠山圖, 1525) подобно отцу увековечил момент чаепития

со своими друзьями у прославленного источника. Ученые мужи расположились под деревьями прямо на земле, пока слуги занимаются приготовлением чая. Аналогичная работа есть у другого представителя этого поколения — мастера Цянь Гу (1509–1578), она называется «Варка [чая] у источника на горе Хуэйшань» («Хуэйшань чжу цюань ту», 惠山煮泉圖, 1570, ил. 14). Цянь Гу



13. Цю Ин.
**Рассуждения
о живописи среди
сосен у источника.**
Эпоха Мин.
Шелк, тушь, краски.
59,5 × 105.
Музей провинции
Цзилинь, Чанчунь.
Источник: jlmuseum.net

выбирает формат вертикального свитка. Рядом с колодцем источника за чашкой чая о чем-то оживленно беседуют интеллектуалы, в то время как прислуга хлопочет у печки. Фигуры людей органично вписаны в окружающий пейзаж, их с трех сторон обступают высокие деревья: сосны, бамбук, платаны, кипарисы и цветущие каштаны.

Чайная тема в живописи минской эпохи не исчерпывается работами сучжоуских мастеров. В наследии жившего и работавшего в Ханчжоу художника Лань Ина (1585–1664/1666) тоже имеется произведение, посвященное чаю. На вертикальном свитке «Заваривание чая» («Цзянь ча ту», 煎茶圖, 1645) он изображает живописное горное ущелье. Покрытые редкой зеленью отвесные склоны устремляются ввысь. Из туманной дымки проглядывают крыши затерявшегося среди горных вершин монастыря. На скалистом берегу реки расположилась компания ученых мужей, они увлеченно слушают своего товарища, пока слуга готовит чай (ил. 15). Надпись, сделанная рукой художника в верхнем левом углу свитка, сообщает историю его создания. Лань Ин пишет, что, путешествуя с друзьями, остановился переночевать в монастыре, где увидел работу известного юаньского живописца Ван Мэна (1308–1385), подвигнувшую его на создание собственного свитка. Источником вдохновения для художника на этот раз послужил не личный опыт, а встреча с произведением мастера прошлой эпохи.

Среди других художников минской эпохи, обращавшихся к чайной теме, заслуживают упоминания имена мастера Умэньской школы Лу Чжи (1496–1576), а также живописцев Ли Шида (?–?), Ю Цю (?–?), Сунь Кэхуна (1533–1611), Чэн Цзясуя (1565–1643).

Итак, в живописи на чайную тему эпохи Мин наблюдается ряд изменений, часть из которых связана с тенденциями, характерными для изобразительного искусства того времени в целом. Начиная с сунской эпохи набирает силу направление *Вэньжэньхуа*; ведущим жанром становится пейзаж, в свитках на чайную тему он сменяет доминировавший прежде жанр «изображения людей». Излюбленная профессиональными художниками техника «прилежной кисти» уходит в прошлое, всё чаще предпочтение отдается «лапидарной кисти» с присущими ей условностью художественного языка, обобщением, лаконичностью, использованием каллиграфических приемов письма; плотные, кроющие краски уступают место легкой подцветке или тонированию полупрозрачной тушью.

Другие, коснувшиеся живописи новации обусловлены трансформациями в чайной традиции минской эпохи. Мастера Умэньской школы живут и работают в известном чайном регионе и погружены в чайную культуру, поэтому в их творчестве находят отражение новые реалии и дух того времени. Созданные ими сцены чаепития на открытом воздухе или в уединенной чайной хижине являют

14. Цянь Гу.

Варка [чая] у источника
на горе Хуэйшань.

1570.

Бумага, тушь, краски.

66,6 × 33,1.

Музей императорского
дворца, Тайбэй.

Источник:

digitalarchive.npm.gov.tw



15. Лань Ин.

Заваривание чая.

1645.

Шелк, тушь, краски.

185 × 64,5.

Шанхайский музей,

Шанхай.

Источник:

museum.sjtu.edu.cn



собой умозрительные пейзажи или изображения реальных природных видов, усадеб и кабинетов, а основными действующими лицами становятся сами интеллектуалы, их друзья и знакомые. Художникам теперь важно не только показать место и пространство, природную среду, где происходит чайное действо, его участников и чайную утварь, но и передать атмосферу безмятежности и умиротворения, удовольствия от культурного общения за чашкой чая, единения с природой.

Свиток Чжао Юаня «Лу Юй за варкой чая» становится прообразом иконографической схемы чаепития в уединенной хижине, представляющей собой горный пейзаж с рекой, где чайная хижина располагается среди скал и деревьев. В последующих композициях хижина разделяется на два помещения. Через распахнутые окна и двери можно увидеть, что происходит внутри. Ученый муж пьет чай в одиночестве или в небольшой компании. Чайная утварь изображается скупой и обобщенно, это чайник и несколько чаш на столе. В то же время написанные лаконичной кистью чайники от свитка к свитку различаются конфигурацией, размерами и материалом. Приготовлением чая занят мальчик-слуга, который суетится у печки в соседней комнате. Его легко узнать по подчиненной, ссутулившейся фигурке. Изображения чаепития на лоне природы в работах художников, напротив, не связаны никакими шаблонами и отличаются большей свободой композиции.

Выводы

На основании проведенного анализа удалось проследить, как изменения в чайной практике преломлялись в изобразительном искусстве и определяли жанровые и сюжетно-композиционные особенности воплощения чайной темы в живописных произведениях трех эпох. Материалы и результаты данного исследования могут быть использованы для разработки программ и лекционных курсов по истории искусства и культуры Китая, в музейной и выставочной деятельности, при проведении

атрибуции произведений традиционной китайской живописи.

Развитие живописи на чайную тему можно разделить на два основных периода: эпохи Тан–Сун и Мин. В эпохи Тан и Сун чаепитие представляет собой сложный ритуал, немаловажную роль в котором играет чайная утварь, что находит отражение в работах профессиональных художников того времени. Они выступают в качестве внимательных наблюдателей, в технике «прилежной кисти» очень подробно и скрупулезно воссоздают процесс приготовления и употребления чая и всё многообразие чайной посуды и других предметов, в то время как пространственная среда изображается ими довольно условно.

В эпоху Мин эстафета переходит к художникам-интеллектуалам, многие из которых увлечены чаем, в их творчестве воплощаются новые веяния чайной культуры этого периода. Наибольший вклад в развитие чайной темы принадлежит мастерам Умэньской школы, чья живопись представлена пейзажами, выполненными в технике «лапидарной кисти», отличающейся простотой, лаконичностью, выразительностью и большим обобщением. В центре внимания художников теперь уже все элементы чайного действа, в том числе место, пространство, в котором оно разворачивается, его атмосфера и настроение участников. В некоторых их работах повторяется иконографическая схема чаепития в уединенной хижине, которая, вероятно, восходит к свитку Чжао Юаня «Лу Юй за варкой чая».

Стоит отметить, что чайная тема в живописи на свитках не ограничивается достижениями Умэньской школы и получает продолжение в творчестве художников конца эпохи Мин — первой половины Цин (1644–1911), Дин Юньпэна (1547–1628), Чэнь Хуншоу (1598–1652) и мастеров из группы «Восемь Янчжоуских чудаков» («Янчжоу ба гуай», 揚州八怪)⁴³. Их живопись открывает новую страницу в истории изобразительного искусства и может стать материалом для новых исследований.

⁴³ Группа художников XVIII века, живших и работавших в г. Янчжоу.

Список источников

1. Пань Сянли. Чай, выраженный словами / пер. с кит. Ф.Д. Сергеевой. М.: Шанс, 2019. 351 с.
2. 胡丹. 茶画—中国历史文化的—窗口. 农业考古, 1994年第4期, 150–157 [Ху Дань. Чайная живопись — окно в историю и культуру Китая // Сельскохозяйственная археология. 1994. № 4. С. 150–157]. (На кит. яз.)
3. 林進忠. 書畫茶事. 啜墨看茶: 2004茶與藝國際學術研討會論文集. 台北: 國立台灣藝術大學, 2004年, 1–17. [Линь Цзиньчжун. Каллиграфия и живопись на чайную тему // Прихлебываем тушь, любуемся чаем: сборник статей международной научной конференции «Чай и искусство». Тайбэй: Государственный тайваньский художественный университет, 2004. С. 1–17]. (На кит. яз.)
4. 陈慧圆. 论宋代“茶画三图”里的茶人茶事—以《文会图》《撵茶图》《茗园赌市图》为例. 中国高校人文社会科学信息网. 教育部人文社会科学网络管理信息中心. 2024年4月22日 [Чэнь Хуэйюань. О чайных людях и чайных делах в «трех чайных картинах» эпохи Сун — на примере произведений «Собрание литераторов», «Размалывание чая», «Состязания и торговля в чайном саду» // Информационная сеть социально-гуманитарных наук высшей школы Китая. 22 апреля 2024. URL: <https://www.sinoss.net/c/2024-04-22/639090.shtml> (дата обращения: 05.06.2025) (На кит. яз.)
5. 姜明利. 浅谈明代吴门茶事绘画之画意. 大众文艺, 2013年第10期, 70–71 [Лоу Минли. Об основных смыслах чайной живописи Умэня эпохи Мин // Массовая культура и искусство. 2013. № 10. С. 70–71]. (На кит. яз.)
6. 施拓全. 詩畫中的茶香—論文徵明的茶人學養. 育達科大學報, 2020年第6期, 175–189 [Ши Тоцюань. Стихов и живописи чайный аромат — о чайных познаниях и мастерстве Вэнь Чжэнмина // Вестник Научно-технического университета Юйда. 2020. № 6. С. 175–189]. (На кит. яз.)
7. 温中良. 宋元茶画的意趣之变——以赵原<陆羽烹茶图>为例. 美术观察, 2022年第12期, 61–62 [Вэнь Чжунлян. Смена идейных установок в чайной живописи Юань и Сун на примере «Лу Юй за варкой чая» Чжао Юаня // Художественное обозрение. 2022. № 12. С. 61–62]. (На кит. яз.)
8. 裘纪平. 中国茶画. 杭州: 浙江摄影出版社, 2014年. 288页 [Цю Цзипин. Чжунго ча хуа. Ханчжоу: Чжэцзянское фотографическое издательство, 2014. 288 с.]. (На кит. яз.)
9. 王旭烽. 瑞草之国: 中华茶文化随笔. 杭州: 浙江大学出版社, 2001年. 262页 [Ван Сюйфэн. Страна чудесной травы: очерки о чайной культуре Китая. Ханчжоу: Издательство Чжэцзянского университета, 2001. 262 с.]. (На кит. яз.)
10. Loehr M. Some fundamental issues in the history of Chinese painting // The Journal of Asian Studies. 1964. Vol. 23, № 2. P. 185–193.
11. 朱心怡. 《茶具圖贊》研究. 興大中文學報, 2014年第6期, 89–125 [Чжу Синьи. Исследование «Иллюстрированного славословия чайной утвари» // Вестник китайской филологии Чжунсинского университета. 2014. № 6. С. 89–125]. (На кит. яз.)
12. Jiang Yuanxin. More than just a Drink: Tea consumption, material culture, and 'sensory turn' in Early Modern China (1550–1700). PhD diss. Minnesota University, 2019. 295 p.
13. 覃瑞南. 明中葉文士飲茶空間之研究. 台南科大學報, 1998年第10期, 33–52 [Тань Жуйнань. Исследование чайного пространства интеллектуалов середины эпохи Мин // Вестник Тайнаньского технологического университета. 1998. № 10. С. 33–52]. (На кит. яз.)
14. 連啟元. 明代文人的飲茶與性靈世界. 臺灣工藝, 2017年第6期, 50–53 [Лянь Циюань. Чаепитие и духовный мир минских интеллектуалов // Тайваньские ремесла. 2017. № 6. С. 50–53]. (На кит. яз.)
15. 钱国旗, 薛繁洪. 明代中后期江南文人的饮茶生活及其文化意蕴. 东方论坛—青岛大学学报 (社会科学版), 2021年第3期, 46–57 [Цянь Гоци, Сюэ Фаньхун. Чайная жизнь цзяннаньских интеллектуалов середины и конца эпохи Мин и ее культурный подтекст // Восточный форум — вестник Университета Циндао (серия социальные науки). 2021. № 3. С. 46–57]. (На кит. яз.)
16. 郑培凯. 茶饮有道的历史进程. 故宫博物院院刊, 2023年第9期, 4–15 [Чжэн Пэйкай. Историческое развитие чайной культуры // Вестник музея Гугун. 2023. № 9. С. 4–15]. (На кит. яз.)

References

1. Pan, Xiangli (2019) *Tea expressed in words*. Moscow: Shans. (In Russ.)
2. Hu Dan. Cha hua – Zhongguo lishi wenhua de yige chuankou. Nongye kaogu, 1994, (4): 150–157 [Hu, Dan (1994), 'Tea paintings: a window into Chinese history and culture', *Nongye kaogu = Agricultural Archaeology*, (4), pp. 150–157]. (In Chinese)
3. Lin Jinzhong. Shu hua chashi. Chuo mo kan cha: 2004 Cha yu yi guoji xueshu yantaohui lunwenji. Taipei: Guoli Taiwan yishu daxue, 2004: 1–17 [Lin, Jinzhong (2004) 'Tea calligraphy and Painting', in *Sipping ink and watching tea: Proceedings of the 2004 International Symposium on Tea and Art*. Taipei: National Taiwan University of Arts, pp. 1–17]. (In Chinese)
4. Chen Huiyuan. Lun Songdai "cha hua san tu" li de charen chashi – yi "Wen hui tu", "Nian cha tu", "Ming yuan du shi tu" wei li. Zhongguo gaoxiao renwen shehui kexue xinxi wang. Jiaoyu bu renwen shehui kexue wangluo guanli xinxi zhongxin. 2024 Nian 4 yue 22 ri [Chen, Huiyuan (2024) 'On the tea people and tea affairs in "Three diagrams of tea Painting" in Song Dynasty — Take "The painting 'Scholars Banquet"', "The painting of expelling tea" and "Gambling Market Map in the Ming Garden" as examples', in *China University Humanities and Social Sciences Information Network*. 22.04.2024. Available from: <https://www.sinoss.net/c/2024-04-22/639090.shtml> (Accessed: 05.06.2025) (In Chinese)
5. Lou Mingli. Qian tan Mingdai Wumen chashi huihua zhi huayi. Dazhong wen yi, 2013, (10): 70–71 [Lou, Mingli (2013) 'A brief discussion on the concept of tea paintings of Wumen during the Ming Dynasty', *Dazhong wen yi = Popular Culture and Art*, (10), pp. 70–71]. (In Chinese)
6. Shi Toquan. Shi hua zhong de cha xiang – lun Wen Zhengming de charen xiuyang. Yuda keda xuebao, 2020, (6): 175–189 [To-Chuan, Shih (2020) 'Tea fragrance in poetry and painting: a discourse on Wen Zhengming's tea expert cultivation', *Yuda keda xuebao = Yu Da Academic Journal*, (6), pp. 175–189]. (In Chinese)
7. Wen Zhongliang. Song Yuan cha hua de yiqu zhi bian – yi Zhao Yuan "Lu Yu peng cha tu" wei li. Meishu guancha, 2022, (12): 61–62 [Wen, Zhongliang (2022) 'The change of interest in tea paintings of Song and Yuan Dynasties: taking Zhao Yuan's "Lu Yu Brewing Tea" as an example', *Meishu guancha = Art Observation*, (12), pp. 61–62]. (In Chinese)
8. Qiu Jiping. Zhongguo cha hua. Hangzhou: Zhejiang sheying chubanshe, 2014 [Qiu, Jiping (2014) *Chinese tea painting*. Hangzhou: Zhejiang Photography Publishing House]. (In Chinese)
9. Wang Xufeng. Rui cao zhi guo: Zhonghua cha wenhua suibi. Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2001 [Wang, Xufeng (2001) *The Land of magic herb: essays on Chinese tea culture*. Hangzhou: Zhejiang University Press]. (In Chinese)
10. Loehr, M. (1964) 'Some fundamental issues in the history of Chinese painting', *The Journal of Asian Studies*, 23(2), pp. 185–193.
11. Zhu Xinyi. "Chaju tu zan" yanjiu. Xinda zhongwen bao, 2014, (6): 89–125 [Zhu, Xinyi (2014) 'Study on "Illustrated Praise of Tea ware"', *Xinda zhongwen bao = Journal of the Chinese Department, National Chung Hsing University*, (6), pp. 89–125]. (In Chinese)
12. Jiang, Yuanxin (2019) *More than just a drink: tea consumption, material culture, and 'sensory turn' in Early Modern China (1550–1700)*. PhD diss. Minnesota University.
13. Tan Ruinan. Ming zhongye wenshi yingcha kongjian zhi yanjiu. Tainan keda xuebao, 1998, (10): 33–52. [Tan, Ruinan (1998) 'The research of the scholars' tea space at the middle-period Ming Dynasty', *Tainan keda xuebao = Journal of Tainan University of Science and Technology*, (10), pp. 33–52]. (In Chinese)
14. Lian Qiyuan. Mingdai wenren de yincha yu xingling shijie. Taiwan gongyi, 2017, (06): 50–53 [Lian, Qiyuan (2017) 'Tea drinking and the spiritual world of Ming Dynasty scholars', *Taiwan gongyi = Taiwan Crafts*, (6), pp. 50–53]. (In Chinese)
15. Qian Guoqi, Xue Fanhong. Mingdai zhong hou qi Jiangnan wenren de yin cha shenghuo ji wenhua yiyun. Dongfang luntan — Qingdao daxue xuebao (shehui kexue ban), 2021, (3): 46–57 [Qian, Guoqi and Xue, Fanhong (2021) 'Tea drinking life and cultural meaning of Jiangnan literati in the Middle and Late Ming Dynasty', *Dongfang luntan — Qingdao daxue xuebao (shehui kexue ban) = Eastern Forum — Journal of Qingdao University (Social Science Edition)*, (3), pp. 46–57]. (In Chinese)
16. Zheng Peikai. Chayin youdao de lishi jincheng. Gugong bowuyuan yuankan, 2023, (9): 4–15 [Zheng, Peikai (2023) 'The historical process of tea drinking', *Gugong bowuyuan yuankan = Bulletin of the Palace Museum*, (9), pp. 4–15]. (In Chinese)

Информация об авторе

Одиноква Полина Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела восточного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, polina.odinokova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7945-8353>, Researcher ID: MEP-8734-2025, SPIN-код (Science Index): 7039-8256.

Information about the author

Polina Sergeevna Odinkova, Cand. Sc. (Art History), Research Fellow, Eastern Art Department, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, polina.odinokova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7945-8353>, Researcher ID: MEP-8734-2025, SPIN-code (Science Index): 7039-8256.

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

Статья поступила в редакцию 04.08.2025; одобрена после рецензирования 14.08.2025; принята к публикации 18.08.2025.

The article was received by the editorial board on 04 August 2025; approved after reviewing on 14 August 2025; accepted for publication on 18 August 2025.



Научная статья
УДК 739.5(515)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.009

Переатрибуция и анализ тибетской скульптуры бодхисаттвы Майтреи из собрания Государственного музея Востока



Титова Мария Алексеевна

Государственный музей Востока, Москва, Российская Федерация
mtitova@orientmuseum.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8326-7254>

Аннотация. Статья посвящена анализу стилистических и технико-технологических особенностей скульптуры Майтреи из собрания Государственного музея Востока, которые позволяют отнести это произведение к тибетской художественной традиции XV века. Ранее этот экспонат был опубликован в работе «Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX веков из собрания Государственного музея Востока» с его первоначальной атрибуцией: Западный Тибет, XVIII век. Эта версия была основана на характере сплава. Благодаря многочисленным аналогиям можно выявить характерные особенности западнотибетских произведений, например, тяготение к архаичным моделировкам и декоративным деталям, свойственным индийской пластике, а также отсутствие строгой пропорциональности. Однако в ходе исследования скульптуры Майтреи обнаружен ряд признаков, которые не встречаются в западнотибетской пластике. Среди них — следование иконометрическому канону, который обеспечивает баланс постановки фигуры в пространстве и композиционный «ритм» произведения; высокий уровень детализации всех внутриконтурных объемов; использование таких техник, как гравировка и инкрустация кабошонами полудрагоценных камней и минералов, инкрустация металлами разных цветов (серебром и медью); характер моделировок лица и частей тела бодхисаттвы. Еще одной особенностью исследуемой скульптуры является обращение к стилю Пала-Сена, который развивался в северо-восточной Индии с VIII по XII век. Тибетские мастера обращались к художественным решениям предыдущих эпох, и поэтому до нас дошли многочисленные подражания стилю Пала-Сена. Тибетские образцы XIV–XV веков представляют собой переосмысление пропорций и форм, которые воспроизводили северо-индийские мастера. На базе этой школы формировался расцвет искусства тибетской металлической скульптуры, обусловленный благополучием социально-политической обстановки того времени, которая позволяла концентрировать трудовые и материальные ресурсы в монастырях.

Ключевые слова: буддийское искусство, буддийская скульптура, буддийская иконография, буддийская металлическая скульптура, Тибет, Западный Тибет, Музей Востока

Для цитирования: Титова М.А. Переатрибуция и анализ тибетской скульптуры бодхисаттвы Майтреи из собрания Государственного музея Востока // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 162–175. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.009>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1220>.

Original article

Reattribution of the Tibetan sculpture of Maitreya from the State Museum of Oriental Art collection

Maria A. Titova

The State Museum of Oriental Art, Moscow, Russian Federation
 mtitova@orientmuseum.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8326-7254>

Abstract. The article is devoted to the analysis of stylistic, technical, and technological features of the metal sculpture of the bodhisattva Maitreya from the State Museum of Oriental Art, which make it possible to attribute this work to the Tibetan artistic tradition of the 15th century. Its previous attribution was Western Tibet, 18th century, and this version was based on the nature of the alloy. However, we do not believe that this factor is a priority in this case. Thanks to numerous analogies, it is possible to identify the characteristic features of Western Tibetan works. For example, the attraction to archaic models and decorative details typical of Indian plastic art, as well as the lack of strict proportionality. At the same time, in the sculpture of Maitreya from the collection of the State Museum of Oriental Art, we find a number of features that are not found in Western Tibetan plastic art. Among these features, we can note the adherence to the iconometric canon, which ensures the balance of the figure's placement in space and the compositional "rhythm" of the work; a high level of detail of all internal volumes; the presence of such techniques as engraving and cabochon inlay of semiprecious stones and minerals, and inlay of metals of different colours (silver and copper); the nature of the models of the Bodhisattva's face and body parts. Another feature of the sculpture is the appeal to the Pala-Sena style, which developed in northeastern India from the 8th to the 12th centuries. The rulers of the Pala dynasty were adherents of Buddhism. By the 12th century, the territories of the Pala Empire were conquered by representatives of the Hindu Sena dynasty. During this period, Buddhism declined, and Buddhist sculptors migrated to Tibet. Tibetan masters turned to the artistic solutions of previous eras, and therefore numerous imitations of the Pala-Sena style have come down to us. Tibetan samples from the 14th–15th centuries represent a reinterpretation of proportions and shapes, which were reproduced by North Indian masters. On the basis of this school, the art of Tibetan metal sculpture flourished, due to the well-being of the socio-political situation of that time, which made it possible to concentrate labour and material resources in monasteries.

Keywords: Buddhist art, Buddhist sculpture, Buddhist metal sculpture, Buddhist iconography, Tibet, Western Tibet, State Museum of Oriental Art

For citation: Titova, M.A. (2025) 'Reattribution of the Tibetan sculpture of Maitreya from the State Museum of Oriental Art collection', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 162–175.
 doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.009. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1220>. (In Russ.)

Введение

Изучение искусства буддийской металлической скульптуры шло рука об руку с зарождением и развитием таких отраслей ориенталистики, как буддология, тибетология, синология, монголоведение и т.д. Иконография пантеона тибетского буддизма входила в сферу научных интересов Дж. Туччи,

А. Гетти, Ю.Н. Периха и др. В конце XIX – начале XX века формировались первые музейные собрания буддийской скульптуры на основе коллекций путешественников и первых исследователей. Поэтому в основе наиболее ценных исследований стилистических и технико-технологических аспектов буддийской металлической скульптуры лежит анализ музейных коллекций.

Среди работ о буддийской металлической скульптуре разных регионов наиболее фундаментальной является «Indo-Tibetan bronzes» Ульриха фон Шредера [1]. Среди исследований отечественных востоковедов необходимо выделить каталоги выставок и музейных собраний Государственного Эрмитажа, Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), Государственного музея Востока, а именно: «Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма» Ю.И. Елихиной [2], «108 образов Будды. Исследование коллекции № 5942 из собрания Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) РАН» Е.В. Ивановой и А.Ф. Дубровина [3], «Пять семей Будды. Металлическая скульптура Северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ» Э.В. Ганевской, А.Ф. Дубровина и Е.Д. Огневой [4].

Фундаментальный анализ буддийской металлической скульптуры различных областей Тибета, в частности, скульптура Западного Тибета, — это малоизученная область. Вместе с тем металлическая скульптура индийских Гималаев и Нгари (КНР) обладает ярко выраженными стилистическими и технико-технологическими особенностями, которые позволяют отличить эти произведения от других произведений тибетской пластики.

Целью данного исследования является переатрибуция скульптуры Майтреи из собрания Государственного музея Востока (далее — ГМВ). Ранее этот предмет был определен как образец металлической пластики Западного Тибета и датирован XVIII веком. Анализ художественных традиций буддийской металлической скульптуры Западного Тибета и Центрального Тибета с опорой на введенные в научный оборот аналогии позволяет исключить принадлежность данного произведения к образцам Западного Тибета XVIII века.

В статье сформулированы отличительные особенности западнотибетских и централнотибетских художественных традиций буддийской металлической пластики на примере скульптуры Майтреи из собрания ГМВ и других образцов.

В фонде произведений искусства Центральной Азии Государственного музея Востока (Москва) находится металлическая скульптура бодхисаттвы Майтреи (ГМВ КП 55669, инв. № 5137 I, ГК № 4657785).

Это произведение было опубликовано в каталоге металлической скульптуры из собрания Государственного музея Востока Э.В. Ганевской, А.Ф. Дубровина и Е.Д. Огневой «Пять семей Будды» [3, с. 120]. Первоначальная атрибуция: Западный Тибет, XVIII век. Нонна Геннадьевна Альфонсо, хранитель этого музейного предмета и специалист по искусству Центральной Азии, пояснила, что атрибуцию проводил Александр Феликсович Дубровин, специалист по буддийской скульптуре

и реставратор по металлу из Государственного научно-исследовательского института реставрации (Москва). Его атрибуция была основана на характере сплава. Однако в данном случае мы не считаем этот фактор приоритетным.

Атрибуция произведений искусства включает в себя анализ стилистических и технико-технологических особенностей. Для того чтобы прийти к заключению, необходимо выявить точки соприкосновения между искусствоведческим и технико-технологическим аспектами. Иными словами, «как это сделано» должно совпасть с тем, «что сделано» и «где сделано». В случае с данной скульптурой благодаря всем примененным методикам представляется возможным датировать это произведение более ранним периодом и отнести его к другому региону.

Западный Тибет: география, история, стилистические и технико-технологические особенности металлической скульптуры

Западный Тибет — это культурная область, которая в настоящий момент частично относится к Индии и частично — к Тибетскому автономному району КНР. В Индии находятся области и округа Балтистан, Нубра, Ладакх, Занскар, Лахул и Спити в Западных Гималаях; в КНР — округ Нгари. [1, с. 157].

С древности на территории этих высокогорных областей существовали династические государства, доминирующей религией являлся буддизм. Художественные традиции металлической скульптуры Западного Тибета формировались под влиянием школ династий Пала-Сена и Кашмира.

Кашмирская традиция металлической скульптуры развивалась с первых веков нашей эры и была прервана в конце XIII века в связи с мусульманским завоеванием [1, с. 56]. Кашмирские мастера мигрировали в соседние регионы. Для кашмирской традиции металлической скульптуры характерны статичные позы, сглаженные моделировки, тяжеловесные пропорции с укрупненными головами (ил. 1). Глаза могут быть обозначены серебряными вставками с прорисованными зрачками, среди украшений встречается нитка крупных бусин на шее, отдельные элементы декоративного оформления передаются крупными объемами без тщательной детализации.

Школа династии Пала развивалась в северо-восточной Индии с VIII по XII век. Правители династии Пала являлись приверженцами буддизма. Для стиля Пала-Сена характерны удлиненные пропорции, грациозные позы, высокий уровень детализации, а также следование иконометрическому канону, в соответствии с которым красивым считается то, что соответствует сакральному

1. **Авалокитешвара.**

Долина Сват

(совр. Пакистан)

или Кашмир, IX в. Латунь,

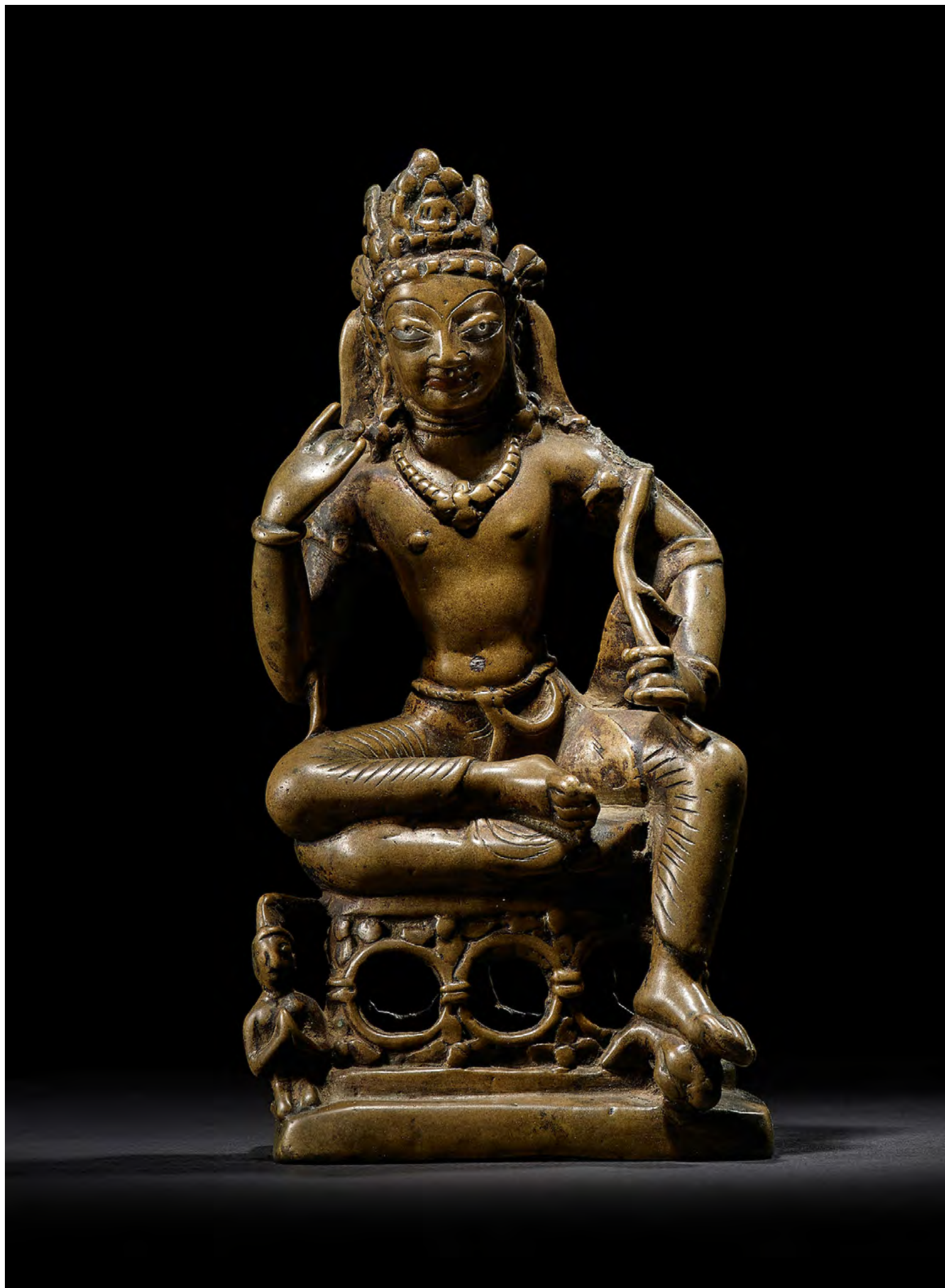
инкрустация серебром.

Высота — 17,7 см.

Онлайн-каталог

аукционного дома

Bonhams, bonhams.com





2. Авалокитешвара.

Индия, династия Пала,
XII в.

Латунь, золотая паста,
краска, полудрагоценные
камни; литье,
инкрустация.

16,2 × 9,2 × 5,7.

Государственный музей
Востока, Москва,

инв. № 5143 I.

Госкаталог, № 4657542

соотношению пропорций (ил. 2). В основе буддийского иконометрического канона — древнеиндийские пособия, в которых изложена подробная система мер, определявшая пропорции фигуры того или иного персонажа [4, с. 19].

Обращаясь к западнотибетским образцам, созданным в период с XI по XVII век, мы можем выявить признаки, которые позволяют отнести произведение к этому региону.

Для западнотибетских произведений характерно тяготение к архаичным моделировкам со сглаженными, «текучими» формами, неглубокой чеканкой и сниженным уровнем детализации. В образцах с высоким уровнем детализации проработка металла имеет упрощенный характер, очертания украшений и одеяний передаются в виде стилизации с отсылками к художественным мотивам школы Пала-Сена и кашмирской традиции. Искусство центрального Тибета и Китая не оказывало доминирующего влияния на западнотибетский стиль [1, с. 158].

В фигурах божеств не всегда соблюдается иконометрический канон: баланс постановки фигуры в пространстве может быть нарушен, встречаются неустойчивые скульптуры. Обратная сторона может быть не проработана. Формы пьедесталов могут быть искажены. Черты лиц передаются грубоватыми объемами с прорезанными по металлу бровями. Характерны многочисленные дефекты литья, неравномерная проработка внутриконтурных объемов.

В отношении технико-технологических характеристик западнотибетской металлической скульптуры исследователи отмечают дефекты литья и разного рода технологические погрешности, которые маскируются под декоративные элементы [2, с. 142]. Искаженные пропорции, стилизованная разнородность, неравномерная проработка

внутриконтурных объемов говорят о том, что уровень мастерства жителей отдаленных горных районов Западного Тибета мог быть очень разным.

В качестве примеров можно рассмотреть образцы из Государственного музея Востока, Национального музея азиатского искусства Смитсоновского института, Музея Ритберг в Цюрихе, онлайн-каталога аукциона Bonhams. В этих собраниях представлены скульптуры следующих периодов: XI век¹, XI–XII века², XIII век³, XIV–XV века⁴, XV–XVI века⁵, VI–XVII века⁶, XVII век⁷.

В музейных и частных собраниях практически отсутствует западнотибетская буддийская пластика, которая относится к XVIII–XIX векам. Встречаются лишь небольшие скульптуры, предназначенные для домашних алтарей, и датировка этих произведений является дискуссионным вопросом. Например, в коллекции Рерихов в собрании ГМВ находятся статуэтки, характерные для Западных Гималаев, но архаичная стилистика и невысокий уровень исполнения позволяют датировать их, лишь опираясь на провенанс (ил. 3). С XVII века западнотибетские царства, в частности Гуге и Ладакх, приходили в упадок вместе с художественными центрами.

Сплавы и технико-технологические аспекты западнотибетской металлической скульптуры из собрания ГМВ исследовал А.Ф. Дубровин. В каталоге «Пять семей Будды» к этой группе отнесены предметы под номерами с 25 по 34. Этот специалист по истории буддийской пластики и реставратор отмечает характерную особенность западнотибетских скульптур, которая состоит в том, что мастер сохраняет литники в качестве декоративного элемента, и приводит примеры, как в скульптурах маскируются эти технологически необходимые элементы. В отношении сплавов он говорит об использовании четырехкомпонентной латуни

¹ Манджушри. Западный Тибет, Гуге, XI в. // Онлайн-каталог аукционного дома Bonhams [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auction/30205/lot/811/a-copper-inlaid-brass-figure-of-arapachana-manjushri-western-tibet-possibly-guge-11th-century/> (дата обращения: 20.05.2025).

² Будда Шакьямуни. Западный Тибет, Гуге, XI–XII вв. Медный сплав. Учетный номер: S2015.28.2 // Национальный музей азиатского искусства Смитсоновского института (англ. The National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution), Вашингтон [Электронный ресурс]. URL: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S2015.28.2/ (дата обращения: 20.05.2025).

³ Дзамбала. Западный Тибет, XIII в. Бронза. Учетный номер: S1996.39 // Национальный музей азиатского искусства Смитсоновского института (англ. The National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution), Вашингтон [Электронный ресурс]. URL: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S1996.39/ (дата обращения: 20.05.2025).

⁴ Ваджрадхара. Западный Тибет, XIV–XV вв. // Онлайн-каталог аукционного дома Bonhams [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auction/22463/lot/5/a-copper-alloy-figure-of-vajradhara-western-tibet-14th15th-century/> (дата обращения: 20.05.2025).

⁵ Ратнасамбхава. Западный Тибет, XV–XVI вв. Учетный номер: ГМВ КП 63780, инв. 9533 I, ГК 5067616. ГМВ, Москва // Государственный каталог Музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5148966> (дата обращения: 20.05.2025).

⁶ Авалокитешвара Шадакшари. Западный Тибет, XVI–XVII вв. Учетный номер: ГМВ КП 63800, инв. 5163 I, ГК 4659293. ГМВ, Москва // Государственный каталог Музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4693310> (дата обращения: 20.05.2025).

⁷ Авалокитешвара Шадакшари. Западный Тибет, XVII в. Учетный номер: ГМВ КП 63801, инв. 5166 I, ГК 4659361. ГМВ, Москва // Государственный каталог Музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4693242> (дата обращения: 20.05.2025).



3. Ратнасамбхава.

Западный Тибет,
XV–XVI вв.

Латунь, золотая паста,
грунт, краска, бирюза;
литье, инкрустация.

17,8 × 11,3 × 7,2.

Государственный музей
Востока, Москва,
инв. № 9533 I.

Госкаталог, № 5067616

со значительным содержанием свинца и олова. И лишь у одной скульптуры он отмечает различие — высокое содержание цинка [4, с. 28, 113–122]. И этой скульптурой является произведение, которое отличается не только сплавом, но и характером моделировок, списком задействованных техник, а также более высоким уровнем исполнения. Данное произведение визуально и технологически отличается от всех, отнесенных в каталоге «Пять семей Будды» к западнотибетским традициям.

**Влияние школы Пала-Сена
(северо-восточная Индия) на расцвет
искусства тибетской металлической
скульптуры в XIV–XV веках**

Скульптура ГМВ КП 55669 (инв. № 5137 I, ГК № 4657785) высотой 27 см представляет собой изображение бодхисаттвы Майтреи. Его отличительные атрибуты расположены на стеблях: возле левого плеча находится сосуд, справа при помощи инкрустации бирюзой и благородным кораллом выделен символ — тройное сокровище, синоним Будды, Дхармы и Сангхи. Еще один традиционный атрибут спрятан на ладони в виде гравировки. Это чакраратна (санскр. *cakra* — «колесо»; *ratna* — «драгоценность»), или Драгоценное колесо, которое считается одним из семи объектов владения чакравартина, идеального правителя-буддиста, который воцарится после прихода Майтреи [5, с. 64]. Бодхисаттва восседает на двойном лотосовом пьедестале в «игривой» позе лалитасана (санскр. *lalitasana* — «игривая поза») со спущенной на малый лотос ступней. Эта поза символизирует готовность бодхисаттвы спуститься с небес.

В отношении стилистики мастер обращался к школе Пала-Сена. Моделировки частей тела, пропорции, декоративное оформление обладают общими чертами с образцами из северо-восточной Индии XI–XII веков.

После того как в северо-восточной Индии буддизм пришел в упадок, началась миграция трудовых ресурсов. Мастера переселялись не только в соседний Непал и Западный Тибет. Они следовали далее в Центральный и Восточный Тибет. В этом регионе происходили историко-культурные процессы, которые позволили развить мощные художественные школы.

Тибет в XIII–XIV веках входил в состав монгольской империи Юань (1271–1368). Монгольские правители выработали административную систему управления Тибетом, в рамках которой верховную власть осуществлял высший лама одной из тибетских традиций. В 1354 году один из таких правителей, а именно высший лама традиции кагью Джанчуб Гьялцел (1302–1364), отменил юаньское судопроизводство на территории Тибета и ввел

свои законы [6]. Его преемники-ламы согласовывали свое высочайшее назначение с монголами, а затем и с Минским Китаем.

В монастырях были открыты учебные заведения, в которых молодые люди получали религиозное образование, а также изучали дисциплины, связанные с управлением [7, с. 56–59]. Началось формирование кадрового резерва, который был направлен на закрепление тибетской теократии. Буддийские монастыри стали сосредоточивать в себе материальные ресурсы, а высшие ламы тибетского буддизма со временем обрели статус не только духовных лидеров, но и политических. Поэтому в монастырях работали лучшие мастера, которые располагали лучшими материалами и инструментами, имели высокопоставленных заказчиков. Эти мастера могли совершенствовать свою технику и обучать других. Период с XIV по XVI век — это расцвет искусства тибетской металлической пластики.

Тибетские образцы XIV–XV веков представляют собой наиболее тщательное переосмысление пропорций и форм, которые воспроизводили мастера северо-восточной Индии периода Пала-Сена. При этом в буддийскую скульптуру вкладывали наибольшее количество ресурсов: трудовых, материальных и художественных. Все аспекты создания образов просветленных существ были доведены до совершенства (ил. 4).

С точки зрения буддистов, телесная красота отражает духовное совершенство, а красивым считается то, что соответствует канонам пропорций. Эта концепция пришла из индуистского искусства. Об этом писал Т. Буркхардт: «Происхождение буддийского искусства от искусства индуистского — это своего рода алхимическое превращение. Можно сказать, что буддийское искусство “растворило” космическую мифологию Индии и трансформировало ее в образы душевных состояний» [8, с. 150].

**Стилистические и технико-
технологические особенности
скульптуры Майтреи из собрания
Государственного музея Востока:
сопоставление с традициями Западного
и Центрального Тибета**

Обращаясь к скульптуре Майтреи из ГМВ с инв. № 5137 I (ил. 5), в первую очередь мы отмечаем следование буддийским иконометрическим канонам, в соответствии с которыми божество обладает соразмерными пропорциями частей тела и головы и находится в устойчивом положении.

В соответствии с системой мер, ранее разработанной в Индии, будды и бодхисаттвы обладают наиболее стройным телосложением, фигура божества вмещает в себя 9 тал (санскр. *tala* — «длина



4. Майтрея.

Центральный Тибет,
XIII–XIV вв.

Медный сплав, коралл,
краска; литье,
инкрустация.

Высота — 34,3 см.

Онлайн-каталог
аукционного дома
Bonhams, bonhams.com

5. Бодхисаттва

Майтрея.

Тибет, XV в.

Латунь, золотая паста,
краска, бирюза, коралл;
литье, чеканка, золочение,
инкрустация.

Высота — 27 см;

основание — 19 × 10.

Государственный музей

Востока, Москва,

инв. № 5137 I.

Госкаталог, № 4657785



ладони или высота от подбородка до края волос на лбу») или 108 ангулов (санскр. *angul* — «ширина пальца») [4, с. 19].

Скульптура выполнена из латуни. Основной компонент — медь, 31% цинка и 4% свинца [4, с. 120]. Этот сплав соответствует тибетским образцам, описанным А.Ф. Дубровиным в каталоге «Пять семей Будды», в котором он отмечает, что тибетские мастера XV–XVIII веков использовали более десяти видов латуни. Он называет наиболее традиционный сплав тибетских мастеров с соотношением меди к цинку 1:3 (Вайли *li-dkar*), а также высказывает предположение о том, что сплав с более высоким содержанием цинка, более 30%, появляется только в XVIII веке. В случае со скульптурой Майтреи из ГМВ с инв. № 5137 I сплав близок к соотношению 1:3 [4, с. 29]. Предположение о том, что более высокое содержание цинка свойственно только поздним тибетским произведениям, требует доказательной базы. С точки зрения сплава скульптура Майтреи из ГМВ с инв. № 5137 I не соответствует западнотибетским образцам. В сплаве этого произведения отсутствуют характерные для скульптуры Западного Тибета олово и высокое содержание свинца [4, с. 28].

Также в рассматриваемой скульптуре отсутствуют дефекты литья и технологические погрешности, которые встречаются в западнотибетских произведениях.

В скульптуре задействован ряд техник и материалов. Гравировки на дхоти выполнены на высоком уровне при помощи тонкого инструмента, и они изображают более усложненную версию узора, который фигурирует на скульптурах школы Пала-Сена. Аналогичные примеры гравировок в западнотибетской скульптуре не встречаются.

Майтрея носит традиционный набор украшений бодхисаттвы, детали короны, браслетов, ожерелий и священного шнура оформлены инкрустацией металлами других цветов: серебром и медью. Инкрустация серебром и медью встречается в скульптуре кашмирской⁸ традиции и произведениях Гуге⁹, однако в полной мере этот художественный прием получил свое развитие в центральнотибетской скульптуре.

Также в скульптуре Майтреи из ГМВ с инв. № 5137 I применено холодное золочение на лице,

ожерелье, браслетах на предплечьях и поясе. В западнотибетской скульптуре холодное золочение применялось редко.

Инкрустация кабошонами бирюзы и красного коралла является традиционной декоративной техникой в буддийской металлической скульптуре Центрального¹⁰ и Восточного Тибета и крайне редко встречается в западнотибетской скульптуре. Бирюза в представлениях тибетцев является оберегом и ассоциируется с благочестием. Красному, или благородному кораллу приписывают лечебные свойства, в частности, благотворное влияние на кровь. В XIII веке тибетцы получали этот органический минерал из Красного и Средиземного морей через итальянских торговцев, согласно свидетельству Марко Поло. Он отмечал огромный спрос на эту драгоценность у жителей Тибета [9, с. 145].

В скульптуре Майтреи из ГМВ с инв. № 5137 I в центральном элементе позолоченного ожерелья присутствует инкрустация кабошоном красного полупрозрачного минерала. Это может быть рубин или шпинель. В индуистской и буддийской культуре высоко ценится рубин, который ассоциируется с Солнцем. Однако рубин легко перепутать со шпинелью. Различие между минералами было установлено лишь в 1783 году французским минерологом Жаном Роме-де-Лилем (фр. *Jean-Baptiste Louis Romé de l'Isle*). Поэтому, когда речь идет о более ранних произведениях, с уверенностью утверждать, что перед нами рубин, а не шпинель, мы не можем. В частности, Рубин Тимура, один из наиболее известных исторических камней, после исследования под микроскопом оказался шпинелью [10, с. 332]. Вставки из красных полупрозрачных минералов в тибетской пластике встречаются редко. Это говорит об исключительной важности этого произведения, поскольку заказчик располагал дорогостоящими ресурсами.

В отношении стилистики также можно обратить внимание на структуру лotosового пьедестала и моделировки лепестков. Двойное возвышение, сужающееся кверху, двойной лotosовый пьедестал и жемчужное обрамление — подобные пьедесталы свойственны центральнотибетским скульптурам периода расцвета.

Необходимо отметить изобретательность мастера, который вплел традиционные атрибуты

⁸ Авалокитешвара. Долина Сват (совр. Пакистан) или Кашмир, IX в. Латунь, инкрустация серебром. Высота — 17,7 см // Онлайн-каталог аукционного дома Bonhams [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auction/26700/lot/1005/a-silver-and-copper-inlaid-brass-figure-of-avalokiteshvara-swat-valley-or-kashmir-circa-9th-century/> (дата обращения: 20.05.2025).

⁹ Будда Шакьямуни. Западный Тибет, Гуге, XIII в. Медный сплав, инкрустация медью и серебром. Высота — 38,5 см. Учетный номер: S2015.28.3 // Национальный музей азиатского искусства Смитсоновского института (англ. The National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution), Вашингтон [Электронный ресурс]. URL: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_S2015.28.3/ (дата обращения: 20.05.2025).

¹⁰ Майтрея. Центральный Тибет, XIII–XIV вв. Медный сплав, инкрустация кораллом, пигменты. Высота — 34,3 см // Онлайн-каталог аукционного дома Bonhams [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auction/28702/lot/1845/a-copper-alloy-figure-of-maitreya-central-tibet-13th14th-century/> (дата обращения: 20.05.2025).

Майтреи в стебли лотосов и тем самым внес элемент интриги в образ просветленного существа. Подобный художественный прием встречается в образцах незолоченой металлической скульптуры Центрального Тибета¹¹. Это соответствует одному из назначений буддийского искусства, которое выполняет не только сакральную и эстетическую роль, но и просветительскую. Для того чтобы расшифровывать буддийские образы, созерцающий их должен обладать объемом знаний.

Выводы

Скульптура Майтреи не соответствует атрибуции «Западный Тибет, XVIII век» как с технико-технологической, так и стилистической точек зрения. Однако полностью соответствует образцам из Центрального Тибета XV века.

Западный Тибет — историческая область, которая с древности представляла собой совокупность небольших государств, и среди них наибольшего развития достигло царство Гуге (IX–XVI века). Художественные традиции развивались под влиянием двух художественных школ: Кашмира и Пала-Сены (северо-восточная Индия).

Поэтому, с одной стороны, западнотибетские произведения отличает тяготение к индийскому иконометрическому канону, с другой — для них характерны архаичные моделировки и низкая детализация внутриконтурных объемов, проработка металла носит упрощенный характер.

Скульптура Майтреи из собрания Государственного музея Востока представляет собой произведение, выполненное на очень высоком уровне, с применением большого количества техник, и соответствует художественным традициям

Центрального Тибета XV века — периода расцвета искусства тибетской металлической скульптуры.

Среди характерных признаков можем отметить следование иконометрическому канону, который обеспечивает баланс постановки фигуры в пространстве и композиционный «ритм» произведения; стилистику и высокий уровень детализации всех внутриконтурных объемов; использование таких техник, как золочение, гравировка, инкрустация кабошонами полудрагоценных камней и минералов, а также инкрустация серебром и медью.

Сплав скульптуры представляет собой латунь с 31% цинка. Согласно исследованию А.Ф. Дубровина, латунь с соотношением меди к цинку 1:3 типична для тибетской металлической скульптуры XV–XVIII веков, в то время как западнотибетские произведения отличает четырехкомпонентная латунь со значительным содержанием свинца и олова. Сплав скульптуры Майтреи из собрания ГМВ не содержит олова, свинец фигурирует лишь в 4%.

Государства Западного Тибета не располагали наиболее выгодными условиями для лучших мастеров в сравнении с тем, что могли предложить такие центры, как Лхаса и Шигадзе в исторических провинциях У-Цанг и Кам. Именно в Центральном и Восточном Тибете в XIV–XV веках были созданы условия, при которых выдающаяся школа Пала-Сены смогла получить вторую жизнь. В дальнейшем в связи с изменениями в общественно-политической обстановке в искусстве тибетской металлической скульптуры развивается тибето-китайский стиль и возникают новые эталоны.

Поэтому в атрибуцию скульптуры Майтреи из собрания Государственного музея Востока с инв. № 5137 I следует внести корректировки.

Список источников

1. Schroeder U. Indo-Tibetan bronzes. Hong Kong: Visual Dharma Publications, 1981. 576 p.
2. Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма : каталог выставки / авт. концепции, науч. ред. Ю.И. Елихина. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. 510 с., ил.
3. 108 образов Будды: исследование коллекции № 5942 из собрания Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) РАН / авт.-сост. Е.В. Иванова, А.Ф. Дубровин. СПб.: МАЭ РАН, 2014. 337 с., ил.
4. Ганевская Э.В., Дубровина А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды: металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М.: Едиториал УРСС, 2004. 365 с., ил.
5. Бир Р. Тибетские буддийские символы. М.: Ориенталия, 2013. 336 с.

¹¹ Майтрея. Центральный Тибет, XIII–XIV вв. Медный сплав, инкрустация кораллом, пигменты. Высота — 34,3 см // Онлайн-каталог аукционного дома Bonhams [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auction/28702/lot/1845/a-copper-alloy-figure-of-maitreya-central-tibet-13th14th-century/> (Дата обращения: 20.05.2025).

6. Shakapa Ts.W.D. The rise of Changchub Gyaltsen and the Phagmo Drupa period // *Bulletin of Tibetology*. 1981. Vol. 17. № 1. P. 23–33.
7. Кычанов Е.И., Мельниченко Б.И. История Тибета с древнейших времен до наших дней. М.: Восточная литература, 2005. 351 с.
8. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М.: Новый Акрополь, 2014. 216 с.
9. Untracht O. *Traditional jewelry of India*. New York: Thames & Hudson, 2008. 432 p.
10. Смит Г. Драгоценные камни. М.: Мир, 1984. 556 с.

References

1. Schroeder, U. (1981) *Indo-Tibetan bronzes*. Hong Kong: Visual Dharma Publications.
2. Elikhina, Yu.I. (comp.) (2015) *Abode of charity. Tibetan buddhist art*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum. (In Russ.)
3. Ivanova, E.V. and Dubrovin, A.F. (comps.) (2014) *108 images of Buddha. Research of collection No. 5942 housed the Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), RAS*. Saint Petersburg: MAE RAS. (In Russ.)
4. Ganevskaya, E.V., Dubrovin, A.F. and Ogneva, E.D. (2004) *The five families of the Buddha. Metal sculpture of Northern Buddhism of the 9th–19th centuries from the State Museum of Oriental Art collection*. Moscow: Editorial URSS. (In Russ.)
5. Bir, R. (2013) *Tibetan Buddhist symbols*. Moscow: Orientalia. (In Russ.)
6. Shakapa, Ts.W.D. (1981) 'The rise of Changchub Gyaltsen and the Phagmo Drupa period', *Bulletin of Tibetology*, 17(1), pp. 23–33.
7. Kychanov, E.I. and Melnichenko, B.I. (2005) *The history of Tibet from ancient times to the present day*. Moscow: Oriental literature. (In Russ.)
8. Burkhardt, T. (2014) *Sacred art in East and West*. Moscow: New Acropolis. (In Russ.)
9. Untracht, O. (2008) *Traditional jewelry of India*. New York: Thames & Hudson.
10. Smith, G. (1984) *Precious stones*. Moscow: Mir Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Титова Мария Алексеевна, младший научный сотрудник, Государственный музей Востока, Москва, Российская Федерация, mtitova@orientmuseum.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8326-7254>.

Information about the author

Maria Alekseevna Titova, Junior researcher, the State Museum of Oriental Art, Moscow, Russian Federation, mtitova@orientmuseum.ru, <https://orcid.org/0009-0006-8326-7254>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 14.07.2025; одобрена после рецензирования 19.08.2025; принята к публикации 21.08.2025.

The article was received by the editorial board on 14 July 2025; approved after reviewing on 19 August 2025; accepted for publication on 21 August 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 176–189. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 176–189. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 745.04:75.056(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.010

От древних художественных форм к ляньюаньхуа: эволюция и преемственность китайского визуального повествования



Чжан Исинь

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация
994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>



Чернова Анна Викторовна

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация
chernova.av@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-код (Science Index): 3718-2991

Аннотация. Исследование посвящено анализу визуальных нарративных форм Древнего Китая, представленных в бронзовых изделиях, лаковых предметах, каменных барельефах и росписях пещер Дуньхуана в сопоставлении с современными произведениями в жанре графического романа ляньюаньхуа. Исследование охватывает период от эпохи Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.) до Северных и Южных династий (220–589 гг. н.э.) в части привлекаемых древних произведений искусства и формы ляньюаньхуа середины XX века. Эти артефакты являются важным культурным и эстетическим наследием, отражающим мифологию, религиозные представления, социальные идеи и исторические события Древнего Китая, а также формирующим основы современного национального визуального искусства. Несмотря на подробное изучение содержания и форм указанных артефактов в гуманитарных науках, их генезис и влияние на современное национальное искусство Китая ранее не рассматривались системно. Особое внимание уделяется феномену ляньюаньхуа, который в современном искусствознании часто воспринимается как заимствованная форма, ассоциируемая с комиксом. Методология исследования базируется на междисциплинарном подходе, включающем иконографический и формально-стилистический методы искусствознания, а также сравнительно-исторический и археологический анализ. Исследование показывает эволюцию от единичных сюжетных изображений к последовательным многостраничным формам визуального повествования. Современные ляньюаньхуа, опираясь на классические тексты («Троецарствие», «Янь-цзы чунь-цю», «Сутра Девятицветного оленя»), создают новую знаковую систему, сохраняя при этом культурное наследие и обеспечивая преемственность между древними визуальными повествованиями и современным искусством.

Ключевые слова: искусство Китая, ляньюаньхуа, визуальное повествование, бронзовый сосуд Древнего Китая, каменный барельеф Древнего Китая, фрески Дуньхуана, иконография

Для цитирования: Чжан Исинь, Чернова А.В. От древних художественных форм к ляньюаньхуа: эволюция и преемственность китайского визуального повествования // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 176–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1221>.

Original article

From ancient art forms to Lianhuanhua: the evolution and continuity of Chinese visual storytelling

Zhang Yixin

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation
994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>

Anna V. Chernova

Associate Professor, Far Eastern Federal University
Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation
chernova.av@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-code (Science Index): 3718-2991

Abstract. The study analyzes the visual narrative forms in ancient China, as represented in bronze artifacts, lacquer items, stone bas-reliefs, and the cave paintings of Dunhuang, in comparison with modern works in the genre of graphic novel *lianhuanhua*. The study covers the period from the Warring States era (475–221 BCE) to the Northern and Southern Dynasties (220–589 CE) for the ancient artworks involved, and the forms of *lianhuanhua* from the mid-20th century. These artifacts constitute an important cultural and aesthetic heritage, reflecting the mythology, religious beliefs, social ideas, and historical events of ancient China, while also forming the foundations of contemporary national visual art. The relevance of the research stems from the fact that, despite detailed examinations of the content and forms of these artifacts in the humanities, their genesis and influence on modern national Chinese art have not been systematically considered before. Particular attention is given to the phenomenon of *lianhuanhua*, which in contemporary art history is often perceived as a borrowed form associated with comics. The research methodology is based on an interdisciplinary approach, incorporating iconographic and formal-stylistic methods of art history, as well as comparative-historical and archaeological analysis. The study traces the evolution from individual plot depictions to sequential multi-page forms of visual narrative. Modern *lianhuanhua*, drawing on classical texts (“Romance of the Three Kingdoms,” “Yan Zi Chun Qiu,” “Sutra of the Nine-Colored Deer”), create a new sign system while preserving cultural heritage and ensuring continuity between ancient visual narratives and contemporary art.

Keywords: art of China, *lianhuanhua*, visual narrative, ancient Chinese bronze vessel, ancient Chinese stone bas-relief, Dunhuang frescoes, iconography

For citation: Zhang, Yixin and Chernova, A.V. (2025) ‘From ancient art forms to Lianhuanhua: the evolution and continuity of Chinese visual storytelling’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 176–189. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.010.
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1221>. (In Russ.)

Введение

Формы визуального повествования Древнего Китая являются ценным культурным и эстетическим наследием, отражающим богатство мифологии, религиозных верований и социальных концепций. Современная лянхуаньхуа, насле-

дующая традиции древних визуальных историй, основывается на последовательности изображений и непрерывности повествования, представляет собой самобытную ветвь китайского искусства, закладывая основу для дальнейших инноваций в искусстве.

Это исследование направлено на анализ древних форм визуального повествования, охватывающих период от Сражающихся царств до Северных и Южных династий, и прослеживание их влияния на формирование лянхуаньхуа. Проведен анализ бронзовых изделий периода Сражающихся царств, каменных рельефов эпохи Хань и настенных росписей эпохи Северных и Южных династий, чтобы выявить, как нарративные структуры этих произведений отражают художественные и культурные особенности соответствующих эпох. Современная лянхуаньхуа также обладает схожими чертами. Исследователь лянхуаньхуа Инь Шуанси отмечает, что для выделения ключевых черт объектов и персонажей в лянхуаньхуа используются разнообразные художественные приемы, для представления внутренней логики развития событий преимущественно в визуальных образах, что существенно отличает этот вид изобразительного искусства от текста. Лянхуаньхуа тесно связана с романами и кинематографом, поскольку все они через образы передают последовательное развитие событий и историй [1, р. 132]. К примеру, история Девятицветного оленя, впервые появившаяся на фресках Дуньхуана, не только легла в основу классического анимационного фильма Шанхайской студии анимационного кино, но и впоследствии вдохновила на создание многочисленных произведений в жанре лянхуаньхуа.

Бай Юй в работе «Введение в изучение лянхуаньхуа» приводит научную позицию Инь Шуанси, но сам представляет лянхуаньхуа не просто как одну из форм изобразительного искусства, а как независимое искусство, сочетающее текст и изображение. Хотя первое мнение более распространено среди сообщества художников — авторов лянхуаньхуа и читателей, Бай Юй полагает, что его концепция обладает большей жизненной силой, соответствует тенденциям развития лянхуаньхуа и, по его прогнозам, будет всё шире приниматься [2, р. 4–6]. Присоединяясь к мнению Бай Юя, авторы данной статьи считают, что лянхуаньхуа как независимое искусство имеет значительный потенциал для исследования и раскрытия своего содержания и не должна рассматриваться лишь как форма живописи.

Целью данного исследования является выявление особенностей и развития китайского визуального повествовательного искусства — от бронзовых изделий, лаковой живописи, каменных барельефов и настенных росписей Дуньхуана (период от Сражающихся царств до Северных и Южных династий) до современных лянхуаньхуа. Задача состоит в том, чтобы прояснить преемственность и новаторство нарративных методов и форм выражения.

Научная новизна исследования заключается в углубленном систематическом анализе трех различных художественных форм — бронзовых изделий, каменных барельефов и настенных росписей Дуньхуана, рассматриваемых в контексте генезиса лянхуаньхуа, что делает их ценным источником вдохновения для создания современных произведений этого жанра. Подход, основанный на рассмотрении разнообразных и разновременных художественных форм, раскрывает развитие способов и форм визуального повествования, особенности уникальной традиции китайского графического искусства, которая ранее не была достаточно изучена.

Используя междисциплинарный подход, сочетающий иконографию, формально-стилистический, сравнительно-исторический и археологический методы, авторы исследования сопоставляют бронзовый сосуд «Узор пира, охоты и войны» (Сражающиеся царства), каменные барельефы «Два персика убивают трех воинов» (эпоха Хань), настенную роспись «Девятицветный олень» (Дуньхуан) и современные лянхуаньхуа «Одинокий поход на тысячу ли», «Два персика убивают трех воинов» и «Девятицветный олень», раскрывая на примере одинаковых сюжетов древнего и современного искусства сходство и различие культурных кодов и символов, представленных в этих произведениях, и специфику нарратива в китайском визуальном искусстве.

Развитие облачного узора: от бронзовых изделий Сражающихся царств до современных лянхуаньхуа

Археологические данные свидетельствуют о том, что декор древних бронзовых изделий насыщен символикой. Обнаруженный в 1935 году в провинции Хэнань бронзовый сосуд получил название «Узор пира, охоты и войны» (宴乐渔猎攻战纹图壶, ил. 1) и относится к периоду Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.). Узоры облаков разделяют корпус сосуда на три яруса, в которых плавные линии и симметричная композиция объединяют сцены в непрерывное повествование. Подобно современной лянхуаньхуа, это создает целостную картину жизни аристократии, мировоззрения и эстетики культуры царства Чу (楚国). Узоры, выполненные в технике инкрустации красной меди или с использованием небольших золотых и серебряных декоративных элементов, подчеркивают объемность. При этом плоские линейные рисунки акцентируют динамику.

Каждый ярус разделен на две части. Левая часть верхнего яруса представляет женскую ритуальную стрельбу из лука, демонстрируя одно из шести искусств, сочетающее воинское мастерство и придворный этикет. Справа женщины

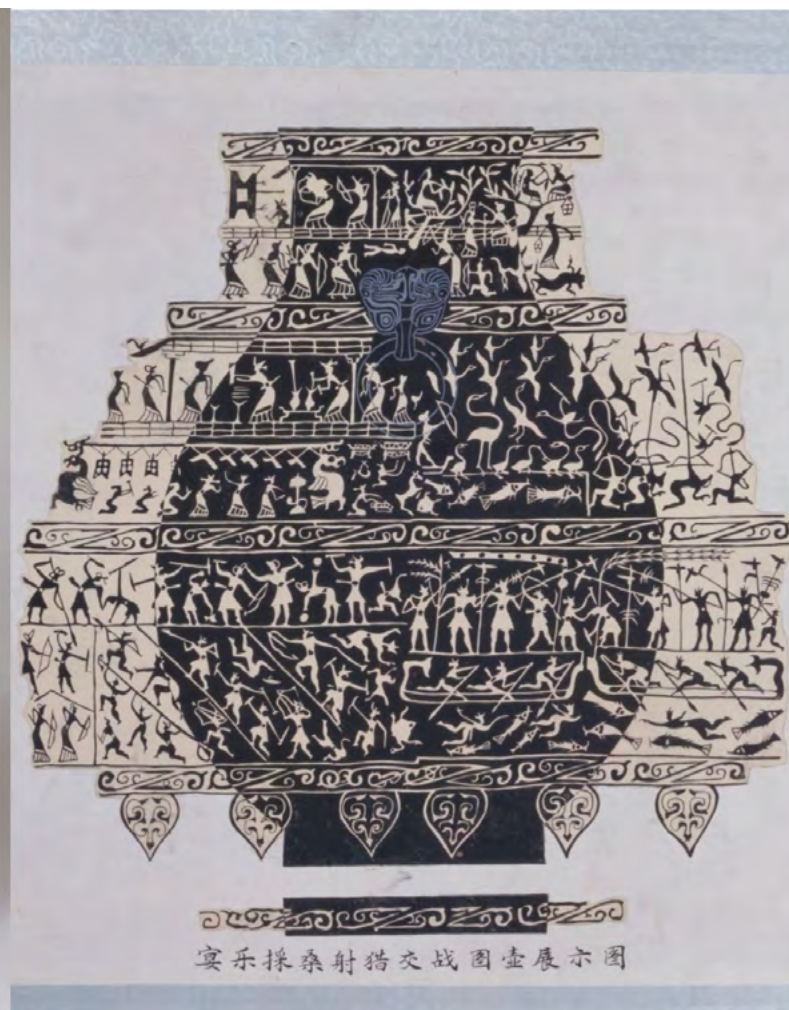
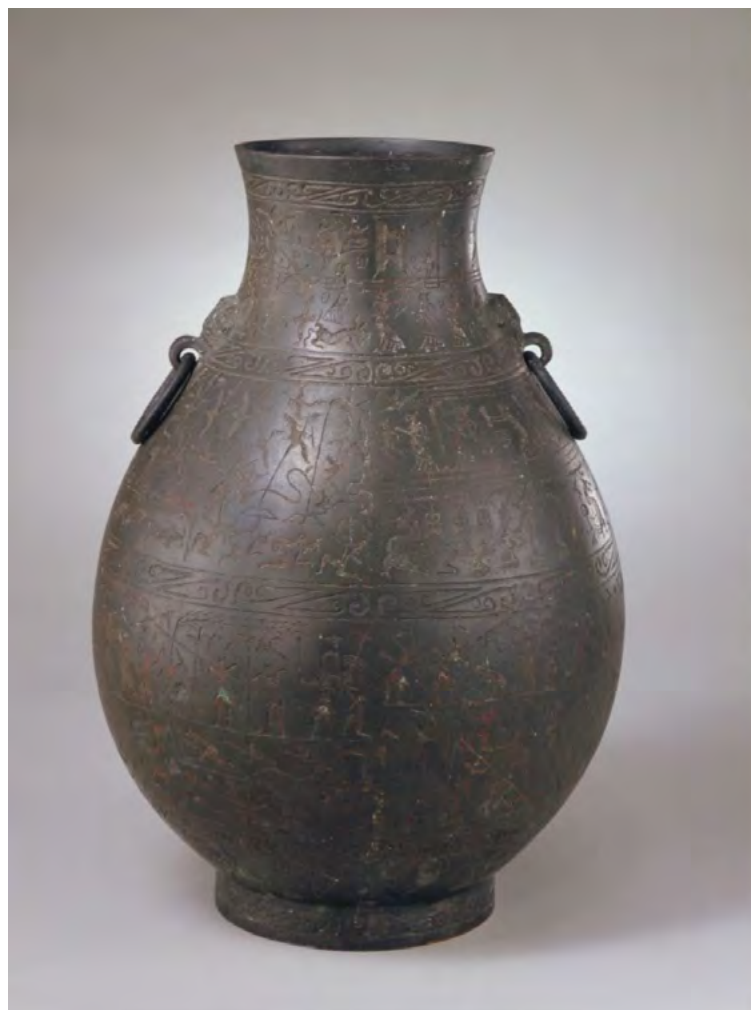
**1. Бронзовый сосуд
«Узор пир, охоты
и войны».**

475–221 гг. до н. э.

Высота 31,6 см.

Музей Императорского
дворца в Пекине.

Источник: dpm.org.cn



заняты сбором листьев шелковицы для шелко-
прядов, что свидетельствует о развитом шелко-
водстве и сельском хозяйстве.

Левая часть среднего яруса представляет
сцену пир, включающую танцы и игру в «метание
стрел в сосуд», в которой участвуют как взрослые,
так и дети. В павильонах гости угощаются вином,
готовят еду и наслаждаются музыкой колоколов
и циня, а женщины соревнуются в меткости. Справа
изображена сцена охоты: лучники целются в птиц,
которые, как и рыбы, изображены в изобилии.

Нижний ярус показывает осаду города и су-
хопутную битву с использованием луков и копий.
Справа разворачивается морское сражение между
двумя боевыми кораблями. Вода кишит рыбами
и пловцами, что добавляет напряжения и симболи-
зирует социальные волнения и военную культуру
эпохи Сражающихся царств.

Все эти сцены, расположенные в логической
последовательности, создают целостное представ-
ление о жизни аристократии царства Чу, отражая
ее многообразие — от ритуалов и производства
до развлечений, охоты и военных действий.

В «Словаре символов китайского искусства»
Уильямса указывается, что сельскохозяйствен-
ные мотивы часто воплощают гармонию человека

и природы [3, р. 1], так и здесь нарративные сце-
ны на бронзовом сосуде периода Сражающихся
царств — ритуальная стрельба и сельскохозяй-
ственная деятельность — показывают культурные
практики в китайском искусстве.

Горизонтальные полосы с облачным орна-
ментом не только разделяют сцены, придавая компо-
зиции упорядоченность, но и служат декоративным
элементом. Культура царства Чу, известная своим
стремлением к красоте и глубоким пониманием
символизма, использовала эти элементы, что-
бы усилить структуру изображения и намекнуть
на сверхъестественную силу и порядок. В соответ-
ствии с теорией Нельсона Гудмана, изложенной
в «Языках искусства», художественное представ-
ление посредством символической отсылки опирает-
ся на культурные конвенции, а не на простое копи-
рование реальности [4, р. 26–27]. Таким образом,
повествовательные сцены на бронзовом сосуде
эпохи Сражающихся царств благодаря узорам
облаков и стилизованным фигурам представляют
собой отражение жизни и культуры царства Чу,
основанное на устоявшихся символах и значениях.

Художественная форма узоров облаков на-
ходит свое отражение в лянхуаньхуа, таких как
«Одинокий поход на тысячу ли» (千里走单骑),

созданных на основе 27-й главы романа «Троецарствие». Хотя действие «Одинокого похода на тысячу ли» происходит в эпоху Троецарствия, спустя столетия после периода Сражающихся царств, использование узоров облаков в этой работе имеет заметную художественную связь с декоративными приемами бронзовых изделий более древней эпохи. Узоры облаков часто применяются для украшения фона или флагов, отражая влияние традиционного китайского художественного стиля. Как традиционный декоративный символ, узоры облаков олицетворяют возвышенность, легкость и таинственность, придавая картине классическую эстетику и мифическую атмосферу. В древности знания об облаках были ограничены, и люди испытывали благоговение перед небесными явлениями, считая их изменения связанными с божествами, благоприятными знаками или бедствиями. Например, в «Цзо чжуань» (год Ай-гун, шестой год, 左传·哀公六年) описывается, как Чу Лин-гун (楚灵公) объяснил явление «красных облаков, окружающих солнце». В то время в небе над Чу облака, которые обычно белые, стали красными и окружали солнце три дня. В древности такие необычные явления считались предзнаменованием бедствий [5, р. 59–60].

В сценах, изображающих в лянхуаньхуа подвиг Гуань Юя «Пять застав и шесть генералов» (过五关斩六将), узоры облаков появляются в качестве декоративного элемента. Используемые в качестве фона, они выполнены в традиционной технике декоративной живописи — с плавными и динамичными линиями, переплетаются в разнообразных завитках. Они создают ощущение пространства, сочетают реальность и иллюзию. С изобразительной точки зрения узоры облаков выполняют две задачи. Во-первых, они создают многослойность, избавляя фон от монотонности и придавая ему глубину. Во-вторых, изогнутые линии облаков контрастируют со строгими очертаниями фигур и крупными цветовыми блоками, обеспечивая визуальную гармонию и многогранность композиции. В китайской культуре узоры облаков наделены богатым символизмом, ассоциируясь с бессмертием, благоприятными предзнаменованиями, сверхъестественными силами и таинственными состояниями. В «Шаньхайцзин» облака наделяются мифологическим значением и часто описываются как средство передвижения или обитель богов [6, с. 4]. Несмотря на развитие науки, тайна неба не исчезла, а лишь стала еще более сложной и непостижимой, превосходя даже самые смелые представления древних. Изучая законы природы, человечество вновь осознает свое место во Вселенной и собственную незначительность. Такое сочетание рациональности и смирения — важный результат научного мировоззрения

[6, р. 78]. Фон с узорами облаков создает атмосферу торжественности и мистики, подчеркивая важность и глубину обсуждаемых персонажами вопросов. Это придает повествованию легендарный оттенок и историческую значимость. Более того, различие между военными и гражданскими ролями четко прослеживается в одежде и позах изображенных фигур.

На рисунке лянхуаньхуа (ил. 2) Гуань Юй изображен с длинной бородой, свисающей до груди; он одет в доспехи военачальника, со шлемом на голове, сидит прямо и величественно. Сунь Цянь слева одет в свободный халат, его поза скромна, пояс развевается, линии плавные, что подчеркивает образ ученого. Узоры облаков и тигры на заднем плане символизируют благоприятные знаки и величие, усиливая классическую атмосферу и героическую ауру Гуань Юя. В целом это соответствует логике выразительности традиционных лянхуаньхуа, передавая идентичность персонажей и контекст сцены.

На следующем рисунке художник через сцену прощания с Сунь Цянем в ночное время искусно использует контраст черного и белого для создания сильного визуального эффекта (ил. 3). Главные персонажи, Гуань Юй и Сунь Цянь, расположены в центре картины, а солдаты, флаги, ограды и земля на заднем плане изображены белыми и серыми цветовыми блоками, фон выполнен в черном цвете, создавая яркий контраст. Такой колорит не только подчеркивает торжественность персонажей и напряженную атмосферу сцены, но и через украшенные узорами облаков флаги дополнительно усиливает героический образ Гуань Юя.

Начиная с эпохи Сражающихся царств узоры облаков стали важным декоративным элементом. От бронзовых изделий периода Сражающихся царств до современных лянхуаньхуа узоры облаков демонстрируют непреходящую жизненную силу традиционного искусства. С течением времени и развитием искусства художники, используя реалистичные методы и индивидуальный творческий подход, приближают узоры облаков к их реальным формам, усиливая живость и выразительность картин. Это позволяет, сохраняя традиционные корни, обретать новую художественную энергию и отвечать эстетическим потребностям современного зрителя. В современных лянхуаньхуа использование узоров облаков часто отражает индивидуальный стиль художника. Художник Чэнь Гуань, отличающийся свободным стилем, использует раскованные мазки, реалистичные образы персонажей и динамическую композицию. В его лянхуаньхуа узоры облаков, сохраняя связь с древними традициями, адаптируются к современным эстетическим требованиям, акцентируя живость и реализм.

2. Чэнь Гуанъи.

Страница

ляньхуаньхуа

«Одинокий поход
на тысячу ли».

Рисунок.

Шанхай: Шанхайское
народное издательство
изобразительных
искусств, 1958

3. Чэнь Гуанъи.

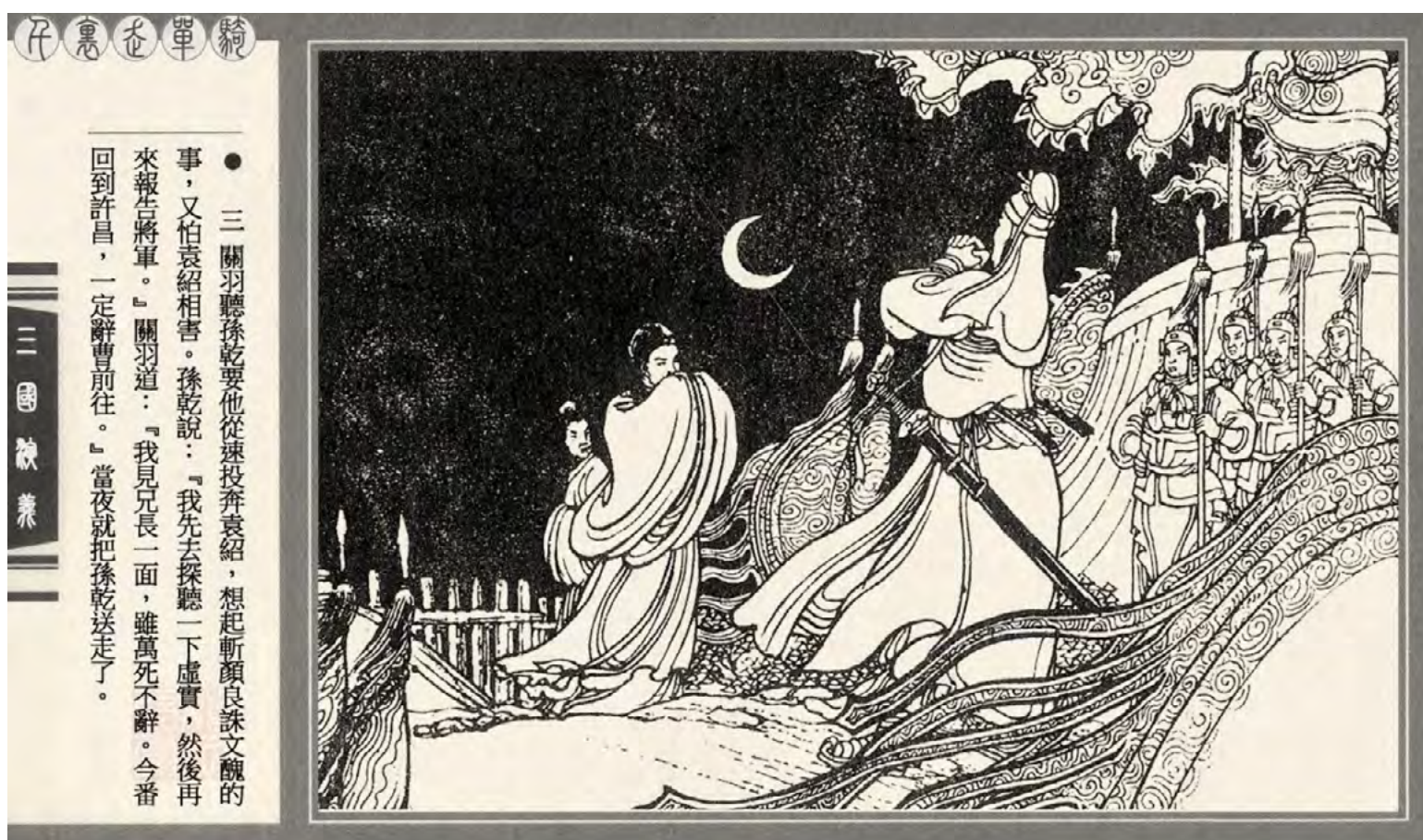
Страница

ляньхуаньхуа

«Одинокий поход
на тысячу ли».

Рисунок.

Шанхай: Шанхайское
народное издательство
изобразительных
искусств, 1958



История о двух персиках и трех воинах: от ханьских каменных барельефов до одноименных лянхуаньхуа

Став в эпоху Хань государственной идеологией, конфуцианство оказало глубокое влияние на все сферы общественной жизни, сформировало моральные и культурные ориентиры эпохи. Ключевая концепция конфуцианства — «жэнь» (гуманность), а также такие добродетели, как преданность, сыновняя почтительность, умеренность и справедливость, нашли свое выражение не только в письменных текстах, но и в визуальном искусстве, например, в каменных барельефах. Барельефы, найденные в деревне Суншань, волости Маньдун, уезде Цзясян, провинции Шаньдун, в уникальной форме, близкой современным лянхуаньхуа, рассказывают истории через ряд последовательных изображений (ил. 4). Эти пластические формы ярко отображают политические, исторические и культурные стороны древнего общества, предоставляя ценные материалы для изучения древней культуры, искусства и общественной жизни. История «Два персика убивают трех воинов» (二桃杀三士) включает в себе конфуцианские идеи «жертвования жизнью ради справедливости» и «гуманности и справедливости», что стало одной из важных причин ее широкого распространения. Эта история демонстрирует высокие моральные качества трех воинов и соответствует ценностям конфуцианства. Она также отражает жестокость борьбы за власть и слабости человеческой природы, что делает эту историю многогранной и способной вызывать размышления в различных эпохах и культурных контекстах.

Исторические сюжеты каменных барельефов Хань, пропагандирующие идеи верности, сыновней почтительности, сдержанности и справедливости, полностью соответствуют официальной идеологии. Как особое культурное явление, популярное среди низших слоев общества, каменные барельефы периода двух династий Хань отражают успешное формирование исторической памяти народа под влиянием официальной идеологии Хань [7, р. 58].

Сюжет «Два персика убивают трех воинов» в разных регионах имеет различные формы выражения. Версия каменных барельефов из деревни Суншань наиболее выделяется своей повествовательной силой, передает ключевые моменты этого исторического сюжета через детализированное изображение персонажей и четкую композицию сцен. Сцены основаны на эпизодах, описанных в «Янь-цзы чуньцю» (晏子春秋), и через изображения показывают трагедию, вызванную

конфликтом между моральным выбором и стратегическим расчетом, отражая конфуцианское понимание героизма и заслуг. Чжу Дунжунь отмечал: «Биографическая литература — это история, но в то же время и литература; поскольку это история, внимание уделяется использованию исторических материалов; поскольку это литература, необходимо уделять внимание созданию образов персонажей» [8, р. 1].

В сборнике «Юэфу ши цзи» (乐府诗集), составленном ученым династии Сун Го Маоцяном, упоминается, что Чжугэ Лян, сожалея о талантливых людях, пострадавших от клеветы, написал стихотворение «Лянфу инь» (梁甫吟), содержание которого следующее: «Шагнул за ворота Ци, вдаль увидел Даньинь. Там три могилы, похожие друг на друга. Чьи это могилы? Тянь Сяна и Гу Ецзы. Силой могли горы Юга сдвинуть, умом — презойти летописи земли. Но в один день клевета их погубила, два персика убили трех воинов. Кто замыслил этот коварный план? Государственный советник Ци Янь-цзы»¹.

Другие сюжеты, такие как «Конфуций встречает Лао-цзы» (孔子见老子), «Цзин Кэ покушается на царя Цинь» (荆轲刺秦王) или «Битва на море и суше» (海陆大战), также передают насыщенные культурные и исторические темы посредством последовательных сцен. Эти каменные барельефы демонстрируют высокий уровень мастерства и эстетического вкуса, характерные для эпохи Хань.

Изданная в 1956 году лянхуаньхуа «Два персика убивают трех воинов» является классическим произведением китайского искусства лянхуаньхуа, которое через серию последовательных изображений ярко представляет описанную выше историю.

Автор статьи Чжан Исинь тщательно отобрала наиболее репрезентативные кадры из множества страниц лянхуаньхуа и соединила их в единое изображение для удобства демонстрации (ил. 5). Выбранные фрагменты — 58-й рисунок электронного издания лянхуаньхуа и три последовательных кадра из рисунков 61–63. 58-й рисунок лянхуаньхуа изображает момент, когда Янь Ин передает персик Гу Ецзы, а рисунки 61–63 показывают сцены самоубийства Тянь Кайцзяна, Гунсунь Цзе и Гу Ецзы. Эти кадры соответствуют основному содержанию истории, запечатленной на каменных барельефах, но отличаются от них по манере исполнения. Различные характеры персонажей и разнообразные композиционные приемы демонстрируют уникальный художественный

¹ Текст в оригинале: «步出齐城门，遥望荡阴里。里中有三坟，累累正相似。问是谁家墓？田疆古冶子。力能排南山，文能绝地纪。一朝被谗言，二桃杀三士。谁能为此谋？国相齐晏子。». Цит. по: (宋) 郭茂倩编撰: 《乐府诗集》卷41《相和歌辞》，上海: 上海古籍出版社, 1998年 [Собрание песен юэфу. Т. 41: «Песни сяньхэ» / сост. Го Маоцянь (Династия Сун). Шанхай: Шанхайское издательство древней литературы, 1998. Р. 473]. (На кит. яз.).

**4. Каменный барельеф
«Два персика убивают
трех воинов».**

Третий ярус.

Династия Хань.

Высота камня 69 см,

ширина 64 см.

Найден в 1957 г.

Музей провинции

Шаньдун.

Источник: flgj.cupl.edu.cn



подход и творческие намерения автора. Художник поместил сцену самоубийства Тянь Кайцзяна в центр композиции и придал ей значительные пропорции, подчеркивая роль Тянь Кайцзяна как первого, совершившего самоубийство, делая этот эпизод ключевым, поворотным моментом всей истории. Когда читатель переворачивает страницу, сцена самоубийства Тянь Кайцзяна мгновенно привлекает внимание и вызывает сильный эмоциональный отклик. При таком уникальном

композиционном приеме используются визуальные элементы для усиления драматизма повествования, что позволяет читателю ощутить напряжение в процессе чтения. Сцены самоубийства Гунсунь Цзе и Гу Ецзы на рисунках 62 и 63 лянхуаньхуа отличаются. Пропорции этих двух персонажей в кадрах относительно меньше, но композиция более целостная. Художник использует различные динамические позы, чтобы обогатить визуальный эффект: тело Гунсунь Цзе наклонено вправо,

ФОРУМ



5. Чэнь Даньсюй. Страница ляньхуаньхуа «Два персика убивают трех воинов».

1956.

Рисунок. Тяньцзинь:
Тяньцзиньское народное
издательство изящных
искусств, 1956

а тело Гу Ецзы — влево. Такая асимметричная динамическая композиция делает изображения более живыми, помогает избежать монотонности. Эти композиционные приемы не только обогащают визуальный эффект, но и усиливают драматичность истории, позволяя читателю глубже ощутить многослойность повествования.

За основными персонажами стоит группа правителей и сановников из дворца, которые, вытянув руки, пытаются остановить их самоубийство. В отличие от авторов каменных барельефов художник лянхуаньхуа использует несколько последовательных кадров, чтобы подробно показать трагические сцены, в которых воины закалывают себя мечами. Подход с разделением на кадры позволяет полностью раскрыть характер действий каждого воина. Лянхуаньхуа благодаря тщательно продуманной композиции и визуальным символам ясно передает ключевые эпизоды сюжета, через движения и выражения персонажей создает атмосферу напряжения и трагизма, позволяя читателю легко понять развитие истории. П. Павис отмечает, что драматический визуальный язык представляет собой «сложную знаковую систему, объединяющую визуальные, пространственные,

двигательные и языковые элементы для построения повествовательного пространства спектакля» [9, p. 184–185].

Символическая функция реализуется посредством сложного визуального языка, основанного на динамическом взаимодействии пространства, формы и движения. Такая визуальная организация в лянхуаньхуа сочетает древние культурные символы и современные художественные формы, сохраняет ядро исторических ценностей, а также через средства визуального искусства предлагает читателю новый опыт чтения. Она углубляет образы персонажей и позволяет древней истории передать свое особое культурное обаяние современному обществу. Аналогично, как отмечал Р. Арнхейм, проницательность художника опирается на способность образной организации, которая делает визуальный материал понятным и выразительным [10, с. 21–22]. Также поддерживается психологический эффект визуальных символов в лянхуаньхуа.

Девятицветный олень: от настенной росписи до одноименных лянхуаньхуа

Могойские пещеры Дуньхуана (敦煌莫高窟), расположенные в городе Дуньхуан провинции

6. Настенная роспись

«Джатака о Царе оленей».

Северная Вэй, 386–557 гг.

Около 65 × 385 см.

Средний ярус западной стены пещеры 257 Могао в Дуньхуане.

Источник: e-dunhuang.com



Ганьсу, являются всемирно известным сокровищем буддийского искусства, прославленным своими богатыми фресками и скульптурами. Фреска «Девятицветный олень» в пещере номер 257 (ил. 6), созданная в период Северной Вэй (386–557), использует горизонтальную повествовательную композицию, в которой история сходится от краев к центру. Центральная часть фрески представляет ключевую сцену сюжета, а боковые части — вспомогательные сцены. Исследователь Ли Цзысинь отмечает, что композиция в стиле будущих лянхуаньхуа через сегментированное повествование и расположение множества сюжетных линий раскрывает целостную историю, разворачивает сюжетные фрагменты горизонтально и обеспечивает повествовательную связность с помощью визуального направления. Такой способ композиции часто использовался для изображения буддийских историй на дуньхуанских фресках, и «Девятицветный олень» является примером подобного подхода [11, р. 40]. Благодаря уникальной повествовательной структуре и мастерству живописи фреска демонстрирует линейность буддийской истории.

История происходит из буддийского канона «Сутра о Девятицветном олене» (九色鹿经), впервые появившегося в палийском буддийском тексте «Джатака о Девятицветном олене» (九色鹿本生经). Согласно историческим записям, буддийские истории в IV веке распространились из Северной Индии через Афганистан в западные регионы. В то время Куча (современный город Куча в Синьцзяне), расположенная на северном направлении Шелкового пути, была выдающимся «буддийским царством». Пещеры Кызыл в Куче свидетельствуют о распространении и развитии буддийского искусства в этот период. В древнем буддийском искусстве обнаженный торс персонажей являлся распространенным приемом, уходящим корнями в индийскую буддийскую традицию. Пещеры Аджанты в Индии являются типичным примером, где обнаженный торс символизирует чистоту и отрешенность от мирских привязанностей. Этот стиль оказал глубокое влияние на дуньхуанские фрески, особенно в передаче одежды и декоративных элементов персонажей. С проникновением буддизма в Китай художественный стиль

постепенно впитывал элементы культуры Центральных равнин, формируя уникальный облик. Дуньхуан, расположенный в центре Шелкового пути, стал перекрестком различных культур, что ярко проявилось во фреске «Девятицветный олень». Рассматриваемая фреска не только отражает истоки индийского буддийского искусства, но и демонстрирует характерные черты культурного синтеза региона Дуньхуан. Этот синтез проявляется в одежде, в композиции, в цветовой палитре и повествовательных приемах изображения. Персонажи, хотя и следуют индийскому канону обнаженного торса, искусно украшены элементами, такими как развевающиеся «небесные одежды» (ленты). Эти элементы придают персонажам динамизм и эстетичность; соответствуя китайским представлениям об образах «бессмертных», подчеркивают их сверхъестественную святость. Развевающиеся ленты, символизирующие «небесные одежды», играют ключевую роль в передаче божественности и трансцендентной природы персонажей.

Фреска выполнена на терракотово-красной основе с использованием сине-зеленого цвета, а позы персонажей и западная техника градиентного перехода цвета создают ощущение объемности. На фреске Девятицветный олень рассказывает королю о своих добрых делах и предательстве утопавшего, а смена композиции и динамика персонажей формируют четкий повествовательный ритм. Контраст черного и белого подчеркивает контуры персонажей, зеленый цвет символизирует природу и жизнь, а красный, использованный в одежде и деталях, добавляет энергии и значимости. Персонажи с обнаженным торсом и развевающимися шарфами, напоминающими ленты небесных дев, создают мифологическую атмосферу. В буддийских текстах при разговоре с королем олень описывается как «преклоняющий колени и склоняющий голову». Этот образ широко соблюдался в изображениях Девятицветного оленя в Индии и Западных регионах. Однако образ Девятицветного оленя в дуньхуанских фресках уникален: художники отказались от воспроизведения традиционной позы на коленях, наделив оленя уверенной осанкой, позволяющей ему стоя беседовать с королем. Этот художественный прием демонстрирует творческое сознание мастеров, принадлежащих конфуцианской этике, отражает их восхищение благородными качествами Девятицветного оленя [12, р. 117–118].

Описанные инновации обогащают художественный образ Девятицветного оленя, который в дуньхуанских фресках являет собой дух непреклонности, честности и отваги. Используемые в дуньхуанских фресках художественные приемы сочетают повествование и визуальную

выразительность и становятся предтечей лянхуаньхуа. Способ передачи сюжетной линии через композицию и позы персонажей искусно направляет взгляд зрителя, усиливая динамику истории. По словам Р. Арнхейма, «вместо того чтобы искажать действительность, художественная фантазия заново утверждает истину. Она — непосредственный результат стремления воспроизвести как можно точнее реальный опыт» [10, с. 145]. Фреска «Девятицветный олень» через свою уникальную художественную форму подтверждает истины доброты, справедливости и кармического воздаяния, имеющие универсальное значение в разные эпохи и в разных культурах. Она сохраняет мистицизм буддийского искусства, одновременно используя красоту линий и цветов традиционной китайской живописи. В китайской культуре олень считается благоприятным животным, он символизирует долголетие, процветание, мораль и мудрость. Слово «олень» (лу) созвучно слову «功名利禄» (гунминь-лилу), поэтому олень часто используется для обозначения высокого положения, богатства и удачи [13, р. 4], что делает образ Девятицветного оленя особенно близким сердцам людей.

Дуньхуанская фреска «История о Девятицветном олене» была широко распространена и адаптирована с помощью различных средств в разные эпохи. Так, в 1981 году Шанхайская студия художественных фильмов сняла на ее основе анимационный фильм «Девятицветный олень». Фильм воспринял стиль дуньхуанских фресок, яркие цвета, живые изображения людей и животных, а благодаря анимации как современному художественному средству позволил рассказать о Девятицветном олене стать известным более широкой аудитории, превратившись для многих в красивое воспоминание детства. Популярность этого анимационного фильма также способствовала изданию цветных лянхуаньхуа.

Исследователь Лю Ци упоминает в своей диссертации, что черно-белые лянхуаньхуа составляют большинство всех произведений, в то время как цветные работы достаточно редки. Основная причина этого заключается в том, что создание черно-белых лянхуаньхуа требует меньше времени [14, с. 43]. Это действительно было актуально для Китая 1950–1960-х годов, но в 1980-е количество цветных лянхуаньхуа стало увеличиваться. В 1983 году Китайская кинематографическая издательская компания, а в 1984 году Народное издательство Ганьсу выпустили лянхуаньхуа «Девятицветный олень», причем версия 1983 года была цветной (ил. 7). Способы изображения оленя на фреске и в лянхуаньхуа совершенно различны. Художник фрески использовал для оленя белый цвет как основной, девять других — каменно-зеленые и охристые оттенки — в виде пятен

7. Юй Сяньжуй и др.

Обложка книги

«Ляньхуаньхуа —
Девятицветный олень».

Пекин: Китайское
кинематографическое
издательство, 1983



точечно нанесены на тело. В ляньхуаньхуа Девятицветный олень также был чисто белым, но его тело украшали разноцветные узоры в виде полумесяца, символизировавшие изменение его цвета, — такой предстала девятицветная шкура оленя, сверкающая в солнечном свете.

Эти ляньхуаньхуа точно воспроизвели техники дуньхуанских фресок, подчеркивающие грацию и величие Девятицветного оленя. Создатели адаптировали оригинальный рассказ, выбрав более увлекательный сказочный подход, смягчая религиозные наставления и усиливая уроки нравственности, чтобы сделать древнюю историю более доступной для детей. От дуньхуанских фресок до анимации и ляньхуаньхуа история о Девятицветном олене была многократно адаптирована и представлена в различных формах в разные эпохи. Эти адаптации не только сохранили художественные особенности оригинальных фресок, но и были соответственно откорректированы и новаторски переработаны в соответствии с современными эстетическими требованиями и нуждами аудитории. Благодаря этим формам искусства художественная ценность дуньхуанских фресок получила более широкое распространение, что также свидетельствует о сохраняющемся влиянии традиционной культуры в современном обществе.

Заключение

Проведенное исследование вносит вклад в понимание механизмов развития визуальной культуры Китая и может служить теоретической основой для создания современных ляньхуаньхуа.

Начиная с декоративных символов на бронзовых изделиях эпохи Сражающихся царств и заканчивая историческими и поучительными сюжетами на каменных барельефах эпохи Хань, от культурного синтеза дуньхуанских фресок до новаторских интерпретаций в современной ляньхуаньхуа и анимации, художественное наследие Китая объединяет мифы, конфуцианскую этику и буддийскую философию в общую культурную память, тем самым расширяя ее влияние. Ляньхуаньхуа, соединяя тонкую работу древних мастеров и свободу мазка современных художников, служит мостом между традицией и современностью, предоставляя ценные материалы для изучения истоков китайского изобразительного искусства. Сочетая в себе искусство рассказа и визуальную красоту, она продолжает вдохновлять современных творцов, способствуя слиянию традиционного и современного искусства и подчеркивая непреходящую ценность и вечное обаяние китайского искусства в исторической преемственности и межкультурном обмене.

Хотя ляньхуаньхуа напрямую не заимствует материал из археологических артефактов, она глубоко вдохновлена историческими хрониками, народными легендами и религиозными текстами. Так, ляньхуаньхуа по «Троецарствию» продолжает декоративную традицию узоров облаков периода Сражающихся царств, «Два персика убивают трех воинов» перекликается с моральной тематикой каменных барельефов Хань, а история Девятицветного оленя передает дух истины, добра и красоты буддийских аллегорий. Изысканные линии, динамичные сцены и глубокий символизм древних видов искусства формируют повествовательную логику, предвосхищающую современную ляньхуаньхуа. Ляньхуаньхуа, в свою очередь, унаследовала красоту линий, композиционную гармонию и суть исторических сюжетов, трансформируя древнее визуальное повествование в универсальную систему символов и даря новую жизнь классическим историческим рассказам.

Список источников

1. 绘制还是摄制? — 殷双喜同志的讲话. 连环画论丛第7辑. 北京: 人民美术出版社, 1983年, 132 [Ин Шуанси. Рисунок или съемка? (Некоторые сомнения относительно «Стремления») // Сборник статей о лянхуаньхуа. Вып. 7. Пекин: Издательство народной художественной литературы, 1983. С. 132]. (На кит. яз.)
2. 白宇. 连环画学概论. 济南: 山东美术出版社, 1997年. 307页 [Бай Юй. Введение в изучение лянхуаньхуа. Цзинань: Издательство изобразительных искусств Шаньдун, 1997. 307 с.]. (На кит. яз.)
3. 威廉斯. 中国艺术象征词典. 李宏, 徐艳霞, 译. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2006年. 267页 [Уильямс Ч.А.С. Словарь символов китайского искусства / пер. Ли Хун, Сюй Янься. Чанша: Хунаньское научно-техническое издательство, 2006. 267 с.]. (На кит. яз.)
4. 尼尔森古德曼. 艺术的语言. 褚朔维, 译. 北京: 光明日报出版社, 1990年. 248页 [Гудман Н. Языки искусства / пер. Чу Шуовэй. Пекин: Издательство «Гуанмин жибао», 1990. 248 с.]. (На кит. яз.)
5. 单宇昊. “天人之际”视阈下《左传》灾异书写研究. 聊城大学, 2023年. 93页. 同方知网 (北京) 技术有限公司 [Шань Юйхао. Исследование описания бедствий в «Цзо чжуань» с точки зрения концепции «между небом и человеком». Ляочэн: Университет Ляочэна, 2023. 93 с. // Китайская национальная инфраструктура знаний (China National Knowledge Infrastructure). <https://doi.org/10.27214/d.cnki.glcsu.2023.000339>]. (На кит. яз.)
6. 赵祎畅. 云作为装饰纹样的设计方法及创新运用研究. 天津美术学院, 2025年. 98页 [Чжао Ичан. Исследование методов дизайна и инновационного применения облаков как декоративного узора. Тяньцзинь: Тяньцзиньская академия изящных искусств, 2025. 98 с.]. (На кит. яз.)
7. 王丹曼. 汉代历史题材类画像石叙事模式研究. 延安: 延安大学, 2024年. 142页. 同方知网 (北京) 技术有限公司 [Ван Даньман. Исследование повествовательных моделей каменных барельефов с историческими темами династии Хань. Яньань: Яньаньский университет, 2024. 142 с. // Китайская национальная инфраструктура знаний (China National Knowledge Infrastructure). <https://doi.org/10.27438/d.cnki.gyadu.2024.000659>]. (На кит. яз.)
8. 朱东润. 《陆游传 序》. 北京: 人民文学出版社, 2007年. 248页 [Чжу Дунжунь. Предисловие к биографии Лу Ю. Пекин: Народное литературное издательство, 2007. 248 с.]. (На кит. яз.)
9. Pavis P. Diccionario del teatro / trans. F. de Toro. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. 509 p.
10. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер.: В.Н. Самохин. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
11. 李子新. 早期敦煌壁画艺术语言在图画书创作中的应用研究 [D]. 鲁迅美术学院, 2025年. 90页 [Ли Цзысинь. Исследование применения художественного языка ранних дуньхуанских росписей в создании иллюстрированных книг : дисс. ... магистра искусствоведения; место защиты: Академия искусств имени Лу Синя. Шэньян, 2025. 90 с.]. (На кит. яз.)
12. 段文杰. 九色鹿连环画的艺术特色 — 敦煌读画记之一. 敦煌研究, 1991年第3期, 116–119 [Дуань Вэньцзе. Художественные особенности лянхуаньхуа «Девятицветный олень» — Заметки о чтении картин Дуньхуана, часть 1 // Исследования Дуньхуана. 1991. № 3. С. 116–119]. (На кит. яз.)
13. 曹铭铎. 传统吉祥符号在文创产品设计中的应用. 吉林艺术学院, 2020年. 71页. 同方知网 (北京) 技术有限公司 [Цао Минфэн. Применение традиционных благоприятных символов в дизайне культурных продуктов. Цзилиньский институт искусств, 2020. 71 с. // Китайская национальная инфраструктура знаний (China National Knowledge Infrastructure). <https://doi.org/10.27164/d.cnki.gjlyc.2020.000030>]. (На кит. яз.)
14. Лю Ци. Синтез изобразительного искусства и литературы в китайских книгах лянхуаньхуа : дис. ... канд. искусствоведения; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена]. Санкт-Петербург, 2022. 246 с.

References

1. Huizhi haishi shezhi? — Yin Shuangxi tongzhi de jianghua. Lianhuanhua lun cong di 7 ji. Beijing: Renmin meishu chuban she [Yin, Shuangxi (1983) 'Drawing or Filming', in *Collection of articles on lianhuanhua*, vol. 7. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, p. 132]. (In Chinese)
2. Bai Yu. Lianhuanhua xue gailun. Jinan: Shandong meishu chuban she, 1997 [Bai, Yu (1997) *Introduction to lianhuanhua studies*. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
3. Williams J. Zhongguo yishu xiangzheng cidian. Li hong, xuyanxia, yi. Zhangsha: Hunan kexue jishu chuban she, 2006 [Williams, J. (1996) *A dictionary of symbolism in Chinese art*. Translated by Li Hong and Xu Yanxia. Changsha: Hunan Science and Technology Publ., 2006]. (In Chinese)

4. Goodman N. Yishu de yuyan. Chu shuo wei, yi. Beijing: Guangming ribao chubanshe, 1990 [Goodman, N. (1990) *The language of art*. Translated by Chu Shuowei. Beijing: Guangming Daily Publ.]. (In Chinese)
5. Dan Yuhao. "Tian ren zhi ji" shi yu xia "Zuo Zhuan" zaiyi shuxie yanjiu. Liaocheng daxue, 2023. Tongfang zhi wang (beijing) jishu youxian gongsi [Shan, Yuhao (2023) *A study on the writing of disasters and anomalies in Zuo Zhuan from the perspective of the concept of "between heaven and man"*. Liaocheng: Liaocheng University, China National Knowledge Infrastructure. doi:10.27214/d.cnki.glcsu.2023.000339]. (In Chinese)
6. Zhao Yichang. Yun zuowei zhuangshi wenyang de sheji fangfa ji chuangxin yunying yanjiu. Tianjin meishu xueyuan, 2025 [Zhao, Yichang (2025) *Research on the design methods and innovative applications of clouds as decorative patterns*. Tianjin: Tianjin Academy of Fine Arts]. (In Chinese)
7. Wang Danman. Handai lishi tica lei huaxiang shi xushi moshi yanjiu. Yan'an: Yan'an daxue, 2024. Tongfang zhi wang (beijing) jishu youxian gongsi [Wang, Danman (2024) *A study on narrative patterns in historical stone reliefs of the Han Dynasty*. Yanan: Yanan University, China National Knowledge Infrastructure. doi:10.27438/d.cnki.gyadu.2024.000659]. (In Chinese)
8. Zhu Dongrun. "Luyou chuan xu". Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2007 [Zhu, Dongrun (2007) *Preface to the biography of Lu Yu*. Beijing: People's Literature Publishing House]. (In Chinese)
9. Pavis, P. (1990) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica. (In Span.)
10. Arnheim, R. (1974) *Art and visual perception*. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
11. Li Zixin. Zaoqi dunhuang bihua yishu yuyan zai tuhua shu chuangzuo zhong de yingyong yanjiu [D]. Luxun meishu xueyuan, 2025 [Li, Zixin (2025) *Research on the application of Early Dunhuang mural art language in picture book creation*. M.A. thesis. Shenyang: Luxun Academy of Fine Arts]. (In Chinese)
12. Duan Wenjie. Jiu se lu lianhuanhua de yishu tese — dunhuang du hua ji zhi yi. Dunhuang yanjiu, 1991, (03):116–119 [Duan, Wenjie (1991) 'The artistic features of the Nine-Colored Deer Comic Strip — a note on reading Dunhuang paintings (Part 1)', *Dunhuang Studies*, (3), pp. 116–119]. (In Chinese)
13. Cao Mingfeng. Chuantong jixiang fuhao zai wen chuang chanpin sheji zhong de yingyong. Jilin yishu xueyuan, 2020. Tongfang zhi wang (beijing) jishu youxian gongsi [Cao, Mingfeng (2020). *The application of traditional auspicious symbols in cultural and creative product design*. Jilin University of the Arts, China National Knowledge Infrastructure. doi:10.27164/d.cnki.gjlyc.2020.000030]. (In Chinese)
14. Liu, Qi (2022) *Synthesis of fine arts and literature in Chinese lianhuanhua books*. Cand. Art Sc. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)

Информация об авторах

Чжан Исинь, аспирантка, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, 994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>.

Чернова Анна Викторовна, кандидат искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, chernova.av@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-код (Science Index): 3718-2991.

Information about the authors

Zhang Yixin, Postgraduate Student, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, 994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0002-3542-5335>.

Anna Viktorovna Chernova, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, chernova.av@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6519-397X>, SPIN-code (Science Index): 3718-2991.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.08.2025; одобрена после рецензирования 21.08.2025; принята к публикации 25.08.2025.

The article was received by the editorial board on 12 August 2025; approved after reviewing on 21 August 2025; accepted for publication on 25 August 2025.



Научная статья
УДК 7.036.1(470+510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.011

Реализм в художественном образовании Китая и России: общность и различия

Чэнь Лэ

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург,
Российская Федерация
faicean@163.com



Григорьев Андрей Дмитриевич

Магнитогорский государственный технический университет имени Г.И. Носова, Магнитогорск,
Российская Федерация
g_ad77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9842-1254>, SPIN-код (Science Index): 8014-0120



Аннотация. В статье представлено сравнительное исследование развития метода реализма в системах художественного образования Китая и России с 1950-х годов до настоящего времени. Анализ выявил глубокие исторические связи двух стран: приезд советских специалистов и направление китайских студентов на учебу в СССР в 1950-е годы заложили основы реалистического художественного образования в Китае. В построении художественно-педагогических систем Россия сохраняет традицию мастерских (творческих лабораторий) под руководством наставника, тогда как Китай сформировал полицентричную институциональную структуру (разнообразие вузовских моделей). Ядро педагогических методов составляют учебные занятия с натуры (пленэр), которые демонстрируют высокую степень общности художественного образования двух стран. В подходах к развитию творческого мышления проявляется дифференциация: в России делается акцент на формальных инновациях, а в Китае — на нарративной преемственности. В эпоху цифровых технологий Китай и Россия ищут собственные пути в сфере интеграции генеративных нейросетей и национально-культурного самовыражения. Различия культурных кодов определяют приоритет исторической рефлексивности в России и современной нарративности в Китае, при этом современное переосмысление духа реализма становится общей задачей.

Ключевые слова: художественные стили, реализм, изобразительное искусство, художественное образование, сравнительный анализ, педагогические методы, цифровая трансформация

Для цитирования: Чэнь Л., Григорьев А.Д. Реализм в художественном образовании Китая и России: общность и различия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 190–213. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1224>.

Original article

Realism in the art education of China and Russia: commons and differences

Chen Le

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation
faicean@163.com

Andrey D. Grigoriev

Nosov Magnitogorsk State Technical University, Magnitogorsk, Russian Federation
g_ad77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9842-1254>, SPIN-code (Science Index): 8014-0120

Abstract. The article presents a comparative study of the development of the realist method in the art education systems of China and Russia from the 1950s to the present. The analysis reveals deep historical ties between the two countries: the arrival of Soviet specialists and the sending of Chinese students to study in the USSR in the 1950s laid the foundations for realistic art education in China. In building art and pedagogical systems, Russia maintains the tradition of workshops (creative laboratories) under the guidance of a mentor, while China has formed a polycentric institutional structure (a variety of university models). The core of pedagogical methods is made up of educational classes from life (plein air), which demonstrate a high degree of commonality in the art education of the two countries. Differentiation is manifested in approaches to the development of creative thinking: in Russia, the emphasis is on formal innovations, while in China, the focus is on narrative continuity. In the digital age, China and Russia are seeking their own paths in integrating generative neural networks and national-cultural self-expression. Differences in cultural codes determine the priority of historical reflexivity in Russia and contemporary narrative in China, while a modern rethinking of the spirit of realism is becoming a common task.

Keywords: fine arts, art education, artistic styles, realism, comparative analysis, pedagogical methods, digital transformation

For citation: Chen, L. and Grigoriev, A.D. (2025) 'Realism in the art education of China and Russia: commons and differences', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 190–213.
doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1224>. (In Russ.)

Введение

Художественное образование Китая и России развивалось в тесной взаимосвязи, особенно в рамках реалистической традиции. Анализ существующих исследований Лу Хунюна и Янь Фэня [1], Л.Г. Медведева и Го Шухана [2] выявил существенный пробел в сравнительных работах, посвященных педагогическим аспектам этого взаимодействия. В то время как Ван Чао [3] детально изучил влияние А.А. Мыльникова на китайскую художественную среду, а Цинь Сяофэн [4] проанализировала межкультурную коммуникацию

в творчестве китайских художников-реалистов, комплексный анализ институциональных и методических различий в системах образования двух стран до настоящего времени отсутствовал. С 1950-х годов советская система обучения, как показано в работах Н.Н. Поповой [5] по истории Академии художеств, оказала глубокое влияние на становление китайской академической школы. Однако в современных исследованиях Вэй Яньлэя [6], М.Л. Зайцевой и Р.Р. Будагян [7] подчеркивается, что в условиях цифровой трансформации это взаимодействие приобрело новые формы —

от совместных образовательных программ до интеграции VR и ИИ-технологий в педагогический процесс.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью преодоления выявленного при анализе литературы концептуального разрыва между историческими исследованиями советско-китайских художественных связей [2] и современными работами о цифровизации искусства [8]. Наш сравнительный анализ педагогических методов, опирающийся на архивные материалы, интервью с художниками-педагогами и данные последних совместных проектов (включая Китайско-российский альянс дизайна), позволяет не только систематизировать ключевые векторы развития, но и определить национально-культурную специфику адаптации реалистических традиций в эпоху глобализации. Данное исследование направлено на устранение указанного пробела в научном знании через комплексный анализ трансформации метода реализма в образовательных системах двух стран.

Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы на основе сравнительного анализа исторических и современных практик художественного образования Китая и России выявить ключевые педагогические, институциональные и культурные особенности развития метода реализма, определить общие тенденции и национальную специфику его трансформации в условиях глобализации с 1950-х до 2020-х годов.

Для достижения указанной цели в ходе исследования были поставлены следующие задачи:

1. Проанализировать исторические этапы взаимодействия в области художественного образования между Китаем и Россией (1950–2020-е), выделив ключевые механизмы влияния и адаптации.

2. Сравнить институциональные структуры и учебные программы художественных вузов двух стран, уделив особое внимание системе мастерских (Россия) и полицентричной модели (Китай).

3. Выявить общность и различия в педагогических методах, включая работу с натуры (пленэр), развитие творческого мышления и механизмы национально-культурной адаптации.

4. Исследовать современные вызовы, такие как цифровизация и глобализация, и их влияние на трансформацию реалистического образования.

5. Сформулировать выводы о перспективах взаимного обогащения педагогических традиций и современных инноваций в художественном образовании Китая и России.

Объектом исследования выступает система художественного образования Китая и России в контексте реализации метода реализма, включая исторические этапы взаимодействия

(с 1950-х годов по настоящее время) и современные совместные проекты (например, Китайско-российский альянс креативного дизайна).

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход, сочетающий сравнительно-исторический анализ для реконструкции этапов развития художественного образования, институциональный метод для изучения организационных структур вузов двух стран, кейс-анализ ключевых педагогических практик (включая мастерскую К.М. Максимова и методику А.А. Мыльникова), анализ учебных программ и художественных произведений, а также интервью с преподавателями ведущих художественных вузов (Центральной академии изобразительных искусств (САИ), Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина). Источниковую базу формируют архивные материалы советско-китайских образовательных проектов 1950–1960-х годов, современные учебные программы, межвузовские соглашения, каталоги выставок, академические публикации последних лет и эмпирические данные, полученные в ходе семинаров и анкетирования. Такой многоаспектный методологический аппарат позволяет осуществить всестороннее исследование трансформации реалистической традиции в условиях межкультурного диалога и цифровизации искусства.

Научная новизна исследования заключается в проведении первого комплексного сравнительного анализа трансформации метода реализма в художественном образовании Китая и России, где: 1) выявлены уникальные механизмы адаптации советской педагогики в китайском контексте; 2) разработана новая типология педагогических подходов («формальные инновации» vs «нарративная преемственность»); 3) впервые изучено влияние цифровых технологий (генеративные нейросети, такие как Midjourney, Stable Diffusion, виртуальные мастерские) на традиционные методы обучения; 4) введены в научный оборот уникальные материалы современных совместных проектов 2020-х годов, предлагающие новые модели межкультурного взаимодействия в академическом искусстве.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его результатов для модернизации художественного образования через: 1) разработку совместных образовательных программ между российскими и китайскими вузами с учетом выявленных педагогических особенностей; 2) создание методических рекомендаций по интеграции цифровых технологий в традиционное академическое обучение; 3) организацию международных выставок и творческих лабораторий для сохранения и актуализации реалистических традиций; 4) формирование стратегий культурной

дипломатии, укрепляющих российско-китайское сотрудничество в сфере искусства и дизайна. Полученные выводы могут быть использованы Министерством культуры, художественными академиями и международными отделами вузов обеих стран.

1. Реализм в художественном образовании России и Китая: исторические истоки и взаимовлияние

История обменов в области художественного образования между Китаем и Россией, по сути, является процессом распространения и адаптации реалистического метода искусства в межкультурном контексте. Этот процесс начался в первой половине XX века, достиг пика в 1950-е годы и продолжает оказывать влияние по сей день, формируя четкую историческую траекторию.

Период становления (1950–1960-е). В начальный период после образования КНР система художественного образования Китая столкнулась с необходимостью реформирования. Советская модель реалистического образования внедрялась двумя основными путями. Первый из них — создание мастерской К.М. Максимова (учебная группа живописи маслом под его руководством, 1955–1957 годы). Советский живописец и педагог Константин Максимов преподавал в Центральной академии изобразительных искусств (CAFA), где систематически знакомил студентов с академической системой рисунка и методами тематической композиции русской художественной школы. Выпускники мастерской, включая Цзинь Шанши и Чжань Цзяньцзюня, стали ведущими представителями китайского реалистического искусства масляной живописи, а разработанные учебные программы служат образцом для художественных вузов страны. Второй путь заключался в направлении китайских студентов на обучение в СССР (1953–1962). Около 30 молодых художников, таких как Цюань Шаньши и Сяо Фэн, поступили в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, где освоили ключевые элементы российского реалистического образования, включая строгий курс анатомического рисунка, технику пленэрной живописи и принципы создания исторических полотен. Полученный опыт был адаптирован и внедрен в китайскую систему художественного образования, в частности, метод конструктивно-структурного рисунка профессора А.А. Мыльникова был включен в учебный план Чжэцзянской академии изобразительных искусств (ныне Китайская академия искусств, САА) [2].

Период углубления (1970–1990-е). После проведения политики реформ и открытости сотрудничество в сфере художественного образования между Китаем и Россией изменилось: ранее

определяемое политическими соображениями, оно трансформировалось в независимый академический диалог. Российская «система мастерских» стала важным ориентиром для реформирования китайских художественных вузов. Особое значение имела педагогическая система А.А. Мыльникова, основанная на принципе триединства: 1) синтеза реалистической техники и формальных экспериментов (включая использование плоскостной композиции и декоративной колористики); 2) сочетания исторической тематики с индивидуальным авторским видением; 3) гармонии национальных традиций и современного художественного мышления. Данная модель послужила основой для преобразования системы наставнических мастерских в CAFA и других учебных заведениях. Значимым событием стало подписание в 1991 году соглашения об обмене между Институтом имени И.Е. Репина и CAFA. Новое поколение китайских художников, прошедших обучение в России, включая Сунь Тао [3], привнесло в китайское искусство концепцию Мыльникова «композиция — это мысль», что способствовало эволюции тематического искусства от монументальных повествовательных форм к произведениям, проникнутым гуманистическим содержанием.

Период современного переосмысления (2000-е — по настоящее время). В текущем столетии сотрудничество между Китаем и Россией в сфере художественного образования развивается, используя новые платформы и технологические решения. На региональном уровне приграничные территории, включая провинции Хэйлунцзян и Внутреннюю Монголию, стали важными центрами взаимодействия. Знаковым проектом стало и создание Китайско-российского альянса креативного дизайна — совместной инициативы Хэйхэского университета и Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова. Этот альянс объединил 72 вуза для разработки инновационных учебных программ. Среди них особое место занимают курсы «Русское искусство вырезания из бумаги (вытынанка)» и «Сравнительный анализ китайских и русских народных орнаментов», способствующие адаптации традиций реалистической школы в современном дизайне. Технологический аспект сотрудничества ярко проявился в ходе «Семинара по подготовке кадров в области искусственного интеллекта и цифрового искусства», организованного Сяньцзянской академией искусств (Хэйлунцзян) в 2025 году. В рамках семинара ведущие российские художники и китайские исследователи обсуждали перспективные модели взаимодействия человека и так называемого искусственного интеллекта (в частности, с генеративными нейросетями, такими как Midjourney и Stable Diffusion)

Период (годы)	Ключевые проекты Китая	Ключевое влияние России	Ключевые персоналии / институции
1950–1960-е	Мастерская К.М. Максимова	Академическая система рисунка	К.М. Максимов, Цзинь Шанши
1950–1960-е	Программа государственных стипендий	Методология исторической картины (монументализм, композиция)	А.А. Мыльников, Цюань Шаньши
1990–2000-е	Реформа системы наставнических мастерских	Поиски формального языка	Мастерская А.А. Мыльникова, Сунь Тао
2010-е – настоящее время	Разработка совместных приграничных курсов	Трансформация национальных традиций	Хэйхэский университет, МГАХИ имени В.И. Сурикова
2020-е – настоящее время	Исследование совместного творчества с ИИ (генеративные нейросети типа Midjourney, Stable Diffusion)	Критика технологической этики в контексте реалистического искусства	Саньцзянская академия искусств, Союз художников России

Таблица 1.
Основные направления
китайско-российского
сотрудничества
в академическом
художественном
образовании

в творческом процессе. Особое внимание уделено сохранению гуманистических принципов реализма при использовании цифровых инструментов для решения вспомогательных задач: работы с натурой, реконструкции исторических сцен и др. Важным событием стала экспозиция «Песнь долгих лет. Специальная выставка современного российского искусства и культуры» («岁月长歌—俄罗斯现当代文化艺术特展», 2025, Шанхай) [9], представившая работы пяти ректоров Академии художеств имени Ильи Репина разных лет и способствующая дальнейшему переосмыслению принципов реалистического образования в современных условиях. Ключевые направления взаимодействия между Китаем и Россией в сфере академического художественного образования систематизированы и наглядно представлены в таблице 1.

Анализ представленного исторического процесса раскрывает ключевую закономерность: транснациональное распространение метода реалистического образования неизменно развивалось по двойной траектории, сочетающей *техническую преемственность* фундаментальных академических принципов и *культурную адаптацию* к национальным художественным традициям. Эволюция освоения Китаем российской педагогической модели демонстрирует последовательный переход от первоначального полного принятия советской системы к этапу критического

переосмысления и творческой трансформации. Современный этап сотрудничества характеризуется смещением акцентов на решение общих вызовов цифровой эпохи, где традиции академического реализма адаптируются к новым технологическим условиям, сохраняя при этом свою гуманистическую сущность.

2. Структурное сопоставление образовательных систем

Проведенный анализ выявляет, что различия в методах преподавания реализма в художественном образовании Китая и России имеют глубокие структурные основания. От институционального устройства до содержания учебных планов, от систем подготовки преподавателей до критериев оценки достижений студентов — вся архитектура образовательных систем двух стран отражает фундаментальные расхождения в культурных традициях и концепциях эстетического воспитания. Российская модель сохраняет верность принципам индивидуального наставничества в рамках мастерских, тогда как китайская система развивается в направлении полицентричной институциональной структуры с разнообразием педагогических подходов [10]. Эти различия проявляются на всех уровнях: в организации учебного процесса, соотношении теоретической и практической подготовки, а также в критериях

оценки художественной работы, где российская школа делает акцент на техническом мастерстве и создании образа, а китайская — на творческой интерпретации традиций, восходящих к древним этапам китайского искусства и философии [6]. По результатам исследований Л.Г. Медведев и Го Шухан заключают: «Современное художественное образование в России, несмотря на стремительное внедрение цифровых технологий, основывается на достижениях многовекового опыта реалистического изображения, что позволяет эффективно формировать профессиональные художественные умения по всем специальным дисциплинам, стимулировать высокие эстетические потребности, культуру, а также развивать творческие способности студентов. В процессе художественного обучения акцентируются установки на формирование образного мышления студентов, их эстетического вкуса, стимулирование самостоятельной творческой деятельности. Вместе с тем в обучении успешно используются и цифровые технологии VR/AR, дизайн и интерактивные системы. В рамках этих курсов студенты учатся использовать цифровые технологии для художественного творчества, сочетая традиционные художественные концепции с современными технологическими достижениями, позволяющими значительно повысить эффективность учебного процесса. <...> Китайское художественное образование делает акцент на сочетании базовой подготовки, копирования техник и теоретического обучения. Оно предлагает систематическую программу курсов, которая позволяет студентам не только овладеть базовыми навыками изображения, но и глубоко понять теоретические основы изобразительного искусства, а также заложить фундамент для освоения цифрового искусства. <...> Эта практическая траектория тесно связана с образовательными поисками России в области цифровой трансформации традиционных художественных техник» [2, с. 49].

Институциональное устройство и механизмы преемственности

Российская система реалистического художественного образования основана на уникальной модели мастерских (творческих лабораторий), создающей вертикальную структуру элитарной подготовки. Ярким примером служит организация учебного процесса в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (ныне — Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина): факультет живописи был разделен на несколько профессорских мастерских, где после годичного обучения на подготовительном отделении (общем курсе) студенты со второго курса распределялись в конкретные мастерские

по принципу двустороннего выбора. Каждая мастерская представляла собой самостоятельную художественную школу с ярко выраженными стилистическими и методическими особенностями. Так, в мастерской А.А. Мыльникова делался упор на монументальности композиции, стремлении преобразовать исторические сюжеты в символический формальный язык, в то время как мастерская Е.Е. Моисеенко специализировалась на динамичной интерпретации военной тематики. Такая система обеспечивает органичное сочетание технического мастерства с эстетическими концепциями, где индивидуальный стиль наставника определяет педагогическое направление. Как отмечает С.В. Тимохов [11], в системе художественного образования особое внимание уделяется интеграции региональных традиций (например, сибирских этнокультурных мотивов) в академическую программу. Подобный подход демонстрирует и МГАХИ имени В.И. Сурикова, где разрабатываются методики синтеза национальных орнаментов (азербайджанских, кавказских) с современной живописью. В этом отношении показателен пример профессора Т.Т. Салахова, который успешно интегрировал в учебный процесс исследование азербайджанских национальных орнаментов с их последующей трансформацией в современный живописный язык.

Китайская система художественного образования характеризуется полицентричной институциональной структурой, представленной тремя основными моделями: 1) профессиональные академии искусств (например, система Сюй Бэйхуна в САФА); 2) художественные вузы (например, Нанкинский университет искусств); 3) художественные факультеты педагогических университетов. Несмотря на общую концептуальную основу, сочетающую реалистический метод с тематическим разнообразием (академическую базу с тематической вариативностью), эти институты демонстрируют различные ценностные приоритеты: профессиональные академии сосредоточены на нарративной силе исторической картины (что особенно проявляется в национальных тематических проектах), тогда как педагогические учреждения делают упор на формирование фундаментальных профессиональных навыков (академического рисунка, живописной техники, основ композиции) [12]. Такая дифференциация, с одной стороны, обеспечивает китайской системе социальную проницаемость и адаптивность, но с другой — снижает преемственность художественных школ по сравнению с российской моделью индивидуальных мастерских.

Учебные планы и методы обучения

В структуре учебных планов двух стран наблюдается существенное различие в подходе



1. А.К. Быстров.

Ледовое побоище.

Фрагмент.

Мозаика на станции метро
«Площадь Александра
Невского» в Ленинграде.
1985.

Фото из открытых
источников

к соотношению базового обучения и творчества. Российская «ступенчатая» система обучения, представленная программой Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, демонстрирует строгую поэтапность освоения дисциплин. На первом курсе упор делается на длительный рисунок (штудии), требующий от студентов точного овладения анатомией человека и пространственной перспективой. Второй курс вводит пленэрную живопись (работу на открытом воздухе), акцентируя решение задач цвета и световоздушной среды. Лишь после третьего курса начинается этап тематической композиции, где ключевой становится предметная композиция — студенты создают серии эскизов исторических картин и жанровых сцен.

Философской основой этой системы служит концепция А.А. Мыльникова, который рассматривал реалистическую технику как «инструмент выражения мысли, где форма становится воплощением духовного поиска» [13, с. 5]. Его педагогический подход, отвергая стандартизацию техники, поощрял личные формальные поиски даже в работе с натуры [14, с. 246]. Эта особенность ярко проявилась в творчестве его учеников, например, в работе Александра Быстрова «Ледовое побоище» (1985, ил. 1), где монументальная композиция

и выразительный колорит, сочетая традиции древнерусской иконописи с динамикой социалистического реализма, трансформируют исторический сюжет в символическое высказывание, сохраняя при этом ядро исторической рефлексии.

Реализм, зародившийся в XIX веке как антитеза романтической идеализации, сохраняет свою актуальность именно благодаря способности к постоянному обновлению формального языка. Как убедительно демонстрирует творчество Мыльникова и его школы, подлинная жизнеспособность этого метода заключается в диалектическом единстве верности натуре и непрерывного поиска новых выразительных средств. Современные интерпретации реализма, сохраняя его основополагающий принцип — «правду жизни» (термин В.Г. Перова¹), активно осваивают цифровые технологии, экспериментальные материалы и междисциплинарные подходы, что исключает опасность превращения этого направления в механическое копирование действительности.

Китайская «параллельная» система обучения, представленная, например, на факультете масляной живописи Китайской академии искусств (CAA), реализует «двухэтапную модель» подготовки. На первом и втором курсах бакалавриата все студенты проходят единую базовую

¹ Перов В.Г. Письмо И.Н. Крамскому от 15 марта 1863 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 648 (В.Г. Перов). Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 3об.—4. URL: <https://rgali.ru/storageunit/search?fondNumber=648&opisNumber=1&storageUnitNumber=12> (дата обращения: 04.06.2025).

Таблица 2.
Сравнение ключевых курсов реалистических академических систем Китая и России

Аспект обучения	Образовательные программы в России	Образовательные программы в Китае	Различия в ключевых концепциях
Формальная основа (рисунок)	Длительный анатомический рисунок (200 и более ауд. час.)	Структурный рисунок (60–80 ауд. час.)	Глубина и точность vs выразительность композиции
Цветовая подготовка	Пленэрная живопись (имитация естественного света)	Живопись с акцентом на образ (интеграция национальной палитры)	Научное наблюдение vs субъективное выражение
Творческое обучение	Исследование тематической композиции (историческая картина)	Создание этюдов на реалистические темы	Грандиозный нарратив vs жизненное повествование
Культурные истоки	Копирование православных икон	Курсы каллиграфии, техники «баймяо»	Религиозная традиция vs традиция ученого (литератора)

подготовку по рисунку и живописи (цвету), после чего на третьем курсе распределяются в специализированные мастерские («фигуративная экспрессия», «новый фигуративизм» и др.). Характерной особенностью является параллельное ведение курса композиции (творчества) с первых лет обучения — студенты создают этюды на реалистические темы. Эта система основана на традиционной китайской концепции «единства техники и духа (Дао)», где овладение реалистической техникой должно происходить в непосредственном контексте творческого процесса. Важнейшим элементом обучения в САФА являются выездные пленэры (работа в сельской местности / на производстве) — это ежегодные 4–6-недельные практики, во время которых студенты выезжают в сельские районы, на фабрики и рудники для накопления жизненного опыта, сбора материала, создания эскизов и выполнения работ на месте. Этот уникальный педагогический механизм, который укрепляет связь искусства и общества и придает китайскому реалистическому творчеству особую современность, актуальность.

Яркими плодами этой системы стали такие классические произведения, как «Отец» (1979) Ло Чжунли и «Тибетский цикл» (西藏组画, 1980, ил. 2–4) Чэнь Даньцина (陈丹青), созданные непосредственно в процессе выездных пленэров.

Приведем сопоставление основополагающих образовательных программ, применяемых в реалистических академических системах Китая и России, в таблице 2.

Таблица 2 наглядно демонстрирует ключевые различия в системах художественного образования Китая и России. Так, российская система делает акцент на углубленном изучении

традиционных техник (например, 200 и более аудиторных часов анатомического рисунка) и научном наблюдении (живопись с натуры при естественном освещении), уделяя особое внимание историческому нарративу и религиозным художественным традициям. Китайская система, в свою очередь, ориентирована на выразительность формы (структурный рисунок за 60–80 академических часов) и творческое переосмысление традиций, интегрируя техники национальной живописи (например, «баймяо») с реалистическим методом. Эти различия коренятся в культурных традициях: Россия наследует религиозные художественные каноны, тогда как Китай продолжает традиции ученой живописи (вэньжэньхуа).

Подготовка преподавателей и критерии оценки

Российская система подготовки педагогических кадров в сфере художественного образования строится на принципе органичного единства творчества и преподавания. Для получения профессорского звания в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (ранее — Института имени И.Е. Репина) необходимо одновременное соответствие трем ключевым критериям: 1) обладание званием действительного члена Российской академии художеств (РАХ); 2) наличие работ в коллекциях национальных музеев; 3) педагогический стаж не менее 15 лет в качестве ассистента. Такой подход обеспечивает сочетание академического мастерства и большого педагогического опыта у преподавателей.

Критерии оценки качества работы основаны на исторической значимости произведений [5, с. 69–80]. Ярким примером служит избрание



2. Чэнь Даньцин.

Человек из Кама

(康巴汉子).

Из «Тибетского цикла».

1980.

Холст, масло.

79 × 53,5.

Tang Contemporary Art.

Источник: baike.baidu.com

3. Чэнь Даньцин.

Пастух (牧羊人).

Из «Тибетского цикла».

1980.

Холст, масло.

78,5 × 52,3.

Tang Contemporary Art.

Источник: baike.baidu.com





4. Чэнь Даньцин.

Паломничество (朝圣).

Из «Тибетского цикла».

1980.

Холст, масло.

53,5 × 79.

Tang Contemporary Art.

Источник: baike.baidu.com

А.А. Мыльникова академиком РАХ — его признание во многом обусловлено уникальной способностью сочетать верность академическим традициям с пластическими новациями, что особенно проявилось в таких работах, как «Тишина» (1962) и «Утро» (1972). Эти произведения, сохраняя каноны реалистической школы, одновременно демонстрируют авторский поиск новых выразительных возможностей живописи.

В Китае действует система дифференцированной оценки преподавателей художественных вузов, предоставляющая возможность выбора между творческой и педагогической карьерными траекториями. Первый путь предполагает акцент на участии во всекитайских художественных выставках и руководстве государственными тематическими проектами, тогда как второй оценивает разработку учебных курсов и создание методических пособий. Такая гибкость способствует творческому многообразию в рамках реалистического образования. Ярким примером успешного синтеза подходов стала работа команды Ху Цзяньчэна в САФА, объединившая российскую академическую систему рисунка с китайской традиционной линейной техникой в курсе «Основы структурно-формообразования», который получил статус

национального образцового курса. Параллельно художники нового поколения, такие как Ван Кэ, развивают направление «нового реализма», выходя за рамки традиционной тематической картины и исследуя актуальные проблемы городской жизни.

Эти различия в образовательных системах отражают глубинные культурные коды: российская модель мастерских продолжает традицию иконописных мастерских с их акцентом на духовной передаче мастерства, тогда как китайская система воплощает конфуцианский принцип «единства знания и действия», подчеркивая формирующую роль практики в процессе познания. Именно эти структурные особенности заложили основу для дальнейшей дифференциации методов реализма в двух странах.

Общность и различия ключевых педагогических методов

Практика преподавания основ реализма в художественном образовании Китая и России на уровне конкретных педагогических методов представляет собой сложную систему взаимосвязей. С одной стороны, наблюдается явная общность фундаментальных принципов: значимости

5. Ван Сюйчжу.

В ожидании переправы.

1957.

Холст, масло.

150 × 250.

Художественный музей

Центральной академии

изобразительных

искусств (САФА)



работы с натуры (пленэра) и строгом следовании законам формы (конструкции). С другой — в таких аспектах, как развитие творческого мышления, интерпретация исторических тем и пути национально-культурного самовыражения, две страны демонстрируют отчетливые различия, обусловленные их культурными традициями.

1) *Работа с натуры (пленэр) как методология*

Работа с натуры (пленэр) рассматривается в обеих странах как краеугольный камень реалистического образования, но существуют тонкие различия в целеполагании и исполнении, которые заключаются в следующем.

Обучение на пленэре в Институте имени И.Е. Репина, в соответствии с российским *методом научного наблюдения*, следует принципу приоритета физической реальности. В рисунке фигуры требуется строгое следование анатомической структуре, в пейзажной живописи подчеркивается фиксация световых эффектов — студенты должны работать в фиксированное время суток, чтобы уловить изменение света и цвета в одном месте. Теоретической основой этого метода является концепция В.Г. Белинского «искусство как наука», утверждающая, что визуальная правда имеет объективные стандарты. А.А. Мыльников в преподавании использовал специальные измерительные инструменты (адаптированные из архитектурной практики), включая перспективные сетки и механические видоискатели, чтобы гарантировать точность пространственных отношений в композиции.

Китайские художественные вузы, внедряя советскую систему пленэра, сознательно интегрировали традиционные эстетические коды, так сформировался китайский *взгляд на работу с натуры через образ (И)*. Цзинь Шанши в САФА выдвинул принцип преобразования: «Через форму передавать дух, форма и дух должны быть неразделимы». В обучении рисунку сохранялся структурный анализ, но ослаблялась контрастность светотени (тональная моделировка), усиливалась выразительность линии. В живописи с натуры допускалась субъективная трактовка колорита, как, например, в работе «В ожидании переправы» (待渡, 1957, ил. 5) Ван Сюйчжу (王恤珠), где серо-голубая гамма передает чувство заброшенности переправы. Такая трансформация переводит пленэр из объективной фиксации в метод выражения чувств и переживаний, что перекликается с эстетическими принципами Се Хэ, сформулированными в «шести законах»: «соответствовать предмету, изображая форму» и «следовать категории, наделяя цветом» (применять краски в соответствии с родом предмета).

2) *Развитие творческого мышления*

В области обучения композиции (творчеству) разграничение между двумя странами особенно заметно. Российская образовательная система больше подчеркивает исследование языка как такового, Китай делает акцент на современной трансформации повествования.

Российскому обучению свойственна *лаборатория формальных экспериментов*. Курс



6. А.А. Мыльников.
**Пробуждение
(За мир
и независимость).**
1957.
Холст, масло.
300 × 280.
Государственный
Русский музей

композиции в мастерской Мыльникова был сосредоточен вокруг метода многоэтапного создания законченного живописного полотна через последовательные варианты эскизов. Студенты должны были разработать одну тему в нескольких вариантах: первый эскиз акцентировал драматический конфликт, второй экспериментировал с плоскостным членением, третий вводил декоративные элементы. Путем многократной проработки формальной

структуры ищлось оптимальное соответствие содержания и языка. Знаменитая работа Мыльникова «Пробуждение» (1957, ил. 6) от идеи, возникшей в 1953 году, до воплощения прошла через множество самых разнообразных этюдов и набросков, в итоге сюжет фестивального шествия перерастает в большое обобщение борьбы за мир и национальную независимость. Такой подход к обучению позволяет студентам воспринимать реализм не как

7. Фэн Юань.

Учанское восстание.

2009.

Гохуа.

40 × 70.

Национальный музей

Китая



закоснелую стилистическую систему, а как открытую, гибкую совокупность форм.

Для обеих школ характерно осмысление исторического сюжета в сложной *системе коннотаций нарратива* в его раскрытии через средства художественной выразительности (композиция, свет, цвет, рисунок), характерные для российской школы, с одной стороны, или относящиеся к традиционным китайским средствам выразительности — с другой.

В обучении тематической композиции в Китае уделяется внимание диалогу истории и современности. Примером служит «Проект создания произведений искусства на темы важнейших событий национальной истории». Его педагогический путь включает три этапа: историческое исследование (работа с документами, полевое изучение мест событий), выбор точки зрения (сочетание личной памяти и «большой» истории — исторической судьбы страны, нации, народов, мира), трансформация языка (внедрение национальных символов). Фэн Юань (冯远) в «Учанском восстании» (武昌起义, 2009, ил. 7) использовал принцип рассеянной перспективы традиционной китайской фрески для воссоздания батальной сцены; Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊) в «Пяти храбрых героях с горы Ланъяшань»

(狼牙山五壮士, 1959, ил. 8) заимствовал построение трагической композиции из русской школы, но передал героический дух живописным мазком, напоминающим тушь. Это освобождает историческую картину от функции иллюстрации, делая ее медиумом культурной памяти.

3) Пути национально-культурного выражения: способы пробуждения локального культурного сознания

Вопрос о том, как укоренить язык реализма в локальной культуре, является общей задачей для двух стран, но решения его существенно различаются.

Для России характерна «концепция почвы» (назовем ее так): А.А. Мельников считал, что выражение национального характера требует обращения к локальным визуальным кодам. Его мастерская требовала от студентов изучения плоскостной организации древнерусских икон, колористических принципов народной лубочной картинки и их трансформации в язык современной живописи. Так, в картине «Тишина» (1983) иконописные принципы (статичность водной глади как знака вечности) сочетаются с лубочной экспрессией (киноварь одежды как символ жизненной энергии), что соответствует педагогической системе Мельникова.



8. Чжань Цзяньцзюнь.
Пять храбрых героев
с горы Ланъяшань.

1959.

Холст, масло.

286 × 203.

Национальный
музей Китая

В китайской масляной живописи прослеживается влияние каллиграфической выразительности (бимо). Сформулируем эту особенность как следование «концепции духа кисти и туши». Например, Су Тяньцы (苏天赐) в своей работе «Ранняя весна» (春意图, 1988, ил. 9) умело включил структуру камней Тайху в пейзажную композицию; У Гуаньчжун очерчивал дома южного Китая каллиграфическими линиями. Более глубокую практику представляет школа живописного реализма (сеи юхуа²). Так, Дай Шихэ (戴士和) отстаивал идею следования

масляной живописи принципам каллиграфии. В своих работах серии «Цзиньшаньлин» (金山岭, 2008, ил. 10–12) он, наслаивая красочные слои, имитировал технику «цунь», характерную для традиционной китайской живописи гохуа. Чжан Дунфэн использовал мастихин для создания эффекта «летающих белых мазков» (фэйбай, 飞白), придавая южному дождливому пейзажу ощущение туманной влажности туши. Эти поиски освобождают масляную живопись от западного культа материальности, приближая ее к китайскому идеалу

² Термины «бимо» (笔墨 — кисть и тушь, подразумевающая выразительность мазка, линий и тушевых размывов) и «сеи юхуа» (写意油画 — живопись маслом в свободной, экспрессивной, «живописной» манере, аналог «живописного реализма» или «экспрессивного фигуративизма») обозначают традиционные китайские концепции живописи маслом.

9. **Су Тяньцы.**

Ранняя весна.

1988.

Холст, масло.

60 × 109.

Национальный
художественный
музей Китая



10. **Дай Шихэ.**

Цзиньшаньлин – 9.

2008.

Холст, масло.

100 × 100.

Источник:

mp.weixin.qq.com





11. **Дай Шихэ.**
Цзиньшаньлин – 10.
2008.
Холст, масло.
100 × 100.
Источник:
mp.weixin.qq.com



12. **Дай Шихэ.**
Цзиньшаньлин – 11.
2008.
Холст, масло.
100 × 100.
Источник:
mp.weixin.qq.com

13. **Е.Е. Моисеенко.**

Победа.

1970–1972.

Холст, масло.

150 × 200.

Государственный

Русский музей



«одухотворенного ритма жизни» (气韵生动).

Педагогические методы освоения реализма в России и Китае при всей общности приверженности традиции демонстрируют характерные различия: русская академическая школа (по системе А.А. Мыльникова) акцентирует внимание на экспериментальном переосмыслении формального языка через вариативность эскизов и синтез иконописных приемов с современной пластикой, превращая сам процесс художественного поиска в элемент культурного кода; тогда как китайская педагогика делает упор на метод сознательного наследования (传承式教学), где даже новаторские техники (такие как фэйбай мастихином) органично встраиваются в традиционную эстетическую парадигму с особым вниманием к преемственности символических образов. При этом оба подхода сходятся в понимании реализма как живой системы трансляции ценностей — через формальные эксперименты (в русской традиции) или через сюжетно-образную преемственность (в китайской практике). Эта дифференциация подтверждает точку зрения российского искусствоведа М.В. Алпатова: «Суть реализма не в формальных признаках, а в способности искренне воплощать правду времени» [15, с. 214], и эта «честность» неизбежно приносит разные плоды в разных культурных почвах.

3. Современные вызовы и развитие

В XXI веке системы реалистического художественного образования Китая и России сталкиваются с общими вызовами, включая воздействие цифровых технологий, глобализационные процессы, приводящие к культурной унификации, и разрыв исторических нарративов. Стратегии адаптации двух стран, сохраняя общность фундаментальных принципов реализма, имеют различия, обусловленные национальными культурными традициями: российская система демонстрирует сохранение академических канонов в условиях технологических изменений, тогда как китайский подход ориентирован на синтез традиционных техник с цифровыми инновациями. Эти различия отражают глубинные культурные парадигмы — приверженность России исторической преемственности и стремление Китая к гармоничному совмещению традиции и модернизации, что в совокупности формирует многообразные пути развития реалистического искусства в современную эпоху.

Трансформация преподавания под воздействием технологических изменений

Цифровые технологии бросают вызов традиционной реалистической подготовке, побуждая Китай и Россию искать новые пути развития в искусстве. Российские педагогические дискуссии

сосредоточены на вопросах технологической этики: на китайско-российском семинаре в Саньцзянской академии искусств (2025) художник С. Чурсин предложил концепцию ИИ (генеративных нейросетей типа Midjourney, Stable Diffusion) как новой кисти, где 3D-сканирование используется для предварительного анализа структуры объекта перед ручной проработкой. В профессиональном сообществе активно обсуждаются риски цифровизации художественного образования. Критики, включая руководителей региональных отделений Союза художников России, предупреждают об опасности ослабления традиционных навыков визуального анализа [1]. В ответ ведущие художественные вузы разработали регламенты использования технологий: генеративные нейросети разрешены исключительно для предварительного просмотра композиционных решений, тогда как основные стадии разработки произведения по-прежнему выполняются с использованием традиционных методов [2]. Этот компромисс отражает поиск баланса между инновациями и сохранением фундаментальных принципов реалистической школы.

Китайский подход характеризуется междисциплинарными экспериментами: CAFA интегрирует принципы традиционной живописи в цифровые среды. Как продемонстрировали Цзинь Шэн, Фань Мин, Ван Юнчао и Лю Ци в исследовании по реконструкции свитка «Весеннее утро в дворце Хань» («汉宫春晓图») [8], VR-технологии позволяют: сохранять стилистику оригинала через алгоритмы нейростилизации; обеспечивать интерактивное погружение (沉浸) в образовательных целях; документировать пользовательские паттерны взаимодействия. Эти разработки развивают конфуцианский принцип «гэ у чжи чжи» (格物致知, «доведение знания до конца состоит в выверении вещей»), в соответствии с которым иммерсивные технологии становятся новым инструментом познания культурного наследия.

Сохранение идентичности в условиях глобализации

В современной российской художественной практике переосмысление классических сюжетов стало важной тенденцией. Ярким примером служит работа Сергея Левина «Новые бурлаки на Волге», где художник с помощью гиперреалистической техники создает острый социальный диалог, продолжая традиции социальной критики передвижников XIX века, но через визуальные парадоксы раскрывая проблему отчуждения труда в современном обществе: уставшие современные грузчики контрастируют с фоновой рекламой политической кампании. Этот творческий подход демонстрирует жизнеспособность реалистического искусства в цифровую эпоху и его способность чутко реагировать на быстро



14. Фэн Юань.

Защита Хуанхэ.

Триптих.

1984.

Гохуа.

210 × 150

(каждая из трех частей).

Источник: 12371.cn

меняющуюся социальную реальность. Теоретики определяют это направление как «новый критический реализм», отмечая его связь с традицией социально-психологического анализа, восходящей к И.Н. Крамскому. Как свидетельствует исследование Чжан Чжихая [14], подобный синтез традиции и современности характерен для российско-китайского художественного диалога: еще в 1956 году А.А. Мыльников на своих мастер-классах в Китае демонстрировал, как академическая техника может служить средством актуального высказывания. Китайский подход, представленный практикой «локальности» (дифансин) Сычуаньской академии искусств, трансформирует образовательный процесс в формат «обучения через погружение в сельскую действительность». Студенты создают произведения непосредственно в районах борьбы с бедностью, как в случае серии «Хроники деревни на утесе» (2019), где местные жители участвовали в обсуждении эскизов, а завершённые работы составили экспозицию сельского музея. Эта практика эволюционирует от концепции Сюй Бэйхуна «искусство для народа» к модели «искусство вместе с народом», превращая художественное образование в инструмент социального участия и сохранения культурной аутентичности.

Современное выражение исторической памяти

Проблема преодоления формальной дидактики в исторических произведениях объединяет художественные школы Китая и России. В российской академической традиции особое внимание уделяется персонализированному осмыслению истории: студенты исследуют индивидуальные судьбы участников ключевых событий (например, через архивные материалы и мемуары), что позволяет создавать работы с глубоким погружением — фокусируясь не на грандиозных сценах, а на человеческом измерении истории. Ярким примером может служить живописное полотно Е.Е. Моисеенко «Победа» (1970–1972, ил. 13): «Картина отображает последние моменты Великой Отечественной войны — эпизоды, связанные с Рейхстагом. Сквозь провал лестничного проема виднеются бегущие с флагом солдаты, вдалеке — весь в руинах Берлин. На картине изображены два солдата, один из которых погиб, а другой — переживает потерю товарища. Поддерживающий тело погибшего друга воин преисполнен исповедальной силой. Картина переполнена мощной пластикой, экспрессивными трагическими ритмами, контрастностью полярных чувств: чувством радости победы и чувством утраты. Всё это создает сложный ассоциативный образ самых трагичных ощущений

Тип вызова	Стратегия России	Стратегия Китая	Общность
Вызов цифровых технологий	Ограничение сферы применения ИИ (генеративные нейросети типа Midjourney, Stable Diffusion)	Междисциплинарные эксперименты (VR-реализм)	Технологии служат гуманистическому ядру
Размывание глобализацией	Движение нового критического реализма	Творчество через вовлечение в локальный контекст	Локальный опыт как ценностный якорь
Разрыв исторических нарративов	Реконструкция истории через личный взгляд	Поэтическое совмещение времен и пространств	Отказ от догматического исторического выражения
Рыночный консьюмеризм	Поддержка государственных закупок в музеи	Механизм проектов тематического творчества	Социальная миссия искусства

Таблица 3.
Новые вызовы и решения
в современном
реалистическом
художественном
образовании Китая
и России

от войны, ее живой правды. <...> Картины Евсея Евсеевича Моисеенко преодолевают грань личного, возвышаются к общечеловеческому звучанию. Экспрессия, страсть, которая закладывается художником в полотнах, придает им огромную обличительную силу» [16, с. 695–696]. Этот метод позволяет дополнить масштабный исторический нарратив лейтмотивом личного опыта участников событий, что особенно ценно в современной исторической живописи.

Китайская практика, напротив, акцентирует внимание на коллективном опыте — в рамках специального проекта «Эстафета: к 70-летию Победы в Войне сопротивления китайского народа японским захватчикам и Мировой антифашистской войне» (Центральная академия изобразительных искусств, 2015) преподаватели и студенты создавали серии работ на основе полевых исследований мест сражений, сочетая документальные материалы с современной художественной интерпретацией, формируя тем самым визуальный диалог между прошлым и настоящим. Доминирующим в картинах становится коллективный герой.

Оба подхода, сохраняя верность реалистической технике, обновляют язык исторического повествования, избегая шаблонности, в чем помогает личное переживание в российской практике или коллективная память — в китайской.

Китайскую реконструкцию «поэтического времени» демонстрирует триптих Фэн Юаня (冯远) «Защита Хуанхэ» (黄河保卫战, 1984, ил. 14), где художник разворачивает историю Нового времени в форме свитков в туши (гохуа), помещая

борцов Синьхайской революции, молодежь Войны сопротивления и пионеров реформ в единое пространство-время (три части названы: «Сто лет национального унижения», «Марш добровольцев» и «День освобождения Центральных равнин»). Эта нехронологическая наррация находится под влиянием традиционного китайского взгляда на историю: время — не линейный процесс, а напластование смыслов. В своей образовательной программе САА ввела курс «Логика времени и пространства в исторической картине», где студенты изучают методы организации времени на примерах классики, таких как свиток Гу Хунчжуна «Пир у Хань Сицзая» (《韩熙载夜宴图》, произведение китайской живописи царства Южная Тан периода Пяти династий).

Сущность современной трансформации заключается в возрождении духа реализма: когда техника реалистического изображения частично замещается генеративными нейросетями, когда исторические нарративы сталкиваются с кризисом деконструкции, педагоги Китая и России единовременно возвращаются к изначальному смыслу реализма: искусство — это не только отражение мира, но и способ осмысления человека, истории, технологий. Это возвращение выявляет глубокий духовный резонанс двух стран в их различиях.

Выводы

Методы преподавания реализма в художественном образовании Китая и России, сформированные под влиянием различных культурных кодов, исторических путей развития и социальных

функций, демонстрируют уникальные национальные особенности, одновременно сталкиваясь с общими вызовами цифровой эпохи и социальных изменений. Российская система с ее акцентом на академической строгости и индивидуальном мастерстве имеет отличия от китайского подхода, сочетающего техническую выразительность с социальной вовлеченностью.

Российская система реалистического образования исторически связана с глубинной рефлексией и критическим осмыслением действительности. От классических работ типа «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» И.Е. Репина до современных произведений «новой академической школы» искусство сохраняет традицию интеллектуального исповедального анализа, восходящую к ведущей тенденции XIX века с представлением о миссии искусства как испытания души. Эта парадигма напрямую влияет на педагогические методы, где формальные поиски становятся способом сохранения диалектического напряжения между искусством и реальностью. Китайская традиция, напротив, делает акцент на нарративной функции реализма. От концепции Сюй Бэйхуна об искусстве как оружии борьбы за жизнь до эпического полотна Ван Шэнле «Восемь женщин-героинь, бросившихся в реку» (1957) и современных проектов социального вовлечения китайское художественное образование ориентировано на актуальное визуальное повествование и прагматичный синтез техник. Эти различия подтверждают фундаментальный принцип социологии искусства: система художественного образования служит механизмом воспроизводства культурной идентичности, где российская модель сохраняет критическую дистанцию, а китайская — нарративную вовлеченность.

В условиях цифровой трансформации искусства российский и китайский опыт предлагают взаимодополняющие решения: Китаю стоит перенять российскую систему мастерских для укрепления преемственности традиций через создание специализированных кафедр и освоение принципа «форма — это мысль»; России же может быть

полезен китайский опыт «локальности» с организацией полевых мастерских, возрождающих социальную миссию искусства в духе передвижников, но с актуальной экологической и общественной повесткой. Такой обмен позволит сохранить академические основы реализма, обогатив их современными социально-технологическими аспектами.

Независимо от эволюции технологий ключевая миссия реалистического образования остается в развитии трех способностей: внимательного взгляда для наблюдения за миром; диалектического ума для анализа действительности; совершенствования пластической выразительности. Педагогическая практика Китая и России совместно доказывает: когда ИИ (генеративные нейросети) замещает часть технических навыков реализма, подлинное реалистическое образование, напротив, освобождается — оно больше не ограничено стремлением к подобию в техническом аспекте, а может сосредоточиться на «глубине духовного вопрошания». Будущее реалистического художественного образования должно быть ознаменовано единством технологической этики и гуманистических оснований. В этой новой парадигме произойдет интеграция российской критической традиции, китайской нарративной школы и достижений когнитивных наук, характерных для цифровой эры. Это слияние не приведет к единой модели, но породит многообразие форм реализма: это могут быть алгоритмически ассистированные композиции в мастерских Академии художеств имени Ильи Репина или совместная работа человека и ИИ с натуры в Саньцзянской академии искусств; или это будет продолжением того, что Т.Т. Салахов назвал «выражением восточного духа западным языком», и практикой открытого духа, провозглашенного Сюй Бэйхуном: «Лучшее в древних методах — сохраняй, утраченное — возрождай, плохое — исправляй, недостающее — дополняй»³. Реализм никогда не умирал, он лишь ищет новые способы существования в каждую эпоху. Практика взаимного обогащения Китая и России в их различиях как раз и становится современным примечанием к этому вечному тезису.

³ В оригинале высказывание Сюй Бэйхуна звучит так: «古法之佳者守之, 垂绝者继之, 不佳者 改之, 未足者增之, 西方绘画之可采者融之».

Список источников

1. Лу Хунюнь, Янь Фэнь. Обмен опытом и сотрудничество между Китаем и Россией в области художественного и дизайнерского образования // Наука, инновации, образование: актуальные вопросы и современные аспекты : коллективная монография / под общ. ред. Г.Ю. Гуляева. Пенза: Наука и просвещение, 2021. С. 196–206.
2. Медведев Л.Г., Го Шухан. О художественно-педагогическом образовании в России и Китае // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 3 (112). С. 48–51. <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2025-3112-48-51>.
3. Ван Чао. Влияние А.А. Мельникова на художественную среду Китая // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 3. С. 189–194. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.38>.
4. Цинь Сяофэн. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. [Место защиты: Дальневосточный федеральный университет]. Владивосток, 2022. 25 с.
5. Попова Н.Н. Устав Академии художеств 1893 года: традиции и современность // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2013. № 26. С. 69–80.
6. Wei Yanlei. Digital inheritance application of Chinese traditional folk art in art teaching in colleges and universities // Forest Chemicals Review. 2021. № 2. P. 103–109. <https://doi.org/10.17762/jfcr.vi.57>.
7. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Цифровые технологии в искусстве XXI века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 1. С. 26–33. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33>.
8. Jin Sheng, Fan Min, Wang Yongchao, Liu Qi. Reconstructing traditional Chinese paintings with immersive virtual reality // Extended abstracts of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI EA '20) / ed. by R. Bernhaupt et al. New York: Association for Computing Machinery, 2020. P. 1–8. <https://doi.org/10.1145/3334480.3382934>.
9. 岁月长歌—俄罗斯现当代文化艺术特展. 上海: 上海对外经贸大学, 2025 [Песнь долгих лет. Специальная выставка современного российского искусства и культуры : каталог выставки. Шанхай: Издательство Шанхайского университета международного бизнеса и экономики, 2025. 200 с.]. (На кит. яз.)
10. Михайлова Н.Н. Управляемая реализация тенденций развития профессионального художественного образования // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 4 (31). С. 107–114.
11. Тимохов С.В. Система художественного образования Сибирского региона: традиции, проблемы и развитие (методический аспект) // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2020. № 3. С. 17–23.
12. Davis W.B. Art, aesthetics, and religion in modern China // Modern Chinese Religion II: 1850–2015, in 2 vols., vol. 1 / ed. by V. Goossaert, J. Kiely, and J. Lagerwey. Leiden: Brill, 2016. P. 195–257.
13. Мельников А.А. О роли преподавания живописи в воспитании художников театра и кино // Вопросы художественного образования. 1982. № 30. С. 3–6.
14. Чжан Чжихай. Мастер-класс А.А. Мельникова по масляной живописи в Китае в 1956 году // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 242–251. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.010>.
15. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств : в 3 т. / под ред. Б.П. Виппера. М.: Искусство, 1955. Т. 3. 652 с.
16. Немытова А.Е. Великая Отечественная война в искусстве Евсея Евсеевича Моисеенко // Война и мир в Отечественной и мировой истории : мат-лы междунар. науч. конф. : в 2 т. / под ред. В.М. Доброштан и др. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2020. Т. 2. С. 692–696.

References

1. Lu, Hongyong and Yan, Feng (2021) 'Exchange of experience and cooperation between China and Russia in the field of art and design education', in Gulyaev, G.Yu. (ed.) *Science, innovation, education: current issues and modern aspects*. Penza: Science and Education, pp. 196–206. (In Russ.)
2. Medvedev, L.G. and Guo, Shuhang (2025) 'About art teacher education in Russia and China', *The world of science, culture and education*, (3), pp. 48–51. doi:10.24412/1991-5497-2025-3112-48-51. (In Russ.)
3. Wang, Chao (2020) 'A.A. Mylnikov's influence on China's artistic environment', *Manuscript*, 13(3), pp. 189–194. doi:10.30853/manuscript.2020.3.38. (In Russ.)

4. Qin, Xiaofeng (2022) *Russian-Chinese interaction in the field of fine art in the twentieth century*. Cand. Art Sc. thesis. Vladivostok. (In Russ.)
5. Popova, N.N. (2013) 'The charter of the Academy of Arts in 1893. The traditions and modernity', *Nauchnyye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv = Papers of Saint Petersburg Academy of Fine Arts*, (26), pp. 69–80. (In Russ.)
6. Wei, Yanlei (2021) 'Digital inheritance application of Chinese traditional folk art in art teaching in colleges and universities', *Forest chemicals review*, (2), pp. 103–109. doi:10.17762/jfcr.vi.57.
7. Zaitseva, M.L. and Budagyan, R.R. (2022) 'Digital technologies in the 21st century art', *Observatory of Culture*, 19(1), pp. 26–33. doi:10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33. (In Russ.)
8. Jin, Sheng, Fan, Min, Wang, Yongchao and Liu, Qi (2020) 'Reconstructing traditional Chinese paintings with immersive virtual reality', in Bernhaupt, R. et al. (eds.) *Extended abstracts of the 2020 CHI Conference on human factors in computing systems (CHI EA '20)*. New York: Association for Computing Machinery, pp. 1–8. doi:10.1145/3334480.3382934.
9. Suiyue chang ge — eluosi xian dangdai wenhua yishu te zhan. Shanghai: Shanghai duiwai jingmao daxue, 2025 [Anon. (2025) *Song of time: a special exhibition of Russian modern and contemporary culture and art* [Exhibition catalogue]. Shanghai: Shanghai University of International Business and Economics]. (In Chinese)
10. Mikhailova, N.N. (2019) 'Guided implementation of the development trends of professional art education', *Traditional applied art and education*, (4), pp. 107–114. (In Russ.)
11. Timokhov, S.V. (2020) 'The system of art education in the Siberian region: traditions, problems and development (methodological aspect)', *ARTE*, (3), pp. 17–23. (In Russ.)
12. Davis, W.B. (2016) 'Art, aesthetics, and religion in modern China', in Goossaert, V., Kiely, J. and Lagerwey, J. (eds.) *Modern Chinese Religion II: 1850–2015*, in 2 vols., vol. 1. Leiden: Brill, pp. 195–257.
13. Mylnikov, A.A. (1982) 'On the role of teaching painting in the education of theater and film artists', *Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniya = Questions of artistic education*, (30), pp. 3–6. (In Russ.)
14. Zhang, Zhihai (2023) 'Oil painting master class by A.A. Mylnikov in China in 1956', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 242–251. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.010. (In Russ.)
15. Alpatov, M.V. (1955) *General history of art*, in 3 vols, vol. 3. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
16. Nemytova, A.E. (2020) 'The Great Patriotic War in the art of Evsey Evseevich Moiseenko', in Dobroshtan, V.M. et al. (eds.) *War and peace in Russian and world history*, in 2 vols., vol. 2. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design, pp. 692–696. (In Russ.)

Информация об авторах

Чэнь Лэ, аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация, faicean@163.com.

Григорьев Андрей Дмитриевич, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна, Магнитогорский государственный технический университет имени Г.И. Носова, Магнитогорск, Российская Федерация, g_ad77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9842-1254>, SPIN-код (Science Index): 8014-0120.

Information about the authors

Chen Le, Postgraduate student, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation, faicean@163.com.

Andrey Dmitrievich Grigoriev, Cand. Sc. (Pedagogical Sc.), Associate Professor, Head of the Design Department, Nosov Magnitogorsk State Technical University, Magnitogorsk, Russian Federation, g_ad77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9842-1254>, SPIN-code (Science Index): 8014-0120.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 30.07.2025; одобрена после рецензирования 25.08.2025; принята к публикации 26.08.2025.

The article was received by the editorial board on 30 July 2025; approved after reviewing on 25 August 2025; accepted for publication on 26 August 2025.



Научная статья

УДК 7.01

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.012

Образ человека как центральный компонент творческой и теоретической системы Василия Чекрыгина



Авдошин Даниил Алексеевич

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Российская Федерация

danil.avdd@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-4274-8118>

Аннотация. В статье рассматривается образ человека как центральный сущностный элемент художественного и философского мировоззрения Василия Чекрыгина. Анализируются ключевые теоретические сочинения художника, в которых раскрывается гуманистический и метафизический статус человеческого образа. В исследовании продемонстрировано, как через понятие образа В.Н. Чекрыгин приходит к замыслу преобразующего мир искусства, а именно к двум проектам монументальных фресок: «Бытие» и «Воскрешение мертвых». В основу исследования положены архивные рукописи, находящиеся в фонде Николая Харджиева в Российском государственном архиве литературы и искусства, а также ранее опубликованные сочинения художника. Проведен содержательный анализ текстов художника и сопоставление творческих проектов с теоретическими идеями. Выдвигается гипотеза о связи творчества Василия Чекрыгина с классической эстетикой, русским авангардом и иконописной традицией.

Ключевые слова: Василий Чекрыгин, русский авангард, теория искусства, философия искусства, художественный образ

Для цитирования: Авдошин Д.А. Образ человека как центральный компонент творческой и теоретической системы Василия Чекрыгина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 214–231. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.012>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1204>.

Original article

The image of the human as a central component of Vasily Chekrygin's creative and theoretical system

Daniil A. Avdoshin

The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
danil.avdd@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-4274-8118>

Abstract. The article examines the image of human as the central essential element of Vasily Chekrygin's artistic and philosophical world-view. It analyses the artist's key theoretical works, which reveal the humanistic and metaphysical status of the human image. The study demonstrates how Chekrygin uses the concept of the image to come up with the idea of transfiguring the world through art, specifically through two projects for monumental frescoes: "Genesis" and "Resurrection". The study is based on archival manuscripts from the Nikolai Khardzhiev foundation in the Russian State Archive of Literature and Art, as well as previously published works by the artist. The study provides a comprehensive analysis of the artist's texts and compares his creative projects with theoretical ideas. The article hypothesizes a connection between Vasily Chekrygin's art and classical aesthetics, the Russian avant-garde, and the iconographic tradition.

Keywords: Vasily Chekrygin, Russian avant-garde, theory of art, philosophy of art, artistic image

For citation: Avdoshin, D.A. (2025) 'The image of the human as a central component of Vasily Chekrygin's creative and theoretical system', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 214–231.
doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1204>. (In Russ.)

Введение

Статья посвящена поиску главного связующего звена между теоретическим и творческим наследием Василия Николаевича Чекрыгина. В последние годы своей жизни Чекрыгин работал интенсивно, с 1918 по 1922 год художник создал сотни рисунков, десятки живописных произведений и больше десятка теоретических текстов. Теоретические разработки художника известны даже меньше, чем его творчество. Чекрыгин не опубликовал ни одной статьи при жизни и по большей части писал для себя. Теоретические и философские взгляды он открыл лишь некоторым избранным людям, таким как Л.Ф. Жегин, М.Ф. Ларионов и Н.Н. Пунин. Изучение статей, докладов, писем и единственного философского трактата художника позволяет сформировать новый подход к анализу творчества Чекрыгина. Василий Чекрыгин оказывается художником-мыслителем, последовательным теоретиком, который выдвигает понятие образа как центральное для своего искусства и для искусства вообще.

Подобное отношение к человеческому образу, сближает Чекрыгина с такими теоретиками XX века, как Эрвин Панофский, Ханс Зедльмайр и Макс Дворжак. М. Дворжак в работе «История искусства как история духа» [1] писал о том, что художник способен во всей полноте выразить дух целой эпохи. Э. Панофский в работе «Смысл и толкование изобразительного искусства» [2] рассматривает гуманистический компонент как неотъемлемый для существования искусства. Х. Зедльмайр в своей работе «Утрата середины» [3] писал о необходимости отношения к искусству как к духовному явлению и о поиске истинной середины в искусстве, которая состоит в единстве субъективного и объективного. Все три теоретика противостояли формальному анализу, отношению к истории искусства как истории сменяющих друг друга стилей. Кроме того, в своих эстетических взглядах Чекрыгин приходит к пониманию человека как идеала, что сближает его с классической эстетикой, в особенности с понимаем «прекрасного» и «идеала» у Г.В.Ф. Гегеля [4], а также отношения Гегеля к человеку как к «субстанции-субъекту».

Всю творческую работу последних двух лет жизни Чекрыгин посвящает воплощению идеального человеческого образа в искусстве, в результате чего художник приходит к идее преобразования человечества [5] и грандиозному художественному проекту — фреске «Воскрешение мертвых». За полтора года художник успевает создать несколько сотен рисунков-эскизов.

В данной статье представлен содержательный анализ теоретических сочинений художника, а исследование художественных произведений В.Н. Чекрыгина проведено с помощью иконологического метода.

Аналитический обзор научных трудов о творчестве Василия Чекрыгина

Научной литературы о творчестве Василия Чекрыгина всё еще мало. Прежде всего, существует ряд статей и заметок об искусстве художника, которые были опубликованы в первой половине XX века. Они позволяют понять отношение современников к творчеству Чекрыгина. Среди авторов, которые обратили внимание на художника, А.С. Бакушинский [6; 7], Я.А. Тугендхольд, А.И. Бассехес, А.А. Сидоров, В.Е. Пестель, Л.А. Бруни¹, Б.В. Шапошников [8], Л.Ф. Жегин [9], Д. Аранович [10], Л.Р. Варшавский², А. Фёдоров-Давыдов, А.К. Горский [11]. По большей части их тексты представляют собой краткие очерки о творчестве Чекрыгина, связанные с посмертной персональной выставкой художника в 1923 году в Государственной Цветковской галерее и выставками группы «Маковец». Исключение среди авторов этих трудов представляет Анатолий Бакушинский, который всерьез заинтересовался творчеством Василия Чекрыгина и несколько раз писал о нем, прямо называя великим художником. Согласно Бакушинскому, творчеству Чекрыгина свойственна «...исключительная широта творческого размаха, неисчерпаемое богатство воображения, визионерское переживание замысла, монументальность формы» [7, с. 15]. Во второй половине XX века вышло еще несколько кратких статей и заметок о творчестве Чекрыгина, которые были призваны рассказать об уже забытом к тому моменту художнике [12; 13; 14]³ и отчасти приоткрыть его теоретические взгляды [15]⁴. Николай Харджиев долгие годы собирал и обрабатывал материал,

связанный с Чекрыгиным, почти ежедневно он посещал квартиру семьи художника [16] (по воспоминаниям внучки Василия Чекрыгина — Натальи Колесниковой), но так и не написал книгу о мастере, которую планировал, а оставил лишь сотни страниц кратких и мало связанных друг с другом черновых заметок⁵.

Единственная крупная исследовательская работа о творчестве Василия Чекрыгина — монография Е.Б. Муриной и В.И. Ракитина (при участии Д.В. Сарабьянова), опубликованная в 2005 году [17]. Монография разделена на две части: в первой размещена искусствоведческая статья Елены Муриной, посвященная творчеству художника, почти не затрагивающая эстетические взгляды Чекрыгина. Во второй части монографии опубликованы главные теоретические тексты Василия Чекрыгина — статьи, доклады, лекции, письма, дневник, философский трактат, автобиографические заметки, а также короткая вступительная статья Василия Ракитина и его комментарии к каждому тексту Чекрыгина. Некоторые теоретические сочинения художника изданы в сокращенном виде. Авторы монографии воссоздали биографию Чекрыгина, а творчество интерпретировали как одну из своеобразных авангардных «утопий». Василий Ракитин в комментариях к теории, в сущности, отказался от всяких суждений об идейном содержании текстов, он писал лишь о фактологии, историческом, социальном, биографическом контексте определенного текста. Цикл эскизов для фрески «Воскрешение мертвых» рассматривается как многообразие рисунков, но не как целостное произведение, имеющее прямую связь с философским трактатом художника «О Соборе Воскрешающего Музея».

На сегодняшний день было сделано несколько попыток рассмотреть творчество В.Н. Чекрыгина в прямой связи с теоретическим наследием художника. В 2016 году вышла статья профессора Белградского университета Корнелии Ичин «Воскрешением против братоубийства» [18]. Автор видит главную причину увлечения Чекрыгина идеями Фёдорова и темой «Воскрешения» в том, что художник отправился на фронт и участвовал в Первой мировой войне, где сострадал жертвам, а после окончания войны стал свидетелем ужасов гражданской войны, голода и других человеческих

¹ Бассехес А.И., Бобров С.П. (Бик Э.П.), Варшавский Л.Р., Сидоров А.А., Терновец Б.Н., Тугенхольд Я.А. и др. Художник Василий Чекрыгин, «Мастер и тема», «По выставкам» и др. Некролог В.Н. Чекрыгина, статьи и заметки о его творчестве. Вырезки из газет и журналов // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1263.

² Варшавский Л. Художник Василий Чекрыгин // Накануне : лит. прилож. № 15. Берлин, 1922, 27 авг. С. 9.

³ См. также: Кустов Г. Василий Чекрыгин // Московский художник. 1970, 1 окт.

⁴ См. также: Бассехес А.И. и др. Указ. соч.

⁵ Материалы для работы по изучению жизни и творчества В.Н. Чекрыгина : выписки из архивных документов, переписки, библиографии. 1930–1970-е // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 125, 126, 127, 128, 129.

страданий. По словам Ичин, «после Первой мировой и Гражданской войн, расстрелов под окнами в Киеве, Чекрыгин провозглашает жизнь высшей ценностью, она выше творчества. Художник становится мыслителем, он ищет оправдания жизни человека на земле» [18, с. 105]. Безусловно, военный опыт был важным компонентом в становлении мировоззрения Чекрыгина, но всё же трудно назвать именно войну основной причиной становления художника. Многие художники участвовали в Первой мировой, сидели в окопах и наблюдали тот же ужас, но не восстали против смерти подобно Чекрыгину. Для этого потребовался особый ход мысли, который оформился у Чекрыгина под влиянием целого ряда источников, от древнерусской иконописи до классического идеализма и религиозной философии, а кроме того, самостоятельный интеллектуальный труд, развитие ряда взаимодополняющих идей.

В том же 2016 году была опубликована статья Т.И. Пушкарёвой «Идея соборности в системе эстетических воззрений Василия Чекрыгина и философии искусства Ханса Зедльмайера» [19]. Автор находит безусловную связь искусства этого художника с его теоретической мыслью. Ссылаясь на Ханса Зедльмайера, как духовно близкого Чекрыгину теоретика, Татьяна Ивановна указывает на необходимость целостного познания художественного образа, над которым Чекрыгин работал в конце своей жизни. Т.И. Пушкарёва — первый исследователь, который выделяет эстетические взгляды художника в качестве существенно значимых для понимания его творчества.

Еще один из актуальных исследователей Чекрыгина — это филолог А.Г. Гачева [20], издатель антологии «Н.Ф. Фёдоров: pro et contra» [21], куда был включен философский трактат Василия Чекрыгина. Исследователь рассматривает творчество Чекрыгина в контексте учения Николая Фёдорова и русского космизма. В своей книге «Русский космизм» (2019) Анастасия Гачева посвятила отдельную главу Чекрыгину [22], как представителю космизма в искусстве. В последние три года у автора вышло несколько статей, посвященных мастеру. А.Г. Гачева трактует теоретическое наследие и творчество Чекрыгина через влияние «Философии общего дела» Николая Фёдорова. В этом смысле Чекрыгин становится проводником идей Фёдорова в искусстве, а в эскизах художника могут быть открыты прямые иконографические знаки, отсылающие к тексту этого мыслителя.

В 2023 году вышла статья философа Е.М. Титаренко, исследующая теоретические взгляды

Василия Чекрыгина и их связь с философией искусства Владимира Соловьёва [23]. Исследователь относится к теоретическим разработкам художника серьезно, привлекает большой объем архивного материала. Акцент в статье сделан на последнем этапе творчества и эстетики художника, а именно на 1921–1922 годах, когда Чекрыгин всерьез увлекся «Философией общего дела» Николая Фёдорова. Титаренко упоминает главные теоретические сочинения художника и ссылается на них, особый акцент сделан на анализе статьи «О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства». Исследователь упоминает понятие «образа» в контексте теории художника, но не останавливается на нем, включая «образ» в общий перечень понятий, рассматриваемых Чекрыгиным [23, с. 139]. Е.М. Титаренко делает вывод, что, несмотря на отсутствие прямых отсылок к философии Соловьёва у Чекрыгина, художник всё же находился под влиянием Соловьёва: «Очевидно, что в понимании онтологических оснований искусства Чекрыгин идет вслед за Соловьёвым, принимая идеи, высказанные философом о подходах к поиску оснований теории красоты и искусства» [23, с. 140].

В данной статье мы обратимся к образу человека как центральному сущностному элементу художественного и философского мировоззрения Василия Чекрыгина на основе исследования архивных рукописей из фонда Николая Харджиева в Российском государственном архиве литературы и искусства, ранее опубликованных сочинений художника, а также анализа его художественных произведений.

Образ человека в теоретических текстах Василия Чекрыгина

Согласно взглядам Василия Чекрыгина, «неся содержание, форма находит высшее свое выражение в образе» [24, с. 170]. Художник описывает свое понимание образа в следующих теоретических текстах: в докладах «Настает время, когда мы приближаемся к окончательному очищению в живописи...»⁶ (1919–1920), «Об искусствах изобразительных и природе их» (1920) [24], в лекциях по философии изобразительных искусств, прочитанных для студентов ВХУТЕМАСа (1920) [25], а также в письмах к М.Ф. Ларионову⁷ (1920–1921) и Н.Н. Пунину (1920–1921) [26]. Понимание образа у Чекрыгина постепенно развивается от ранних докладов к более поздним текстам. В результате своих теоретических и творческих поисков он приходит к выводу, что именно человек есть

⁶ Чекрыгин В.Н. Доклад «Настает время, когда мы приближаемся к окончательному очищению живописи...». 1919–1920 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1223.

⁷ Чекрыгин В.Н. Отчего современное искусство в кризисе? Письмо к М.Ф. Ларионову. 1922 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1243.

центральный образ для искусства. Особенно подробно художник пишет об этом в серии писем, адресованных Николаю Пунину. Несмотря на отсутствие личного знакомства, Чекрыгин решился описать Пунину свой взгляд на современные течения в искусстве и изложить проблемы современных художников, чтобы привлечь критика на свою сторону. Он признавался, что считает Пунина крупнейшим критиком своего времени. В своих письмах Василий Николаевич касается проблем супрематизма и кубизма. Признавая заслуги этих художественных направлений для освобождения языка искусства, Чекрыгин настаивает на том, что ни в супрематизме, ни в кубизме нет настоящей образности, супрематизм же он называет «обезличенным миром».

Через понятие «образа» Чекрыгин строго определяет природу искусства: если образ не человеческий, если искусство не стремится к изображению человеческого идеала, то это не искусство. В связи с этим он полагал, что в современных художественных течениях, таких как кубизм, супрематизм и конструктивизм, отсутствует образ. Такое понимание образа напрямую связывает художника с классической философией искусства. Иначе говоря, по Чекрыгину, образ — это атрибут [27] искусства, который невозможно исключить, избежав уничтожения художественного произведения. По В.Н. Чекрыгину, именно проявление человеческого образа оживляет любой материал и делает его искусством: «Образ есть наивысшее бытие, заключающее в себе самую наибольшую концентрацию бытия в мысли, в творчестве наибольшую глубину синтеза. *Наивысший из образов есть (хотя бы графический) образ человека.* <...> Наибольшее число понятий можно включить в наименьшем пространстве, что Вы найдете в природе более близким? *Конечно, лицо человека.* Графически, геометрически одушевленный мир включает в своих индивидах наибольшее соединение геометрических фигур (понятий пространства)» [26, с. 209]. Чекрыгин говорит, что геометрическая абстракция несравнима по своим чисто формальным характеристикам с изображением человеческого лица, поскольку лицо сложнее, тоньше и совершеннее геометрической фигуры. Но критика Чекрыгина не тотальна, поскольку он полагал необходимым очищение языка искусства от академической закоснелости, он резко отвергал салонность. Таким образом, он хотел сделать следующий шаг в сравнении с современниками-авангардистами. Форма В.Н. Чекрыгину не безразлична, но он отказывается рассматривать форму отдельно от выражаемого в ней человеческого образа. Чекрыгин в духе «Метафизики» Аристотеля

пишет о связи материи и формы: форма непосредственно соединена с материей. Только тогда материал искусства становится живым, когда внутри него действует идея, оформляющая этот материал. Идея внутри художественной материи — это и есть образ для Чекрыгина: «Каждая форма носит свое содержание в себе, а не получает то или иное содержание от воспринимающего. Неся содержание, форма находит высшее свое выражение в образе» [3, с. 170]. Поскольку Чекрыгин называет материю пассивным началом, то художественное оформление есть для него «победа, одерживаемая жизнью над материей» [3, с. 173].

Художник сопротивляется всякой концептуальности в определении сущности образа, он намеренно отходит от символики, от образа как знака, отрицает метафору и аллегория. Он пишет: «В символизме образ возникает случайно, не органично, не из внутреннего содержания форм, а наоборот содержание подменяет образ, и он раздавлен, мертв и содержание потому мертво, надуманно»⁸. В своем искусстве Чекрыгин утверждает образ человека как реально сущий идеал. Из этого пункта Чекрыгин выводит свою критику символизма: поскольку для символизма идеал всегда недостижим, он является потусторонним в отношении человека. Для В.Н. Чекрыгина идеал — есть доступная реальность, а не субъективная фантазия или отличная от человека внешняя субстанция. Напротив, по Чекрыгину, идеал заложен в природу человека, а потому обладает возможностью и является целью всякой практики, в том числе искусства. Василия Николаевича интересует та будущая реальность, которая обретет форму идеала. Идеал для него — это вполне конкретно оформленное будущее. Чекрыгин полагает, что необходимое содержание искусства — идеал человека, а необходимая форма для искусства — монументальная форма, форма фрески, поскольку именно она соответствует всеобщему содержанию человеческого образа. Он пишет, что человек по своей сути есть «ограниченная бесконечность» [26, с. 211]. Хотя человек и конечен по своей природе, но несмотря на это он способен вместить в своем сознании бесконечную природу вселенной. Проблема, по Чекрыгину, лишь в том, что современный человек ниже своей подлинной сущности. Постепенно художник приходит к конкретной теме, которая по его мысли вполне выражает процесс преобразования человека и его путь к идеалу.

В своих лекциях по философии изобразительных искусств и в письмах к Николаю Пунину В.Н. Чекрыгин выделяет три этапа в развитии художественного образа. Первый этап —

⁸ Чекрыгин В.Н. Манифест художников живописи. Конец 1920 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1230.

подражательный образ, извлеченный из природы, отражающий уже созданную природой истину и лишь найденную художником. Второй этап — образ, в котором художник предугадывает путь развития природы и ее логику, на втором этапе художник учится у природы, но изображает нечто новое, к чему природа может прийти в будущем. Третий тип — образ, созданный самим художником впервые и превосходящий природу. Такой тип образа, по Чекрыгину, — это идеальный человеческий образ. Художник на третьем этапе творит образ, источник которого находится внутри самого человека, а не во внешней природе, поэтому он работает совершенно независимо от опыта. Для Чекрыгина третий тип образа — не продукт субъективной фантазии, поскольку фантазия всё еще остается зависимой от материала, данного ей природой. По Чекрыгину, художник творящий собственный образ, — творит то, что может произвести только сознание человека. Бытие через мышление художника раскрывает истину самого себя точно так же, как истина бытия раскрывалась в природе: «Творческая сила материи, осмысливающая самое себя разумом, создала тончайший организм человека, высший организм, посредством которого осмысливает и себя, и переходит к высшему этапу творчества, к высшей деятельности материи. И вот художник творит еще никогда не явленные образы природой, вкладывая в них высший синтез, высшие представления разума и высочайшие эмоции человека» [26, с. 210]. Логика развития образа приводит Чекрыгина к мысли о том, что человек — это высший результат в развитии бытия, и именно через разум человека бытие само себя сознает. В этом смысле Чекрыгин подобен авангардистам, которые не желали создавать предметы лишь для музеев, а стремились преобразовать сам окружающий мир и воплощать в нем новую реальность. Сотворение высшего образа, который неразрывно связан с человеком и который нельзя просто отразить в природе, — вот что интересует Чекрыгина. Для Чекрыгина этот образ — идеал, но в будущем такой идеал может и должен осуществиться. Мысль Чекрыгина о глубокой связи искусства с бытием согласуется с пониманием искусства в классической эстетике у раннего Шеллинга и Гегеля.

Развитие человеческого образа в творчестве художника

На первом этапе работы над образом человека-идеала (1918–1920) В.Н. Чекрыгин создает серию рисунков, которые посвящены различным граням человеческой природы. Художник минимальными средствами пытается передать сущность изображенных персонажей

и основополагающую черту их личности. Для этого он исключает детали, такие как бытовое окружение и подробности внешности, которые можно было бы расшифровать и прочесть. Чекрыгин раскрывает характер через мимику лица, взгляд и движения тела. Этих средств для него достаточно, чтобы проявить внутреннюю жизнь, скрытую за внешней оболочкой. В отличие от мастеров классического изобразительного искусства, Чекрыгин не работает с натурой, не копирует ее. Именно за обретение этого нового метода работы он хвалит авангард, особенно М. Ларионова и П. Пикассо, но также и К. Малевича. Василий Николаевич говорит, что творческий метод должен быть независим от подражания, художник может из себя самого «достать» то, что он хочет изобразить, и более того, он в праве внешнюю видимость преобразить и трансформировать. Это касается всего — цвета, источника освещения, характера светотени, анатомии, пространства. Подчеркнем, это необходимо, если художник хочет достичь более совершенного результата в сравнении с природой. Ведь Чекрыгин считает, что художник может сделать то, чего природа создать не способна.

Для первого этапа разработки художественного образа характерен рисунок В.Н. Чекрыгина «Платон» (1920, ил. 1). Название этой работы лишь указывает на великую и всем известную личность, но художника не интересует достоверное изображение портрета философа, черты его внешности не вполне совпадают с известным скульптурным портретом Платона. Чекрыгину важна не внешность, а сама мысль. Платоновское учение существенно повлияло на становление Чекрыгина и на его отношение к художественному образу. Мастер пытается решить задачу: возможно ли передать высоту мысли во внешних чертах, если мысль принципиально невидима? Он делает взгляд Платона бездонным, преувеличивает размер его глаз, которые смотрят пристально вглубь зрителя. Через характер этого твердого и деятельного взгляда можно рассмотреть ту высоту, на которую способен подняться человек собственными усилиями. Мы не можем прочесть конкретику этой мысли, но мы способны увидеть, что эта мысль есть, что этот персонаж — мыслящий субъект. Именно по Платону человек обретает себя благодаря абсолютной свободе мысли.

В.Н. Чекрыгин усвоил платоновское учение об идеях, о чем свидетельствует короткий отрывок из первого публичного доклада художника: «Платоновский образ, т.е. идея сущего есть действительность более реальная, чем предметы мира видимого, объективная основа и источник бесконечной цепи явлений»⁹. В этом рисунке он

⁹ Чекрыгин В.Н. Доклад «Настает время...». Указ. соч.



1. В.Н. Чекрыгин.

Платон.

1920.

Бумага,
графитный карандаш,
уголь.

21,6 x 18.

Собрание

К.И. Григоришина.

Источник: [17]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. В.Н. Чекрыгин.

Безумный.

**Рисунок из цикла
«Сумасшедшие».**

1921.

Бумага,
графитный карандаш,
уголь.

23,8 x 22,2.

Собрание

К.И. Григоришина.

Источник: [17]



отдает дань одному из своих учителей. Характер человеческого взгляда всегда не случаен, он с достоверностью способен явить во внешний мир внутреннюю сущность. Взгляд Платона — взгляд человека свободного, взгляд человека, познавшего себя самого. В рисунке «Безумный» (1921, ил. 2) с помощью тех же самых приемов, через взгляд персонажа и выражение лица, через гущение штриха, Чекрыгин создает иной, зеркальный

по смыслу образ человека, который не владеет собой, это раб случайного произвола. Вместо спокойствия фигуры философа — беспокойные резкие движения безумца.

В том же духе выполнен рисунок «Голова раба и лошади» (1920). Чекрыгин показывает две крайние грани человеческой природы: с одной стороны «человек-микрокосм», микроскопическое по пространственной протяженности существо,



3. **В.Н. Чекрыгин.**

Расстрел.

1920.

Бумага, уголь.

31,6 x 30.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: tg-m.ru

но в своем уме способное отразить вселенную, всеобщность бытия. С другой же стороны — человек, в панике бегущий от мира и себя самого.

Другие рисунки Чекрыгина раскрывают иные черты человеческой природы. В серии «Расстрел» (1920, ил. 3) предстает человек за мгновение до смерти, в агонии желающий сохранить жизнь, охваченный страданием и поглощенный им. В рисунке и одноименной живописной работе

«Фидий» (1919) показан верный себе, непоколебимый творец с твердым взглядом, вся фигура которого напоминает нерушимую глыбу. В своих рисунках Чекрыгин применяет приемы экспрессионизма — изменяет, трансформирует, деформирует, усиливает с помощью цвета и штриха внутреннее через внешнее. Его главный прием — это контраст света и тени. Управление светом как инструментом, подчинение света воле художника.

4. В.Н. Чекрыгин.
Эскиз для фрески
«Воскрешение
мертвых».
Композиция с ангелом.
1922.
Бумага,
графитный карандаш.
25,5 x 37,8.
Государственная
Третьяковская галерея.
Источник: tg-m.ru



Свет становится в его рисунках творящим, разумным, а тень подобна пассивной материи, которая оформляется в те объекты, которыми материя должна стать. Изображая человеческий образ, Чекрыгин ловит мельчайшие черты лица — в глубине взгляда, в характере мимики, изгибе губ, повороте головы, наклоне шеи. Художнику достаточно нескольких точных линий и штрихов, чтобы выражение сделать живым.

Более 10 лет В.Н. Чекрыгин изучал древнерусскую живопись, начиная с иконописной мастерской в Киево-Печерской лавре и фресок Софийского Собора в Киеве. Во времена учебы в Московском училище живописи ваяния и зодчества художник продолжал исследовать икону, о чем свидетельствует тетрадь с репродукциями¹⁰, в которую Чекрыгин клеивал произведения искусства и которая более чем на половину заполнена репродукциями икон и древнерусских фресок. Сохранились полные восхищения воспоминания Чекрыгина и Жегина о посещении грандиозной выставки древнерусского искусства в 1913 году,

устроенной к 300-летию царствования дома Романовых. Кроме того, Чекрыгин неоднократно осматривал собрания икон Н.П. Лихачёва и И.С. Остроухова. В 1920 году Чекрыгин прочитал большой доклад, посвященный значению древнерусской иконописи: «Древнерусская икона, утверждая невидимое, воздействует на мир. Необычайная значительность каждого образа подтверждает это. Когда я смотрю на икону, я как бы нахожу свое место в хаосе жизни»¹¹. В связи с этим, можно выдвинуть гипотезу, что именно в иконописной традиции Чекрыгин увидел живой свет, наполненный божественной истиной, который затем попытался перенести в свою живопись и графику.

Однако В.Н. Чекрыгину оказывается недостаточно отдельных и не связанных единым замыслом человеческих образов. На первой стадии он только изучал человека, при этом не отрицая его проблем, возможность падения на уровень животной жестокости и бессознательного произвола. Художник осознал, что идеал — не данность. Дальше он приходит к мысли, что только монументальное

¹⁰ Тетрадь В.Н. Чекрыгина с наклеенными репродукциями росписей, живописи и скульптуры. 1910–1912 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1287, 1288, 1289, 1290.

¹¹ Чекрыгин В.Н. Доклад «Настает время...». Указ. соч.

искусство способно охватить «содержание целой эпохи» и способно выразить подлинный человеческий образ. Свою первую идею фрески он назвал «Бытие». Сохранилась небольшая рукопись, в которой Чекрыгин записал названия сюжетов, сцен, персонажей, которых хотел включить в состав этой фрески¹². Фреска «Бытие» должна была охватить несколько исторических эпох начиная с Древнего Египта и Персии, затем античную Грецию, христианский мир, религиозные учения Востока, историю философии и историю искусства, таким образом, включая в себя всю духовную культуру человечества: эллинизм, буддизм, индуизм, зороастризм, христианство, поэзию, живопись, науку, философию, даже политическую и социальную жизнь современной эпохи. В эту фреску Чекрыгин планировал включить самые основные явления человеческой природы — труд, любовь, разум, веру, дружбу, счастье¹³: «пахарь пашет», «рабочие несут тяжесть», «девушка любит», «плач», «группа идущих ахенян», «лицо Аполлона. Спокойное, уверенное», «Икшваку», «Карма», «Поэты», «Мученики», «Мятежники», «Солдаты 1914–1917 годов». В эту же фреску Чекрыгин планировал добавить своих собственных друзей и учителей. Вероятно, в качестве образцов человеческого достоинства. Таким образом, художник перешел от создания единичных образов человека к замыслу, в котором отдельные люди становятся частью единого духовного процесса. «Бытие» В.Н. Чекрыгина — это сугубо человеческое бытие, образ обретения себя в ходе истории.

Создав всего несколько рисунков для росписи «Бытие», художник отказывается от этой идеи и начинает работать над принципиально новым замыслом фрески. Главное художественное произведение своей жизни Чекрыгин называет «Воскрешение мертвых» (ил. 4). Теперь мастер действует более активно: за полтора года он создает сотни рисунков. По воспоминаниям Льва Жегина [28, с. 198], на выставке «Искусство — жизнь» в 1922 году В.Н. Чекрыгин хотел показать сразу 200 рисунков, из которых сохранилось только 15. Параллельно с работой над эскизами, художник написал философскую рукопись «О Соборе Воскрешающего Музея» [10], где теоретически последовательно раскрыл свою новую идею.

На Чекрыгина теперь оказывает влияние не только классическая эстетика в духе Платона, но и религиозный космизм Николая Фёдорова. В письме к Михаилу Ларионову Чекрыгин называет Фёдорова своим учителем. В философском трактате «О Соборе Воскрешающего Музея» художник описал проект преобразования человека и мира,

вдохновляясь «Философией общего дела» Николая Фёдорова. В центре внимания продолжает оставаться человек, но теперь это «богочеловек».

Текст «О Соборе Воскрешающего Музея» и фреска «Воскрешение мертвых» посвящены одной и той же теме. Но фреска отличается тем, что в ней художник сосредоточился на одном кульминационном событии внутри процесса преобразования человечества — воскрешении мертвых отцов. В своем тексте Чекрыгин описывает путь преобразования с начала и до конца, начиная с современной ему эпохи и заканчивая «Воскрешением». Человек у Чекрыгина проходит через многие феноменологические этапы, главный из которых — обретение разума. В результате объединения с другими людьми в общем разумном деле человек становится «подобен первопричине». Сам процесс воскрешения мертвых, которому посвящена фреска, описан в тексте Чекрыгина кратко, вероятно, потому что художник не смог словами описать сакральный и мистический момент, не вполне ясный для него самого. Мастер полагал, что воскрешение возможно лишь в конце долгого пути, в результате общего дела, в котором примут участие все науки, искусства, религия и философия, все способы духовной деятельности человека. Например, сначала человек сможет победить голод, при помощи естественной науки люди научатся управлять погодой. Еще позже человек станет способен создавать новые звезды для заселения планет. Таким образом, план Чекрыгина — это не план ближайшего будущего. Если фреска «Бытие» была попыткой осмыслить, какой путь человечество проделало за несколько тысячелетий существования культуры, то фреска «Воскрешение мертвых» и текст «О Соборе Воскрешающего Музея» — это план будущего, к которому человечество должно прийти. В этом смысле «Бытие» и «Воскрешение мертвых» дополняют друг друга.

Известно около трех сотен эскизов для фрески «Воскрешение мертвых», выполненных углем и карандашом с разной степенью детализации (1921–1922). Большая часть рисунков хранится в Государственной Третьяковской галерее и в собрании Константина Григоришина, значительная часть находится в Государственном Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, в Российском государственном архиве литературы и искусства, собрании Сергея Григорьянца и в музее Стеделейк в Амстердаме. Отдельные эскизы хранятся в региональных музеях России, Европы и в анонимных частных собраниях. В эскизах Чекрыгина нет

¹² Чекрыгин В.Н. Список эскизов и рисунков к фреске «Бытие». 1920 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 1227.

¹³ Там же.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. В.Н. Чекрыгин.

Эскиз для фрески

«Воскрешение
мертвых».

Композиция из трех
фигур.

1921.

Бумага, уголь.

29 x 22,1.

Государственное
музейное объединение
«Художественная культура
Русского Севера».

Источник:

Государственный каталог
Музейного фонда РФ,
№ 17463532





6. **В.Н. Чекрыгин.**
Эскиз для фрески
«Воскрешение
мертвых».

1922.

41 x 31,4.

Государственный
Русский музей.

Источник: [29]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

7. В.Н. Эскиз

для фрески

«Воскрешение
мертвых».

Композиция с мужской
фигурой в центре.

1922.

Бумага, уголь.

31 x 25,5.

Государственный Русский
музей. Источник: [29]



видимой последовательности, но если охватить рисунки в целом, то обнаруживается процесс внутреннего развития воскрешенного человека: от едва возникшего, находящегося в состоянии потрясения, проходящего через несколько стадий до финального преображения (ил. 5–7).

Согласно В.Н. Чекрыгину, все науки и вся техника будут служить лишь тому, чтобы приблизить воскрешение. Каждый рисунок существует в едином пространстве, в котором осуществляется процесс воскрешения. Для Чекрыгина воскрешение противоречиво: оно мистично, но в то же время оно есть результат развития человеческого разума и науки. Мысль художника состоит в том, что лишь развитие собственных способностей человека дарует ему рай, не потусторонний, а здесь и теперь: «Истинное дело наше — построить небо» [30, с. 451]. Вслед за Николаем Фёдоровым и Владимиром Соловьёвым, Чекрыгин полагает, что смерть есть недостаток природы, изначальное зло, которое необходимо устранить. Для Чекрыгина воскрешение — результат творчества, то есть творческой силы человека, его воли и его свободы. Василий Николаевич настаивает на том, что воскрешение должно быть активным: «Воскрешение активное, нами, сыновьями умерших отцов. А не пассивное ожидание чуда Воскресения, совершившегося бы помимо нашей активной воли» [31, с. 194]. По замыслу Чекрыгина, фреска «Воскрешение мертвых» не должна быть разделена на отдельные фрагменты или сюжетные сцены — напротив, она мыслится как единое, всеохватывающее художественное пространство, подобное огромной картине, заполняющей все стены вокруг зрителя. Во время работы над проектом фрески «Бытие» Чекрыгин направил письмо А.В. Луначарскому с просьбой предоставить доступ к любому зданию, которое он мог бы использовать для росписи. Это свидетельствует о том, что архитектурная конкретика была для него вторична: главным было создание целостного живописного пространства.

Выводы

Таким образом, изучение наследия Василия Чекрыгина открывает возможности для расширенного и более сложного понимания эпохи русского авангарда. Его творчество возникает

на пересечении классической эстетики и формальной школы. Наряду с такими художниками-теоретиками, как Павел Филонов, Казимир Малевич, Василий Кандинский, Эль Лисицкий, Александр Родченко и Алексей Ган, Чекрыгин разделяет представление об искусстве как средстве преображения человека и мира. Кандинский писал, что результатом искусства должен стать синтез искусств под названием «Великая утопия» [32], А.М. Ган говорил о задаче конструирования нового бытия, способного породить нового человека [33]; Э. Лисицкий формировал визуальный код новой реальности на основе супрематизма [34]; П. Филонов через аналитическое искусство стремился к «Мировому расцвету» [35]. В этот контекст органично вписывается и проект В.Н. Чекрыгина — *Собор Воскрешающего Музея*, синтезирующий искусство, науку и религию в деле преображения человечества.

Несмотря на формальную критику Чекрыгин таких художников, как Пикассо, Малевич, Татлин, и конструктивистов, его собственные поиски позволяют говорить о внутренней близости к ним: как и многие авангардисты, он отказывался от чужих художественных систем, но сохранял устремленность к радикальному переосмыслению художественного языка. В то же время Чекрыгин прочно укоренен в классической эстетике, христианском гуманизме и традиции древнерусской иконописи. Его студенческая тетрадь с репродукциями включает работы Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тинторетто, Мазаччо, а также фрески новгородской школы, иконы Андрея Рублёва и Дионисия. Чекрыгин из иконописи переносит в свое творчество свет, который не имеет внешнего источника, а внутренне присущ самой фигуре, а также одухотворенные лики, наполненные божественной силой. Василий Чекрыгин исследовал психологизм и глубину пластики искусства Ренессанса, внутреннюю сосредоточенность образов Леонардо, напряженную драматургию многофигурных композиций Тинторетто и Микеланджело. Художественный путь В.Н. Чекрыгина демонстрирует возможность органичного соединения авангардных идей с классическим наследием и показывает, насколько плодотворным может быть этот союз в искусстве XX века.

Список источников

1. Дворжак М. История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова и др. под общ. ред. А.К. Лепорка. СПб. Академический проект, 2001. 331 с.
2. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства : статьи по истории искусства / пер. с англ. В.В. Симонова. СПб.: Академический проект, 1999. 393 с.
3. Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М.: Территория будущего, 2008. 638 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. / пер. с нем. Б.С. Чернышёва и др. СПб.: Наука, 1999.
5. Авдошин Д.А. Идея преображения человека в творчестве Александра Иванова и Василия Чекрыгина // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. № 64. С. 185–198.
6. Бакушинский А.В. В пути к великому искусству // Жизнь. 1922. № 3. С. 132–135.
7. Бакушинский А.В. Выставка произведений В.Н. Чекрыгина // Русское искусство. М.: Петроград, 1923. № 2–3. С. 15–20.
8. Шапошников Б. Апостол большого искусства. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине // Маковец. Журнал искусств. 1922. № 2. С. 8–10.
9. Жегин Л.Ф. Другу // Маковец. Журнал искусств. 1922. № 2. С. 6.
10. Аранович Д. «Маковец» // Советское искусство. 1926. № 1. С. 76–77.
11. Горский А.К. Николай Федорович Фёдоров и современность // Горский А.К. Сочинения и письма : в 2 т. Т. 1 / сост. А.Г. Гачева. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 663–812.
12. Левитин Е. Об искусстве В.Н. Чекрыгина // Василий Николаевич Чекрыгин (1897–1922). Рисунки : каталог. М.: Советский художник, 1969. 19 с.
13. Ковалёв А. «Маковец», Союз художников и поэтов «Искусство-жизнь» // Искусство. 1987. № 12. С. 32–41.
14. Герчук Ю. Василий Чекрыгин // Творчество. 1974. № 10. С. 10–12.
15. Молок Ю.А., Костин В.И. Об одной идее «будущего синтеза живых искусств» (по материалам писем В.Н. Чекрыгина к Н.Н. Пунину начала 20-х годов) // Советское искусствознание '76. Вып. 2 / редкол.: В.М. Полевой и др. М.: Советский художник, 1977. С. 306–310.
16. Колесникова Н. Наследие Чекрыгина. Моя история. М.: Human Rights Publishers, 2016. 140 с.
17. Мурина Е.Б., Ракитин В.И. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005. 286 с.
18. Ичин К. Воскрешением против братоубийства: Василий Чекрыгин // Вопросы философии. 2016. № 4. С. 103–112.
19. Пушкарёва Т.И. Идея соборности в системе эстетических воззрений Василия Чекрыгина и философии искусства Ханса Зедльмайра // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. Т. 17. № 2. С. 354–363.
20. Гачева А.Г. На путях к творчеству жизни (Н.Ф. Фёдоров и В.Н. Чекрыгин) // «Служитель духа вечной памяти». Николай Фёдорович Фёдоров : сб. науч. ст. Ч. 2 / ред.-сост.: А.Г. Гачева, М.М. Панфилов. М.: Пашков дом, 2010. С. 88–100.
21. Н.Ф. Фёдоров: pro et contra : антология : в 2 кн. Кн. 2 / сост. А.Г. Гачевой, С.Г. Семёновой. СПб. : Изд-во РХГА, 2008. 1216 с.
22. Гачева А.Г. Художник, спасающий мир. Василий Чекрыгин // Гачева А.Г. Русский космизм в идеях и лицах. М.: Академический проект, 2019. С. 323–340.
23. Титаренко Е.М. «Реальное дело художника» и философия искусства: Соловьёв — Фёдоров — Чекрыгин // Соловьёвские исследования. 2023. № 4. С. 132–146.
24. Чекрыгин В.Н. Об искусствах изобразительных, о природе их // Мурина Е.Б., Ракитин В.И. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005. С. 168–178.
25. Чекрыгин В.Н. Лекция вводная. Философия изобразительных искусств. Для чтения ученикам ВХУТЕМАС. 1920 // Мурина Е.Б., Ракитин В.И. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005. С. 178–187.
26. Чекрыгин В.Н. Из переписки с Н.Н. Пуниным. 1920–1922 // Мурина Е.Б., Ракитин В.И. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005. С. 205–218.
27. Спиноза Б. Этика. СПб.: Мегакон, Аста-пресс LTD, 1993. 248 с.
28. Жегин Л.Ф. Воспоминания о В.Н. Чекрыгине // Лев Жегин: мистика искусства / авт.-сост. В.В. Калмыкова. М.: Русский импульс, 2020. С. 178–201.
29. Космизм в русском искусстве : каталог / авт.-сост.: Л. Большакова и др. СПб.: Русский музей, Palace editions, 2021. 208 с., ил.
30. Чекрыгин В.Н. О Соборе Воскрешающего Музея // Н.Ф. Фёдоров: pro et contra : антология : в 2 кн. Кн. 2 / сост. А.Г. Гачевой, С.Г. Семёновой. СПб. : Изд-во РХГА, 2008. С. 450–482.
31. Чекрыгин В.Н. Мысли. 1920–1921 // Мурина Е.Б., Ракитин В.И. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: RA, 2005. С. 194.

32. Кандинский В. О «Великой утопии» // Художественная жизнь. Бюллетень художественной секции Наркомпроса. 1920. № 3 (март – апрель). С. 2–4.
33. Ган А.М. Конструктивизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. XXVII, [1], 70 с.
34. Лисицкий Э. Преодоление искусства // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3: Технологии / авт.-сост. С. Ушакин. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 53–67.
35. Ершов Г.Ю. Художник мирового расцвета: Павел Филонов. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. 293 с.

References

1. Dvořák, M. (2001) *History of art as the history of spirit*. Saint Petersburg: Akademicheskyy proekt. (In Russ.)
2. Panofsky, E. (1999) *Meaning in the visual arts: papers in and on art history*. Saint Petersburg: Akademicheskyy proekt. (In Russ.)
3. Sedlmayr, H. (2008) *The lost center = Verlust der Mitte*. Moscow: Territoriya budushchego. (In Russ.)
4. Hegel, G.W.F. (1999) *Lectures on aesthetics. In 2 vols*. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
5. Avdoshin, D.A. (2023) 'The Idea of the transfiguration of man in the works of Alexander Ivanov and Vasily Chekrygin', *Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv = Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts*, (64), pp. 185–198. (In Russ.)
6. Bakushinsky, A.V. (1922) 'On the way to great art', *Zhizn = Life*, (3), pp. 132–135. (In Russ.)
7. Bakushinsky, A.V. (1923) 'Exhibition of works by V.N. Chekrygin', *Russkoye iskusstvo = Russian Art*, (2–3), pp. 15–20. (In Russ.)
8. Shaposhnikov, B. (1922) 'The apostle of great art: Memories of V.N. Chekrygin', *Makovets. Zhurnal iskusstv = Makovets. Journal of the Arts*, (2), pp. 8–10. (In Russ.)
9. Zhegin, L.F. (1922) 'To a friend', *Makovets. Zhurnal iskusstv = Makovets. Journal of the Arts*, (2), p. 6. (In Russ.)
10. Aranovich, D. (1926) 'Makovets', *Sovetskoye iskusstvo = Soviet Art*, (1), pp. 76–77. (In Russ.)
11. Gorsky, A.K. (2018) 'Nikolai Fedorovich Fedorov and the present', in Gorsky, A.K. *Writings and letters*. In 2 vols., vol. 1. Moscow: Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, pp. 663–812. (In Russ.)
12. Levitin, E. (1969) 'On the art of V.N. Chekrygin', in Levitin, E. (comp.) *Vasily Nikolaevich Chekrygin (1897–1922). Drawings [Catalogue]*. Moscow: Sovetsky khudozhnik. (In Russ.)
13. Kovalev, A. (1987) "Makovets", Union of Artists and Poets "Art-Life", *Iskusstvo = Art*, (12), pp. 32–41. (In Russ.)
14. Gerchuk, Yu. (1974) 'Vasily Chekrygin', *Tvorchestvo = Creativeness*, (10), pp. 10–12. (In Russ.)
15. Molok, Yu.A. and Kostin, V.I. (1977) 'On an idea of the "future synthesis of the living arts": based on letters from V.N. Chekrygin to N.N. Punin from the early 1920s', in Polevoy, V.M. (ed.) *Soviet Art Studies '76, issue 2*. Moscow: Soviet artist, pp. 306–310. (In Russ.)
16. Kolesnikova, N. (2016) *The legacy of Chekrygin. My story*. Moscow: Human Rights Publishers. (In Russ.)
17. Murina, E.B. and Rakitin, V.I. (2005) *Vasily Nikolaevich Chekrygin*. Moscow: RA Publ. (In Russ.)
18. Ichin, K. (2016) 'Resurrection against fratricide: Vasily Chekrygin', *Voprosy filosofii = Questions of Philosophy*, (4), pp. 103–112. (In Russ.)
19. Pushkaryova, T.I. (2016) 'The idea of sobornost in the aesthetic views of Vasily Chekrygin and the philosophy of art of Hans Sedlmayr', *Vestnik Russkoy Khristianskoy Gumanitarnoy Akademii = Review of the Russian Christian academy for the humanities*, 17(2), pp. 354–363. (In Russ.)
20. Gacheva, A.G. (2010) 'On the paths toward the art of life (N.F. Fedorov and V.N. Chekrygin)', in Gacheva, A.G. and Panfilov, M.M. (comps.) *Servant of the spirit of eternal memory: Nikolai Fedorovich Fedorov*, part 2. Moscow: Pashkov dom, pp. 88–100. (In Russ.)
21. Gacheva, A.G. and Semenova, S.G. (comps.) (2008) *N.F. Fedorov: pro et contra. Anthology*. In 2 vols., vol. 2. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy. (In Russ.)
22. Gacheva, A.G. (2019) 'The artist who saves the world: Vasily Chekrygin', in Gacheva, A.G. *Russian cosmism in ideas and faces*. Moscow: Akademicheskyy proekt, pp. 323–340. (In Russ.)
23. Titarenko, E.M. (2023) "The real task of the artist" and the philosophy of art: Solovyov – Fedorov – Chekrygin', *Solovyovskiye issledovaniya = Solovyov Studies*, (4), pp. 132–146. (In Russ.)
24. Chekrygin, V.N. (1920) 'On the visual arts and their nature', in Murina, E.B. and Rakitin, V.I. (eds.) *Vasily Nikolaevich Chekrygin*. Moscow: RA Publ., pp. 168–178. (In Russ.)

25. Chekrygin, V.N. (1920) 'Introductory lecture. Philosophy of the fine arts', in Murina, E.B. and Rakitin, V.I. (eds.) *Vasily Nikolaevich Chekrygin*. Moscow: RA Publ., pp. 178–187. (In Russ.)
26. Chekrygin, V.N. (1920–1922) 'Correspondence with N.N. Punin', in Murina, E.B. and Rakitin, V.I. (eds.) *Vasily Nikolaevich Chekrygin*. Moscow: RA Publ., pp. 205–218. (In Russ.)
27. Spinoza, B. (1993) *Ethics*. Saint Petersburg: Megacon & Asta-press LTD. (In Russ.)
28. Zhegin, L.F. (2020) 'Memories about V.N. Chekrygin', in Kalmykova, V.V. (comp.) *Lev Zhegin: The mysticism of art*. Moscow: Russian Impulse, pp. 178–201. (In Russ.)
29. Bolshakova, L. (comp.) (2021) *Cosmism in Russian art* [Catalogue]. Saint Petersburg: Russian Museum & Palace editions. (In Russ.)
30. Chekrygin, V.N. (2008) 'On the Cathedral of the Resurrecting Museum', in Gacheva, A.G. and Semenova, S.G. (comps.) (2008) *N.F. Fedorov: pro et contra. Anthology*. In 2 vols., vol. 2. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy, pp. 450–482. (In Russ.)
31. Chekrygin, V.N. (1920–1921) 'Thoughts', in Murina, E.B. and Rakitin, V.I. (eds.) *Vasily Nikolaevich Chekrygin*. Moscow: RA Publ., p. 194. (In Russ.)
32. Kandinsky, V. (1920) 'On the great utopia', *Khudozhestvennaya zhizn. Byulleten khudozhestvennoy sekcii Narkomprosa = Artistic Life. Bulletin of the Art Section of Narkompros*, (3), pp. 2–4. (In Russ.)
33. Gan, A.M. (2024) *Constructivism*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
34. Lissitzky, E. (2016) 'Overcoming art', in Ushakin, S. (comp.) *Formal method. Anthology of Russian Modernism. Vol. 3: Technologies*. Ekaterinburg – Moscow: Kabinetnyy uchenyy, pp. 53–67. (In Russ.)
35. Ershov, G.Y. (2015) *An artist of world bloom: Pavel Filonov*. Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg Press. (In Russ.)

Информация об авторе

Авдошин Даниил Алексеевич, менеджер научно-просветительного отдела, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Российская Федерация, danil.avdd@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-4274-8118>.

Information about the author

Daniil Alekseevich Avdoshin, Manager of the Education department, The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, danil.avdd@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-4274-8118>.

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

Статья поступила в редакцию 09.07.2025; одобрена после рецензирования 28.07.2025; принята к публикации 30.07.2025.

The article was received by the editorial board on 09 July 2025; approved after reviewing on 28 July 2025; accepted for publication on 30 July 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 232–239. ISSN 2518-7767 (online)

Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 232–239. ISSN 2518-7767 (online)



Краткое сообщение

УДК 72.04(470.54)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.013

Эскизы художественных украшений Екатеринбурга к 7 ноября 1923 года, выполненные художником Леонидом Елтышевым



Айнутдинов Антон Сергеевич

Свердловское отделение Союза художников России,
Екатеринбург, Российская Федерация

ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>, Researcher ID: AAD-6662-2022

Аннотация. В Центре документации общественных организаций Свердловской области при работе с документами, посвященными художественной жизни Урала 1920–1930-х годов, были найдены эскизы монументально-декоративных и массово-агитационных произведений екатеринбургского художника Леонида Елтышева для украшения городского пространства Екатеринбурга к празднованию 7 ноября в 1923 году. Эти материалы изучаются, описываются и публикуются в статье впервые в уральском искусствоведении и дополняют уже известные страницы истории как о самом художнике и его творчестве, так и о формах празднования годовщин Октябрьской социалистической революции в Екатеринбурге.

Ключевые слова: Леонид Елтышев, годовщина Октябрьской социалистической революции, советское монументально-декоративное искусство Урала, советское агитационно-массовое искусство Урала, эскизы

Для цитирования: Айнутдинов А.С. Эскизы художественных украшений Екатеринбурга к 7 ноября 1923 года, выполненные художником Леонидом Елтышевым // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 232–239. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.013>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1215>.

Short communication article

Sketches of artistic decorations of Ekaterinburg for November 7, 1923, executed by the artist Leonid Eltyshev

Anton S. Ainutdinov

Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation
ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>, Researcher ID: AAD-6662-2022

Abstract. In the Documentation Center of Public Organizations of the Sverdlovsk region, while working with documents devoted to the artistic life of the Urals in the 1920s and 1930s, sketches of monumental, decorative, and mass propaganda works by the Ekaterinburg artist Leonid Eltyshev were found. These sketches were intended to decorate the urban space of Ekaterinburg by November 7, 1923. These materials are studied, described, and published in the article for the first time in Ural art history and complement the already well-known pages of history about the artist himself and his work, as well as about the forms of celebrating the anniversaries of the October Socialist Revolution in Ekaterinburg.

Keywords: Leonid Eltyshev, anniversary of the October Socialist Revolution, Soviet monumental and decorative art of the Urals, Soviet mass propaganda art of the Urals, sketches

For citation: Ainutdinov, A.S. (2025) 'Sketches of artistic decorations of Ekaterinburg for November 7, 1923, executed by the artist Leonid Eltyshev', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 232–239.
doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1215>. (In Russ.)

Введение

В первые годы после Октябрьской революции, в 1918–1923 годы, появились массовые советские праздники, оформление которых было делом только профессиональных художников. Исключение из этого правила не составлял и Екатеринбург, где в это же время трудились художники над произведениями декоративно-оформительского характера. К сожалению, эти работы не уцелели, поэтому их обстоятельное изучение провести сейчас невозможно, помочь в этом деле могут только отдельные разрозненные словесные описания, содержащиеся в воспоминаниях художников (главным образом у Николая Сазонова) и на страницах городской прессы этого периода. Большой удачей можно считать найденные эскизы художественных украшений к 7 ноября в 1923 году, выполненные Леонидом Елтышевым, которые дают представление о том, какие произведения задумывались одним из екатеринбургских художников для конкретного воплощения.

Научная новизна статьи заключается в приведении новых фактов, касающихся монументально-декоративного искусства для оформления

городских улиц к советским праздникам. Цель статьи — в представлении в общих чертах оформления Л. Елтышевым массового праздника 7 ноября 1923 года в Екатеринбурге.

Обстоятельное рассмотрение произведений искусства, созданных к праздникам 1 Мая и 7 Ноября, в контексте изучения новых изобразительных форм оформления городов в самом широком смысле было предпринято в сборнике материалов и исследований под названием «Агитационно-массовое искусство первых лет Октября». Сборник был издан в 1971 году, однако в нем основной упор был сделан на изучении общей картины агитационно-массового искусства первых лет Октября исключительно в таких городах, как Москва, Петроград, Нижний Новгород и Саратов [1, с. 9, 67, 134]. При этом авторами ставилась цель в дальнейшем продолжить эти изыскания, чего, однако, не было сделано. Вместе с тем с этого момента сборник остается, по сути, единственным обширным трудом по заявленной теме. К сожалению, описанию и анализу оформления города Свердловска к главным советским праздникам не нашлось места в этом труде. Таким

образом, каких-либо ориентиров в данном вопросе не задано, а потому каждый исследователь, обратившийся к каким-либо новым найденным фактам о монументально-декоративном искусстве и агитационно-массовом искусстве Екатеринбурга первых лет Октября, будет находиться в состоянии «первопроходца».

Полезными можно считать две книги Олега Владиславовича Немиро «В город пришел праздник» и «Праздничный город». Исследователь четверть века изучал историю декоративного оформления праздников. Но в них в большей степени идет речь о новом виде знания — эротологии, науке о праздничном феномене общественного бытия, а не о том, какие произведения оформительского искусства были выполнены в регионах советского государства [2, с. 6–38; 3, с. 42–50].

Помочь в составлении полной картины могло бы также обращение к изученному творческому наследию Л. Елтышева, но и здесь таятся «подводные камни». О нем написано не было в связи с малой сохранностью работ мастера в разных жанрах, а также, по-видимому, по причине того, что художник не оставил после себя внушительного творческого наследия, большого количества художественных произведений. Исключение составили воспоминания о нем художника Николая Сазонова, в которых основное внимание уделено воспроизведению общих бытовых проблем, которые имели оба мастера в детстве (одно время они жили рядом друг с другом), а также описанию главного «детища» Елтышева — росписей интерьеров Делового клуба (ныне — Свердловская государственная академическая филармония), авторский проект которых утвердила комиссия в 1925 году, после чего Леонид Елтышев приступил к работе [4, с. 132–133]. Именно с этими росписями главным образом и ассоциируется чаще всего имя Л. Елтышева. Однако найденные эскизы подсвечивают дарование мастера с другой стороны — как художника, тяготевшего также к жанрам декоративно-оформительского искусства.

В настоящей статье пойдет речь об эскизах монументально-декоративных и массово-агитационных произведений екатеринбургского художника Л. Елтышева для украшения городского пространства Екатеринбурга к празднованию 7 ноября в 1923 году. Их финальное воплощение, возможно, могло отличаться от предварительного облика, запечатленного в рассматриваемых эскизах. Тем не менее это нисколько не умаляет значимости найденных эскизов, которые дополняют страницы творческой биографии их автора.

При этом известно, что первый раз художник выступил как автор живописных панно для арки, написанных к 7 ноября 1919 года. Они были установлены на самой высокой точке города около Дворца пионеров. Одно из этих панно изображало на фоне уральского неба схватку двух орлов: красный орел побеждает белого. На другой стороне арки было панно с уральскими заводскими видами. С этого момента, по всей видимости, способности художника были замечены новой советской властью и он стал привлекаться к выполнению государственных заказов в Екатеринбурге.

От идеи — к эскизу

Празднование шестой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции на Урале происходило на фоне политического решения об изменении административно-территориального и экономического деления региона. Так, 3 ноября 1923 года на III сессии ВЦИК X созыва было принято постановление об образовании новой, более крупной, административно-территориальной единицы — Уральской области, в которую, наряду с еще 14 иными округами Пермской, Челябинской и Тюменской губерний, вошла Екатеринбургская губерния [5, с. 1763]. Уральцы начали отмечать это событие, примыкавшее по срокам к годовщине Октябрьской революции 1917 года, заблаговременно, в том числе разработав план масштабного празднования. К этому процессу были привлечены многие художественные силы Урала. Искусствовед Борис Павловский совершенно верно почувствовал дух эпохи и в одном из своих утверждений подметил глобальную растущую связь искусства с иными отраслями общественной жизни молодой советской страны, начавшуюся в первую очередь именно с оформления городов к праздничным датам: «Укрепление Советского государства, его победы во всех областях промышленности и сельского хозяйства обусловили рост социалистической культуры» [6, с. 20].

Главная роль — придумать и воплотить в жизнь украшение областного центра, города Екатеринбурга, к 7 ноября 1923 года — была отведена губернской комиссией по организации октябрьских торжеств уполномоченному художнику Леониду Елтышеву¹ (ил. 1). Он выполнил еще в сентябре 1923 года серию эскизов художественных украшений в форме произведений монументально-декоративного и агитационно-массового искусства [7].

Эскизы, созданные для улиц города Л. Елтышевым, включают в себя несколько отдельных

¹ Леонид Андреевич Елтышев (1893–1932) — екатеринбургский художник. Работал как живописец, график и монументалист. Учился в Екатеринбургской художественно-промышленной школе и в Одесской художественной школе. С 1919 года находился в Екатеринбурге, где преподавал в изомастерской Пролеткульта. В 1921 году был членом Екатеринбургской артели художников. Сотрудничал как писатель и художник-иллюстратор с журналом «Охотник». Автор росписей в фойе Делового клуба (сейчас здание филармонии) вместе с художником В. Елисеевым.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

**1. Художник Л. Елтышев
в окружении
екатеринбургских ху-
дожников**

(стоит четвертый слева
направо во втором ряду)

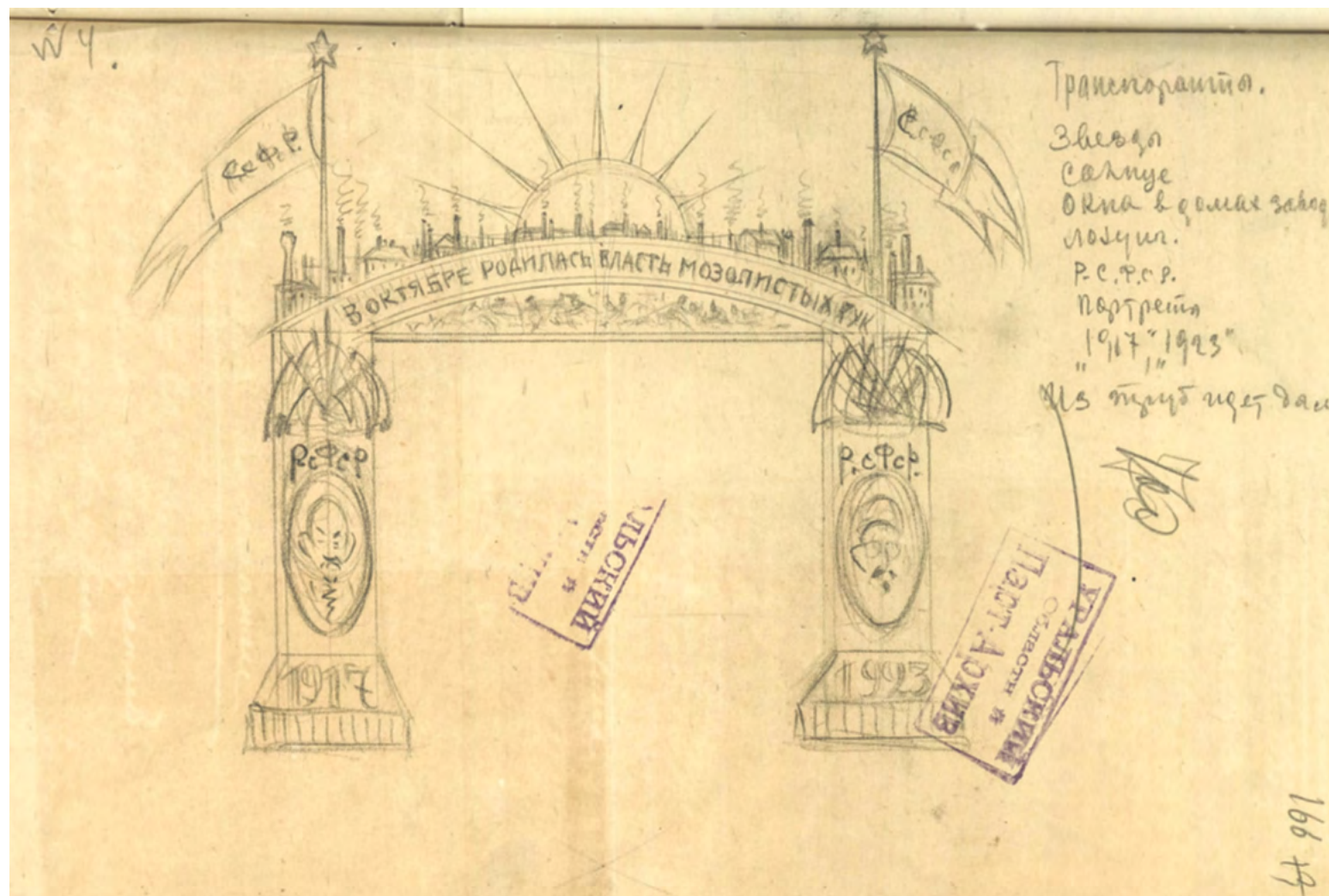


проектов: Башни революции, обелиска Красной звезды, красных звезд в облаках, арок, иллюминации неба и общего украшения различных мест старыми флагами, лозунгами, плакатами, арками, эмблемами, зеленью и красными звездами, сохранившимися с прошлых годовщин празднования даты революции. Рисунки этих монументально-декоративных произведений и отдельных частей и деталей к ним агитационного характера были выполнены карандашом на бумаге с уточняющими подписями, благодаря которым можно понять авторский замысел и новаторство каждого отдельного объекта, предусмотренного для массового обозрения.

Сам художник, собираясь приступить к работе, говорил: «Для определения нарядности того или иного сооружения, конечно, необходимо видеть красочные эскизы арок, башен и т.д., которые я приготовлю в случае принципиального утверждения проекта» [7]. К сожалению, неизвестно, были ли выполнены эскизы дополнительно в цвете (в архивах они не найдены), однако основываясь на словах автора, можно с уверенностью утверждать, что губернская комиссия утвердила общий проект. И скорее всего, художник осуществил, если не всё в полном объеме, то очень многое из задуманного на бумаге.

Очень часто художники после революции для празднования 1 Мая и 7 Ноября обращались к выполнению архитектурной конструкции арки с советской символикой. Для шестилетней годовщины социалистической революции

в Екатеринбурге Л. Елтышев разработал эскиз подобной большой арки с названием «В октябре родилась власть мозолистых рук», которая, судя по ее внешнему облику, являлась главной среди других аналогичных объектов. Она представляла собой архитектурное сооружение из дерева и железа, состоявшее из дугообразного циркульного перекрытия проема двумя колоннами, а также архивольта, декоративного антрвольта и внешнего оформления боковых опор декоративными транспарантами под двумя пятнами арки. В основании колонн художник поместил две даты — «1917» и «1923», они должны были вместе с проемом арки подчеркнуть на уровне восприятия образ времени, которое прожито народом с момента Октябрьской революции. Два овальных портрета в неоклассическом стиле на колоннах с узнаваемыми чертами лиц прямо указывали на присутствие важных для новейшей истории Урала людей — Владимира Ильича Ленина и Якова Михайловича Свердлова. Наружное обрамление арочного проема венчал лозунг «В октябре родилась власть мозолистых рук», который давал понять общий замысел художественного сооружения, заключенный в изображении темы труда рабочего и крестьянского государства (ил. 2). Антрвольты включали в себя ажурные, изготовленные из дерева и железа фигуры солнца, красных звезд и домов завода с окнами, с крыш которых поднимался вверх дым. Эта композиция в целом означала то, что трудовой Урал с его жителями в течение шести лет молодого государства идет в восходящее будущее



2. Л.А. Елтышев.
**Эскиз арки «В октябре
родилась власть
мозолистых рук».**
Бумага, карандаш.
Центр документации
общественных
организаций
Свердловской области

коммунизма. Скупые комментарии Л. Елтышева не позволяют до конца реконструировать весь замысел, но сохранилось небольшое уточнение автора об этом произведении. Л. Елтышев полагал, что эта необычная арка «при максимуме дешевизны и легкости вполне нарядна и ажурна» [8].

Следующий сохранившийся эскиз изображает обелиск Красной звезды (ил. 3). Его высота, к сожалению, не упоминается ни на рисунке, ни в документах. Тем не менее отчетливо видно, что обелиск имел высокую форму иглы с навершием в виде красного шара, на котором помещалась фигура ребенка с факелом в руке. При этом в одном из документов сохранилось письменное уточнение, что факел и звезды на разных сторонах обелиска выглядели по-праздничному, поскольку были обеспечены возможностью светиться в вечернее и ночное время суток [8].

Имели возможность излучать свет и стационарные Красные звезды, которыми также 7 ноября 1923 года предполагалось оформить небо над Екатеринбургом, чтобы преподнести интересное и оригинальное зрелище. Эти объекты, содержащие внутри электрические лампочки, запускались в небо на нитках по принципу воздушного змея.

При этом самих ниток не было видно, благодаря чему создавался эффект того, что звезды летят по воздуху. Помимо Красных звезд в документах упоминалась голова Карла Маркса, которая также запускалась в небо на нитке и, по-видимому, была сделана из какого-то легкого материала. Всего на уральском празднике октября в 1923 году было задействовано около сотни подобных Красных звезд, создавших необычное и красивое свечение в небе над городом.

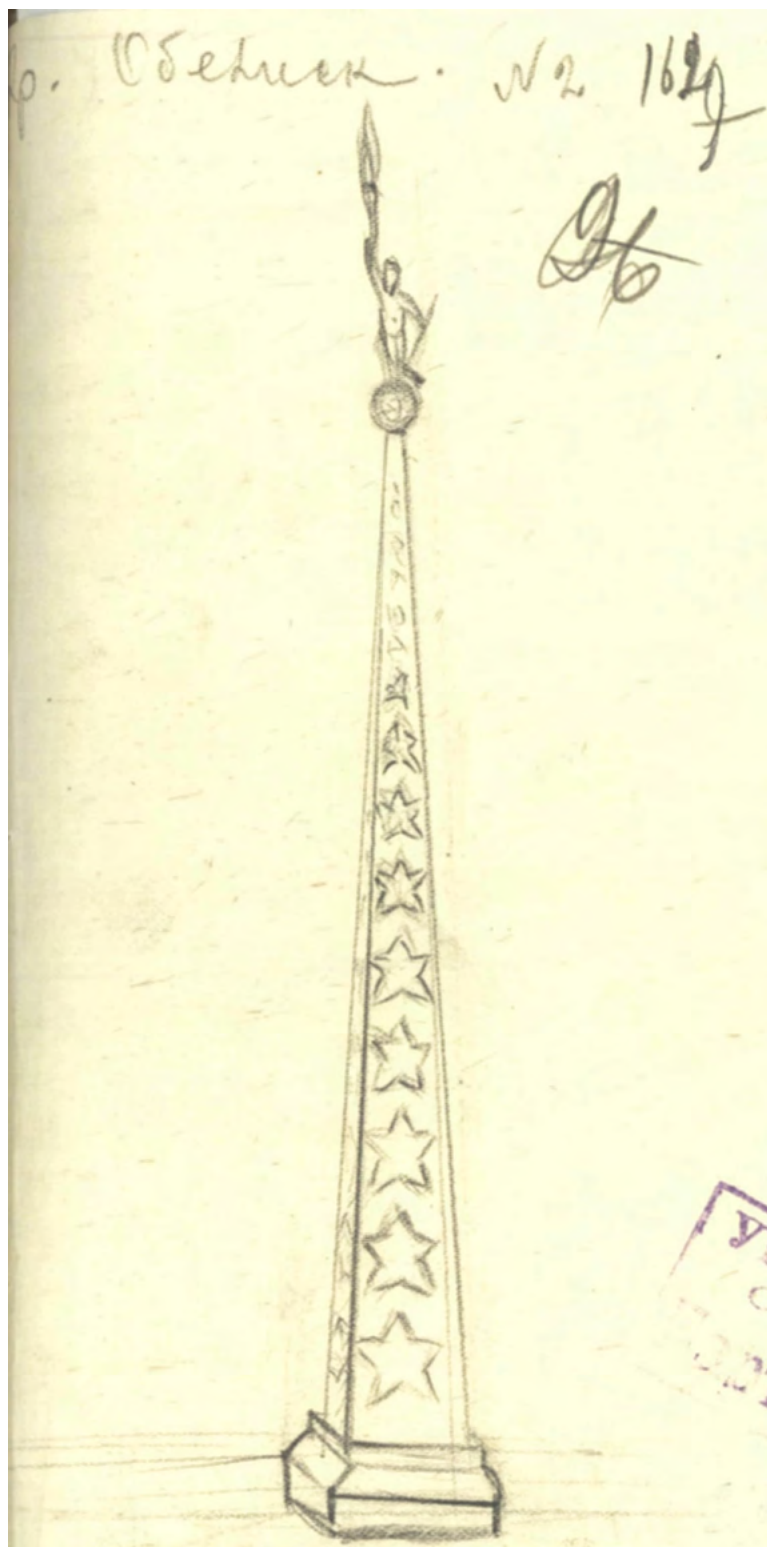
Самым необычным из всех стал эскиз и созданное по его образцу внушительное архитектурное сооружение Башни революции (ил. 4). Ее высота составляла более 24 метров. Башня имела четыре стороны, которые были оформлены в соответствии с четким планом художника, придумавшего необычный внешний вид. Эскиз позволяет рассмотреть несколько частей сооружения. В основании башни со всех сторон размещались киоски для продажи революционной литературы. Выше них также по всем сторонам имелись красные флаги с лозунгами «Да здравствует Интернационал» с макетами его эмблемы в виде серпа и молота. Следующая часть башни занимала пространство еще на один этаж выше

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

3. Л.А. Елтышев.

Эскиз Красного обелиска.

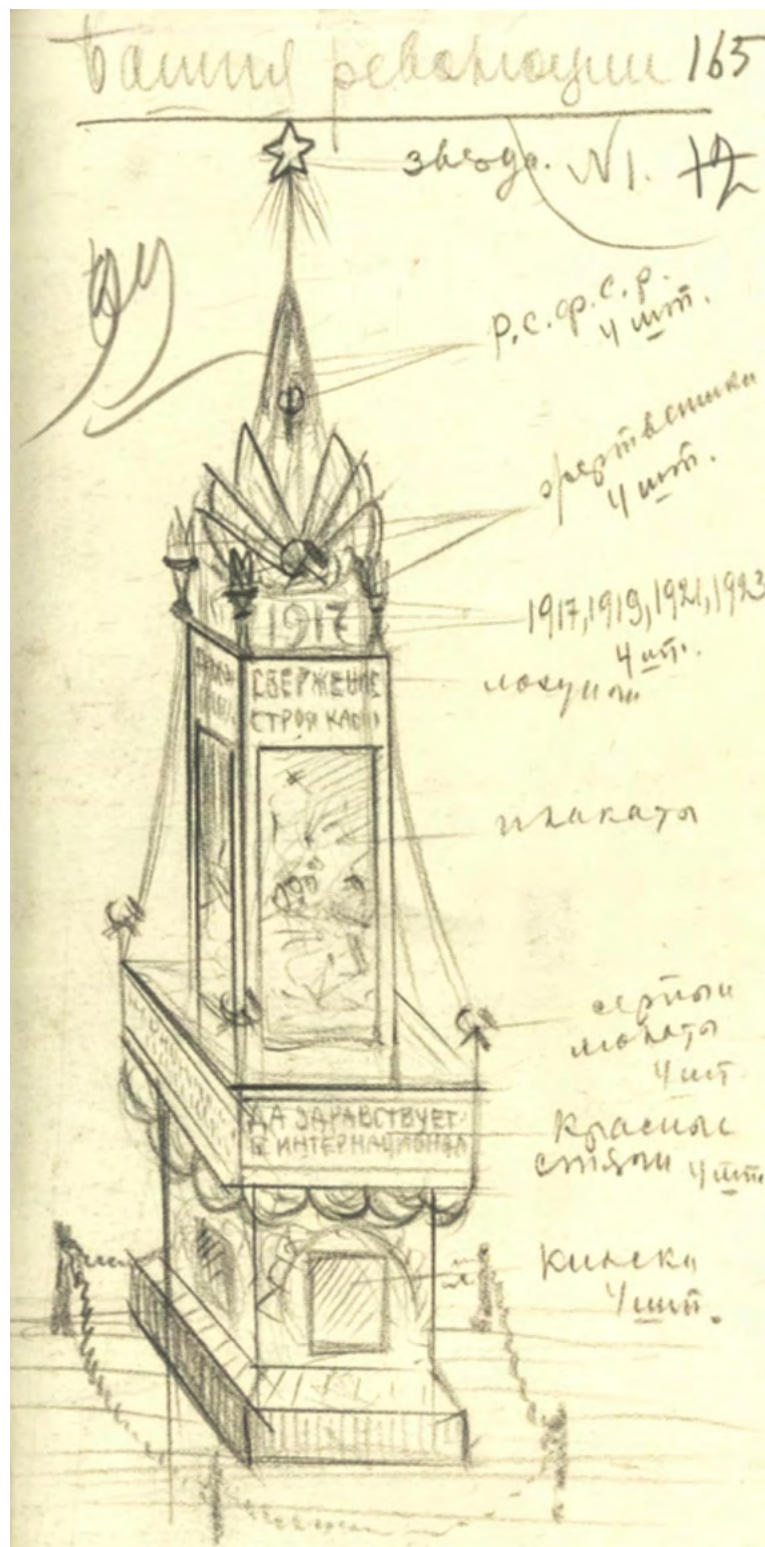
Бумага, карандаш.
Центр документации
общественных
организаций
Свердловской области



4. Л.А. Елтышев.

Эскиз Башни революции.

Бумага, карандаш.
Центр документации
общественных
организаций
Свердловской области



и представляла собой нарисованные агитационные плакаты, наглядно изображавшие четыре этапа революции в России. К сожалению, отчетливо увидеть на рисунке можно только один из них, иллюстрирующий с помощью написанного сверху лозунга «Свержение строя капиталистов» содержание рисунка под ним. Верх башни сочетал в себе крупного размера цифры, показывающие даты «1917, 1919, 1921, 1923», с жертвенниками и знаменами по сторонам и навершием в форме пирамиды с надписью «РСФСР», на которую была водружена яркая красная звезда. Вечером все

жертвенники, надпись «РСФСР», лозунги и плакаты, имея электрические лампочки, светились разными световыми красками.

Установить месторасположение Башни революции в Екатеринбурге не удалось, так как ни документы, ни газеты в 1923 году не зафиксировали этот факт.

После окончания торжеств по случаю шестой годовщины Октябрьской революции губернская комиссия, как и годом ранее, постановила все монументальные и агитационные украшения убрать и разобрать, а также передать всё ей на хранение

[9, л. 189]. К сожалению, дальнейшие обстоятельства таких объектов, как Башня революции, обелиск Красной звезды и других, сегодня уральскому искусствоведению не известны. По всей вероятности, никто из членов комиссии не относился к этому реквизиту со всей ответственностью, поэтому они в течение небольшого периода времени пришли в негодность, несмотря на то что «на советском Урале художники вместе с революционным народом боролись за победу новой жизни» [10, с. 5]. Однако можно констатировать, что художник Леонид Елтышев как главный художник, создавший крупные монументальные и небольшие

художественные произведения, украшавшие пространство города Екатеринбурга 7 ноября 1923 года, справился со своей задачей.

Выводы

Найденные в архиве эскизы дополняют ранее неизвестные страницы советского монументально-декоративного и агитационно-массового искусства на Урале. Кроме того, они по-новому раскрывают творчество художника Л. Елтышева, больше знакомого до этого искусствоведам по работе над росписью Делового клуба в 1920-е годы.

Список источников

1. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: материалы и исследования / под ред. Е.А. Сперанской и др. М.: Искусство, 1971. 223 с.
2. Немиро О.В. В город пришел праздник. Из истории художественного оформления советских массовых праздников. Л.: Аврора, 1973. 111 с.
3. Немиро О.В. Праздничный город. Искусство оформления праздников: история и современность. Л.: Художник РСФСР, 1987. 230 с.
4. Сазонов Н.С. Записки уральского художника / предисл. заслуж. деят. искусств РСФСР Б. Павловского. Л.: Художник РСФСР, 1966. 164 с.
5. Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства за 1923 г. № 78-115. Отдел первый / Народный комиссариат юстиции. М.: [б. и.], [б. г.]. 588 с.
6. Павловский Б.В. Художники Свердловска. Л.: Художник РСФСР, 1960. 107 с.
7. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 76. Оп. 1. Д. 744. Л. 167 об.
8. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 76. Оп. 1. Д. 744. Л. 167.
9. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 76. Оп. 1. Д. 650. Л. 189.
10. Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь: Книжное издательство, 1959. 256 с.

References

1. Speranskaya, E.A. et al. (comps.) (1971) *Agitational and mass art of the first years of October: materials and research*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Nemiro, O.V. (1973) *A holiday has come to the city. From the history of artistic design of Soviet mass celebrations*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
3. Nemiro, O.V. (1987) *Festive city. The art of holiday decoration: history and modernity*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
4. Sazonov, N.S. (1966) *Notes of the Ural artist*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
5. Anon. (n. d.) *Collection of laws and orders of the Worker's and Peasant's Government for 1923, No. 78-115. Department one*. Moscow: The People's Commissariat of Justice of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. (In Russ.)
6. Pavlovsky, B.V. (1960) *Artists of Sverdlovsk*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
7. *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region*, coll. 76, aids 1, fol. 744, p. 167 back. (In Russ.)
8. *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region*, coll. 76, aids 1, fol. 744, p. 167. (In Russ.)
9. *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region*, coll. 76, aids 1, fol. 650, p. 189. (In Russ.)
10. Serebrennikov, N.N. (1959) *The Urals in fine arts*. Perm: Knizhnoye izdatelstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Айнутдинов Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург, Российская Федерация, ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>, Researcher ID: AAD-6662-2022.

Information about the author

Anton Sergeevich Ainutdinov, Cand. Sc. (Philology), art historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation, ant-one@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8616-9656>, Researcher ID: AAD-6662-2022.

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

Статья поступила в редакцию 03.05.2025; одобрена после рецензирования 22.06.2025; принята к публикации 25.06.2025.

The article was received by the editorial board on 03 May 2025; approved after reviewing on 22 June 2025; accepted for publication on 26 June 2025.



Научная статья

УДК 769.2

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.014

От Пушкина до Достоевского: графика советских иллюстраторов русской классической литературы в собраниях белгородских музеев



Гончаренко Наталья Михайловна

Белгородский государственный художественный музей, Белгород, Российская Федерация
natalia_go@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 2254-0164

Аннотация. В последние несколько лет коллекции музеев Белгорода, главным образом Белгородского государственного художественного музея и Белгородского государственного литературного музея, пополнились большим количеством иллюстраций к произведениям русской классической литературы, выполненных известными советскими художниками. Большая часть этих произведений попала в музеи по решению Министерства культуры РФ из коллекции Международной конфедерации Союзов художников. Эта коллекция формировалась в течение нескольких десятилетий вплоть до перестройки благодаря закупкам Союза художников и Министерства культуры СССР с республиканских и всесоюзных выставок, а также из мастерских художников. Среди этих иллюстраций — образы известнейших произведений классиков русской литературы А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского. Их авторами являются советские графики В.А. Фаворский, А.И. Кравченко, Н.И. и А.Н. Пискарёвы, Л.Р. Мюльгаупт, Н.В. Кузьмин, А.Д. Гончаров, Ф.Д. Константинов, И.Т. Богдеско, С.А. Алимов, С.С. Косенков, Л.А. Лобода, Ю.И. Чарышников, А.Л. Костин, В.М. Бескаравайный, Г.С. Волхонская, В.Н. Попов, В.П. Бухарев. В статье рассмотрены различные подходы художников к иллюстрированию литературных произведений, от классических иллюстраций представителей московской школы ксилографии до оригинальной графики. Систематизирована эта коллекция графики белгородских музеев. Результаты проведенного исследования легли в основу ряда выставок произведений советской книжной иллюстрации из белгородских собраний, которые были представлены в музеях Брянска, Рязани, Санкт-Петербурга и Музее-заповеднике «Абрамцево».

Ключевые слова: графика, книжная иллюстрация, печатная графика, русская классическая литература, отечественная графика XX века, советская книжная графика, музеи Белгорода

Для цитирования: Гончаренко Н.М. От Пушкина до Достоевского: графика советских иллюстраторов русской классической литературы в собраниях белгородских музеев // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 240–281. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.014>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1211>.

Original article

From Pushkin to Dostoevsky: graphics of Soviet illustrators of Russian classic literature in the collections of Belgorod museums

Natalia M. Goncharenko

*Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation
natalia_go@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 2254-0164*

Abstract. In recent years, the collections of museums in Belgorod, specifically the Belgorod State Art Museum and the Belgorod State Literary Museum, have been enriched with a significant number of illustrations of works of Russian classic literature created by prominent Soviet artists. These works were donated to the museums by the decision of the Ministry of Culture of the Russian Federation, from the collection of the International Confederation of Artists' Unions. This collection was formed over several decades, until the period of perestroika, through purchases made by the Union of Artists and the Ministry of Culture of the USSR from republican and all-union exhibitions, as well as artists' studios. Among these illustrations are depictions of some of the most well-known works of Russian literature by A.S. Pushkin, N.V. Gogol, N.S. Leskov, I.S. Turgenev, M.E. Saltykov-Shchedrin, L.N. Tolstoy, and F.M. Dostoevsky. The creators of these illustrations were Soviet graphic artists, including Vladimir Favorsky, Alexey Kravchenko, Nikolay and Anna Piskarev, Lev Mulhaupt, Nikolay Kuzmin, Andrey Goncharov, Fedor Konstantinov, Ilya Bogdesco, Yuri Charyshnikov, Sergey Alimov, Andrey Kostin, Yuri Ivanov, Vladimir Beskaravainy, Stanislav Kosenkov, and Ludmila Loboda. This article discusses the various approaches of artists in illustrating literary works, ranging from classical illustrations by members of the Moscow school of xylography to original graphics. The collection of graphic works from Belgorod museums has been systematized and generalized. The findings of this research formed the basis for several exhibitions of Soviet book illustrations from the Belgorod collection, which were showcased in museums in Bryansk, Ryazan, St. Petersburg, and the Abramtsevo Museum Reserve.

Keywords: book illustration, engraving, printmaking, Russian classic literature, Russian graphics of the twentieth century, Soviet book graphics, museums of Belgorod

For citation: Goncharenko, N.M. (2025) 'From Pushkin to Dostoevsky: graphics of Soviet illustrators of Russian classic literature in the collections of Belgorod museums', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 240–281. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.014.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1211>. (In Russ.)

Введение

Белгородский государственный художественный музей (основан в 1983 году, далее — БГХМ) и Белгородский государственный литературный музей (открыт в 1999 году, далее — БГЛМ) — одни из самых молодых музеев России. В 2020 году, благодаря крупной передаче по решению Минкультуры России произведений искусства советского

периода из коллекции ликвидированной Международной конфедерации союзов художников (МКСХ), оба музея стали обладателями обширного собрания книжной графики (всего же, включая иллюстрации, в белгородские музеи было передано около 2000 рисунков, акварелей и эстампов).

Это собрание представляет искусствоведческий интерес и было положено в основу

совместной выставки «Советская иллюстрация: школы, имена, тенденции», в состав которой вошли как произведения, переданные обоим музеям из коллекции МКСХ, так и поступившие из других источников. В ноябре 2023 года выставка была представлена в Белгороде на площадке БГЛМ, а в течение 2024 года ее увидели в Брянске, Рязани и Музее-заповеднике «Абрамцево»¹. Одним из этапов изучения и популяризации новых поступлений в музеи Белгорода стала выставка «От “Маленьких трагедий” до “Братьев Карамазовых”». Русская классика в советской иллюстрации из собраний музеев Белгорода», которая в июне 2025 года открылась в петербургском Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского.

Иллюстрации к произведениям отечественной литературной классики занимают существенное место в коллекциях белгородских музеев и охватывают 50 лет развития русской литературы (1830–1880-е) — от «Маленьких трагедий» и поэмы «Цыганы» А.С. Пушкина, о которых рассуждает Ф.М. Достоевский в знаменитой «Пушкинской речи», до его последнего романа «Братья Карамазовы». Исследование этих произведений дает возможность углубиться в изучение как литературных текстов, так и взаимоотношений между их авторами, представителями золотого века русской литературы.

Книжная графика в коллекциях музеев Белгорода отмечена пока лишь в публицистических материалах обзорного характера, написанных в основном сотрудниками БГХМ А.А. Селютиной², А.К. Косенковой, М.С. Мыгаль. Исследования станковой графики 1950–1980-х годов и отдельных тематических серий Станислава Косенкова, Владимира Козьмина и Виктора Легезы отражены в наших предыдущих научных публикациях [1; 2; 3]. Таким образом, до сих пор сведения об иллюстрациях, хранящихся в музеях Белгорода, не были обобщены.

Цель представленного в статье исследования состоит в систематизации и анализе конкретных произведений графики из коллекций белгородских музеев, сложившихся в последние десятилетия. Изучение этой значимой части советской книжной иллюстрации актуально как для исследований коллекций обоим музеям, так и для организации выставок, демонстрирующих это важное в отечественной графике явление. Ряд произведений Л.А. Лободы, В.П. Бухарева и В.Н. Попова вводится здесь в научный оборот впервые.

Методику исследования составили сравнительно-исторический и формально-стилистический

методы анализа художественных произведений. В источниковую базу вошли монографии и статьи об отдельных иллюстраторах (В.А. Фаворском [4; 5], Н.И. Пискареве [6; 7], Л.Р. Мюльгаупте³, А.Д. Гончарове [8], А.Л. Костине [9; 10]). Богатый материал как о литературных памятниках, так и о художниках-графиках, работавших с этими текстами, содержится в исследованиях, посвященных образам А.С. Пушкина [11] и Ф.М. Достоевского [12; 13], иллюстрации к произведениям которых занимают существенную часть коллекций белгородских музеев. Наконец, наиболее полный обзор тенденций советской книжной иллюстрации представлен в трудах М.А. Чегодаевой, в частности, в ее книге «Пути и итоги: Русская советская художественная иллюстрация 1945–1980 гг.» [14].

Иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина

Творчество А.С. Пушкина всегда привлекало художников. В XX веке популярности его произведений среди иллюстраторов способствовали также мероприятия к 100-летию со дня гибели поэта: в 1936–1937 годах издано 19 миллионов экземпляров сочинений гения. Одним из мастеров графики, обращавшихся в этот период к пушкинскому наследию, стал **Алексей Ильич Кравченко** (1889–1940), с 1920-х годов работавший почти исключительно как гравёр и иллюстратор, отдававший предпочтение технике ксилографии (торцовой гравюре по дереву). В раннем творчестве он был близок художникам объединения «Мир искусства»; прошел через увлечение символизмом. Работам данного периода (1910-е) свойственны настроечное романтическое ностальгии по красоте, камерность, стремление к изяществу линии, динамике и сложным контрастам. Этот подход художник сохранял и в более поздних ксилографиях, прежде всего в иллюстрациях к произведениям авторов, близких романтизму, в том числе Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя. Таковы и иллюстрации к «Маленьким трагедиям» А.С. Пушкина, три из которых — иллюстрации к пьесам «Каменный гость», «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери» — хранятся в коллекции БГЛМ.

Эти иллюстрации были созданы для вышедшего в 1936 году в московском «Гослитиздате» издания «А.С. Пушкин [Маленькие трагедии]. 1837–1937. К столетию со дня гибели поэта», включающего шесть произведений, выпущенных отдельными книжками в картонажах (с добавлением поэмы «Медный всадник» и рассказа «Египетские ночи»). Этим иллюстрациям, как отмечает исследователь

¹ Гончаренко Н.М. Советская книжная иллюстрация музеев Белгорода // Коллекция [Электронный журнал]. 01.03.2025. URL: <https://sammlung.ru/?p=85476> (дата обращения: 01.04.2025).

² Селютина А.А. Писатели и герои литературных произведений в книжной графике // Звонница. 2022. № 1. С. 154–159.

³ Селютина А.А. Лев Мюльгаупт. Творческий потомок корочанских виноделов // Звонница. 2023. № 4. С. 209–216.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. А.И. Кравченко.
Иллюстрация к пьесе
А.С. Пушкина
«Каменный гость».
1936.
Бумага, ксилография.
10,5 × 7; 16 × 13,8.
Белгородский
государственный
литературный музей



советской гравюры Н.Н. Розанова, нельзя отказать в динамизме и эффектности, однако, например, в образах «Каменного гостя» чрезмерные подробности местного колорита и театрализованные жесты переводят «трагедию человеческих страстей в жанр легкомысленного водевиля» [15, с. 121]. С другой стороны, стоит отметить присутствующую в творчестве Кравченко сложность пластической характеристики фигур и построения драматического действия, внимание к пейзажной и интерьерной среде. В статье «Пушкиниана в графике» О.А. Пини обращается к обзору творчества А.И. Кравченко, сделанному В.Р. Герценберг, в котором говорится, что «главным содержанием наиболее значительных иллюстрационных циклов художника, а к ним относятся прежде всего гравюры к «Пиковой даме» и «Маленьким трагедиям», «становится высокий накал чувств, и график прежде всего подчеркивает здесь внутренний драматизм. В своих иллюстрациях Кравченко добивался раскрытия конечной сущности изображаемого; «подчеркнутая страстность» иллюстраций, граничащая с экзальтацией, по мнению автора, не умаляет силу воздействия, отличающую лучшие произведения художника» [11, с. 65].

Создание нового стиля книжной гравюры было заслугой народного художника СССР **Владимира Андреевича Фаворского** (1886–1965), оказавшего огромное влияние на отечественных художников-графиков разных поколений. Преподавая после ВХУТЕМАСа в Полиграфическом институте, Институте изобразительных искусств и Институте прикладного и декоративного искусства, Фаворский придерживался заложенных им еще в 1920-е годы принципов работы над книжной иллюстрацией. Главным делом его жизни была графика и прежде всего ксилография, которая помогала придать книге особое единство, создавала ощущение четкой объемности фактур и предметов. По его собственному признанию, он предпочитал работать не над станковыми произведениями, а над «вещами, входящими в какие-то ансамбли <...> над книгой в целом, куда должны входить иллюстрации и все так называемые украшения. Как иллюстратор, люблю литературные произведения, проникнутые поэзией. Люблю классику, Пушкина. Предпочитаю гравюру на дереве, так как она очень хорошо входит в книгу» [5, с. 215–216].

В БГХМ хранятся иллюстрации В.А. Фаворского к произведениям зарубежной и отечественной классической литературы, среди которых особое место занимают иллюстрации к подготовленному в 1959–1961 годах изданию «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина, вышедшему в Государственном издательстве художественной литературы и ставшему одним из лучших образцов книжного искусства

XX века. В этой последней крупной работе мастера классически ясный язык гравера соединился с его замечательным чувством истории и глубоким пониманием замысла автора, книгу которого он иллюстрирует (ил. 2–3). За графические работы к «Маленьким трагедиям» и другим произведениям русской классики художник в 1962 году получил Ленинскую премию.

В статье «Как я оформлял «Маленькие трагедии» Пушкина» Фаворский пишет, что в иллюстрациях хотел не изображать события, которые описываются в книге, а «создать то состояние, которое их предваряет» [5, с. 173]. В работах мастера воплотились классический стиль произведения Пушкина, серьезность мысли, глубина чувства, чистота языка, и одновременно попытка исследовать тайны и страсти человеческой души. Художник стремился добиться соответствия иллюстраций характеру литературного материала, он утверждал: «Оформить книгу, раскрыть средствами изобразительного искусства мир, созданный писателем, это не только ответить на сюжет, но и на стиль литературного произведения. На мой взгляд, эти два момента неразделимы <...> меньше всего надо заботиться о выражении своей индивидуальности, она обязательно будет выражена, если художник найдет основное, если, поняв писателя, согласно его теме, определит его» [5, с. 116]. Объединяющим началом для четырех трагедий, находящихся в одной книге, по мнению Е. Левитина, является «ритм, в котором размещены иллюстрации и виньетки. Работы Фаворского <...> требуют от читателей аналитического постижения: это не картинки для оживления книги, а обязательный ее компонент, требующий такой же вдумчивости, такого же пристального «чтения», как и сам литературный текст» [Цит. по: 11, с. 209].

«Книга состоит из четырех самостоятельных вещей, и требовалось объединить их, — писал В. Фаворский. — Для этого я каждую вещь начинал длинной иллюстрацией-заставкой. Каждое начало было на правой стороне. Цельность книге придает еще то, что ее пронизывает горизонтальная полоса, которая начинается суперобложкой — тучами, — проходит через титул и потом отмечается на начале каждой вещи, где заставка, поставленная довольно низко, поддерживается мелочью, помещенной на левой странице, как-то: скрипкой, плащом и шпагой, копьями и — кладбищем. Так что, мне кажется, во всей книге чувствуется горизонтальный строй»⁴. Этот горизонтальный формат давал больше пространства для размещения иллюстраций. Гравюры рассматриваемого цикла, отмечает Е. Зотова, напоминают театральную постановку, что выражается в четком композиционном разделении на первый и дальний планы,

⁴ Фаворский В.А. Рассказы художника-гравера. М.: Детская литература, 1976. С. 14.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **В.А. Фаворский.**
Молитва донны Анны.
Иллюстрация к пьесе
А.С. Пушкина
«Каменный гость».
1959–1961.
Бумага, ксилография.
14,5 × 17,5; 11 × 13.
Белгородский
государственный
художественный музей

3. **В.А. Фаворский.**
У паперти.
Иллюстрация к пьесе
А.С. Пушкина
«Каменный гость».
1959–1961.
Бумага, ксилография.
10 × 15; 7 × 13.
Белгородский
государственный
художественный музей



в освещении сцен, в эффектных театральных жестах и позах персонажей, игре визуальных контрастов⁵. Это ощущение подчеркивается сравнением двух сходных по сюжету иллюстраций к «Моцарту и Сальери» в исполнении В.А. Фаворского (БГХМ) и А.И. Кравченко (БГЛМ) с изображением Моцарта у клавирина. При общем сходстве основных элементов композиции (фигуры Моцарта и Сальери, бокалы на столе) масштабность и статичность образов Фаворского контрастирует с динамикой силуэтов и очертаний предметов у Кравченко. Разнится и штрих — жесткий, плотно лежащий в ксилографии В.А. Фаворского и легкий, клубящийся, разнонаправленный в гравюре А.И. Кравченко. Различно и отношение к соотношению светлого и темного — Фаворский предпочитает преобладание черного, который придает материальность, в то время как у Кравченко свет из распахнутого окна, в которое виден ясный городской пейзаж, буквально заливают комнату. Наконец, трактовка сюжета тоже отличается: у А.И. Кравченко Сальери только-только высыпает яд в бокал, в то время как Моцарт вдохновенно исполняет музыку, а в гравюре В.А. Фаворского отравление уже произошло, и убийца плачет, исполнив, как ему кажется, свой долг такой страшной ценой. Эта трактовка при внешней сдержанности персонажей несет, пожалуй, больший эмоциональный заряд, нежели непосредственный показ совершающегося злодеяния, который предлагает Кравченко.

К пушкинской теме на протяжении десятилетий обращался и народный художник СССР **Фёдор Денисович Константинов** (1910–1997), автор представленных в коллекции БГЛМ иллюстраций к поэме «Медный всадник» (ил. 4), отмеченных серебряной медалью на Международной выставке книг в Москве (1975). В 1930-х годах Константинов учился на графическом факультете в Московском институте изобразительных искусств у В.А. Фаворского. Его произведения отличает уравновешенность композиции, внимание к мелочам, а также обилие черного цвета с особой, «волнующейся» светлой штриховкой. Иллюстрации к поэме «Медный всадник», опубликованные в 1975 году, не были первым обращением Константинова к поэзии Пушкина: ранее он иллюстрировал поэму «Кавказский пленник» и роман «Евгений Онегин». Обращаясь к сценам из «Медного всадника», художник создает уравновешенную и спокойную композицию листа, но при этом передает всю внутреннюю и внешнюю динамику повествования и состояния героя в окружении Города и стихии.

Здесь воплотились качества Константинова как художника школы Фаворского, проявившиеся еще в довоенных произведениях, о чем писала исследователь Н.Н. Розанова: «Константинова всегда привлекала возможность создания синтетической иллюстрации, которая бы запечатлела не случайное происшествие, а событие, вызванное драматическим столкновением цельных человеческих характеров» [15, с. 252].

Интерес к произведениям А.С. Пушкина и одновременно к личности знаменитого предводителя крестьянского восстания Емельяна Пугачёва на протяжении всего творческого пути сопровождал ленинградского художника **Владимира Митрофановича Бескаравайного** (1930–1997). Ему принадлежит, в частности, серия исполненных в 1980 году крупноформатных, полных экспрессии офортов по мотивам пушкинской «Истории Пугачёва» (хранится в БГХМ, ил. 5)⁶. Как и поэта, художника интересует историческая обстановка, достоверность в изложении сюжета. Офорты, выполненные стремительным, нервным штрихом, заполняющим всю поверхность, как нельзя лучше передают напряжение кульминационных моментов повествования. Как пишет А.А. Селютина, «изобразительный язык художника далек от эпохи поэта, но современен художнику. Композиция каждого офорта строится из крупных фигур, которым тесно друг с другом в замкнутом пространстве листа (“Начало”, “Зарево”). Да и само пространство темное, душное, смутное. Зритель втягивается в него и физически начинает чувствовать глухой, неотвратимый протест, зреющий в этом неудобном пространстве. Как будто хочется распрямиться, размахнуться и расчистить его от нагромождения всего лишнего»⁷.

Деятельность, связанная с популяризацией творчества А.С. Пушкина, занимала особое место в биографии белгородского художника-графика, заслуженного художника РСФСР **Станислава Степановича Косенкова** (1941–1993). Именно Косенков в феврале 1989 года организовал в Белгороде Пушкинское общество, а в 1992 году — Пушкинскую библиотеку (с 1997 года ставшую библиотекой-музеем). Долгое время он был сопредседателем Всероссийского Пушкинского общества. С.С. Косенков проиллюстрировал около 50 изданий, в том числе произведения русских и зарубежных классиков. Большинство этих произведений хранится в коллекциях белгородских музеев и семьи художника (Музей-мастерская Станислава Косенкова в настоящее время

⁵ Зотова Е. Скупой рыцарь (из серии гравюр к «Маленьким трагедиям» Пушкина) // Искусство [Электронный журнал]. 2007. № 15. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200701510&ysclid=m9ieh4t5u1694295796> (дата обращения: 01.03.2025).

⁶ Гончаренко Н.М. Советская книжная иллюстрация музеев Белгорода // Коллекция [Электронный журнал]. 01.03.2025. URL: <https://sammlung.ru/?p=85476> (дата обращения: 01.04.2025).

⁷ Селютина А.А. Писатели и герои литературных произведений в книжной графике // Звонница. 2022. № 1. С. 155.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

4. **Ф.Д. Константинов.**
Иллюстрация к поэме
А.С. Пушкина «Медный
всадник».

1974–1975.

Бумага, ксилография.

13 × 15.

Белгородский
государственный
литературный музей



является филиалом БГХМ, им заведует дочь художника Мария Косенкова).

Пушкиниана белгородского художника насчитывает сотни графических работ. Кроме многочисленных иллюстраций к произведениям поэта, Косенкову принадлежат портреты, экслибрисы и памятные знаки, связанные с ним. Исследователь творчества С.С. Косенкова и его друг Станислав Минаков отмечает: «Наиболее значительный пушкинский цикл — иллюстрации к поэме “Руслан и Людмила”, над которым мастер работал три года для Центрально-Черноземного издательства

(Воронеж). <...> Косенков в первой половине 1980-х разработал и создал более 200 пушкинских сюжетов к “Руслану и Людмиле” в смешанной технике (включавшей линогравюру и работу акварелью). Его работа стала, по сути, художественным исследованием эпохи, вне контекста которой не может существовать и быть осознана поэма. Иллюстрации Косенкова к “Руслану и Людмиле” — своего рода диссертация. Подробность метода, тонкость прочтения, степень погружения в мир поэта — поразительны. В изобразительную ткань введена целая галерея исторических лиц



5. **В.М. Бескаравайный.**
Пугачёв. Иллюстрация
к «Истории Пугачёва»
А.С. Пушкина.

1980.

Бумага, офорт.

59 × 43,3;

83 × 61.

Белгородский
государственный
художественный музей

и персонажей. Гротеск, шарж, фейерверк остроумия, лубок, лирика, сказка, философичность — Косенков соединил стилистики, интонации и жанровое разнообразие не эклектично, не механистически, а в органичном взаимодействии» [16, с. 5]. В этих иллюстрациях художник стремился воплотить не только легкость пушкинских строк, но и легкость, присущую рисункам самого Пушкина.

Последний цикл — иллюстрации к поэме «Цыганы», выполненные в 1990 году в технике линогравюры, — не был завершен мастером, он успел сделать только 9 гравюр (ил. 6–7). «Волнение» штриха, «плотность черного» создают ощущение загадки и тайны, которая служит романтической характеристикой кочующего и свободного цыганского народа. Однако, как отмечает А. Павлова, «уже в эпилоге к “Цыганам” Пушкин подчеркивает, что и эта полная свобода в поступках все не дает “вольным” цыганам счастья. Они несчастливы, но смиренны. Алеко тоже несчастлив, но он бунтарь из другого мира. “И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет”»⁸. В этих гравюрах видно как глубокое увлечение Косенкова как творчеством В.А. Фаворского с его преобладанием темных тонов, так и приемами английского гравера Томаса Бьюика, разработавшего в конце XVIII века торцовую гравюру на дереве — метод, позволивший добиваться передачи тончайших линий и сложных тональных отношений при использовании белого штриха на черном фоне.

Иллюстрации к произведениям Н.В. Гоголя

Среди хранящихся в белгородских музеях произведений, посвященных гоголевским сюжетам, самыми ранними являются иллюстрации к книге Андрея Белого «Мастерство Гоголя» из коллекции БГХМ. Их автор — график и живописец **Лев Ричардович Мюльгаупт** (1900–1986), уроженец Белгородчины. Его отец Ричард Иванович был корочанским уездным земским инженером, в 1917 году он перевез семью в Подмосковье. Лев Ричардович был учеником Владимира Фаворского (под его руководством изучал гравюру на дереве) и Льва Бруни (обучение рисунку и акварели), но учился не в институте, а в их собственных домашних студиях, куда пришел после трехлетних занятий филологией в Московском университете [17, с. 277]. Л. Мюльгаупт был секретарем В.А. Фаворского, сохранил его рабочие доски, впоследствии переданные потомкам Владимира Андреевича.

В 2022 году в фонды БГХМ от наследников Льва Мюльгаупта поступило 20 произведений, выполненных с 1919 по 1983 годы, демонстрирующих трансформацию образно-пластического языка художника на протяжении всей его творческой деятельности⁹. Художник много работал над иллюстрациями к классической литературе, но именно оформление книги «Мастерство Гоголя» (1930, ксилография) принесло ему успех, известность и возможность участвовать в выставках. Здесь присутствует характерная для Мюльгаупта манера с плавными, круглящимися линиями. На обложке изображен профильный портрет писателя, на развороте книги — двухчастная композиция (ил. 8).

На развороте слева на фоне сельского пейзажа изображены персонажи цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», справа, на фоне городской архитектуры, — герои цикла «Петербургские повести». В этой иллюстрации Л.Р. Мюльгаупт тонко почувствовал и мистическую, и сатирическую стороны творчества Н.В. Гоголя. Андрей Белый встречался с Львом Мюльгауптом для обсуждения оформления книги. Она была подписана в печать еще при жизни писателя, а вышла в свет уже после его смерти. Неизвестно, какое мнение об оформлении книги было у Андрея Белого, но его жене К.Н. Бугаевой оно не понравилось. Однако в профессиональном сообществе сложилось противоположное мнение, и именно эти работы стали точкой отсчета в выставочной и издательской работе Мюльгаупта¹⁰.

Если в творчестве Льва Мюльгаупта емко представлены сразу две важные темы творчества Гоголя, «украинская» и «петербургская», то большинство других иллюстраторов избирало лишь одно из направлений литературного наследия писателя. Так, львовская художница **Людмила Анатольевна Лобода** (р. 1945) в 1983 году создала в технике линогравюры серию из 12 иллюстраций к повести «Вий» (ил. 9–10). Мистический характер повести диктует автору драматические контрасты черного и белого, динамическое развитие сюжета в композициях, экспрессию штриха, порой превращающего происходящее в стремительную последовательность трудноразличимых действий, достигающую кульминации в финальной работе, демонстрирующей явление Вия. Если в графике Л.Р. Мюльгаупта фигуры весомы, силуэты четко читаются, то манера Л.А. Лободы более беглая, композиции усложнены, в некоторых листах используется подобие клейм, что позволяет показывать на одном оттиске несколько разновременных событий и еще больше

⁸ Павлова В. А.С. Пушкин — С.С. Косенков. «Цыганы» // Дрон [Электронный журнал]. 2024. № 6. URL: <https://litbook.ru/article/18264/?ysclid=m9jt114w4o716847939> (дата обращения 06.04.2025).

⁹ Гончаренко Н.М. Советская книжная иллюстрация музеев Белгорода // Коллекция [Электронный журнал]. 01.03.2025. URL: <https://sammlung.ru/?p=85476> (дата обращения: 01.04.2025).

¹⁰ Селютина А.А. Лев Мюльгаупт. Творческий потомок корочанских виноделов // Звонница. 2023. № 4. С. 215.



6. **С.С. Косенков.**
Иллюстрация к поэме
А.С. Пушкина «Цыганы».
1990.

Бумага, линогравюра.

25 × 18,3.

Белгородский
государственный
художественный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

7. **С.С. Косенков.**

Иллюстрация к поэме

А.С. Пушкина «Цыганы».

1990.

Бумага, линогравюра.

24 × 18.

Белгородский

государственный

художественный музей





8. Л.Р. Мюльгаупт.
Иллюстрация к книге
Андрея Белого
«Мастерство Гоголя».
Разворот.
1930-е.
Бумага, ксилография.
25,5 × 33;
22 × 27,5.
Белгородский
государственный
художественный музей

усиливает хаотичность происходящего в его сознании Хомы Брута при столкновении реального и фантастического миров, который в итоге становится причиной гибели героя.

К фантасмагорической составляющей произведений Гоголя, но на этот раз в «Петербургских повестях», обращается другой львовский художник — **Юрий Иванович Чарышников** (1947–2022), известный гравер и иллюстратор, в 1991 году эмигрировавший в США. В 1979 году по заказу издательства Юрий Чарышников начал работу над циклом литографий к проекту «Н.В. Гоголь. Петербургские повести». Столица во многом разочаровала впечатлительного, склонного к идеализму Гоголя уже вскоре после его приезда, обернувшись городом чиновничьей бюрократии, несправедливостей и бездуховности. Таким писатель и запечатлел его в сборнике «Петербургские повести». Таким же, полным мистики и фантасмагории, представляет гоголевский Петербург

в литографиях по мотивам этого цикла и Юрий Чарышников. Художник работал над проектом около пяти лет (несколько оттисков, выполненных в 1983–1985 годах, хранятся в коллекции БГЛМ, ил. 11), но книга с иллюстрациями в 1980-е годы так и не вышла из-за технической сложности, масштабы задуманного: по замыслу автора, который собственноручно сделал ее макет, она требовала большого формата, особой бумаги, специальной краски, необычной авторской верстки. Лишь спустя более 20 лет после окончания работы замысел Юрия Чарышникова воплотился в жизнь: после того как пожар в мастерской уничтожил все литографии к «Петербургским повестям», у художника остались только отсканированные отпечатки и макет книги, который он сделал собственноручно. С ними он и обратился в 2007 году в киевское издательство «Грани-Т», реализовав этот проект, завоевавший впоследствии ряд престижных наград.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

9. Л.А. Лобода.

Иллюстрация к повести

Н.В. Гоголя «Вий».

Лист 5.

1983.

Бумага, линогравюра.

42,6 × 30,4;

23 × 17.

Белгородский

государственный

художественный музей



5/12 «Вий 5»

Л. Лобода 1983



5/12 «Вий 8»

Л. Лобода 1983

10. Л.А. Лобода.
Иллюстрация к повести
Н.В. Гоголя «Вий».
Лист 8.
1983.
Бумага, линогравюра.
42,6 × 30,4;
23 × 17.
Белгородский
государственный
художественный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

11. **Ю.И. Чарышников.**
Иллюстрация к повести
Н.В. Гоголя «Портрет».
Сюжет 1.
1984.
Бумага, литография.
36,7 × 48,2.
Белгородский
государственный
литературный музей



исследователь истории советской книжной иллюстрации, в художественных исканиях иллюстраторов в 1970-х (в том числе Алимова) нашли благодарную почву гротеск, сатира и публицистичность [14, с. 19].

Первые рисунки к произведениям Гоголя — любимого писателя Алимова — были сделаны к повестям «Нос» и «Портрет» еще в 1960–1970-х годах как разработки к анимационным фильмам. А в 1974 году вышло издание «Мертвых душ» с пятнадцатью иллюстрациями Сергея Алимова, выполненными в технике литографии. Эти литографии Мария Чегодаева определила как «гротескно-экспрессивные» и «холодно-жестокие» [14, с. 171]. Хранящиеся в собрании БГЛМ литографии «Михаил Семёнович Собакевич» и «Пётр Петрович Петух» (ил. 12) показывают персонажей крупным планом и дают в одной композиции исчерпываю-

щую характеристику каждого. П.П. Петух — «круглый, как арбуз», «неглупый», хлебосольный хозяин, интересы которого, однако, сосредоточены почти исключительно на еде: на это указывает ломящийся от яств стол перед его гипертрофированно толстой фигурой. Лоснящееся круглое заплывшее лицо Петуха также характеризует его как добродушного, но ограниченного человека. Фигура Собакевича, напротив, демонстрирует исключительно его широкую спину, похожую на лошадиную, не давая зрителю возможности познакомиться с чертами лица персонажа. Но именно такое «невежливое» по отношению зрителю положение Собакевича как нельзя лучше дает представление о характере персонажа — приземленном, циничном, пренебрежительном и даже презрительном к собеседнику. К самому себе Собакевич тоже критичен: «Нрав такой собачий: не могу не доста-

¹¹ Юрий Чарышников: «Для Меня Гоголь — дух, а не человек» // Высшая школа экономики [сайт]. Декабрь, 2009. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/charishnikov/oarabeski?ysclid=lp184x1plk630633571> (дата обращения: 09.03.2025).

¹² Партач Н. Мистический шрифт Гоголя // Зеркало недели (Киев) [Интернет-газета]. 2008. № 32 (30 августа).



12. С.А. Алимов.
Пётр Петрович Петух.
Иллюстрация к поэме
Н.В. Гоголя
«Мертвые души».
1985.
Бумага, литография.
54,1 × 41,3;
39 × 27.
Белгородский
государственный
литературный музей

вить удовольствия ближнему...»¹³.

При кажущейся легкости создания изображений очевидно, что Сергей Алимов много работал с историческими источниками, хорошо знал тексты литературных произведений. Грациозность, изящество, хрупкость, а также большой опыт в работе с «ожившей графикой» — мультипликацией — составляют характеристику его творческого метода. К этому стоит добавить и художников, существенно повлиявших на его творчество, — Рене Магритта, немецких экспрессионистов Георга Гросса и Отто Дикса, советского художника-иллюстратора и графика Николая Акимова. Отчасти с этим влиянием связаны в работах Алимова гротеск, гиперболизация и монументальность, которые неожиданно подчеркивают многозначительность образов.

Иллюстрации к произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина

К творчеству М.Е. Салтыкова-Щедрина обращались также многочисленные иллюстраторы, в их числе **Валерий Павлович Бухарев** (1946–2001). Окончив Полиграфический институт, художник приобрел известность преимущественно работой для детских изданий и издательств (журнал «Мурзилка», издательство «Детская литература»). В конце 1980-х годов он трудился над иллюстрациями к «Истории одного города» (часть рисунков хранится в БГЛМ, ил. 13), которые своей сюрреалистичностью и сказочностью заставляют вспомнить работы С.А. Алимова. Эти причудливые, фантастические образы дополняют гротескный мир писателя.

Иллюстрировала произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина и **Анна Николаевна Пискарёва** (1934–1988), дочь известного книжного графика и иллюстратора Николая Пискарёва и скульптора Анны Южаковой-Пискарёвой. Она окончила Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, где ее наставником был известный мастер книжной иллюстрации Е.А. Кибрик. В коллекции БГХМ хранятся выполненные А.Н. Пискарёвой портреты классиков русской литературы А.С. Пушкина, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, иллюстрации к произведениям Н.А. Некрасова и М.Е. Салтыкова-Щедрина. В иллюстрации к «Истории одного города» (1970-е, ил. 14) перед зрителем предстает самый деятельный из градоначальников — Угрюм-Бурчеев, разрушивший город и затем застроивший его казармами. Он горделиво возвышается над марширующими войсками, прижав к груди указ «О всеобщем неуклонном сечении». Иллюстрации

Анны Пискарёвой к «Истории одного города», как и к «Карасю-идеалисту», в композиционном построении и разработке персонажей напоминают лубок.

Но глубокий темный колорит создает тягостное ощущение безысходности, которым полны произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина. И сам он на портрете работы А. Пискарёвой выглядит суровым старцем, аскетом. Имея опыт работы и вице-губернатором, и председателем казенной палаты, он знал изнутри всю чиновничью сущность и был беспощаден в своих оценках. Используя яркие образы и неожиданные фантастические ситуации, писатель говорит о мрачных сторонах жизни общества и русского народа, и художница нашла удивительно точные выразительные средства, чтобы визуализировать их.¹⁴ Неслучайно еще И.С. Тургенев считал, что роман-хроника «История одного города» — это сатирическая история русского общества во второй половине прошлого и начале нынешнего столетия»¹⁵.

Иллюстрации к произведениям А.Н. Островского

В 1947 году **Андрей Дмитриевич Гончаров** (1903–1979), один из самых авторитетных и популярных советских мастеров графики, народный художник СССР, по заказу Гослитиздата создал ряд ксилографий (заставок) к двадцати пьесам А.Н. Островского, среди которых были «Гроза», «Лес», «Горячее сердце» и «Без вины виноватые» (хранятся в БГЛМ, ил. 15).

В них воплотились лучшие качества послевоенной книжной графики, отмеченные в докладе известного советского художественного критика А.Д. Чегодаева на обсуждении выставки ОГИЗа в 1946 году: «Чувства и страсти литературных героев, их драматические столкновения, неповторимо характерные особенности места и времени, жизненная сила и обаяние образов литературы — именно это стало смыслом и целью творчества художников-реалистов. Реализм <...> обогатил художественную технику иллюстрации, <...> обновив язык ксилографии, остановившейся в своем развитии» [14, с. 44].

Андрей Гончаров — ученик и ассистент В.А. Фаворского (с 1924 года), профессор Московского полиграфического института (с 1958 года). Как и его учитель, А.Д. Гончаров работал в разных видах и формах изобразительного искусства, будучи уверенным в том, что художник — это универсал, а графика немыслима без чувства подлинной монументальности. Неслучайно его ученик Дмитрий Бисти писал об эмоциональности и монументальности ксилографий Гончарова даже

¹³ Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 9 т. Т. 5. М.: Русская Книга, 1994. С. 604.

¹⁴ Селютина А.А. Писатели и герои литературных произведений в книжной графике // Звонница. 2022. № 1. С. 157.



13. В.П. Бухарев.
Иллюстрация к роману
М.Е. Салтыкова-
Щедрина
«История одного
города».
1987.
Картон, бумага, тушь.
38,5 × 24,8.
Белгородский
государственный
литературный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

14. А.Н. Пискарёва.
Иллюстрация к роману
М.Е. Салтыкова-
Щедрина «История
одного города».
1970-е.
Бумага, цветная
линогравюра.
52 × 61;
40 × 51.
Белгородский
государственный
художественный музей



в таких миниатюрных работах, как иллюстрации к произведениям А.Н. Островского¹⁶.

Первоначально А. Гончаров учился у известного живописца И.И. Машкова, члена общества «Бубновый валет», в результате чего его произведения 1920-х годов, в том числе черно-белая гравюра, отмечены влиянием живописного начала. Сами по себе занятия «чистой» живописью вскоре стали казаться художнику бесперспективными, он стремился к связи с производством, поиску новых, практичных форм применения искусства: «этим устремлениям соответствовали созданные в 1920 году Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), в составе которых было много факультетов, в том числе и графический, с хорошо оборудованной типографией, литографией, цинкографией и офортной мастерской. Перейдя туда весной 1921 года, А.Д. Гончаров начал

свою деятельность художника книги» [8, с. 54]. Создавая иллюстрации к пьесам Островского, художник, по его собственным словам, в каждой заставке искал основной узловой момент действия, основную сюжетную завязку пьесы. Работа, в силу требований издательства, должна была занять не более двух месяцев, и А.Д. Гончаров, всегда отличавшийся пунктуальностью, в эти сроки уложился. О важности понимания художником как производственных процессов, так и общего пластического строя иллюстраций в их связи с литературным текстом, он писал в статье «Моя работа над книгой»: «Художнику приходится учитывать производственные сроки точно так же, как учитывает их и считается с ними любой актер и режиссер, который знает, что для создания спектакля он должен основываться не на вдохновении, а на точной и строгой системе работы.

¹⁶ Тургенев И.С. История одного города // Тургенев И.С. Собрание сочинений в 15 т. Т. 14. М.: Наука, 1967. С. 253.



15. А.Д. Гончаров.
Любовь Отрадина.
Иллюстрация к пьесе
А.Н. Островского
«Без вины виноватые».
1947.
Бумага, ксилография.
12 × 7;
16,5 × 10,5.
Белгородский
государственный
литературный музей

Такая система нужна и художнику книги. Она складывается в первую очередь из умения прочитать рукопись, а затем из умения перевести словесные образы на язык образов зрительных <...> Кроме того, и это особенно важно, у художника одновременно с познанием содержания литературного произведения должно формироваться и общее пластическое отношение к изображаемому. Основной пластический строй как лейтмотив должен пронизывать всю серию иллюстраций и быть той ритмической основой, на которой, как на канве, вышивает сюжет своего произведения художник. Мне кажется, что если у художника нет “канвы” из ясных пластических представлений, то он неминуемо, автоматически скатится к натурализму и окажется лишь пересказывателем литературных описаний, а не творцом, для которого драгоценно единство формы и содержания» [18, с. 85].

Иллюстрации к произведениям И.С. Тургенева

В собрании БГЛМ хранятся и иллюстрации к произведениям И.С. Тургенева. Так, в технике офорта выполнены иллюстрации к повести «Вешние воды» (1984, ил. 16) украинского графика **Валентина Николаевича Попова** (род. 1956), с 1990 года проживающего в США. Офорты, выполненные им в 1980-х годах (как иллюстрации, так и сюжеты на темы современных общественных процессов), отличаются свободной композицией, в которой большую роль играет пустое пространство, неопределенные очертания фигур и напластование разных планов при виртуозном владении техникой и склонности к эксперименту. На иллюстрации из собрания БГЛМ противопоставлены миры главного героя — помещика Дмитрия Санина — и женщин, с которыми он был близок. Эти два мира отделены друг от друга пустотой листа, не предполагающей никаких связей и подчеркивающей одиночество Санина, которое в итоге постигло его. Художник В.Н. Попов, проявив свой индивидуальный почерк уже в ранних произведениях, постепенно освоил различные техники графики, живописи, гравюры, коллажа, фотосъемки, скульптуры, инсталляции, нередко в различных неожиданных сочетаниях.

Еще более популярной техникой иллюстрирования стала в советское время литография. Одно из главных ее достоинств заключается в большой свободе творческих приемов, позволяющих работать почти с той же непринужденностью и смелостью, как в обычном рисунке на бумаге. Яркая представительница московской книжной литографии **Галина Сергеевна Волхонская** (род. 1946) в 1972 году окончила Московский ху-

дожественный институт имени В.И. Сурикова, где ее преподавателями были Б.А. Дехтерев и Е.А. Кибрик, во многом повлиявшие на манеру художника. Г.С. Волхонская оформила более 40 изданий произведений классической литературы, в числе которых роман И.С. Тургенева «Рудин» и рассказ Н.С. Лескова «Грабеж». При небольшом размере литографий в них сочетаются четкие динамичные силуэты и мягкость световых эффектов, передается живое ощущение места действия, природы и характеров героев (ил. 17–18).

Иллюстрации к произведениям Н.С. Лескова

Говоря об иллюстраторах произведений Н.С. Лескова, представленных в белгородских музеях, прежде всего следует вспомнить народного художника РСФСР **Николая Васильевича Кузьмина** (1890–1987), выполнившего в 1950-х годах иллюстрации к повестям писателя (11 из них — к «Левше», «Леди Макбет Мценского уезда» и «Железной воле» — хранятся в коллекции БГХМ; ил. 19).

В 1929–1931 годах он стал одним из лидеров «Группы 13-ти», которая культивировала «темповое рисование», стремясь выразить динамику современной жизни. Н.В. Кузьмин, мастер тонкого филигранного рисунка, впоследствии стал известным иллюстратором произведений русской и зарубежной литературы XIX — начала XX века. По словам К.И. Чуковского, Кузьмин был «самым литературным из всех наших графиков»¹⁷. Своими рисунками для изданий 1955 и 1961 годов он вновь открыл «Левшу» Лескова для советского читателя, уже знакомого с выполненными в первой половине века иллюстрациями Б.М. Кустодиева, М.В. Добужинского, Д.И. Митрохина, П.Я. Павлинова, Н.Н. Купреянова. Эскизы художник показывал сыну писателя, А.Н. Лескову, который «воспринял их с горячей заинтересованностью»¹⁸. В своих воспоминаниях «Художник и книга» Николай Кузьмин так описывает свою работу над иллюстрациями: «Рисунки к сказу Н. Лескова “Левша” я делал более четырех лет и в процессе работы буквально каждый рисунок обдумывал и переделывал десятки раз <...> Скажу также об общем стиле иллюстраций — он, разумеется, диктовался самим складом данного литературного произведения. Это не достоверная хроника, а род сказки, легенды, со всякими умышленными несообразностями, вроде того, например: в Лондон Левша едет сухим путем, а обратно через “Твердиземное море” и т.п. Отсюда и стиль рисунков, близких к стилю старинных русских картинок»¹⁹. В этих и других иллюстрациях к произведениям Н.С. Лескова со-

¹⁶ Бисти Д. Андрей Гончаров — человек, художник, мастер // Андрей Гончаров [сайт]. URL: <http://www.a-goncharov.ru/bibliographia/03.html> (дата обращения: 01.03.2024).



4/34 М. С. Тургенев "Вешние воды" В. Попов 84.

16. В.Н. Попов.
Воспоминания.
Иллюстрация к повести
И.С. Тургенева
«Вешние воды».
1984.
Бумага, офорт, акватинта.
33,2 × 26,9;
21,5 × 14. Белгородский
государственный
литературный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

17. Г.С. Волхонская.

Ночное свидание.

Иллюстрация к роману

И.С. Тургенева «Рудин».

1980.

Бумага, автолитография.

16 × 10,7;

23 × 18,5.

Белгородский

государственный

литературный музей





18. Г.С. Волхонская.
Приезд дяди.
Иллюстрация
к рассказу Н.С. Лескова
«Грабёж».
1972.
Бумага, автолитография.
18 × 14;
37 × 28.
Белгородский
государственный
литературный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

19. **Н.В. Кузьмин.**
Катерина Львовна
и Сергей.
Иллюстрация
к повести Н.С. Лескова
«Леди Макбет
Мценского уезда».
1950-е.
Бумага, литография,
тушь, перо.
28 × 19;
22 × 15,5.
Белгородский
государственный
художественный музей



храняется связь с духом и стилем произведения. Художник тонко чувствует и передает настроение и эмоциональный строй повестей благодаря свободному, динамичному рисунку.

Иллюстрации к произведениям Л.Н. Толстого

В советское время разные поколения художников обращались к произведениям Л.Н. Толстого. В 2021 году собрание БХГМ дополнили 5 иллюстраций и макет титульного листа для знаменитого издания «Анны Карениной», над которым Н.И. Пискарёв работал в середине 1930-х годов. **Николай Иванович Пискарёв** (1892–1959) — мастер ксилографии, художник книги и создатель оригинальных наборных шрифтов, до сих пор используемых в полиграфии. Среди ведущих графиков 1930-х годов он занимал положение между школой Фаворского и Кравченко, являя собой некий компромисс двух, казалось бы, взаимоисключающих тенденций [15, с. 209]. Одна из вершин его творчества — полиграфическое оформление романа Льва Толстого «Анна Каренина» (1932–1933) и иллюстрации к нему, часть которых хранится в Белгородском художественном музее. Как отмечает О.П. Торчинский, «в конце 1920-х годов американский “Клуб редких книг в Нью-Йорке” (Limited Editions Club of New York) задумал масштабную акцию: эксклюзивное издание на английском языке в 12 странах Европы по одному произведению классиков литературы этих стран в оформлении их лучших художников. <...> Возникало своеобразное соревнование наиболее выдающихся мастеров европейской книги» [7, с. 128]. Н.И. Пискарёв по согласованию с Клубом решил иллюстрировать «Анну Каренину» в своей любимой технике — гравюре на дереве²⁰. При этом он не стал иллюминировать ксилографии, а сделал многие иллюстрации в технике цветной гравюры на дереве, к которой художники обращались крайне редко. После А.П. Остроумовой-Лебедевой, работавшей в этой технике на рубеже XIX–XX веков, именно Н.И. Пискарёв стал одним из немногих, кто работал в ней в 1920–1930-х годах.

В изысканных по композиции иллюстрациях художник достигает необычайной пространственной свободы. Используя три доски, он каждый из цветов делает рисующим, равноправным, а не просто дополняющим основной — черный — рисунок (ил. 20–21). Такое решение цветной ксилографии было существенным качественным прорывом

в этой технике [6, с. 155].

Иллюстрации Н.И. Пискарёва к «Анне Карениной» были полностью одобрены Клубом, «Государственное издательство художественной литературы согласилось издать роман в двух томах, специальное предисловие к книге о мировоззрении Льва Толстого написал А.В. Луначарский» [7, с. 128]. Выполнение ручного отлива бумаги со специальным водяным знаком, набор, печать и переплетные работы взял на себя «Гознак» — предприятие, отвечавшее за производство разменных и памятных монет, государственных наград, памятных медалей, одна из лучших советских типографий. Пискарёв, которому надо было выдержать в этой работе большую творческую конкуренцию и оправдать доверие, оказанное ему зарубежным заказчиком, совершил поистине подвиг мастерства, не сравнимые ни с чем, что делалось в эти годы московскими художниками [15, с. 203]. В конце 1933 года весь тираж книги был отправлен морем в Америку, однако, как пишет биограф Николая Пискарёва Н.А. Горленко, «Клуб отказался от окончательных расчетов под предлогом, что в одном из букинистических магазинов Москвы якобы был обнаружен в продаже экземпляр двухтомника. Издательство потерпело большие убытки, пострадал и художник, которому Клуб не выплатил второй половины гонорара и не выслал ни одного авторского экземпляра» [6, с. 160–162]. Таким образом, это издание является библиографической редкостью, в СССР книга не вернулась. Лишь в 1978 году, к 150-летию Л.Н. Толстого, в московском издательстве «Правда» вышла книга «Анна Каренина» с иллюстрациями Н.И. Пискарёва, предназначенными для издания 1933 года.

В собрании БГЛМ представлены иллюстрации к самой первой опубликованной Л.Н. Толстым повести «Детство», выполненные Андреем Костиным в 1975–1976 годах в технике офорта, пришедшего на смену популярной в 1960-х годах ксилографии (ил. 22–23). Художники, работавшие в 1970-х годах в техниках офорта, сухой иглы или резцовой гравюры на меди, стали в полной мере использовать художественные достоинства гравюры на металле и экспериментировать с этими техниками.

Выпускник Московского полиграфического института и ученик А.Д. Гончарова **Андрей Львович Костин** (1947–2000) создал немало известных графических циклов и иллюстраций. «Герои Пушкина и Льва Толстого, Гоголя, Гофмана и других

¹⁷ Кузьмин Н.В. Страницы былого. М.: Книга, 1984. С. 287.

¹⁸ Кузьмин Н.В. Художник и книга: заметки об искусстве иллюстрирования. М.: Детская литература, 1985. 189 с.
URL: <https://leskov.org.ru/gallery/levsha-kuzmin> (дата обращения: 01.03.2025).

¹⁹ Там же.

²⁰ Гончаренко Н.М. Советская книжная иллюстрация музеев Белгорода // Коллекция [Электронный журнал]. 01.03.2025.
URL: <https://sammlung.ru/?p=85476> (дата обращения: 01.04.2025).

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

20. **Н.И. Пискарёв.**
Иллюстрация к роману
Л.Н. Толстого
«Анна Каренина».
Заставка к главе I.
«В комнатах».
1932.
Бумага, ксилография.
16,5 × 22,3; 12 × 16.
Белгородский
государственный
художественный музей



21. **Н.И. Пискарёв.**
Иллюстрация к роману
Л.Н. Толстого
«Анна Каренина».
Варка варенья
в имении Левина.
Часть 1, глава 6.
1932.
Бумага,
цветная ксилография.
18 × 21; 12,5 × 16,5.
Белгородский
государственный
художественный музей





22. **А.Л. Костин.**
Иллюстрация к повести
Л.Н. Толстого
«Детство».
1975–1976.
Бумага, офорт.
17,5 × 10,8;
33,5 × 26,5.
Белгородский
государственный
литературный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

23. А.Л. Костин.

Иллюстрация к повести

Л.Н. Толстого

«Детство».

1975–1976.

Бумага, офорт.

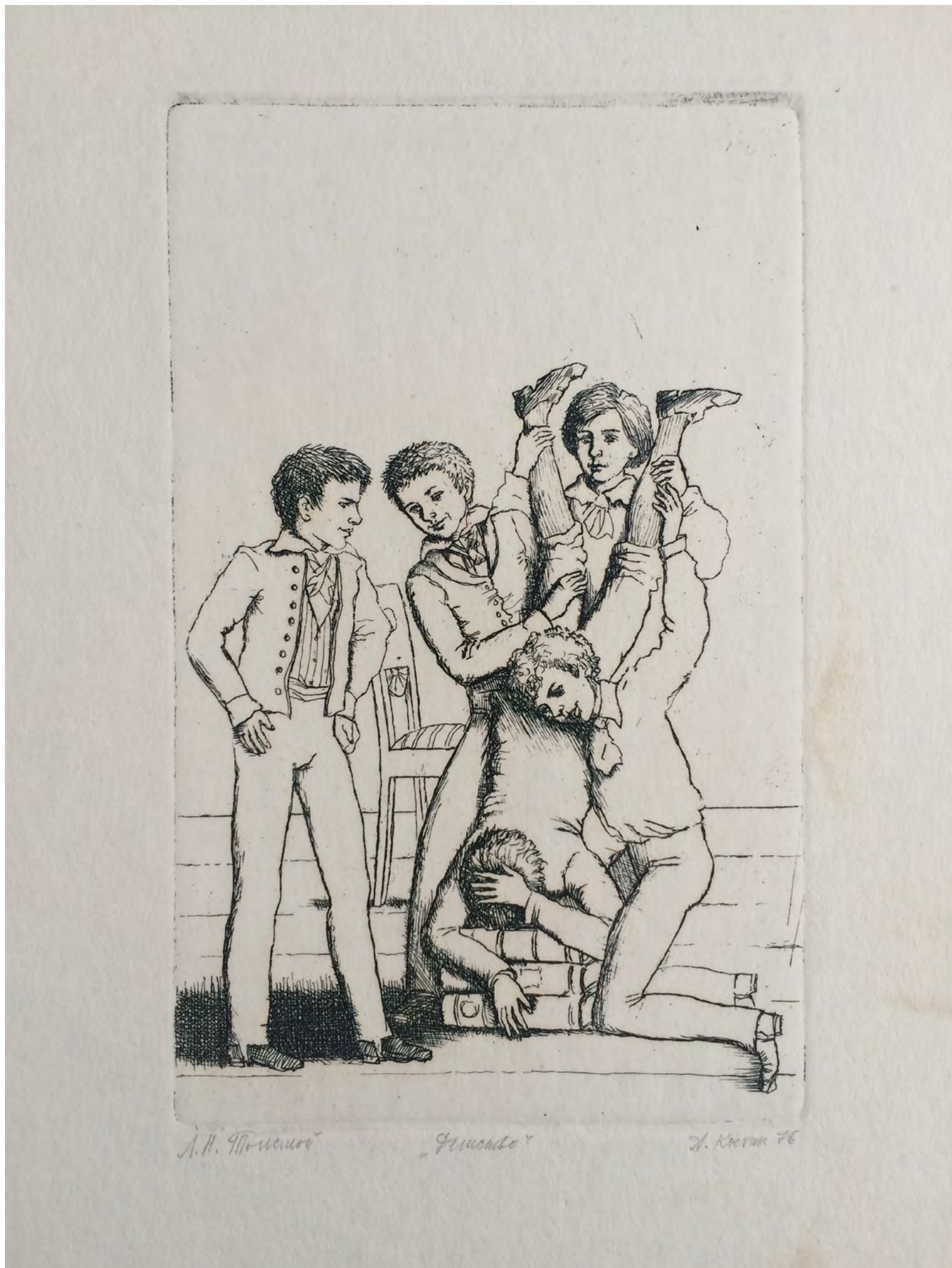
18 × 11;

33,5 × 26,5.

Белгородский

государственный

литературный музей



классиков отечественной и западной литературы становились не только отстраненными объектами его книжной графики, но и постоянными персонажами личных воспоминаний, какими бывают образы друзей и давних знакомых. Острота его видения определялась любовью и тоской по ушедшей жизни и неповторимой культуре, вошедших в явное противоречие с тем, что его окружало», — писал о художнике критик Вильям Мейланд [10, с. 168–169]. Исследователи творчества А.Л. Костина отмечали, что для него было свойственно обращение к старым образцам — примитивно-бытовым картинкам или альбомной графике XIX века, но использовались они не в прямом, а в символическом, иррациональном, иногда почти в мистическом плане, в отличие от прямой стилизации в иллюстрациях рубежа 1960–1970-х годов [14, с. 171, 204]. Эта особенность иллюстраций А.Л. Костина к повести «Детство» рождает ощущение мира детства, несколько наивного и чрезмерно внимательного к тем деталям окружающего мира, которые оказывают на восприятие ребенка наиболее сильное влияние. Такова, например, сцена с молящимся на коленях юродивым Гришей, который останавливался в доме Иртеньевых. Странный для детского восприятия человек, со вздохом молящийся о чем-то сокровенном, порастил детей, застывших в дверном проеме. Другая иллюстрация, рассказывающая об игре, когда мальчики насильно заставляют Иленьку Грапа встать вниз головой на стопку книг, подробно изображает участвующих в ней ребят, еще не до конца осознающих, насколько унижительно и жестоко они поступают по отношению к их товарищу. Есть среди хранящихся в БГЛМ иллюстраций к «Детству» и совершенно иная по настроению композиция, показывающая Николеньку в размышлениях о беззаботном детстве, искреннем в своих проявлениях. Эти сюжеты говорят о стремлении художника привнести в изображаемые сцены очень много от своего личного мироощущения, творчески импровизировать. В то же время «он самоотверженно роется в исторической литературе, в записях современников, в старых гравюрах и т.д., чтобы возможно точно реконструировать эпоху и понять внутренний мир писателя <...> В его иллюстрациях всегда немало присочиненного, того, чего нет у писателя, но могло бы быть. Вот это качество “вымысла” делает иллюстрации Андрея Костина убедительными и искренними» [9, с. 110].

Иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского

Иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского из музеев Белгорода охватывают 1970-е годы и принадлежат трем авторам — А.Д. Гончарову, И.Т. Богдеско и С.С. Косенкову. Именно это

десятилетие оказалось отмечено всплеском небывалого и сложного понимания писателя художниками, многие из работ этого времени отмечены зрелостью художественной, философской и публицистической мысли [12, с. 220]. Отчасти этому способствовал конкурс Советского национального комитета накануне очередной лейпцигской выставки ИБА (IBA, Internationale Buchkunst-Ausstellung) 1971 года, который ввел иллюстрации к творчеству Достоевского в конкурсную программу как одно из главных своих заданий. На ИБА-71 весь раздел советской иллюстрации, в том числе указанные авторы, получил коллективную золотую медаль [14, с. 160].

Андрей Дмитриевич Гончаров при работе над иллюстрациями к произведениям Ф.М. Достоевского на протяжении десятилетий обращался к технике ксилографии. Уже его ранние иллюстрации к «Братьям Карамазовым» (1920-е) отмечены уверенным и точным рисунком, высоким уровнем владения техникой, торжественно-театральной статикой [12, с. 205]. В них достаточно определенно выражался интерес к человеку и его переживаниям. С годами гравировальная манера А.Д. Гончарова всё более тяготела к максимальной аскетической простоте и эмоциональности. Умение вчитываться в литературное произведение и воспринимать его смыслы у художника со временем, кажется, только обострилось. Свидетельство тому — хранящиеся в БГХМ поздние иллюстрации к первому роману Достоевского «Бедные люди» (1971) и последнему — «Братья Карамазовы» (1970–1975), где он достигает большой эмоциональной выразительности (ил. 24–26).

Иллюстрации к «Братьям Карамазовым» включают шесть листов: «Екатерина Ивановна», «Алёша», «Великий инквизитор», «Штабс-капитан Снегирёв», «Последнее свидание со Смердяковым», «Фёдор Павлович Карамазов». В поисках изобразительного переложения сцен из романа художник опирался на лаконичную символику черного и белого, постоянно изменял их количественные соотношения. Как отмечает исследователь иллюстраций к произведениям Ф.М. Достоевского Н.М. Козырева, «в этих ксилографиях преобладает черное, господствующее над белым и подчеркнутое выразительностью каждого штриха, а резко высвеченные из общей массы отдельные детали акцентируют наиболее значимые черты. Одним из самых органичных получился лист “Алёша Карамазов”, насыщенный светотеневыми модуляциями и отличающийся прекрасным ритмом и чистым, острым силуэтом» [13, с. 30]. Екатерина Ивановна, обиженная женихом — Митей Карамазовым, показана гордой и надменной. Страшная тень Фёдора Павловича Карамазова, расхаживающего по комнате в ожидании, большим черным

24. **А.Д. Гончаров.**
Алёша.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Братья Карамазовы».
1970.
Бумага, ксилография.
16,8 × 15,4;
11,2 × 9,3.
Белгородский
государственный
художественный музей



силуэтом захватывает и подавляет почти все пространство гравюры. Важной составляющей этих и других иллюстраций к «Братьям Карамазовым» являются жесты, дополняющие образы героев²¹.

Иллюстрация к эпистолярному роману «Бедные люди» (ил. 27), принесшему начинающему писателю признание и известность, приоткрывает скромный мир Макара Дежушкина, бедного и смиренного мелкого чиновника, по-отечески оберегающего сироту Вареньку²².

О поздних произведениях А.Д. Гончарова

Дмитрий Бисти писал следующее: «В его работах последнего десятилетия налицо абсолютная свобода владения средствами графического выражения — штрихом, линией, формой, пространством, точность их выбора, интеллектуализм, органично сочетающийся с эмоциональной наполненностью образов. Именно поэтому его иллюстрации мне кажутся самыми лучшими в нашей книжной графике» [Цит. по: 19, с. 82]. Иллюстрации к роману «Братья Карамазовы», по мнению Д. Бисти, относятся к наивысшим достижениям



25. **А.Д. Гончаров.**
Екатерина Ивановна.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Братья Карамазовы».
1970.

Бумага, ксилография.

16,6 × 15,3;

11,2 × 9,7.

Белгородский
государственный
художественный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

26. **А.Д. Гончаров.**
Фёдор Павлович
Карамазов.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Братья Карамазовы».
1970.

Бумага, ксилография.

21,8 × 13,8;

17,5 × 10.

Белгородский
государственный
художественный музей





27. А.Д. Гончаров.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Бедные люди».
1971.

Бумага, ксилография.

14,2 × 7,8;

12 × 6.

Белгородский
государственный
художественный музей

А.Д. Гончарова, поскольку «психологическая насыщенность, экстремальность ситуаций требуют от художника безупречной техники и яркого ума, способности проникнуть в сокровенные тайны литературы, найти и показать самое существенное. В гравюрах Гончарова всегда велика роль света, резко рисующего силуэт и выхватывающего из темноты пространства отдельные куски изображения. Соотношения черного и белого, строгая, но иногда и декоративная ритмика позволяют добиться выразительности чувств, драматизма и масштабности решения»²³.

В книге «Пути и итоги: Русская художественная иллюстрация 1945–1980 гг.» Мария Чегодаева так характеризует десятилетие, в которое создавались эти иллюстрации: «“Мир художника 70-х годов” более зыбок, неустойчив, тревожен, чем “мир художника 60-х”. Всё точно “поплыло”, утратило прочность; не случайно главное *физическое* ощущение от “ассоциативно-метафорических” иллюстраций <...> — это ощущение марева, сна, фантазии, чего-то ускользающего, едва проступающего, готового исчезнуть, уйти в небытие. Один из главных психологических итогов “ассоциативной” иллюстрации 70-х годов — томлящее чувство безлюдья, бесконечного *одиночества* художника, заблудившегося среди теней и отражений, механически дергающего за нитки бессильные и беспомощные фигурки пляшущих марионеток» [14, с. 205]. Эти слова в полной мере относятся к иллюстрациям, над которыми работали — уже в технике линогравюры, органично связанной с ксилографией, — И. Богдеско и С. Косенков.

Иллюстрации к «Преступлению и наказанию» народного художника СССР **Ильи Трофимовича Богдеско** (1923–2010) представляют трех главных персонажей романа — Раскольникова, Соню и старуху-процентщицу. Богдеско не создает их «портреты», он пластически раскрывает внутреннюю сущность каждого действующего лица в силуэте на черном фоне. Так, Раскольников изображен со спины (ил. 28). Ссутулившись, обреченно он движется навстречу своей беде. Над его головой — глухая тьма фона, словно темные мысли. Благодаря отсутствию бытовых подробностей и деталей художник достигает предельного драматизма, выходящего за рамки одного персонажа и вырастающего до общечеловеческой драмы²⁴.

Иллюстрации к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» принесли широкую

известность белгородскому графику **Станиславу Степановичу Косенкову**. Первые шесть листов и шесть заставок к роману были созданы в 1969 году по заказу Центрально-Черноземного книжного издательства. Но нравственно-философская проблематика «Преступления и наказания» не отпускала художника. Работа продолжалась почти три года, было сделано свыше 40 черно-белых линогравюр (в БГХМ хранится 39 иллюстраций С.С. Косенкова к этому произведению; ил. 29–30), лучшие из которых на международных выставках книжного искусства дважды удостоивались золотых медалей: в Лейпциге (1971) и в Брно (1976). Благодаря этой серии художник вошел в число самых известных иллюстраторов Ф.М. Достоевского (помимо «Преступления и наказания», он иллюстрировал романы «Бедные люди» и «Игрок», а также повесть «Двойник»), его произведения хранятся не только в музеях Белгородчины, но и в музеях Ф.М. Достоевского в Москве и Санкт-Петербурге.

Воспитанный творчеством В.А. Фаворского и А.И. Кравченко, С.С. Косенков стремился к графической ясности и строгости композиций и к такой же эмоциональной оправданности ритмических отношений черного и белого, используя прием контрастного сопоставления плоского черного силуэта и светотеневой объемной формы [13, с. 31]. В листах С.С. Косенкова к тексту Ф.М. Достоевского темное доминирует над светлым, как и в иллюстрациях И.Т. Богдеско. Эта «темнота» в «Преступлении и наказании», по словам А.К. Косенковой, «добавляет ужаса и страха в изображении героя, шаг за шагом движущегося к преступлению. От листа к листу напряжение растет. Экспрессивность штриха, строгость рисунка заостряет контрастность черного и белого, создает драматические изломы плоскостей и вибрирующие тени. Появляется нужная эмоция в передаче чувств и переживаний героев». В линогравюре «Убийство» («Марионетка»), одной из наиболее ярких работ цикла, художник использует распадающуюся на плоскости композицию, соотносящуюся с распадом личности Раскольникова, крушением его теории, которая вступила в противоречие с человеческой природой и человечностью как таковой. О том, что он стал марионеткой в руках своей абсурдной идеи, недвусмысленно говорят нити, за которые его дергает незримый кукловод. В противовес хаосу этой композиции другая известная иллюстрация С.С. Косенкова

²¹ Мыгаль М.С. Достоевский в произведениях художников // Белгородский государственный художественный музей [сайт]. URL: <https://belghm.ru/o-muzee/nauka-i-publikacii/stati/dostoevskiy-v-proizvedeniyakh-khudozhnikov/> (дата обращения 20.04.2025).

²² Там же.

²³ Бисти Д. Андрей Гончаров — человек, художник, мастер // Андрей Гончаров [сайт]. URL: <http://www.a-goncharov.ru/bibliographia/03.html> (дата обращения: 01.03.2024).

²⁴ Селютина А.А. Писатели и герои литературных произведений в книжной графике // Звонница. 2022. № 1. С. 157.



28. И.Т. Богдеско.
Раскольников.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Преступление
и наказание».

1971.

Бумага, линогравюра.

29,3 × 20,9;

23,6 × 16,8.

Белгородский
государственный
художественный музей

29. **С.С. Косенков.**
Первый
сон Раскольникова.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Преступление
и наказание».
1970.
Бумага, линогравюра.
32 × 28.
Белгородский
государственный
художественный музей



к «Преступлению и наказанию» имеет подчеркнутую симметричную композицию. Это «Первый сон Раскольникова» о замученной лошади, который снится главному герою накануне убийства. Мужик, замахивающийся на лошадь палкой, отражен в самом Раскольникове, поднявшем над головой топор. За ними, на дальнем плане, — бесконечно отражающаяся сама в себе толпа обывателей,

молчаливых свидетелей жестокости.

Выводы

Белгородские музеи (Белгородский государственный художественный музей и Белгородский государственный литературный музей), являясь одними из самых молодых в России, значительно обогатили свои коллекции книжной графики



30. **С.С. Косенков.**
Убийство.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Преступление
и наказание».

1970.

Бумага, линогравюра.

24,5 × 27.

Белгородский
государственный
художественный музей

благодаря передаче произведений советского периода из ликвидированной Международной конфедерации союзов художников. В результате исследования, представленного в статье, выполнены систематизация и анализ этих новых поступлений с целью углубленного изучения как самих произведений книжной графики, так и их связи с литературными текстами. Эти коллекции содержат книжные иллюстрации к известнейшим произведениям классиков русской литературы А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского.

Уделено внимание творчеству отдельных мастеров, отмечены стилистические особенности,

подходы к интерпретации литературных сюжетов и вклад художников в развитие советской книжной иллюстрации. Анализ демонстрирует различия в композиции, штрихе, трактовке света и тени, а также в интерпретации сюжета, что подчеркивает индивидуальность каждого мастера.

Ксилографии А.И. Кравченко отличаются динамизмом, эффектностью и стремлением к раскрытию внутреннего драматизма прозы А.С. Пушкина. В.А. Фаворский, основоположник нового стиля книжной гравюры, акцентировал внимание на передаче предваряющего событие состояния, а не на буквальном изображении, опираясь на характер литературного произведения. Уравновешенность композиции, внимание к деталям и характерная

«волнующаяся» штриховка отличает работы Ф.Д. Константинова, который стремится запечатлеть драматические столкновения характеров. Экспрессивные офорты В.М. Бескаравайного передают напряжение и протест, используя стремительный, нервный штрих и замкнутое, душное пространство. «Пушкиниана» С.С. Косенкова отличается художественным исследованием эпохи, смешением стилей и жанров, а также стремлением передать легкость пушкинских строк и рисунков самого поэта. В то время как его иллюстрации к «Преступлению и наказанию» Ф.М. Достоевского демонстрируют графическую ясность, строгость композиции, эмоциональную оправданность ритмических отношений черного и белого, передавая напряжение, страх и распад личности героев.

В иллюстрациях к произведениям Н.В. Гоголя Л.Р. Мюльгаупт охватывает как «украинскую», так и «петербургскую» темы, передавая как мистику, так и сатиру, в то время как Л.А. Лобода фокусируется на мистическом направлении («Вий»), а Ю.И. Чарышников и С.А. Алимов обращаются к «Петербургским повестям» и «Мертвым душам», используя элементы сюрреализма, гротеска и экспрессии. В.П. Бухарев создает сюрреалистичные и сказочные образы к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, которые перекликаются с гротескным миром писателя и напоминают работы С.А. Алимова, тогда как иллюстрации А.Н. Пискаревой напоминают лубок. Реализм, эмоциональность и монументальность даже в миниатюрных форматах отличают ксилографии А.Д. Гончарова к пьесам А.Н. Островского. Офорты к произведениям И.С. Тургенева, созданные В.Н. Поповым, демонстрируют виртуозное владение техникой и склонность к эксперименту, как и литографии Г.С. Волхонской, сочетающие четкие динамичные силуэты с мягкостью световых эффектов. Мастеру тонкого филигранного рисунка и участнику «Группы 13-ти» Н.В. Кузьмину удалось передать динамику и дух произведений Н.С. Лескова.

Новаторское использование цветной гравюры на дереве и необычайную пространственную свободу демонстрирует Н.И. Пискарев в иллюстрациях к романам Л.Н. Толстого. А.Л. Костин в своих офортах обратился к старым образцам, примитивно-бытовым картинкам и альбомной графике XIX века, используя их в символическом, иррациональном плане. Работы А.Д. Гончарова, И.Т. Богдеско и С.С. Косенкова, созданные в 1970-е годы — время глубокого осмысления творчества Ф.М. Достоевского, — отличаются стремлением к максимальной аскетической простоте формы, лаконичной символике и акценту на жестах героев и одновременно к крайней эмоциональной выразительности, что свидетельствует о глубо-

ком понимании художниками сложной психологии и философских идей писателя.

Коллекции белгородских музеев демонстрируют использование различных техник графики, таких как тушь, линогравюра, ксилография, офорт, акватинта и автолитография, каждая из которых позволяет художникам, дополнительно привнося собственный стиль и видение, по-своему интерпретировать литературные произведения.

Исследование подчеркивает важность белгородских музейных коллекций книжной графики для искусствоведческих исследований, позволяет расширить представление о художественных процессах советской эпохи и выявить новые имена, внесшие вклад в развитие отечественного искусства иллюстрации. Введение в научный оборот ранее не публиковавшихся произведений позволит более полно оценить богатство и разнообразие коллекций белгородских музеев.

Список источников

1. Гончаренко Н.М. Оригинальная станковая графика 1950–1960-х годов в собрании Белгородского государственного художественного музея // Актуальные вопросы развития изобразительного искусства в провинции : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / сост. Н.М. Гончаренко. Белгород: Изд-во Сичкарёвой Е.В., 2024. С. 44–49.
2. Гончаренко Н.М. Свой взгляд: «неофициальные» тенденции в искусстве графики 1960-х – 1980-х годов (на материалах коллекции графики Белгородского художественного музея) // Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / сост. Н.М. Гончаренко. Белгород: Изд-во Сичкарёвой Е.В., 2022. С. 83–89.
3. Гончаренко Н.М. Образ Белгорода в современной печатной графике: графические серии Станислава Косенкова, Владимира Козьмина и Виктора Легезы (на материалах из фондов Белгородского государственного художественного музея) // Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI вв. : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / ред.-сост.: Д.Д. Хисамова. Казань: Центр инновационных технологий, 2019. С. 143–148.
4. Левитин Е. Гравюры В. Фаворского к «Маленьким трагедиям» Пушкина // Искусство книги. 1958–1960. Вып. 3 / сост.: Ю.А. Молок, В.Н. Ляхов, М.С. Кикоть. М.: Искусство, 1962. С. 205–216.
5. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 240 с.
6. Горленко Н.А. Николай Иванович Пискарев. М.: Изобразительное искусство, 1972. 271 с.
7. Торчинский О.П. «Анна Каренина», не увидевшая Родины // Альманах библиофила. Выпуск XXXVII / ред. Л.В. Шустрова. М.: Международный союз книголюбов, 2014. С. 128–132.
8. Филиппова О.Н. Отправные точки творческой биографии А.Д. Гончарова — ученика В.А. Фаворского // Актуальные проблемы монументального искусства : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / ред. Д.О. Антипина. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. С. 52–58.
9. Ляхов В. Молодой художник Андрей Костин // Советская графика-74 / сост. М.А. Немировская. М.: Советский художник, 1976. С. 107–112.
10. Мейланд В. Этот незабываемый Костин // Наше наследие. 2003. № 67–68. С. 168–169.
11. Пини О.А. Пушкиниана в графике: обзор литературы // Временник Пушкинской комиссии, 1965 / ред. М.П. Алексеев. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968. С. 62–75.
12. Гончарова Н.Г. Ф.М. Достоевский глазами русских и советских иллюстраторов: (1848–1988) // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. М.: [б. и.], 2001. С. 192–223.
13. Козырева Н.М. Иллюстрации к произведениям Достоевского из собрания петербургского музея // Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике / авт.-сост.: Н. Ашимбаева, Л. Миллер, Б. Тихомиров. СПб.: Кузнецкий переулочек, 2011. С. 9–39.
14. Чегодаева М.А. Пути и итоги: Русская советская художественная иллюстрация 1945–1980 гг. М.: Книга, 1989. 239 с.
15. Розанова Н.Н. Московская книжная ксилография 1920–1930-х годов. М.: Книга, 1982. 286 с.
16. Заслуженный художник России Станислав Степанович Косенков. Графика. Живопись : каталог / сост.: А. Косенкова, В. Гибелова; авт. вступ. ст. С. Минаков. Белгород: [б. и.], 2001. 95 с., ил.
17. Наседкина Е.В. Материалы из фонда «Мемориальной квартиры Андрея Белого». К истории издания книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя» // Государственный музей А.С. Пушкина (Москва). Вып. 1 : сб. ст. / науч. ред. Н.И. Михайлова. М.: Государственный музей А.С. Пушкина, 2012. С. 273–279.
18. Гончаров А.Д. Моя работа над книгой // Книга. Исследования и материалы. Сб. 1 / ред. Н.Н. Кухарков. М.: Книга, 1959. С. 74–97.
19. Малова Т. Живопись и графика Андрея Гончарова // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 26. С. 72–84.

References

1. Goncharenko, N.M. (2024) 'Original easel graphics of the 1950–1960s in the collection of the Belgorod State Art Museum', in Goncharenko, N.M. (comp.) *Current issues of the development of fine arts in the provinces* [Conference proceedings]. Belgorod: E.V. Sichkareva Publ., pp. 44–49. (In Russ.)
2. Goncharenko, N.M. (2022) 'Personal view: "unofficial" trends in graphic art of the 1960–1980s (based on the graphics collection of the Belgorod Art Museum)', in Goncharenko, N.M. (comp.) *Current issues of the development of fine arts in the provinces* [Conference proceedings]. Belgorod: E.V. Sichkareva Publ., pp. 83–89. (In Russ.)

3. Goncharenko, N.M. (2019) 'The Image of Belgorod in modern printed graphics: graphic series of Stanislav Kosenkov, Vladimir Kozmin and Viktor Legeza (based on materials from the collections of the Belgorod state art Museum)', in Khisamova, D.D. (ed.) *Problems of realism in the fine arts of the 20th–21st centuries* [Conference proceedings]. Kazan: Center for Innovation Technologies, pp. 143–148. (In Russ.)
4. Levitin, E. (1962) 'Engravings by V. Favorsky for Pushkin's "Little Tragedies"', in Molok, Yu.A., Lyakhov, V.N. and Kikot, M.S. (comps.) *The art of the book. 1958–1960. Issue 3*. Moscow: Iskusstvo, pp. 205–216. (In Russ.)
5. Favorsky, V.A. (1986) *About art, about books, about engraving*. Moscow: Kniga. (In Russ.)
6. Gorlenko, N.A. (1972) *Nikolay Ivanovich Piskarev*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
7. Torchinsky, O.P. (2014) "Anna Karenina," who never seen her homeland', in Shustrova, L.V. (ed.) *Bibliophile's almanac. Issue 37*. Moscow: International Union of Book Lovers, pp. 128–132. (In Russ.)
8. Filippova, O.N. (2021) 'The main stages of the creative biography of A.D. Goncharov — as a student of V.A. Favorsky', in Antipina, D.O. (ed.) *Current issues of monumental art* [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design, pp. 52–58. (In Russ.)
9. Lyakhov, V. (1976) 'Young artist Andrei Kostin', in Nemirovskaya, M.A. (comp.) *Soviet graphics-74*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 107–112. (In Russ.)
10. Meiland, V. (2003) 'This unforgettable Kostin', *Nashe nasledie = Our Heritage*, (67–68), pp. 168–169. (In Russ.)
11. Pini, O.A. (1968) 'Pushkiniana in graphics: a review of the literature', in Alekseev, M.P. (ed.) *Vremennik of the Pushkin Committee, 1965*. Leningrad: Nauka, pp. 62–75. (In Russ.)
12. Goncharova, N.G. (2001) 'F.M. Dostoevsky through the eyes of Russian and Soviet illustrators: (1848–1988)', in Stepanyan, K.A. (ed.) *Dostoevsky and world culture*. Moscow: s. n., pp. 192–223. (In Russ.)
13. Kozyreva, N.M. (2011) 'Illustrations to Dostoevsky's works from the collection of the Saint Petersburg Museum', in Ashimbaeva, N., Miller, L. and Tikhomirov, B. (comps.) *Images of Dostoevsky in book illustrations and easel graphics*. Saint Petersburg: Kuznechnyy pereulok, pp. 9–39. (In Russ.)
14. Chegodaeva, M.A. (1989) *Paths and results: Russian Soviet artistic illustration 1945–1980*. Moscow: Kniga. (In Russ.)
15. Rozanova, N.N. (1982) *Moscow book woodcuts of the 1920s–1930s*. Moscow: Kniga. (In Russ.)
16. Kosenkova, A. and Gibelova, V. (comps.) (2001) *Honored Artist of Russia Stanislav Stepanovich Kosenkov. Graphics. Painting* [Catalogue]. Belgorod: s. n. (In Russ.)
17. Nasedkina, E.V. (2012) 'Materials from the collection of the "Memorial Apartment of Andrei Bely". On the history of the publication of Andrei Bely's book "Gogol's Mastery"', in Mikhailova, N.I. (ed.) *State Museum of A.S. Pushkin (Moscow). Issue 1* [Collection of articles]. Moscow: State Museum of A.S. Pushkin, pp. 273–279. (In Russ.)
18. Goncharov, A.D. (1959) 'My work on the book', in Kukharkov, N.N. (ed.) *Book. Research and Materials*. Moscow: Kniga, pp. 74–97. (In Russ.)
19. Malova, T. (2005) 'Painting and graphics by Andrey Goncharov', *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektсионirovaniya = Antiques. Art and collectibles*, (26), pp. 72–84. (In Russ.)

Информация об авторе

Гончаренко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, заведующая сектором графики отдела хранения и экспозиционно-выставочной работы, Белгородский государственный художественный музей, Белгород, Российская Федерация, natalia_go@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 2254-0164.

Information about the author

Natalia Mikhailovna Goncharenko, Cand. Sc. (Art History), Head of the Graphics sector, Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation, natalia_go@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 2254-0164.

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

Статья поступила в редакцию 05.05.2025; одобрена после рецензирования 21.07.2025; принята к публикации 23.07.2025.

The article was received by the editorial board on 05 May 2025;
approved after reviewing on 21 July 2025; accepted for publication on 23 July 2025.



Научная статья

УДК 7.036:75.051

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.015

Произведения Марии Переяславец, посвященные Кубе

Мушникова Елена Анатольевна



Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул,
Российская Федерация

mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>, SPIN-код (Science Index): 2853-1840

Аннотация. В статье рассматривается творчество московской художницы Марии Владимировны Переяславец — живописца, академика Российской академии художеств. Особое внимание уделяется кубинским произведениям художницы, выполненным ею в результате творческой поездки на Кубу в 2019 году. Основная цель статьи — анализ произведений, посвященных Кубе, выявление основных тем и мотивов, композиционных особенностей и поисков цветовых отношений. Задачи исследования — кратко рассмотреть творческий путь М.В. Переяславец, определить основные жанры и темы ее искусства, проследить творческую преемственность поколений в семье художницы. Художественное наследие Марии Переяславец охватывает классические жанры изобразительного искусства — портреты, пейзажи и натюрморты. В центре ее творчества — поэтичные образы детства и вдохновленная А.С. Пушкиным тематика. Творческая поездка на Кубу нашла отражение в работах мастера, где Мария Переяславец развивала свои излюбленные художественные направления. В сериях портретов запечатлены образы кубинских детей, а городские пейзажи передают виды и неповторимую атмосферу солнечной Гаваны. Изучение произведений, выполненных М.В. Переяславец на Кубе, актуально как с точки зрения понимания того, как реализуются художественные задачи живописца в целом — как представителя прославленной династии художников, так и самостоятельного самобытного художника, а также в контексте установления культурных связей между двумя странами и изучения взаимовлияния культур. Кубинская серия произведений М.В. Переяславец вводится в научный оборот и анализируется впервые.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство, живопись, Мария Переяславец, кубинская серия, Латинская Америка, темы и мотивы творчества

Для цитирования: Мушникова Е.А. Произведения Марии Переяславец, посвященные Кубе // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 282–291.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1216>.

Original article

Works by Maria Pereyaslavets dedicated to Cuba

Elena A. Mushnikova

*Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation**mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>, SPIN-code (Science Index): 2853-1840*

Abstract. The article examines the work of Moscow artist Maria V. Pereyaslavets, a painter and academician of the Russian Academy of Arts. Particular attention is paid to the artist's Cuban works, created during her creative trip to Cuba in 2019. The main goal of the article is to analyse the works dedicated to Cuba, identify the main themes and motifs, compositional features, and colour relationships. The objectives of the study are to briefly review Pereyaslavets' creative path, determine the main genres and themes of her art, and trace the creative continuity within her family. Pereyaslavets' artistic legacy covers classical genres of fine art, including portraits, landscapes, and still lifes. Her work focuses on poetic images of childhood and themes inspired by A.S. Pushkin. The creative trip to Cuba is reflected in the artist's works, where she continues to explore her favourite artistic trends. The portrait series depicts images of Cuban children, while the urban landscapes convey the unique views and atmosphere of sunny Havana. The study of Pereyaslavets' works in Cuba is relevant for understanding her artistic goals as a representative of a famous dynasty of artists and as an independent, original artist. It also sheds light on the cultural ties between the two countries and the mutual influence of their cultures. This is the first time that Pereyaslavets' Cuban series of works has been introduced into scientific circulation and analysed.

Keywords: contemporary fine art, painting, Maria Pereyaslavets, Cuban series, Latin America, themes and motives of creativity

For citation: Mushnikova, E.A. (2025) 'Works by Maria Pereyaslavets dedicated to Cuba', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 282–291. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.015.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1216>. (In Russ.)

Введение

Мария Владимировна Переяславец — живописец, академик Российской академии художеств. Родилась в семье замечательных художников — Владимира Ивановича Переяславца (1918–2018) и Ирины Николаевны Поповой (1923–1988). В своем творчестве она продолжает художественные традиции семьи, которые развивались в русле русской реалистической школы живописи. Кроме родителей, творчеством занимался и дед Марии Владимировны, Николай Николаевич Попов (1888–1953) — художник-живописец, портретист, график, и брат Михаил Владимирович Переяславец (1949–2020), который был скульптором.

Мария Владимировна — постоянный участник российских и международных выставок с 1985 года. Не раз была награждена дипломами, грамотами и благодарностями за свою творческую

деятельность. Среди наград от Российской академии художеств — Серебряная медаль РАХ (2012), медаль «Шувалов» (2013), Золотая медаль «Достойному» (2021), благодарность (2023). С 1991 года мастер является членом Московского союза художников, к вступлению куда ее рекомендовал Михаил Петрович Кончаловский.

В настоящее время искусствоведческих исследований, посвященных творческой деятельности М.В. Переяславец, практически нет. Основная работа, рассказывающая об искусстве художницы, — это альбом «Мария Переяславец», составленный искусствоведом Татьяной Скоробогатовой [1]. В альбоме есть и очерк самой Марии Владимировны о серии портретов актеров, о родителях, о семье Кончаловских, с которыми они очень тесно дружили. Отдельные аспекты творчества рассмотрены в заметках и статьях, посвященных

выставкам художницы¹, а также в публикациях с биографическими данными².

Цель этой статьи — осветить творческий и жизненный путь М.В. Переяславец, представить основные темы и жанры ее творчества и проанализировать работы, посвященные Кубе. Обращение к творчеству художницы актуально по нескольким причинам. Она — активный участник крупных выставок, ее работы находятся во многих государственных и частных галереях и музеях. Важной особенностью судьбы М.В. Переяславец является принадлежность к художественной династии — творческие традиции передавались в семье из поколения в поколение, а ее собственные дети также продолжили этот путь. Значительное влияние на становление Переяславец оказала семья Кончаловских, чье наследие сыграло важную роль в формировании ее художественного видения. Однако, впитав опыт предшественников и совместив его с собственными поисками в искусстве, Мария Владимировна сумела создать узнаваемую манеру, которая отличает ее работы от произведений современников.

Знакомясь с творчеством художницы, можно заметить, что ею создано несколько крупных тематических циклов, заслуживающих отдельного рассмотрения. Остановимся лишь на произведениях, созданных на Кубе или по итогам поездки на Остров Свободы. Этот выбор обусловлен двумя важными аспектами: данные произведения демонстрируют высочайший уровень мастерства автора и в полной мере отражают уникальный творческий подход М.В. Переяславец. Центральное место в ее искусстве занимает тема детства, которая находит яркое воплощение и в кубинской серии. Монументальные полотна, изображающие юных кубинцев, продолжают эту ключевую для художницы линию. Кроме того, надо отметить, что изучение творчества современных российских художников, работавших на Кубе, помогает вплотную подойти к одной малоисследованной теме — о достаточно продолжительных связях и взаимовлиянии двух художественных школ. Например, известно, что еще до революции на Кубе многие художники вдохновлялись работами русских супрематистов, и в первую очередь произведениями К. Малевича.

В методологическом плане применен комплексный подход, который объединил историко-биографический, формально-стилистический и элементы иконологического анализа.

Этапы жизни и творчества, основные жанры и темы произведений

Мария Владимировна Переяславец родилась в 1964 году в Москве в семье художников, ее окружала атмосфера искусства, общения с творческими людьми. Летом с родителями она жила на творческой даче имени Константина Коровина, не раз была в мастерской и квартире Кончаловских. Запомнились ей картины на стенах и стеллажах, рассказы Михаила Петровича Кончаловского о творческих поездках, которые сопровождались демонстрацией привезенных работ, сама атмосфера мастерской: «Большое окно во всю стену, на стеклах пробы красок на светостойкость. Тут же станок для растирания красок. Папа рассказывал, как готовились эти краски. Помню, где и какие картины висели в мастерской. Сейчас “Геркулес и Омфала” в собрании Русского музея, а я помню эту вещь на стене в мастерской. На противоположной стороне “Натюрморт на японской скатерти”. И предметы, писанные в разных натюрмортах, здесь же в комнате. В квартире Кончаловских на Новинском бульваре тоже живопись. Восторг!» [1, с. 37]. Среди ярчайших детских воспоминаний Марии — поездка с родителями в Южно-Сахалинск и на Курильские острова, на погранзаставу острова Кунашир. Поскольку Владимир Иванович Переяславец был военным художником Студии имени Грекова, такие командировки были частью его профессии, а юной Марии это запомнилось на всю жизнь. Детские впечатления о художниках, картинах, поездках, несомненно, явились тем фундаментом, который помог ей с выбором жизненного пути.

М.В. Переяславец получила хорошее художественное образование. С 1976 по 1983 год обучалась в Московской средней художественной школе при Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова, затем с 1983 по 1989 год — в Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова, в мастерской профессора Т.Т. Салахова.

¹ «Династия». И. Попова. Н. Попов. В. Переяславец. М. Переяславец. М. Переяславец // Российская академия художеств [официальный сайт]. URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=22107> (дата обращения: 04.04.2025); Выставка произведений Марии Переяславец, Ксении и Анастасии Дроновых в Российской академии художеств // Российская академия художеств [официальный сайт]. 20.10.2024. URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=60767> (дата обращения: 04.04.2025); Выставка живописи и скульптуры «Михаил, Мария Переяславцы» // Союз художников России [официальный сайт]. 12.03.2021. URL: <https://www.shr.su/exhibitions/pokrovka-37/vystavka-zhivopisi-i-skulptury-mikhail-mariya-pereyaslavtsy/> (дата обращения: 04.04.2025); Павлюткина И. Сирень от Марии // Красная звезда [электронная версия газеты]. 10.03.2010. URL: http://old.redstar.ru/2010/03/10_03/6_06.html (дата обращения: 04.04.2025).

² Переяславец Мария Владимировна // Российская академия художеств [официальный сайт]. 13.05.2021. URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52061 (дата обращения: 15.04.2025); Переяславец Мария Владимировна. Автобиография // Московские живописцы [официальный сайт Товарищества живописцев Московского союза художников]. 13.06.2008. URL: <http://www.moscow-painters.ru/db/invention.php?id=479> (дата обращения: 15.04.2025).

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Таир Теймурович Салахов — всемирно известный российский и азербайджанский живописец, театральный художник, педагог, профессор, вице-президент Российской академии художеств (1997–2021), академик АХ СССР (с 1975). Он считался одним из основателей сурового стиля в советском искусстве. Портретная живопись занимала центральное место в его творчестве, и этот жанр оказался не менее важным для его ученицы [2; 3].

Будучи еще студенткой четвертого курса института, М.В. Переяславец написала «Портрет актрисы немого кино Веры Холодной» (1988), который уже тогда был отмечен как зрелая, психологически тонкая работа, в дальнейшем он не раз экспонировался на различных выставках.

Повторим, портрет является одним из ключевых жанров в творчестве М.В. Переяславец. В данном случае на выбор жанра мог повлиять не только ее учитель Т.Т. Салахов, но и художественные традиции семьи. Именно портретный жанр прекрасно разработан в творчестве ее отца и матери, был присущ творчеству деда — художника Н.Н. Попова (1888–1953) [4].

Николай Николаевич Попов был замечательным художником-живописцем, графиком, занимался плакатом. Окончил Пензенское художественное училище имени Н.Д. Селивёрстова, где учился у Ивана Горюшкина-Сорокопудова. После, в 1918 году, продолжил учебу в Петроградских свободных художественных мастерских (в будущем ВХУТЕМАС) в классе Александра Савинова. В начале своего творческого пути увлекался авангардом, затем, с середины 1920-х годов, вектор развития его искусства ушел в сторону соцреализма. Искусствоведы высоко оценивали его вклад в развитие портрета в лучших традициях русского реализма и отмечали при этом большие достижения в области футуристических работ³. В полотнах И.Н. Поповой и Н.Н. Попова обращает на себя внимание такая их общая черта, как живописность, звучность цвета. Можно с уверенностью сказать, что М.В. Переяславец в своем искусстве учитывала традиции и опыт матери и деда.

Жанр портрета реализуется у М.В. Переяславец в серии работ, посвященных актерам русского театра и кино: «Портрет актера театра и кино Сергея Маковецкого» (1993), «Портрет актера театра и кино Николая Ерёменко» (1993), «Портрет актрисы театра и кино Марины Зудиной» (1993–2002) и др. Разнообразны и многочисленны детские портреты — тема, которая также очень глубоко разрабатывалась матерью — И.Н. Поповой [5; 6; 7]. Это подтверждает и Мария Владимировна:

«Детская тема — это у меня от мамы. Она всегда любила детей, умела с ними общаться, рисовала их, а они доверяли ей» [1, с. 44]. Здесь стоит отметить групповой портрет «С днем рождения, Ксения!» (2004). М.В. Переяславец пишет: «Детская тема стала волновать меня лишь только после того, как я сама стала мамой... Конечно, работая над этой картиной, я всё время смотрела работы Жоржа Делатура, его таинственные картины, волшебное освещение. Мне кажется, это картина получилась теплая и искренняя» [1, с. 44]. Эта же тема раскрывается и в сюжетных работах художницы: «Барский дом в Ивановском» (2003), «В старом доме на галдарейке» (2004–2007) и др., а также ярко воплощена в кубинской серии работ, которую мы рассмотрим далее.

Есть еще одна важная для художницы тема из числа значимых для ее творческой семьи — пушкинская. Впервые к ней обратился отец — В.И. Переяславец, которому в ранние годы довелось воспитываться в детском доме, где он и познакомился с потомками поэта. В.И. Переяславец вспоминает: «Они все — и Гриша Пушкин, и Олег Кологривов, и два брата Пушкины — участники Великой Отечественной войны. Никто из потомков Пушкина не предал Россию — все воевали против фашизма. После войны я собрал у себя шесть человек, все были согласны, посидели за столом, выпили, вспомнили лихие годы, и мне захотелось написать такой холст! Потомки Пушкина вспоминают войну, читают стихи...» [8, с. 13]. Так и был создан В.И. Переяславец замечательный групповой портрет «Потомки Пушкина — участники Великой Отечественной войны» (1957). Пушкинская тема прочно закрепилась в творческой семье Переяславцев, и дипломной работой Марии стала картина «Александр Сергеевич Пушкин и Наталья Николаевна Гончарова в родовом имении Гончаровых Полотняный завод» (1989). Далее она будет разрабатываться художницей в портретах: «Портрет Сергея Евгеньевича Клименко — праправнука А.С. Пушкина» (1989), «Портрет Ирины Евгеньевны Клименко (Гибшман) — праправнучки А.С. Пушкина» (1991–1993), «Портрет Григория Григорьевича Пушкина — правнука А.С. Пушкина» (1990); в сюжетных композициях: «Вечер в парке у моря (Пушкин с Марией и Софьей Раевскими в Гурзуфе в августе 1820 года)» (1992). Эту тему можно отнести к числу ведущих в творчестве мастера.

Жанр натюрморта — тоже один из любимых Марией Владимировной, и в ее мастерской, на выставках, в публикациях о художнице будут часто встречаться цветочные композиции: пионы, тюльпаны, незабудки, сирень и т.д. Можно подметить

³ Сульдин И. Николай Попов — неизвестный герой русского авангарда // Самарская газета [сетевое издание]. 29.03.2020. URL: <https://sgpress.ru/news/187233> (дата обращения: 11.05.2025); Николай Николаевич Попов. 1888–1953 // Архив [электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/artists/85879~Nikolaj_Nikolaevich_Popov (дата обращения: 11.05.2025).

и здесь общие интересы художницы с родителями и близкими их семье художниками: не забудки очень любила писать ее мама — И.Н. Попова, сирень была особенно близка отцу — В.Н. Переяславцу, что во многом было навеяно его учителем П.П. Кончаловским. У художницы есть прямо подтверждающая это работа — «Сирень. Подражая Кончаловскому» (1991). Этот жанр дает и возможность вести поиски в области художественной формы. Особенно скульптурно, осязательно передает Мария Владимировна форму айвы в натюрмортах: «Айва на подносе» (1997), «Золотая айва» (2007) и др. Как истинный художник, она тонко чувствует окружающую ее жизнь, видит красоту в обычных, казалось бы, вещах, предметах — будь то лопухи, написанные ею в настоящий размер, или чеснок, положенный на просушку, который словно светится на полотне, или корзина яблок, дышащая тонким ароматом осени. В натюрмортах словно пульсирует сама жизнь и передается поэтическое настроение самой художницы.

Еще одним жанром, который развивает в своем творчестве Мария Владимировна, является пейзаж. Из творческих поездок в Италию (1995), Ливан (1996), во Францию (2001), на Кипр (2006), о. Корфу (Греция, 2007) и другие места художница привозит обширные серии натуральных работ. В своих эссе М.В. Переяславец пишет о том, что ей близка манера работы отца, который привозил из своих поездок большое количество этюдов, а дописывал их уже в мастерской. Вспоминает она, как очень точно и ненавязчиво, что так важно для молодой художницы, Владимир Иванович мог дать ей совет по поводу работы. Она приводит его небольшую заметку, по сути, детальный и очень точный анализ: «Машуня! Красивые места! Такие пейзажи хорошо бы еще по одному, или два, или даже по три раза продолжить пописать. За один раз — не успеваешь. Такие размеры требуют большого внимания. Синие тени и такое же синее небо? Можно смягчить и после натяжки поработать, поправить и т.д. <...> Деревья более внимательно рисовать, людей для пропорции. Нужны фигурки, а то пустынно. А еще лучше — поехать еще на одну недельку. А вообще молодец!!! Жаль, что рядом не было хорошего доброго советчика. Советую еще раз поехать с этими же работами на будущий год. Папа» [1, с. 37].

Знакомясь с работами художницы, можно точно определить, что цвет для нее — одно

из важнейших средств художественной выразительности. Это было присуще в слегка смягченном варианте и для работ самого В.И. Переяславца, и деда, и матери, а также и Т.Т. Салахова — учителя Марии Владимировны — в его произведениях 1990-х годов⁴.

Сама Мария Владимировна говорит о своей живописи следующее: «Должна признаться, что влияние родителей и старшего брата, скульптора Михаила Переяславца, их безусловный авторитет сказались на моем творческом выборе. Я продолжаю семейные реалистические традиции, пишу с натуры. Свой стиль я называю “романтический реализм”. Он восходит к русской традиции XVII–XIX веков. То, что я делаю, — это женская живопись. Но в диалоге с Западом русская духовная традиция всегда воплощала женское начало»⁵.

Произведения, посвященные Кубе

В 2019 году М.В. Переяславец удалось побывать в составе творческой экспедиции на Кубе, посвященной 500-летию юбилею столицы Кубы — Гаваны. В составе экспедиции были семь известных талантливых художников: Владимир Николаевич Анисимов, Мария Владимировна Переяславец, Ольга Рустамовна Яушева, Алла Константиновна Полковниченко, Анна Юрьевна Боско, Елена Юрьевна Мач, Олег Константинович Тыркин. Художники на своих полотнах запечатлели красоту природы Кубы, старинную архитектуру Гаваны и смогли передать особый колорит этой страны, простых жителей и знаменитостей солнечного острова.⁶ Результаты поездки были отражены в альбоме «О, Гавана! Транзит...» (2022) [9]. Стоит отметить, что в творческой поездке по Кубе в разные годы бывал и отец Марии Владимировны В.И. Переяславец. Кубинской темой художник интересовался на протяжении практически всей творческой жизни, начиная с 1960-х годов и заканчивая 2000-ми, периодически к ней возвращаясь [10].

В альбоме «О, Гавана! Транзит...» (2022) представлено шесть работ М.В. Переяславца. Условно их можно разделить на детские групповые портреты и пейзажи с видами Гаваны, ее архитектурой и людьми. Так, на одной из ее картин, «500 лет Гаване» (2019, ил. 1), на первом плане практически весь холст занимает изображение бронзового льва с надписью «Paseo del Prado», сразу указывающей на место действия — знаменитый бульвар Прадо.

⁴ Полянская О. Таир Салахов: вахтовики, Каспий и мать. Как успешный советский художник сохранил свой дар чувствовать время // Arzamas.academy [электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/2486> (дата обращения: 11.05.2025).

⁵ Переяславец Мария Владимировна. Автобиография // Московские живописцы [официальный сайт Товарищества живописцев Московского союза художников]. 13.06.2008. URL: <http://www.moscow-painters.ru/db/invention.php?id=479> (дата обращения: 15.04.2025).

⁶ Моисеев А. Увидеть Гавану и обессмертить // Международная жизнь [журнал Министерства иностранных дел РФ]. 27.06.2019. URL: <https://interaffairs.ru/news/show/22971> (дата обращения: 15.04.2025).

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

1. М.В. Переяславец.

500 лет Гаване.

2019.

Холст, масло.

116 × 159.

Собственность

художника.

Изображение

предоставлено

М.В. Переяславец



Перед нами — один из главных архитектурных памятников Гаваны, который был спроектирован в 1772 году. Большие бронзовые львы, которых на Прадо восемь, по легенде, были изготовлены из старых пушек и появились на бульваре в 1928 году.

Сюжет картины очень прост. На льве, оседлав его, сидят дети — босоногий мальчик и девочка с тоненькими косичками. На полотне нет активного сюжетного действия, но ощутимо передается некая скрытая энергия. Композиция строится по активной диагонали с левого нижнего угла в правый верхний, что уже дает ей свободное движение. Динамику придает также разнонаправленное движение фигур в картине. Фигура грозного льва с открытой пастью написана в сложном ракурсе, вполоборота. Мальчик, сидящий боком на льве, лишь чуть держится за бронзовую скульптуру и готов соскользнуть с нее в любую минуту. Девочка, расположившаяся на загривке грозного хищника, также дана вполоборота, смотрит куда-то в сторону и уже готова пуститься бежать. Детей совсем не пугает

грозная фигура льва, их переполняет жизненная энергия, так свойственная детству. Разнообразные ракурсы фигур, умело вписанные художницей в пространство полотна, дают ему большое количество энергии и движения. Цветовой язык картины очень лаконичен, фактически в ней три главных цвета: синий, зеленый и желтый, нанесенные большими пятнами. М.В. Переяславец пластически и семантически гармонично связывает основные цветовые доминанты в картине: зелень бронзы созвучна и с синими ветвями дерева, и с золотистой охрой фона.

Произведение называется «500 лет Гаване», но, скорее всего, давая такое название, художница думала не только о том, чтобы отметить историю и юбилей столицы Острова Свободы. Прочитывается метафора в самой композиции: с образом льва может быть связана идея символической передачи храбрости и мужества в борьбе за независимость, а дети — это будущее страны и одновременно персонажи, с помощью которых возможно передать характер самих кубинцев, открытых, жизнерадостных и веселых.



2. М.В. Переяславец.

Центр Андалусии

в Гаване.

2019.

Холст, масло.

130 × 140.

Собственность

художника.

Изображение

предоставлено

М.В. Переяславец

Еще одна работа, посвященная детской теме, — групповой портрет «Центр Андалусии в Гаване» (2019, ил. 2). М.В. Переяславец изображает группу из семи девочек в одинаковых костюмах для танцев. Скорее всего, этот танец — фламенко, традиционный для культуры Андалусии. Изображение максимально приближено к краю полотна. Движение в картине сдержанное, и это поддерживается цветовой гаммой. Ее можно назвать аскетичной: присутствуют фактически два цвета — черный и лиловый. Пространство произведения замкнуто и ограничено однородным фоном — этим приемом М.В. Переяславец максимально сосредоточивает внимание зрителей на фигурках девочек. Повторим, это фактически групповой портрет,

и художница заставляет нас внимательно вглядываться в каждую фигуру. Вероятно, это короткий отрезок времени перед выступлением, и каждая из исполнительниц настраивается, входит в образ огненного фламенко, вспоминает весь танец, каждое движение, свою роль. Непроизвольно мысли танцовщиц передаются движениями рук, ног, поворотами головы и фигуры. Музыка и феерия танца начинают захватывать их, и происходит преобразование на наших глазах. Если одни еще полны робости и волнения, то другие, что на переднем плане, уже как будто бы живут в танце, начинают движения. В этом смысле наиболее выразительна фигурка маленькой девочки, уступающей в возрасте и опыте другим. Она буквально вливается

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

3. М.В. Переяславец.

Площадь Святого

Франциска в Гаване.

2019.

Холст, масло.

46 × 71.

Собственность

художника.

Изображение

предоставлено

М.В. Переяславец



взглядом в одну из исполнительниц, которая держит гордую, прямую осанку, наполненную достоинством и внутренней силой. Немой диалог этих двух девочек становится камертоном для того, чтобы также внимательно посмотреть на всех остальных. Картина полна многих достоинств, но очевидной удачей стал тонкий психологический анализ каждой героини, и, что особенно усиливает значение полотна, речь идет о детской психологии.

Гавана, ее старинные улицы и площади, конечно же, захватили внимание художницы. Рассмотрим произведение, посвященное одной из главных достопримечательностей древнего города — площади Святого Франциска. Площадь была образована в 1628 году. На ней располагаются здания Главной таможни и Торговой биржи, выполненные в андалузском стиле, а также церковь Святого Франциска Ассизского с самой высокой в Гаване колокольной — сорок два метра. В прошлом она была ориентиром для возвращающихся моряков. Именно эту часть площади запечатлела на своем полотне М.В. Переяславец.

Пейзаж «Площадь Святого Франциска в Гаване» (2019, ил. 3) — яркое, красочное полотно, выполненное в импрессионистической манере. Композиция строится с низкой точки зрения, тем

самым подчеркиваются большие размеры здания церкви и башни. Фигуры людей в картине выполняют стаффажную роль, главным действующим лицом здесь является здание церкви. Полотно наполнено светом и цветом. Высокое небо над площадью полно различных оттенков голубого, синего, фиолетового, розового цвета. Цвет неба отражают блики на стенах здания.

Красоту и яркость зданий в Гаване М.В. Переяславец запечатлела в пейзаже «Отель и бар Жан Карлос» (2019, ил. 4). Высокие проемы окон и дверей, выделенные яркой голубой краской, цветные витражи на окнах, кованые решетки и фонари. Изображение навеивает настроение расслабленности и безмятежности, что соответствует общему характеру кубинцев. Это подчеркивается непринужденными позами людей возле здания и в целом колоритом картины: она выполнена в голубых оттенках, вызывающих состояние покоя, расслабленности, умиротворения.

Пейзаж «Конные экипажи» (2019, ил. 5) словно переносит нас в далекое прошлое, когда по улицам Гаваны передвигались на лошадях. Вековые деревья с толстыми стволами и раскидистыми кронами над повозками еще более подчеркивают это настроение.



Выводы

Мария Владимировна Переяславец, являясь представителем творческой династии художников-реалистов, пройдя серьезную художественную школу в мастерской Т.Т. Салахова и общаясь с творческой семьей Кончаловских, в своем искусстве смогла органично синтезировать все эти влияния и выработать свой ни на кого не похожий стиль.

Одним из ключевых жанров в творчестве художницы является портрет. Этот жанр ярко реализуется М.В. Переяславец в серии портретов, посвященных актерам российского театра и кино. Одним из любимых жанров художницы можно назвать и жанр натюрморта — это цветочные композиции, изображения яблок, айвы и даже чеснока и листьев лопуха, передающие само дыхание жизни. Жанр пейзажа также разрабатывается художницей на протяжении всего творчества. Огромное количество пейзажей — это натурные зарисовки, сделанные ею в творческих поездках по миру.

Важной художественной темой, которая разрабатывалась и художниками семьи, для Марии Владимировны является пушкинская тема — это портреты потомков поэта, участников Великой

Отечественной войны, а также произведения, посвященные самому Александру Пушкину и Наталье Гончаровой. Детская тема — также одна из главных, она была воспринята Марией Владимировной от матери, художницы И.Н. Поповой, и разрабатывается в портретах, как одиночных, так и групповых, а также в сюжетных композициях.

В серии произведений, созданных М.В. Переяславец в творческой поездке по Кубе, доминируют две темы: детские групповые портреты и пейзажи с видами Гаваны. Произведения художницы яркие, звучные, мажорные, выполненные в духе русского реализма, привлекают своей душевностью и теплотой. Работы, посвященные детям, мастерски передают тонкие психологические характеристики героев. Одним из важнейших средств художественной выразительности для художницы является цвет. Пейзажные работы наполнены жизнью и светом, выполнены в импрессионистической манере и очень точно передают солнечную атмосферу Острова Свободы. В кубинской серии работ Мария Владимировна Переяславец очень тонко улавливает и отражает характер кубинцев, особый колорит и красоту этой страны.

4. М.В. Переяславец.

ОТЕЛЬ И БАР

Жан Карлос.

2019.

Холст, масло.

55 × 60.

Собственность художника.

Изображение

предоставлено

М.В. Переяславец

5. М.В. Переяславец.

Конные экипажи.

2019.

Холст, масло.

60 × 80.

Собственность художника.

Изображение

предоставлено

М.В. Переяславец

Список источников

1. Мария Переяславец / авт.-сост. Т.П. Скоробогатова. Москва: Белый город, 2009. 47 с., ил.
2. Алиева С.Г. Портрет в творчестве Таира Салахова (период независимости) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 3. С. 53–59.
3. Осмоловский Ю.Э. Таир Салахов / вступ. ст. Н. Костина. М.: Советский художник, 1972. 63 с.
4. Выставка произведений художников-земляков. Город Куйбышев : каталог / сост.: А.Я. Басс, В.И. Володин. М.: Советский художник, 1976. 48 с.
5. Ирина Попова. Живопись : каталог выставки / сост. И. Ефимович. М.: Типография Министерства культуры СССР, 1978. 10 с.
6. Ирина Николаевна Попова: 1923–1988. Живопись. Графика : каталог выставки / сост. Т.П. Скоробогатова. М.: Советский художник, 1990. 38 с.
7. И.Н. Попова и Переяславцы. Студия военных художников им. М.Б. Грекова : художественный альбом / авт.-сост. Н.Н. Мазуренко. М.: STUDIO V, 1999. 88 с.
8. Владимир Переяславец : альбом / сост. Т.П. Скоробогатова. М.: Белый город, 2012. 63 с.
9. «О, Гавана! Транзит» : книга-каталог / авт.-сост. В. Анисимов, А. Моисеев. М.: Российская академия художеств, 2022. 469 с.
10. Мушникова Е.А. Куба в творчестве художника Владимира Ивановича Переяславца (1918–2018) // Искусство Евразии. 2024. № 3 (34). С. 212–225. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.03.013>.

References

1. Skorobogatova, T.P. (comp.) (2009) *Maria Pereyaslavets*. Moscow: Bely gorod. (In Russ.)
2. Aliyeva, S.G. (2022) 'National and international portrait in the works of Tair Salakhov during independence', *Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts*, (3), pp. 53–59. (In Russ.)
3. Osmolovsky, Yu.E. (1972) *Tair Salakhov*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Bass, A.Ya. and Volodin, V.I. (comps.) (1976) *Exhibition of works by local artists. City of Kuibyshev* [Catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
5. Efimovich, I. (comp.) (1978) *Irina Popova. Painting* [Exhibition catalogue]. Moscow: Printing House of the USSR Ministry of Culture. (In Russ.)
6. Skorobogatova, T.P. (comp.) (1990) *Irina Nikolaevna Popova: 1923–1988. Painting. Graphics* [Exhibition catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Mazurenko, N.N. (comp.) (1999) *I.N. Popova and Pereyaslavets. Studio of Military Artists named after M.B. Grekov* [Art album]. Moscow: STUDIO V. (In Russ.)
8. Skorobogatova, T.P. (comp.) (2012) *Vladimir Pereyaslavets* [Album]. Moscow: Bely gorod. (In Russ.)
9. Anisimov, V. and Moiseev, A. (comps.) (2022) *Oh, Havana! Transit* [Book-catalogue]. Moscow: Russian Academy of Arts. (In Russ.)
10. Mushnikova, E.A. (2024) 'Cuba in the work of artist Vladimir I. Pereyaslavets (1918–2018)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 212–225. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.03.013. (In Russ.)

Информация об авторе

Мушникова Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, директор Центра языков и культур народов Большого Алтая, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация, mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>, SPIN-код (Science Index): 2853-1840. Член Ассоциации искусствоведов (АИС).

Information about the author

Elena Anatolievna Mushnikova, Cand. Sci. (Art History), Head of the Center for languages and cultures of the peoples of the Great Altai, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation, mushnikova77@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3651-9229>, SPIN-code (Science Index): 2853-1840. Member of the Association of Art Historians (AIS).

Е.А. Мушникова входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».

E.A. Mushnikova is a member of the editorial board of "The Art of Eurasia" journal.

Статья поступила в редакцию 05.08.2025; одобрена после рецензирования 19.08.2025; принята к публикации 23.08.2025.

The article was received by the editorial board on 05 August 2025; approved after reviewing on 19 August 2025; accepted for publication on 23 August 2025.



Научная статья

УДК 7.036:7.027.2+7.071.1

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.016

Фамилия и две буквы: о жизни и творчестве скульптора-декоратора Давида Вейнберга



Попова Кася

Независимый исследователь, Екатеринбург, Российская Федерация

kasya20@yandex.ru

Аннотация. Скульптурный декор одного из самых заметных архитектурных памятников Екатеринбурга, Оперного театра, прежде не становился предметом специального искусствоведческого исследования; в научной литературе фамилия скульптора с инициалами, и чаще всего с ошибками, упоминается лишь мельком. В данной статье впервые проведен искусствоведческий анализ фриза и скульптурной группы на аттике Екатеринбургского театра оперы, для этого применен сравнительный метод. Архивные документы позволили точно атрибутировать эти памятники. При помощи историко-биографического метода восстановлены вехи биографии их создателя — скульптора-декоратора Давида Вейнберга, имя которого вводится в научный оборот. Установлено, что декор Театра оперы полностью ориентирован на базовые для неоклассицизма выдающиеся образцы — фриз Парфенона и живопись Жак-Луи Давида: по фризу шествуют и венчают здание музы, узнаваемые по характерным атрибутам. Изучение дореволюционных справочников и периодики в Национальной электронной библиотеке позволило выяснить, как начинался творческий путь Давида Вейнберга, а также найти его оригинальные работы в других городах — в Омске и Москве, на крупных промышленных выставках. Благодаря оцифрованному Государственному каталогу Музейного фонда Российской Федерации, удалось определить последнее место работы скульптора, в Москве. Таким образом, в результате исследования впервые достоверно атрибутирован скульптурный декор Театра оперы Екатеринбурга, определено имя автора скульптурно-декоративных работ в Омске, на Первой Западно-Сибирской промышленной выставке. Совокупность выявленных материалов позволила оценить творчество скульптора Д. Вейнберга и его значение для истории искусства начала XX века.

Ключевые слова: современное искусство, архитектура Екатеринбурга, Екатеринбургский театр оперы, фриз, скульптурный декор, архитектурный декор, фасадная монументально-декоративная скульптура, неоклассицизм, Давид Вейнберг

Для цитирования: Попова К. Фамилия и две буквы: о жизни и творчестве скульптора-декоратора Давида Вейнберга // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 292–305. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1206>.

Original article

A last name and two letters: on the life and work of sculptor-decorator David Weinberg

Kasya Popova

Independent researcher, Ekaterinburg, Russian Federation
kasya20@yandex.ru

Abstract. The sculptural decoration of the Opera House in Ekaterinburg, one of the city's most notable architectural monuments, has not been the subject of a thorough art history study. In scientific literature, the sculptor's name is often mentioned only briefly and with errors. This article presents the first art history analysis of the frieze and sculptural group on the attic of the Ekaterinburg Opera House, using a comparative method. Through archival documents, these monuments have been accurately attributed. Using the historical and biographical method, the milestones in the life of their creator, sculptor and decorator David Weinberg, have been reconstructed. Weinberg's name is now being introduced into scientific circulation. It has been found that the decor of the Opera House is heavily influenced by neoclassical examples such as the frieze of the Parthenon and the paintings of Jacques-Louis David. The frieze features muses, easily recognizable by their characteristic attributes, walking along and crowning the building. Research into pre-revolutionary reference books and periodicals in the National Electronic Library has revealed the beginnings of Weinberg's creative path, as well as his original works in other cities such as Omsk and Moscow, where they were displayed at major industrial exhibitions. The digital State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation has allowed for the determination of Weinberg's last place of work in Moscow. As a result of this study, the sculptural decoration of the Ekaterinburg Opera House has been reliably attributed for the first time, and the author of the sculptural and decorative works at the First West Siberian Industrial Exhibition in Omsk has been identified. The collection of materials has provided a valuable evaluation of the work of D. Weinberg and his significance in the history of art in the early 20th century.

Keywords: modern art, architecture of Ekaterinburg, Ekaterinburg Opera House, frieze, sculptural decor, architectural decor, facade monumental and decorative sculpture, neoclassicism, David Weinberg

For citation: Popova, K. (2025) 'A last name and two letters: on the life and work of sculptor-decorator David Weinberg', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 292–305. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1206>. (In Russ.)

Введение

Екатеринбург — город «суровой» архитектуры, большинство его памятников возведено в стиле классицизма и конструктивизма. Специальных исследований его дореволюционного архитектурного скульптурного декора не проводилось в силу недостаточности материала: зданий, декорированных не меандром с пальметтами, а полноценными скульптурами, в городе только два — купеческий «дом с атлантами» и Театр оперы со скульптурной группой на аттике и барельефным фризом.

Тем не менее художественно-стилистические особенности фасадной монументально-декоративной скульптуры этого здания в городском пространстве Екатеринбурга вызывают искусствоведческий интерес и заслуживают изучения.

Цель представленного в статье исследования — с помощью сравнительно-типологического анализа выявить стилистические особенности скульптуры, украшающей здание Екатеринбургского театра оперы, и выполнить ее атрибуцию, а также с помощью историко-биографического

метода восстановить ключевые события творческого пути ее автора.

В качестве источников использованы дореволюционные справочники и периодика, а также сведения из Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации.

Парфенон на Урале

О скульпторе, выполнившем в 1912 году в Екатеринбурге декор театрального фасада, до сих пор было известно прискорбно мало: только фамилия с инициалами и географическая привязка — Д.Л. Вейнберг из Одессы [1, с. 59]. И эти сведения приводятся не всегда точно: даже в капитальном «Своде памятников истории и культуры Свердловской области», крупнейшем за последние годы исследовании архитектуры Екатеринбурга, фамилия указана с ошибкой: «Автор скульптуры и скульптурного декора Д. Вейберт» [2, с. 304]. В некоторых публикациях указан неверный инициал — «А.Д. Вейнберг» [3, с. 12.] или «А. Вейнберг» [4, с. 175.]. Персонажей фриза называли «грациями» [2, с. 305] или даже «гражданами Древнего Рима в хитонах» [4, с. 177] — в не самой обычной для древних римлян одежде.

В документах Екатеринбургской городской управы 1912 года на этот счет разночтений нет: музы оперного театра — работа скульптора Д.Л. Вейнберга¹.

История строительства Екатеринбургского оперного театра (ил. 1) изучена достаточно подробно. Проект, отчасти повторяющий самые передовые на то время театры Вены и Одессы, выбрали по конкурсу, где победил и получил тысячу рублей архитектор под псевдонимом «Светлана» — Владимир Семёнов из Пятигорска, построивший там дачу для эмира Бухарского². Принять непосредственное участие в строительстве он не мог, поскольку из-за событий 1905 года эмигрировал в Лондон (по возвращении — работал в Москве, где в 1932–1934 годах занимал должность главного архитектора города). Поэтому собственно строительство и авторский надзор поручили местному дарованию — молодому железнодорожному инженеру Константину Бабыкину, недавнему выпускнику Киевского политехнического института³, уже успевшему построить новый вокзал на станции «Екатеринбург».

Бабыкин переосмыслил здание в духе неоклассицизма, активно использовал железобетон, предусмотрел внешний декор из цементных смесей, предоставлявших невиданные ранее пластиче-

ские возможности. В преимуществах нового материала архитектор мог убедиться лично: на первом курсе, в 1900 году, он подрабатывал в архитектурном бюро Городецкого, как раз тогда строившем свой знаменитый Дом с химерами — первый пример обильного, если не чрезмерного использования цементной скульптуры в архитектуре Киева [5, с. 29]. Благодаря масштабным исследованиям цементов и разработке соответствующих технологий, в 1910-х годах цементная декоративная пластика в архитектуре вошла в моду вместе со сменившей модерн неоклассикой [6, с. 211–227], и Бабыкин скорректировал проект, согласно последним веяниям. В его рабочих чертежах появились три музы на аттике и фриз, в проекте «Светланы» их не было (полнотелые статуи из железобетона, причем высота центральной музы — 3,4 метра, фриз штукатурный на основе цемента).

Вейнберг выполнил рельеф для оперного театра (ил. 2–3), творчески переработав фрагмент фриза Парфенона работы Фидия — шествие дев-эргастин (ткачих священного пеплоса), блок E-VII, оригинал которого хранится в Лувре, а гипсовые копии — во многих музеях мира (ил. 4). Скульптору было чем вдохновляться: в архитектуре его родного города Одессы есть примеры более непосредственного заимствования у Фидия. Так, точную копию фрагмента именно этого блока использовал архитектор Адольф Минкус, который построил гимназию на улице Канатной, 89 в виде древнегреческого храма, украсив вход цементным рельефом с эргастинами. А над входом флигеля дома Штерна на Екатерининской, 6 — подробное повторение в цементе блока N-XLVII Парфенона из Британского музея.

Фриз Екатеринбургского театра оперы — это шествие муз, семь фигур в различных сочетаниях, которые скульптор компоновал в зависимости от ширины простенков, где размещен рельеф. Из классического числа муз (девять) он, скорее всего, вычел Клио и Уранию — муз истории и астрономии, не имеющих, по его мысли, отношения к опере. Четыре музы, шествующие по стенам театра, атрибутов не имеют, а три — держат в руках книгу, кифару и светильник, соответственно, — предметы, с которыми Вейнберг повторил их в виде круглой скульптуры на аттике, обеспечив таким образом стилистическое и смысловое единство декора: венчающие здание статуи словно бы вышли из фриза.

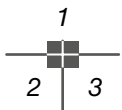
С какого образца скульптор лепил муз, нам удалось определить в отношении одной из статуй,

¹ Протоколы заседаний театральной строительной комиссии Екатеринбургской городской управы о постройке театра, 06.05.1910 – 18.09.1912 // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 62. Оп. 1. Д. 386. 458 л. Л. 382.

² Журнал Екатеринбургской городской думы за 1902 год. Екатеринбург: тип. газ. «Урал», 1903. С. 81.

³ Список студентов Киевского политехнического института императора Александра II на 1900–1901 годы. Инженерное отделение. Киев: Печатня С.П. Яковлева, 1900. С. 2.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES



1. Екатеринбургский оперный театр.

Арх. В.Н. Семёнов.

1912.

Фото К. Поповой

2. Екатеринбургский оперный театр.

Фриз.

Фото К. Поповой

3. Екатеринбургский оперный театр.

Фриз.

Фото К. Поповой





4. Фидий.
**Фрагмент фриза
Парфенона
с эргастинами.**
445–438 гг. до н. э.
Пентелийский мрамор.
101 × 207 × 13.
Лувр.
Источник:
collections.louvre.fr

5. Ж.-Л. Давид.
**Каллиопа оплакивает
Гомера.**
1812.
Холст, масло.
84,5 × 100,7.
Художественные музеи
Гарварда.
Источник: hvr.dartmouth.edu



ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

6. Екатеринбургский оперный театр.

Скульптурная группа

«Музы».

Фото К. Поповой



«заимствованной» с широко известного полотна Ж.-Л. Давида «Каллиопа оплакивает Гомера» из собрания Художественных музеев Гарварда, где на заднем плане — всё тот же фрагмент фриза Фидия с эргастинами. Хотя Вейнберг и заменил лиру на кифару, превратив таким образом Каллиопу в Терпсихору (ил. 5).

Каллиопу — музу поэзии — чаще изображали с книгой или с табличкой и стилусом, Терпсихору, музу танца и хорового пения, — с кифарой. Во вся-

ком случае именно такова традиционная атрибуция изображений на так называемом «Саркофаге муз» из Лувра (II в. н.э.) — прообразе ампирных и классицистических интерпретаций этого сюжета. Музы с факелом или светильником в античности не было, — очевидно, таким образом архитектор Бабыкин решил акцентировать наивысшую точку здания: в факеле, который вздымает статуя неизвестной музы, по вечерам, когда давали оперу, загоралась электрическая лампочка (ил. 6).



7. Объявление из газеты
«Одесские новости»,
27 июня 1892

Одесса — начало карьеры, мастерская изделий из «битой бумаги»

Так кто же этот скульптор, остроумно истолковавший Фидия? Ответ мы нашли в ежегодном промышленном справочнике А.А. Микулина, где в отделе «Бумаго-массное, бумагоделательное и полиграфическое производство» указана на улице Полицейской, 33Б основанная в 1887 году «мастерская изделий из битой бумаги по производству карнизов и архитектурных украшений», владелец которой — Давид Левкович Вейнберг⁴. Так мы наконец узнали имя и отчество мастера.

В 1892 году в газете «Одесские новости» за 27 июня нашлось объявление: «Очень важно для гг. строителей и архитекторов — единственное на юге России заведение для изготовления изделий из папье-маше» (ил. 7). Перечисляется продукция «заведения» — «всевозможные украшения для потолков, как то розеты, углы и проч. по несравненно более выгодным условиям против лепных». «Бумажную» лепнину тогда изготавливали по технологии литья в формы, куда заливали «сваренные» в котле мелко нарезанные клочки бумаги, — как сейчас в точно такие же формы

заливают полиуретан для всё тех же «всевозможных украшений для потолков».

В справочнике А.А. Микулина за 1898 год значится уже фабрика изделий из папье-маше «Вейнберг Д.Л. и Рапопорт И.» на Пересыпи: «основной капитал 25 тыс. руб., адрес — Одесса, Куяльницкая 2/3, число рабочих — 45, годовое производство — 100 тыс. руб., управляющий А. Вейнберг (возможно, сын Вейнберга, впоследствии «занимавшийся моими делами в Екатеринбурге», как писал о нем сам Давид Левкович. — Прим. К. Д.), изделия — декоративные и декорации для фотографов и театров из дерева и папье-маше, разные фантастические изделия, потолочные украшения, павильоны, киоски и пр. для выставок, маски, гроты, киоты»⁵. В 1913 году годовой объем производства этой фабрики заметно увеличился — до 120 тыс. руб., число рабочих — до 50.⁶

В справочнике «Вся Одесса» за 1900 год мы находим и место жительства Давида Левковича в не самом роскошном районе: улица Кузнечная, 21⁷.

Омск (1911): фонтан и сфинксы

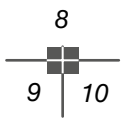
Упоминания первых оригинальных и атрибутированных работ «одесского скульптора-декоратора Д.Л. Вейнберга» (тоже только с инициалами, но без ошибок) встречаются в Омске и датиру-

⁴ Микулин А.А. Фабрично-заводская и ремесленная промышленность Одесского градоначальства Херсонской губернии и Николаевского военного губернаторства с приложением списка фабрик, заводов и сельскохозяйственных мельниц. Одесса: Тип. Южно-Русского общества печатного дела, 1897. 264 с. с прил. С. 10 приложения.

⁵ Евреи Одессы и юга Украины: история в документах. Книга 1 (кон. XVIII – нач. XX вв.). Одесса: Студия «Негоциант», 2002. С. 76.

⁶ Фабрики и заводы всей России. Киев: Книгоиздательство Т-ва Л.М. Фиш, 1913. 1687 стб. Стб. 1305.

⁷ Вся Одесса. Справочник недвижимых имуществ всего Одесского градоначальства до границы Одесского уезда включительно. Одесса: Изд. В.К. Фельдберг, 1900. С. 21.



**8. Фонтан.
Первая Западно-
Сибирская выставка
в 1911 в Омске.**

Альбом И.П. Дрейлинга.
Омский государственный
историко-краеведческий
музей.

Госкаталог, № 3727947



**9. Павильон
«Переселенческий»
лесной организации.
Первая Западно-
Сибирская выставка
в 1911 году в Омске.**

Почтовая карточка.
Красноярский краевой
краеведческий музей.

Госкаталог, № 28246282



**10. Павильон вин
барона Штейнгеля.
Первая Западно-
Сибирская выставка
в 1911 году в Омске.**

Альбом № 5
И.П. Дрейлинга, с. 19.
Омский государственный
историко-краеведческий
музей.

Госкаталог, № 49062307



ются 1911 годом: на Первой Западно-Сибирской выставке они «быстро завоевали к себе... симпатии публики и заказчиков», как писала газета «Сибирский листок» 29 июня 1911 года.

В Первой Западно-Сибирской лесной, промышленной и сельскохозяйственной выставке (15 июня — 15 августа 1911 года) участвовали более трех тысяч экспонентов из России, Европы и США, ее посетили более 250 тысяч человек [7, с. 41].

«Сказочным» называли выставочный городок из 34 павильонов. Вейнберг построил четыре из них, а также — аллею сфинксов и Главный выставочный фонтан в 21 струю с наядами

и дельфинами (ил. 8). Скульптура и чаша фонтана не сохранились, но сейчас на этом месте бьет вода из каменной горки: фонтан как таковой восстановили в 2014 году [8, с. 217–218], и «одесский скульптор-декоратор Д.Л. Вейнберг» неизменно упоминается в публикациях как автор первого в городе фонтана [9, с. 11].

Но и кроме фонтана он сделал много «сказочного»: павильон лесных складов — в виде суковатого березового ствола с дуплом-входом диаметром восемь аршин (ил. 9), для винодела Вейнберг соорудил поросшую елочками скалу с таинственной пещерой (ил. 10), павильон камен-



11. Павильон копей
Михельсона.
Первая Западно-
Сибирская выставка
в 1911 году в Омске.

Альбом № 5

И.П. Дрейлинга, с. 19.

Омский государственный
историко-краеведческий
музей. Госкаталог,

№ 49062307

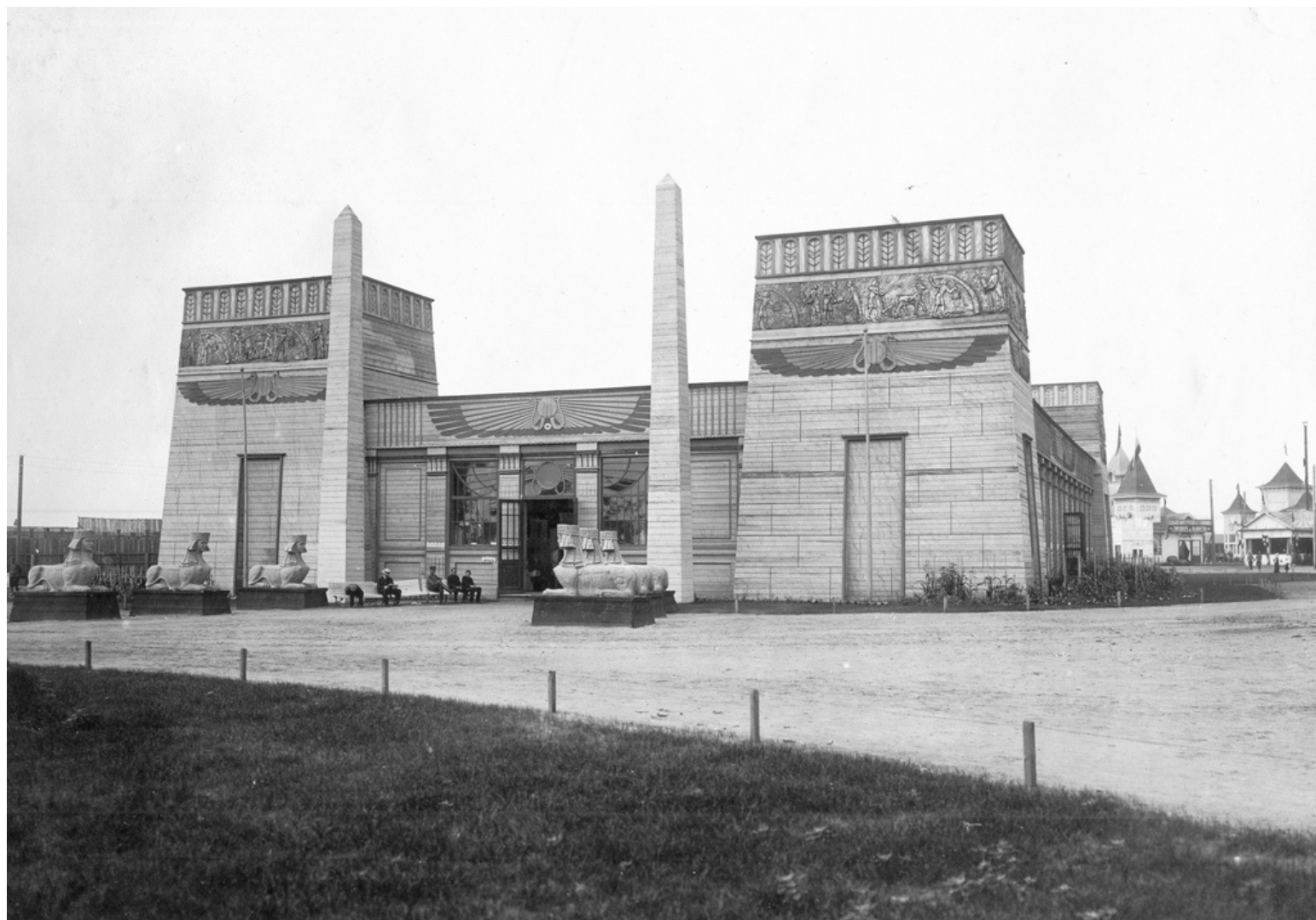
12. Научный павильон.

Первая Западно-Сибирская выставка в 1911 года в Омске.

Почтовая карточка.

Красноярский краевой краеведческий музей.

Госкаталог, № 29462849



ноугольных копей облицевал пластами каменного угля (ил. 11), а выставочный комитет разместил в гроте, по стене которого небольшими каскадами, с подсветкой струилась вода.

Фризом и скульптурой Вейнберг декорировал павильон науки — детище главного архитектора выставки Константина Чернышёва из Красноярска, который разработал проект и курировал строительство всего выставочного городка. Чернышёв построил из досок древнеегипетский, периода Нового Царства храм, отреставрировав таким образом свой проект краеведческого музея, который и сейчас стоит на берегу Енисея.

Шесть сфинксов из цемента фланкировали вход в павильон (ил. 12). Скульптор не пытался повторить Древний Египет: они выполнены в стилистике модерна и отличаются странной анатомией — двумя грудными клетками, вертикальной и горизонтальной, набранными из выпирающих ребер.

Екатеринбург (1912): шествие муз

Очевидно, эффектные работы Вейнберга были замечены: его пригласили в Екатеринбург для

декорирования фасада нового оперного театра. Здесь, в отличие от Омска, его творчество приняли критично. На заседании театрально-строительной комиссии в сентябре 1912 года присяжный поверенный г. Бибииков нашел, что статуи муз выглядят «комоло»: «Поза средней фигуры признана всеми прямо невозможной, так как, по замечанию одних, фигура эта изображает женщину, занимающуюся гимнастикой, а по замечанию других, походит на сажающую на судно. Далее признано, что у левой фигуры колено кажется слишком заостренным, кроме того между фигурами не замечается общей связи»⁸. «Комолость» замаскировали балюстрадой с вазами, а полусогнутые ноги средней музы — гербовым щитом с датой «1912».

В газете «Уральская жизнь» за 29 сентября 1912 года — в праздничный день начала сезона — по соседству с объявлением об открытии театра оперой «Жизнь за царя», в заметке «Инцидент с известкой» Вейнберг фигурирует как казнокрад: продал остатки известки со стройки театра с припиской веса, за что город переоплатил ему 350 рублей. Через два дня в едком фельетоне инцидент разъясняется:

⁸ Цит. по: Бухаркина О.А. Гимнастка или муза? // Вечерний Екатеринбург. 2007. 29 сентября.



13. Проект Дворца мод.

Арх. Карл Грейнерт.
Всероссийская
ремесленная
и фабрично-заводская
выставка в Москве.
Источник: [11, с. 8]

с весом ошибся приемщик извести — помощник брандмейстера первой пожарной части, который «оказался очень плохим контористом — делал записи на разных страницах, в разных местах книги и разобраться в ней оказалось невозможным».

Через неделю сам Д.Л. Вейнберг пишет на страницах газеты: «В интересах справедливости прошу дать место моим объяснениям». Из коротенького письма мы узнаем, что помощник брандмейстера не прав, переплаченные 350 рублей Вейнберг городу вернул, что «всякие расчеты при постройке театра поручены сыну моему, состоящему заведующим при всех местных работах», а также, что кроме декорирования Оперного Вейнберг украсил лепниной два первые кинотеатра Екатеринбурга «Варьетэ» и «Лоранж» (сейчас не существуют, хотя *genius loci* определенно поддерживает статус места: примерно на месте «Варьетэ» — кинотеатр «Салют», а «Лоранж» встроен в здание Театра музкомедии).

Учитывая наличие в 1912 году дееспособного сына, а также год основания одесской мастерской (1887), можно предположить, что родился Давид Левкович между 1860 и 1870 годами.

Москва (1914): выставка на Ходынском поле

В 1914 году мы находим мастера уже в Москве. В газете «Коммерсант» 16 июля 1914 года опубликовано объявление о подаче Д.Л. Вейнбергом иска в Московский коммерческий суд — к Распорядительному комитету Всероссийской ремесленной и фабрично-заводской выставки 1914 года об оплате 2075 руб. по договору (для сравнения: за про-

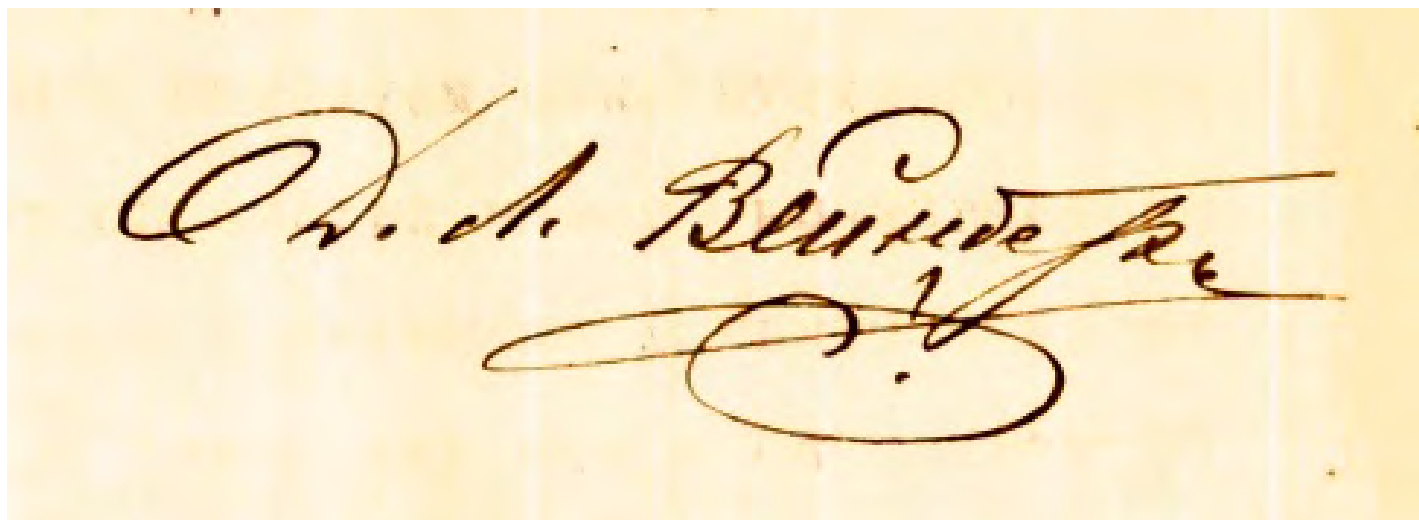
ект и архнадзор в Омске, буквально дня и ночью на строительстве выставки, архитектор Чернышёв получил гонорар одиннадцать тысяч рублей, на который построил собственный дом в Красноярске с электричеством и водопроводом).

Выставка-1914 на Ходынском поле обещала побить все рекорды: ожидалось более пяти миллионов посетителей, для которых тут же строили 50 общежитий-бараков на тысячу койко-мест каждый (предыдущую выставку в Киеве посетили более миллиона человек) [10, с. 248]. Спроектировал и руководил строительством выставочного городка архитектор Карл Грейнерт.

Можно предположить, что Вейнберг в силу своей специализации приложил руку к созданию «светящегося фонтана», а также к фризу Дворца моды площадью в 1000 кв. саженей (ил. 13) и, возможно, к оформлению его интерьеров: обещали, что «кроме витрин для отдельных экспонатов в нем будут устроены коллективные витрины по временам года; для вечерних туалетов будет устроен салон с постоянным электрическим светом; при Дворце моды организуется также отдел исторический, куда войдут моды XVII, XVIII и XIX столетий» [12, с. 7–9].

Выставка открылась третьего июня «после долгих потуг и отсрочек», как заметил журнал «Искры», № 22 за 1914 год: «Выставка не совсем еще закончена, не приведена в порядок... Выставочные здания пустуют, и посетителям придется любоваться не экспонатами, а лишь павильонами, подчас красивыми и стильными». Через номер те же «Искры» сообщили об убийстве в Сараеве.

14. Подпись Вейнберга
под сметой
на устройство
и оборудование
радиостудии.
10 октября 1925 года.
Политехнический музей.
Госкаталог, № 6379071



Москва (1925–1930): Политехнический музей

Как Д.Л. Вейнберг жил следующее десятилетие, неизвестно, но в 1925 году он проживал в центре Москвы, буквально на Страстной площади, в доме, окнами выходящем на еще не переехавший памятник Пушкину, в квартире с телефоном 54–43 по адресу: Большой Гнезниковский, 5, кв. 6а.⁹

В то время этот бывший дом фаворита Екатерины II Ивана Римского-Корсакова поделили на коммуналки. До революции там были меблированные комнаты, где проживали Ф.И. Тютчев и Мариус Петипа, а еще раньше А.С. Пушкин посещал здесь владельца — Н.А. Римского-Корсакова и «допытывался о временах Екатерины». В «нулевых» годах дом снесли ради новостройки, от него осталась только фасадная стена.

Проживая на Страстном, Вейнберг с 1925 по 1930 год работал в Политехническом музее заведующим модельной мастерской, организованной в 1924-м, — по редкой профессии, известной разве что по фильму Алексея Федорченко «Первые на Луне», где один из героев служит в музее. Отыскать Вейнберга удалось благодаря оцифрованному Государственному каталогу Музейного фонда РФ: в фондах Политехнического музея нашлись документы (командировочные удостоверения, докладные записки, сметы и проч.) с изящной подписью Д.Л. Вейнберга (ил. 14). В музее сохранились и работы Вейнберга и его подчиненных: макет установки по производству серной кислоты в масштабе 1:20 из стали, дерева и папье-маше, незаконченный макет установки Кесслера, несколько реакторов. «Замечательные модели, — отзывался о них ученый секретарь музея профессор Владимир Вильямс, — не оставляющие по тщательности и качеству исполнения желать ничего лучшего» [13, с. 70].

Д.Л. Вейнберг работал в музее, когда в Политехническом гремел В.В. Маяковский, выступали крупнейшие ученые от В.И. Вернадского и К.Э. Циолковского до Ле Корбюзье, на поэтические вечера ломилась вся Москва, так что публику приходилось сдерживать конной милицией, состоялась Первая радиотехническая выставка, диспут о цельнометаллическом дирижабле.

Вся эта бурнокипящая деятельность музея закончилась с назначением на пост директора Якова Юровского. Начались «чистки» и массовые увольнения ради «пролетаризации» кадрового состава. В 1928 году газета «Рабочее дело» за непотизм «протацила» музей в едкой заметке «Музей родственников» за авторством детского писателя и рапповца Константина Минаева, о котором после 1938-го никаких сведений не сохранилось. В ноябре-декабре 1930 года по делу Промпартии арестовали научных сотрудников музея Владимира Репмана и Бориса Угрюмова [14, с. 309–350].

Вся информация о карьере и увольнении Вейнберга восстанавливается по косвенным источникам — по датировке документов: как сообщили нам в Политехническом музее, его учетная карточка отдела кадров и личное дело бесследно пропали, кроме инициалов о нем ничего не известно.

Думается, что наличие дореволюционной мастерской и фабрики «битой бумаги» как нельзя лучше объясняет таинственное исчезновение личного дела Д.Л. Вейнберга из отдела кадров Политехнического музея: с такой биографией сотруднику, да еще заведующему отделом в музее не место.

Больше никаких сведений о скульпторе-декораторе Давиде Левковиче Вейнберге найти не удалось. В результате исследования установлены следующие сведения его биографии:

1860–1870 — родился в Одессе.

⁹ Список абонентов Московской городской сети по порядку номеров. М.: Изд. агентства «Связь», 1925. С. 3.

1887 — открыл свою мастерскую изделий из битой бумаги (Одесса, Полицейская, 33Б).

1898 — совладелец фабрики изделий из папье-маше со штатом 45 рабочих «Вейнберг и Рапопорт».

1900 — проживает в Одессе, ул. Кузнечная, 21.

1911 — работает на Первой Западно-Сибирской промышленной выставке в Омске.

1912 — в Екатеринбурге выполняет статуи и фриз для Театра оперы, оформляет лепниной два первых кинотеатра города «Лоранж» и «Варьетэ».

1914 — работает скульптором-декоратором на промышленной выставке в Москве, на Ходынском поле.

1925 — проживает в Москве, в Большом Гнезниковском.

1925–1930 — работает в Политехническом музее заведующим модельным цехом.

Выводы

Таким образом, нам впервые удалось проанализировать скульптурный декор уникального архитектурного памятника — Екатеринбургского театра оперы, выявить его стилистические особенности, определить иконографическую преемственность. Главный результат исследования — точная атрибуция скульптуры. Благодаря изучению дореволюционных справочных материалов, периодики и архивных документов выяснено не только имя автора — Вейнберг Давид Левкович, но и основные этапы его биографии. Таким образом, весьма заметное украшение городского пространства Екатеринбурга перестало быть анонимным. Более того, выявлены известные работы того же автора в Омске, в том числе оригинальные скульптуры сфинксов.

Список источников

1. Веселовская В.Г. Формирование архитектуры Театра оперы и балета в Екатеринбурге // Академический вестник Уралниипроект РААСН. 2011. № 2. С. 59–61.
2. Звагельская В.Е. Здание оперного театра // Свод памятников истории и культуры Свердловской области : в 2 т. / отв. ред. В.Е. Звагельская. Екатеринбург: Издательский дом «Сократ», 2007. Т. 1. С. 303–305.
3. Ваньчугова Н.Н., Штубова Е.В. Кто ясно мыслит, ясно излагает // Константин Бабыкин: к 145-летию архитектора : каталог выставки, Музей архитектуры УрГАХУ / авт.-сост.: Н.Н. Ваньчугова и др. Екатеринбург: НИИМК, 2023. С. 12–15.
4. Сидоров М. Белый лебедь архитектора Бабыкина // Архитектор Константин Бабыкин. Всё о нём: статьи, эссе, рассказы / К. Бабыкин, А. Агафонова, А. Берсенёва и др. Екатеринбург: TATLIN, 2015. С. 167–181.
5. Ваулина В.В. Неизвестное об известном // Архитектор Константин Бабыкин. Всё о нём: статьи, эссе, рассказы / К. Бабыкин, А. Агафонова, А. Берсенёва и др. Екатеринбург: TATLIN, 2015. С. 26–47.
6. Игнатьев П.П. Неоклассическая декоративная скульптура Санкт-Петербурга 1910-х годов из цементных смесей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 211–227.
7. Хандоженко О.А., Микельбантов Н.С., Варенцова Р.А. Первая Западно-Сибирская, сельскохозяйственная, лесная и Торгово-промышленная выставка (1911 г.) // Сибирский торгово-экономический журнал. 2012. № 15. С. 40–43.
8. Гуменюк А.Н. Первая Западно-Сибирская выставка 1911 года. Модерн и «поп-арт». К вопросу стилизации в провинции // Омский научный вестник. 2007. № 4. С. 213–218.
9. Панасенков В.Н. Фонтаны Омска первой половины XX века // Омский краевед. 2020. № 9. С. 11–19.
10. Никитин А.Ю. Градостроительные проблемы устройства промышленных выставок в России во второй половине XIX – начале XX века // Известия Петербургского университета путей сообщения. 2011. № 4. С. 235–249.
11. Московский архитектурный мир: ежегодник современного зодчества и декоративного искусства. Вып. 2 / ред. Э.Л. Леви. М.: В.М. Саблин, 1913. 140 с.
12. Всероссийская ремесленная и фабрично-заводская выставка в Москве // Московский архитектурный мир: ежегодник современного зодчества и декоративного искусства. Вып. 2 / ред. Э.Л. Леви. М.: В.М. Саблин, 1913. С. 7–11.
13. Вильямс В.Р. Научная и просветительная работа Государственного Политехнического Музея за десятилетие 1917–1927 гг. // Десять лет строительства музея, 1917–1927 / отв. В.Р. Вильямс. М.: Изд-во Государственного политехнического музея, 1928. С. 45–83.
14. Котомина А.А. «Спецедество» и «коммунизация» против семейственности. Реформирование Московского политехнического музея в конце 1920-х – начале 1930-х годов // Люди и тексты. Исторический альманах. 2021. № 14. С. 309–350.

References

1. Veselovskaya, V.G. (2011) 'The history of an architecture creation of the Ekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theatre', *Academic Bulletin of the Uralniiproekt RAASN*, (2), pp. 59–61. (In Russ.)
2. Zvagelskaya, V.E. (2007) 'Opera House building', in Zvagelskaya, V.E. (ed.) *The Code of historical and cultural monuments of the Sverdlovsk Region*, in 2 vols, vol. 1. Ekaterinburg: Socrates Publ., pp. 303–305. (In Russ.)
3. Vanchugova, N.N. and Shtubova, E.V. (2023) 'Who thinks clearly, expresses it clearly', in Vanchugova, N.N. (comp.) *Konstantin Babikin: on the 145th anniversary of the architect* [Exhibition catalogue]. Ekaterinburg: NIIMK Publ., pp. 12–15. (In Russ.)
4. Sidorov, M. (2015) 'White swan of the architect Babykin', in Babykin, K., Agafonova, A., Berseneva, A. et al. *Architect Konstantin Babykin. Everything about him: articles, essays, stories*. Ekaterinburg: Tatlin Publ., pp. 167–181. (In Russ.)
5. Vaulina, V.V. (2015) 'The unknown about the known', Babykin, K., Agafonova, A., Berseneva, A. et al. *Architect Konstantin Babykin. Everything about him: articles, essays, stories*. Ekaterinburg: Tatlin Publ., pp. 26–47. (In Russ.)
6. Ignatyev, P.P. (2014) 'Neoclassical decorative sculpture of St. Petersburg of 1910s from cement mixes', *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, (1), pp. 211–227. (In Russ.)
7. Handogenko, O.A., Mikelbantov, N.S. and Varencova, R.A. (2012) 'First West-Siberian, agriculture, forestry, trade and industrial exhibition (1911)', *Sibirskiy trgovo-ekonomicheskij zhurnal = Siberian Trade and Economic Journal*, (15), pp. 40–43. (In Russ.)
8. Gumenyuk, A.N. (2007) 'The First West-Siberian exhibition, 1911: art nouveau and "pop-art". The architectural style development in the provinces', *Omskiy nauchnyy vestnik = Omsk Scientific Bulletin*, (4), pp. 213–218. (In Russ.)
9. Panasenkov, V.N. (2020) 'Fountains of Omsk in the first half of the 20th century', *Omskij kraeved = Omsk Local Historian*, (9), pp. 11–19. (In Russ.)
10. Nikitin, A.Yu. (2011) 'Urban planning issues of organizing industrial exhibitions in Russia in the second half of the 19th and early 20th centuries', *Proceedings of Petersburg Transport University*, (4), pp. 235–249. (In Russ.)
11. Levy, E.L. (ed.) *Moscow architectural world. Yearbook of modern architecture and decorative art*, issue 2. Moscow: V.M. Sablin Publ. (In Russ.)
12. Anon. (1913) 'Russian Handicraft and Factory Exhibition in Moscow', in Levy, E.L. (ed.) *Moscow architectural world. Yearbook of modern architecture and decorative art*, issue 2. Moscow: V.M. Sablin Publ., pp. 7–11. (In Russ.)
13. Williams, V.R. (1928) 'Scientific and educational work of the State Polytechnic Museum over the decade of 1917–1927', in Williams, V.R. (ed.) *Ten years of museum construction, 1917–1927*. Moscow: State Polytechnic Museum Publ., pp. 45–83. (In Russ.)
14. Kotomina, A.A. (2021) "'Speciophagy" and "communization" vs nepotism. Reforming the Moscow Polytechnic Museum in the late 1920s and early 1930s', *Lyudi i teksty. Istoricheskiy almanakh = People and Texts. Historical Almanac*, (14), pp. 309–350. (In Russ.)

Информация об авторе

Попова Кася, независимый исследователь, Екатеринбург, Российская Федерация, kasya20@yandex.ru.

Information about the author

Kasya Popova, independent researcher, Ekaterinburg, Russian Federation, kasya20@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 22.07.2025; одобрена после рецензирования 11.08.2025; принята к публикации 13.08.2025.

The article was received by the editorial board on 22 July 2025; approved after reviewing on 11 August 2025; accepted for publication on 13 August 2025.



Научная статья

УДК 76.03/09

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.017

Графика Зинаиды Серебряковой и Елизаветы Кругликовой в собрании Белгородского художественного музея



Селютина Алла Александровна

Белгородский государственный художественный музей, Белгород, Российская Федерация
taukita2001@list.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению восьми графических произведений Зинаиды Серебряковой и оттиска Елизаветы Кругликовой из собрания Белгородского государственного художественного музея. Эти произведения вводятся в научный оборот впервые. Исследование заполняет значимый пробел в искусствоведении, поскольку систематических исследований собранной в Белгородском музее графики первой половины XX века не проводилось, а в научных публикациях и каталогах эти произведения не упоминались. Кроме того, полученные результаты позволяют дополнить понимание творческого метода двух художниц в 1900–1920-е годы. При сопоставлении графики из белгородского собрания с другими работами, доступными в открытых источниках, выявлены аналогии, позволившие уточнить каталожные данные некоторых рисунков З.Е. Серебряковой. Результаты историко-биографического анализа позволяют утверждать, что рассмотренные графические произведения являются частью подготовительной работы над картинами «Беление холста», «Баня» и относятся к раннему периоду творчества, связанному с Нескучным. Эти рисунки и наброски относятся к числу редких, чудом уцелевших в период Октябрьской революции и Гражданской войны. Графический лист Е.С. Кругликовой — также пример раннего творчества художницы, одно из немногих сохранившихся в России произведений парижского периода. Полученные данные могут быть использованы при создании каталогов и методических рекомендаций по работе с графическими произведениями, в разработке выставок.

Ключевые слова: изобразительное искусство, искусство начала XX века, Зинаида Серебрякова, Елизавета Кругликова, графика, рисунок

Для цитирования: Селютина А.А. Графика Зинаиды Серебряковой и Елизаветы Кругликовой в собрании Белгородского художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 306–323. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.017>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1226>.

Original article

Graphics by Zinaida Serebryakova and Elizaveta Kruglikova in the collection of the Belgorod State Art Museum

Alla A. Selyutina

Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation
taukita2001@list.ru

Abstract. The article focuses on eight graphic works by Zinaida Serebryakova and a print by Elizaveta Kruglikova from the collection of the Belgorod State Art Museum. These works are being introduced into academic discourse for the first time, filling a significant gap in art history. Previous studies have not systematically examined the graphics of the first half of the 20th century in the Belgorod Museum, and these works have not been mentioned in any scientific publications or catalogues. The results of this study provide valuable insights into the creative processes of both artists during the 1900s-1920s. By comparing the graphics from the Belgorod collection with other sources, the author was able to identify similarities and clarify catalogue information for some of Z.E. Serebryakova's works. The historical and biographical analysis reveals that these graphic works were created as preparatory studies for the paintings "Whitening the Canvas" and "Bathhouse", and are part of Serebryakova's early work associated with Neskuchnoye. These drawings and sketches are rare survivors of the October Revolution and Civil War. The graphic sheet by E.S. Kruglikova is also an early example of the artist's work, and one of the few pieces from her Paris period that have been preserved in Russia. The data gathered from this study can be used to create catalogues and provide methodological recommendations for working with graphic works, as well as for developing exhibitions.

Keywords: fine arts, art of the early 20th century, Zinaida Serebryakova, Elizaveta Kruglikova, graphics, drawing

For citation: Selyutina, A.A. (2025) 'Graphics by Zinaida Serebryakova and Elizaveta Kruglikova in the collection of the Belgorod State Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 306–323. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.017. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1226>. (In Russ.)

Введение

В собрании Белгородского государственного художественного музея (БГХМ) представлено отечественное искусство XX–XXI веков, значительную его долю составляют произведения советских авторов, треть собрания — работы белгородских художников, всего более 7000 музейных предметов. В 2020–2024 годах музейные фонды пополнились более чем 1000 произведений разных видов искусства из коллекции Международной конфедерации Союзов художников. «Графика первой половины XX века» — одна из малочисленных коллекций БГХМ. Несмотря на значительные поступления в течение последних лет, на январь 2025 года она

насчитывает менее 150 произведений оригинальной и печатной графики, созданных с начала века до 1950 года.

В белгородской коллекции графики первой половины XX века представлен ряд известных имен. Рисунки и наброски З.Е. Серебряковой, эстамп Е.С. Кругликовой, акварель и сангина С.В. Герасимова, по одному рисунку К.В. Лебедева и Ф.А. Малавина, два наброска И.И. Бродского. Все эти работы поступали в разное время и разными способами. Из-за того, что многие из перечисленных поступлений носят случайный характер и в творчестве мастеров, вошедших в историю искусства прежде всего как живописцы, эти произведения

имеют вспомогательный характер, вписать их как в контекст общего художественного процесса, так и в рамки отдельно взятой творческой судьбы непросто.

Период 1920–1930-х годов в собрании БГХМ представлен полнее, что позволяет говорить не только об отдельных художниках, но и об общих тенденциях. В результате передачи из Международной конфедерации Союзов художников в 2020–2024 годах, а также целенаправленной работы сотрудников с потомками художников удалось сформировать небольшую коллекцию представителей московской школы ксилографии. Коллекция пополнилась работами В.А. Фаворского, Н.И. Пискарёва, Л.Р. Мюльгаупта в дополнение к имеющимся листам В.А. Ватагина, А.М. Каневского, М.М. Аксельрода, П.В. Новикова, Ф.Ф. Платова, Н.С. Трошина и др.

Сейчас БГХМ достиг рубежа, когда назрела острая необходимость провести всестороннее исследование и осмысление существующей коллекции. В течение последних пяти лет сотрудниками музея ведется систематическая работа по изучению и анализу имеющегося фонда, которая нацелена на введение музейных предметов в научный оборот, выявление лакун, уточнение концепции комплектования.

Еще раз подчеркнем, до настоящего времени белгородская коллекция графики первой половины XX века не подвергалась исследованию. Среди 13 произведений графики 1900–1920-х годов музей располагает восемью рисунками З.Е. Серебряковой и одним офортом Е.С. Кругликовой. Эти работы объединяют хронологические рамки и история поступления, что позволяет рассматривать их в одном исследовании, цель которого — ввести в научный оборот указанные произведения и представить их искусствоведческий анализ в контексте творчества двух художниц начала XX века.

Биографии и творчеству Зинаиды Евгеньевны Серебряковой посвящены многочисленные публикации — среди них издания, освещающие разные периоды жизни художницы, и научные статьи, анализирующие ее творчество. Книга Е.М. Абрамовой, заместителя директора БГХМ, посвященная Зинаиде Серебряковой, знакомит с вехами жизненного пути и главными темами творчества художницы; в ней репродуцируются произведения из белгородского музейного собрания без их анализа [1]. Монографические исследования В.П. Князевой [2], Т.А. Савицкой [3], А.А. Русаковой [4; 5], В.Ф. Круглова [6], П.С. Павлинова [7], Т.В. Рыбаковой [8] содержат обширный материал обо всех этапах творчества З.Е. Серебряковой с подробным анализом произведений того же хронологического и художественного ряда, что и белгородские.

Современные интерпретации творческих поисков художницы содержит каталог к выставке «Зинаида Серебрякова», состоявшейся в Третьяковской галерее в 2017 году [9]. Говоря о каталогах, публикующих наследие мастера, стоит упомянуть также издания 2011–2019 годов [10; 11; 12; 13]. Диссертационное исследование Н.И. Трегуб посвящено индивидуальному стилю художницы [14], а ряд статей освещает курский (в имении Нескучное Курской губернии) период ее творчества [15] и отдельные мотивы и стилистические приемы [16; 17; 18; 19; 20]. Рисунки, подготовительные наброски, этюды, картоны к тематическим картинам 1910–1922 годов стали предметом изучения Н.И. Александровой [21] и В.В. Бабияка [22].

Исследования творчества Е.С. Кругликовой, как мемуарно-эпистолярные [24], так и научные [25; 26], подробнее останавливаются на российском этапе творчества художницы. Тем ценнее редкие упоминания современников, например А. Бенуа [27], о парижском периоде жизни Кругликовой, а также сравнение ее офортов с работами М. Якунчиковой этого же времени и эстетики, предпринятое В.К. Марковой [28].

Однако ни один из перечисленных источников не содержит сведений о белгородских произведениях в силу их неизученности и отсутствия в информационном пространстве. Данная работа фактически является первой попыткой систематизации информации о произведениях З.Е. Серебряковой и Е.С. Кругликовой из коллекции Белгородского художественного музея.

Исследование основано на сборе и классификации фактологического материала с применением историко-биографического метода, а также на проведении сравнительно-стилистического анализа, установлении аналогий с изученными произведениями и обобщения полученных сведений.

Графика Зинаиды Серебряковой из коллекции Белгородского государственного художественного музея

В конце 1980-х годов сотрудники БГХМ старались активно пополнять фонды работами XIX века, полагая, что удастся скомплектовать коллекцию этого периода. Они налаживали контакты с коллекционерами и потомками. Рисунки Зинаиды Серебряковой были приобретены в 1985–1987 годах у ее дочери Татьяны Борисовны. Сначала с ней познакомился старший научный сотрудник музея Борис Владимирович Зайцев, затем переговоры продолжил Максим Борисович Баранов, он же свел Татьяну Борисовну с сотрудниками Харьковского художественного музея, благодаря чему и в их коллекции появились произведения Серебряковой. Любой музейный сотрудник понимает, насколько тонка и деликатна работа с потомками:

зачастую связь держится на личных контактах, и если они по каким-то причинам обрываются, к сожалению, теряются они и для музея.

Предполагалось, что рисунки и наброски станут только первой ступенью, шли переговоры о приобретении законченных работ Зинаиды Серебряковой. Однако в музее сменилось руководство, часть сотрудников, в том числе те, кто вел переговоры с семьей Серебряковых, покинули свои должности, связь прервалась, и планы так и не осуществились.

Все рисунки из собрания белгородского музея относятся к раннему, доэмигрантскому периоду жизни Зинаиды Серебряковой. Их можно условно разделить на три группы: наброски для будущих картин крестьянской тематики, Нескучное и портреты.

Рисунки и наброски к картине «Беление холста» из музейного собрания выполнены в селе Нескучном, где находилось родовое имение Лансере — Серебряковых. С этим местом связаны лучшие годы жизни Зинаиды Евгеньевны. Здесь она родилась, формировалась как художник, нашла свои темы в искусстве, вышла замуж, здесь же родились ее первые дети.

Каждый приезд в Нескучное дарил силы и творческую энергию. Зинаиду здесь восторгало всё. В одном из писем матери из Нескучного она пишет: «Как здесь чудно, как хорошо, вчера мы сорвали первую зацветшую ветку вишни и черемухи, а скоро весь сад будет белый и душистый: за эту ночь (шел теплый дождичек) весь сад оделся в зелень, все луга усеяны цветами, а поля ярко-зеленые, всходы чудные» [5, с. 24]. Одновременно ее сестра Катя сообщает: «Дорога по случаю дождя очень плохая, так что пока мы дотащились до Нескучного, мы успели замерзнуть и пожалели даже, что не было с нами зимних вещей. Сегодня, хотя дождь и перестал, но зато страшный ветер, так что я не выхожу, а Зина все ходит и ищет, что бы ей рисовать» [5, с. 24].

Лансере — Серебряковы вели простую жизнь, общались с крестьянами, которые служили моделями для их произведений. Е.М. Абрамова отмечает: «Писала Зинаида Евгеньевна и портреты крестьян. Особенно любила рисовать женские лица. Ей нравился тот особый тип женской красоты, который она увидела у молодых местных крестьянок, называемых здесь “московками”» [1, с. 20]. Из трех рисунков, посвященных крестьянской тематике, «Крестьянка, чешущая лен» (ил. 1) — вероятно, наиболее ранний. Это обычный рисунок с натуры, в котором художница с этнографической точностью фиксирует детали традиционного рукоделия: характерную позу мастерицы, гребень и прялку. Это простое наблюдение, набросок без привязки к картине.

Два других рисунка, «Набросок крестьянки с видом на Нескучное» (ил. 2) и «Набросок к картине “Беление холста”» (ил. 3), принципиально отличаются от первого. В них художница мыслит картинно, с известной долей монументальности. Интересно композиционное решение рисунка крестьянки на фоне Нескучного. Крупная фигура, практически во всю высоту горизонтального листа, размещена правее его центра. Величавая поза девушки с широко отставленной рукой, упертой в бок, не имеет ничего общего с повседневностью. Обычный бытовой жест у Серебряковой очищается от суетного, являя вечность классики. Высокая линия горизонта очерчена пологим склоном и мягкими, округлыми линиями крыш домов. В быстром, достаточно схематичном и небольшом по формату наброске художница создает ощущение большого пространства, точно передает особенности местного ландшафта. Наброски к картине «Беление холста» очищены от бытовизма. Очень ритмичные, монументальные, лишенные мелкой детализации, они похожи на знаки, представляющие этапы беления холста. «Заурядные деревенские эпизоды воспринимаются здесь как символическое воплощение прекрасного крестьянского труда, как гимн родному краю» [3, с. 16]. Выразительные силуэты, особенно стоящей фигуры, мощная светотеневая лепка придают образам скульптурность.

В музейной документации рисунки датированы началом XX века. Однако, зная подробности творческой биографии Зинаиды Серебряковой, время работы над картиной «Беление холста», можно уточнить датировку до десятилетия и определить ее как 1910-е годы.

Темперная зарисовка «На террасе» (1910, ил. 4) определяет место зрителя, которому с террасы открывается вид на весенний свежевыбеленный молодой сад. Яркая зелень впитала в себя солнце, скрывшееся за облаками. Серебрякова смело разбивает пейзаж регулярными колоннами и перилами с многочисленными балясинами, легко уводя взгляд зрителя по ним в глубину рисунка. Для нее очень естественно создавать скупыми линиями огромное пространство с выраженными несколькими планами.

Исследователь творчества художницы А.А. Русакова отмечает, что именно в эти годы в работах художницы появляется «картинность, то есть осознанная значительность воплощаемого мотива, обобщенность, композиционная продуманность, стремление к уравновешенности и логичности построения. В пейзажах Серебряковой конца 1900-х годов эта картинность начинает утверждаться и развиваться, чтобы на протяжении всего ее последующего долгого творческого пути доминировать в них и стать характерной чертой ее живописи в целом» [5, с. 37].



1. З.Е. Серебрякова.

**Крестьянка,
чешущая лен.**

XX век.

Бумага, карандаш.

25,5 × 16,5.

Белгородский
государственный
художественный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **З.Е. Серебрякова.**
Набросок крестьянки
с видом на Нескучное.

Начало XX века.

Бумага, карандаш.

17,5 × 27.

Белгородский
государственный
художественный музей



3. **З.Е. Серебрякова.**
Набросок
к картине
«Беление холста».

Начало XX века.

Бумага, карандаш.

21,5 × 30,5.

Белгородский
государственный
художественный музей





4. **З.Е. Серебрякова.**

На террасе.

1910.

Бумага, темпера.

48 × 63.

Белгородский
государственный
художественный музей

Как и многие работы Серебряковой, лист «На террасе» выглядит как этюд, фиксация сиюминутного состояния природы, настроения художницы, миг, остановленный волей мастера. По справедливому замечанию искусствоведов, «эскизная незавершенность большинства работ у Серебряковой приобретает особое эстетическое качество, что позволяет нам следовать за рукой художницы, следить за ее взглядом и почти физически ощущать жизнь на полотне» [9, с. 27].

Графический лист «В Нескучном» (ил. 5) выполнен темперными красками, в музейной документации датируется началом XX века. На переднем плане на фоне распахнутого окна изображена девочка, сосредоточенная на каком-то занятии. Окно служит обрамлением для пейзажа, к которому Серебрякова ведет зрителя. Работа построена на контрасте любимого художницей индиго и желто-зеленого, отчего возникает ощущение, что рисунок светится изнутри. Для художницы важно передать состояние весеннего солнечного дня,

расцвета, предвкушение будущего как в природе, так и в жизни девочки.

Наибольшие вопросы возникают по поводу названия «В Нескучном». За окном ясно прочитываются крыши городских домов, башня с полумесяцем (ил. 6). В 2000-х годах харьковский краевед, кандидат филологических наук Михаил Михайлович Красиков обратил внимание на то, что в Нескучном никогда не было мечети. Зато недалеко от дома № 25 по улице Конторской в Харькове, где в 1919 году Серебрякова с детьми и матерью снимала квартиру с отдельным выходом на террасу, находилась Харьковская соборная мечеть. Ее построили в 1906 году, в 1936-м при советской власти разрушили, а в 2006 году она была восстановлена на прежнем месте. Мечеть, как и ее предшественница, находится прямо напротив веранды, уже известной нам по картинам Зинаиды Серебряковой «Карточный домик» и «На террасе в Харькове». С того же ракурса, что и две вышеназванные, написана работа с изображением мечети.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. **З.Е. Серебрякова.**

В Нескучном.

Начало XX века.

Бумага, темпера.

63,5 × 48.

Белгородский
государственный
художественный музей





6. **З.Е. Серебрякова.**
В Нескучном.

Фрагмент.

Начало XX века.

Бумага, темпера.

Белгородский
государственный
художественный музей

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Зинаида Серебрякова жила по этому адресу в 1919–1920 годах. В декабре 1920 года вся семья переехала в Петроград. «Картонный домик» и «На террасе в Харькове» датированы 1919 годом. В композиции «На террасе в Харькове» за окном густая листва, плотно закрывающая горизонт. На белгородском рисунке — ранняя весна; сквозь ветви, едва тронутые зеленью, видна мечеть. Вероятнее всего, белгородская работа написана весной 1919 года. Таким образом, возможно уточнить датировку этого произведения Серебряковой, а также внести изменение в название: вместо «В Нескучном» — «Вид на Харьковскую соборную мечеть». Ошибка закралась в 1980-х годах, когда приобреталось несколько работ периода Нескучного. Название было записано со слов Татьяны Борисовны, поэтому не подверглось сомнению. Т.А. Ермакова отмечает, что городских пейзажей в творчестве Зинаиды Серебряковой мало и «город — не ее среда» [9, с. 28]. Плотная застройка высоких зданий замыкает пространство, не позволяя взгляду убежать вдаль. Архитектурный пейзаж тесен для Серебряковой и, вероятно, не интересовал ее с точки зрения творческих задач. В данном случае фрагмент городского пейзажа стал важной частью сюжетной работы, позволившей определить место происхождения.

Портрет и автопортрет занимают видное место в творчестве Зинаиды Серебряковой. «Автопортрет» (ил. 7) из белгородского собрания выполнен карандашом в свойственной художнице манере. Фронтальное изображение прямо смотрящей молодой женщины с четко очерченным «классическим» овалом лица, которое проработано тщательнее, чем всё остальное, со светотеневой моделировкой и акцентом на большие выразительные глаза. Прическа и фигура едва намечены быстрыми точными линиями.

«Набросок женской фигуры» (ил. 8) — погрудное изображение обнаженной женской фигуры с четким силуэтом. Тени заглублены, а свет ложится большими мягкими бликами, как при искусственном освещении. Автор одной из ранних монографий о художнице В.П. Князева пишет: «Серебрякову усиленно занимала в эти годы проблема освещения в картине, и она решает ее каждый раз по-разному. <...> В автопортрете, известном под названием “Этюд девушки” (1911), Серебрякову привлекло трудное для художника искусственное освещение» [2, с. 60]. По способу светотеневой моделировки набросок напоминает картины «Баня» 1912 и 1913 годов, возможно, это один из подготовительных рисунков.

У художницы несколько работ, в которых она наблюдает за цветом и формой лица и тела при искусственном освещении, — это и ее автопортреты, и сцены за кулисами. В своих работах она неоднократно возвращалась к этому эффекту.

Рисунок «Галина Илларионовна Тесленко, археолог из Харьковского музея» (1921, ил. 9) — самый поздний из белгородского монографического блока Серебряковой, датируется 1921 годом. Бурная история страны не могла не отразиться на жизни художницы. В марте 1919 года от тифа умер муж Зинаиды Борис Серебряков, к ноябрю этого же года Нескучное было разграблено и сожжено. Незадолго до этого Серебрякова с матерью и детьми переехала в Харьков.

21 ноября 1919 года Екатерина Николаевна пишет сыну Николаю: «Сейчас идут бои под Белгородом и Ахтыркой. Это уже совсем близко... В Нескучном продолжается разграбление имущества. Украл весь запасной хлеб, хорошо, что привезли 5 пудов одного сюда, да сани украли, ломают двери и т.д. ... Зиночке, конечно, не до рисования, а между тем нужно будет работать» [29, с. 73].

Оставшись одна с четырьмя детьми в условиях революции и Гражданской войны, З.Е. Серебрякова вынуждена была соглашаться на любую работу, приносящую заработок. В январе 1920 года при Харьковском университете создан археологический музей, куда и пригласили художницу на работу — зарисовывать экспонаты [5, с. 77]. Именно там она познакомилась с молодым геологом, научным сотрудником музея Галиной Илларионовной Тесленко, чьи воспоминания позволяют живо представить, какой в то время была Зинаида Серебрякова и как удавалось выживать ее большой семье: «А.С. Федоровский познакомил меня... с художником музея — Зинаидой Евгеньевной. Я до сих пор не забуду, какое сильное впечатление на меня произвели ее прекрасные лучистые глаза. Несмотря на большое горе (она недавно похоронила горячо любимого мужа) и непреодолимые трудности житейские — четверо детей и мать, — она выглядела значительно моложе своих лет, и ее лицо поражало свежестью красок. Глубокая внутренняя жизнь, которой она жила, создавала такое внешнее обаяние, которому противиться не было никакой возможности. Наше взаимное влечение друг к другу привело в дальнейшем к крепкой и нежной дружбе» [29, с. 232].

Галина Тесленко стала практически членом семьи Серебряковой, подружилась с ее детьми и проводила много времени в их обществе. Художница создает портрет близкого человека. Как и многие портреты Серебряковой, изображение Тесленко немного похоже на саму Зинаиду. Возможно, дело в элегическом спокойствии, в котором пребывают персонажи З.Е. Серебряковой, и Галина Илларионовна — не исключение. На эту особенность обращают внимание все исследователи. Так, О.В. Фурман пишет: «Для нее лицо в портрете является тем эмоциональным и смысловым камертоном, который задает общее



7. **З.Е. Серебрякова.**

Автопортрет.

XX век.

Бумага, карандаш.

31 × 28,5.

Белгородский
государственный
художественный музей

8. **З.Е. Серебрякова.**

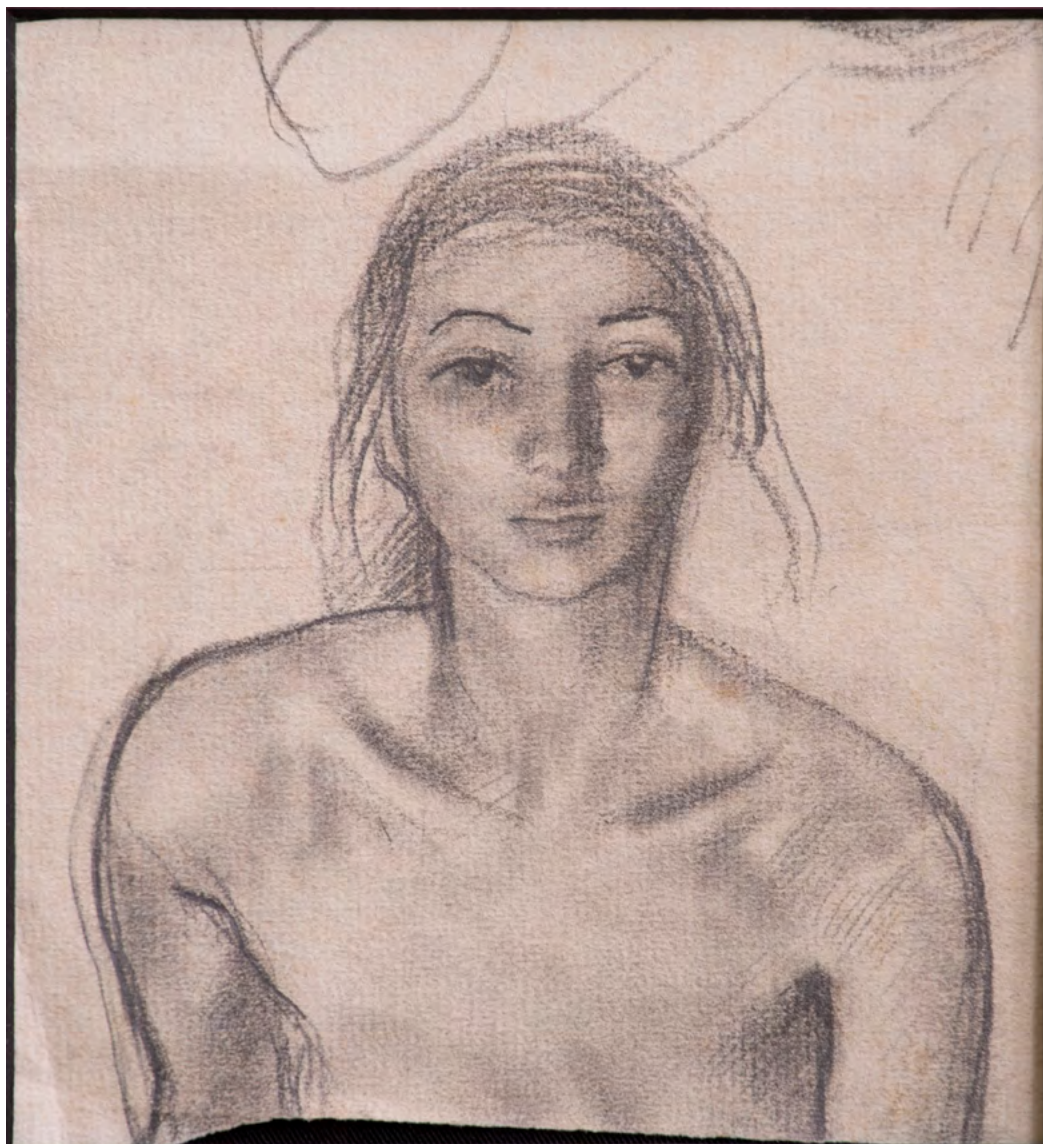
**Набросок женской
фигуры.**

XX век.

Бумага, карандаш.

12 × 11,5.

Белгородский
государственный
художественный музей



ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

9. **З.Е. Серебрякова.**
Галина Илларионовна
Тесленко, археолог
из Харьковского музея.
1921.
Бумага, сангина.
48 × 33.
Белгородский
государственный
художественный музей



настроение картины. Идеальное представление о лице, каким оно должно быть: с мягкими чертами, теплым взглядом, аккуратным овалом, тонкой, чуть подернутой вверх уголками линией губ. Эти физиономические особенности дают повод говорить об особой иконографии серебряковских “ликов”, которые становятся чуть-чуть друг на друга похожими» [9, с. 36].

Мягкий наклон головы, удлинённое лицо с крупноватым прямым носом, прямой спокойный взгляд миндалевидных глаз. Портрет выполнен сангиной с присущим Серебряковой вниманием к лицу, выражению глаз и едва намеченной фигурой. Вероятнее всего, он был создан в Петрограде, куда в декабре 1920 года перебралась семья Зинаиды, а летом 1921 года приезжала в командировку Галина Тесленко и останавливалась у Серебряковых в доме на ул. Глинки. В своих воспоминаниях подруга художницы пишет: «В это время она сделала ряд набросков для моего будущего портрета. Она рисовала меня спящую, и, просыпаясь, я видела ее сидящую рядом с моей кроватью. Очень сердилась, если кто-нибудь будил меня» [29, с. 237].

Подводя итог краткого обзора рисунков Зинаиды Серебряковой из собрания Белгородского художественного музея, следует отметить, что они относятся к малой части спасённых и вывезённых из Нескучного работ. Обратимся к монографии, в которой А.А. Русакова пишет: «К ноябрю 1919 года Нескучное было разграблено, а затем и сожжено. В огне гибнет не только достояние семьи Лансере — Серебряковых, но, главное, начатые и ряд законченных работ Серебряковой, этюды, эскизы, рисунки, в том числе все подготовительные материалы к “Стрижке овец”» [5, с. 75].

Поскольку Нескучное относилось к Белгородскому уезду Курской губернии, для Белгородского художественного музея обладание данными произведениями имеет также важное историко-художественное значение.

«Осень в парке Сен-Клу» Елизаветы Кругликовой

Вместе с рисунками Зинаиды Серебряковой Татьяна Борисовна передала в дар графический лист Елизаветы Сергеевны Кругликовой «Осень в парке Сен-Клу» (ил. 10), созданный в 1907 году.

Париж в жизни обеих художниц сыграл значительную роль. Но если у Серебряковой с ним связана вторая половина жизни, то для Кругликовой он стал местом обретения творческой силы. Она приехала в Париж с хорошей академической базой, которую получила в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Пять лет вольнослушателем (1890–1895) — это полноценный курс обучения, но во Франции Елизавета продолжила

учебу в академиях Витти и Коларосси. Затем она самостоятельно овладела техникой офорта, которую преподавала в собственной мастерской и в академии «Ла Палетт» (с 1909).

Интересно отметить, что далеко не сразу ее творческие эксперименты были приняты и оценены художественным сообществом. Александр Бенуа, описывая лето 1905 и 1906 годов, проведенные во Франции, замечает: «За последние месяцы мы как раз тогда очень сошлись с Елизаветой Сергеевной, и это несмотря на то, что ее искусство (и особенно присущий ему несколько любительский оттенок) не могло нам импонировать — ни мне, ни моим друзьям» [27, с. 437]. Позже, не без доли скептицизма, он признает разницу во взгляде поколений: «Эти ее быстрые наброски были мало убедительными в смысле передачи того, что видел глаз, но они были довольно приятными по цвету, по мокрому разливу красок, безделушками, а главное, они были куда более “модерн”, нежели наши работы (мои, Сомова, Добужинского, Серова, Лансере и Остроумовой), в которых мы, уже тогда “устарелые пережитки XIX века”, добросовестно старались запечатлеть как можно точнее то, чем мы были пленяемы в натуре» [27, с. 438]. Дальнейший творческий путь Кругликовой с ее увлечением силуэтом показал, что ее работам присущи точность линии, строгость рисунка и продуманность композиции — всё, на отсутствие чего указывал Бенуа.

Кругликова каждое лето проводила в России, в имении Чегодаево Тульской области. В 1914 году она также приехала на время, но больше не смогла вернуться в Париж из-за начавшейся Первой мировой войны. Все работы, созданные во Франции, остались там. Начался новый период ее жизни и творчества, не менее продуктивный, но другой.

20 сентября 1925 года Елизавета Кругликова писала советскому историку искусства, коллекционеру рисунков, акварелей русских художников конца XIX — начала XX века Петру Евгеньевичу Корнилову:

«С 1903 года стала заниматься офортом, преимущественно цветным (акватинта) и vernis-mou (мягкий лак). Выставляла свои работы в Салоне des Artistes Indépendants и Осеннем. В 1907 году в Galerie des Arts Décoratifs устроил выставку моих гравюр Mr Bramson. <...>

Потом увлеклась офортом, а с 1910 г. монотипией собствен[ного] изобретения и много делала цветов с натуры, а также пейзажей с этюдов и набросков. Один год, кажется 1909 или 10, преподавала офорт в Academie “La Palette”, а затем много художников занимались у меня в atelier. <...>

...Акватинты я делала всегда на цинковых досках. Печатала не более двадцати пяти, тридцати экземпляров (на бумаге голландской

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

10. **Е.С. Кругликова.**
Осень в парке Сен-Клу.
1907.
Бумага, смешанная
техника.
60,5 × 44; 40,5 × 31.
Белгородский
государственный
художественный музей



или японской). Вот почему у меня не осталось оттисков, и так жаль, что, по всей вероятности, все доски за эти одиннадцать лет или пропали, или испортились, если сохранялись в сыром помещении. Очень бы мне хотелось съездить в Париж не только ради удовольствия опять его увидеть, но и для поисков своих работ и имущества» [25, с. 62–63].

С именем Кругликовой связано становление офортного искусства в Ленинградской графической школе. Именно она сохранила традицию, настояла на организации офортной мастерской на полиграфическом факультете ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН, на котором и преподавала.

Одного урока под руководством мастера акватинты Манюэля Робба хватило Кругликовой, чтобы понять возможности этой техники, «темперамент живописца и дух экспериментатора направили ее творческие поиски в сторону упрощения технологии. Вместо многослойной печати она отдала предпочтение цветной печати с одной доски, что впоследствии логически привело ее к возрождению забытой техники монотипии» [28, с. 59].

В статье «Творческий путь Е.С. Кругликовой» С.С. Перерве пишет: «В 1907 году на своей второй самостоятельной выставке в “Галерее декоративного искусства” (первая состоялась в Париже в 1905 году) она показала уже не живопись, а тридцать три офорта (мягкий лак) и двадцать одну цветную акватинту» [24, с. 18].

Графический лист из белгородского собрания создан в парижский период жизни художницы, датирован 1907 годом. Хотелось бы предположить и верить, что он — один из тех, что были представлены на этой выставке.

Стилистически «Осень в парке Сен-Клу» сопоставима с графическим листом из Государственного Русского музея «Пушкинский заповедник. Аллея в Михайловском», выполненным в 1934 году в технике акватинта и мягкий лак. Художница использует один и тот же композиционный прием, изображая уходящее в глубину пространство, с фланкирующими его вертикалями скульптуры (белгородский лист) и деревьев (Русский музей). Кругликова мастерски использует богатые возможности графической техники, добиваясь импрессионистической мягкости изображения. Оно образуется уплотнением или облегчением цветных пятен, обрамленных рыхлой, но не вялой линией.

Судя по Госкаталогу Музейного фонда РФ, в большинстве других собраний представлены работы, созданные позже. Можно смело утверждать, что Белгородский музей обладает уникальным произведением раннего периода творчества Елизаветы Кругликовой. К большому сожалению, ничего неизвестно о том, каким образом этот

оттиск попал в семью Серебряковых. Зинаида жила в Париже полгода на рубеже 1905–1906 годов. В апреле 1906-го она вернулась в Россию, а гравюра «Осень в парке Сен-Клу» была создана Кругликовой в 1907 году. Значит, она попала к Серебряковой позже, уже в России. С другой стороны, известно, что Кругликова была знакома с братом Зинаиды — Евгением Лансере, из Парижа она высылала графические произведения свои и других художников для различных изданий, а также для участия в выставках. Возможно, «Осень в парке Сен-Клу» досталась Татьяне Борисовне от Евгения Евгеньевича.

Несмотря на фрагментарность и малочисленность коллекции графики первой половины XX века, при более детальном рассмотрении вырисовывается система взаимосвязи художников, живших и работавших в одно время. Произведения Елизаветы Кругликовой и Зинаиды Серебряковой объединяет бытование в семье Серебряковых и история поступления в музейное собрание.

Выводы

Подводя итог, хочется отметить, что произведения графики 1900–1920-х годов из белгородского собрания являют собой единичные, редкие примеры творчества художников, чьи судьбы оказались изломаны историческими событиями. Первая мировая война, Октябрьская революция, Гражданская война нанесли невосполнимый урон культурному наследию, изобразительному искусству в целом и творчеству каждого художника, жившего и работавшего в этот период.

Рисунки и наброски Зинаиды Серебряковой «крестьянского» цикла из белгородского собрания относятся к редким, чудом уцелевшим в период Октябрьской революции и Гражданской войны и вывезенным из полностью разграбленного и уничтоженного имения Нескучное. Они принадлежат к комплексу подготовительных рисунков к картинам «Беление холста», «Баня» и отражают все особенности авторского почерка художника — принципы композиционного построения, моделировку формы, трактовку темы, — отмеченные искусствоведами разных десятилетий. В результате исследования на основе сопоставления с аналогичными произведениями и соотнесения с событиями творческой биографии удалось уточнить даты создания рисунков, а также атрибутировать темперную зарисовку «В Нескучном» как «Вид на Харьковскую соборную мечеть».

«Осень в парке Сен-Клу», созданная в 1907 году в Париже, — единственное произведение Елизаветы Кругликовой в белгородском собрании. Из-за Первой мировой войны всё наследие Кругликовой парижского периода утеряно, в том числе и печатные доски. Данный лист

иллюстрирует ранний этап творчества художницы, который представлен в собраниях отечественных музеев не так полно и последовательно, как российский.

Введение в научный оборот рассмотренных работ позволит музейному сообществу провести аналогии с малоизученными произведениями из других собраний, дополнить имеющиеся сведения о творчестве художников.

Список источников

1. Абрамова Е.М. Знаменитые земляки. Серебрякова. Рыбинск: Медиарост, 2018. 47 с., ил.
2. Князева В.П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. М.: Изобразительное искусство, 1979. 254 с., ил.
3. Зинаида Серебрякова. Избранные произведения / авт.-сост. Т.А. Савицкая. М.: Советский художник, 1988. 174 с., ил.
4. Русакова А.А. Зинаида Серебрякова. 1884–1967. М.: Искусство – XXI век, 2006. 374 с., ил.
5. Русакова А.А. Зинаида Серебрякова. М.: Молодая гвардия, 2011. 226 с., ил.
6. Круглов В.Ф. З.Е. Серебрякова. СПб.: Золотой век. Художник России, 2004. 376 с.
7. Павлинов П.С. Зинаида Серебрякова. Мир ее искусства. М.: Слово, 2017. 431 с., ил.
8. Рыбакова Т.В. Зинаида Серебрякова. Мелодия души. М.: У Никитских ворот, 2015. 255 с., ил.
9. Зинаида Серебрякова, 1884–1967 : альбом-каталог / сост.: Т.Е. Ермакова, О.В. Фурман. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. 359 с., ил.
10. Зинаида Серебрякова. Живопись. Графика : каталог выставки. М.: Галерея «Дом Нащокина», 2010. 136 с., ил.
11. Зинаида Серебрякова. Парижский период. Александр и Екатерина Серебряковы. Из собрания французского фонда Fondation Sérébriakoff / авт.-сост.: А. Николаева, П. Павлинов. М.: [б. и.], 2014. 155 с., ил.
12. Зинаида Серебрякова. Парижский период. 1924–1967. Живопись, этюды, наброски : альбом / сост. А. Николаева, П. Павлинов. М.: Фонд Зинаиды Серебряковой, 2017. 287 с., ил.
13. Зинаида Серебрякова (1884–1967). Живопись. Графика. Письма : каталог / сост. И. Коган. СПб.: KGallery, 2019. 106 с., ил.
14. Трегуб Н.И. Зинаида Серебрякова: проблема индивидуального стиля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. М., 2004. 181 с.
15. Берлин В.Д. З.Е. Серебрякова. На пути в Париж. Харьков: СИМ, 2018. 119 с., ил.
16. Амирова Г.М. Неоклассические тенденции в творчестве З.Е. Серебряковой 1910–1930-х гг. // Общество. Среда. Развитие. Terra humana. 2011. № 2. С. 181–185.
17. Верстакова А.Р. Восточные мотивы в марокканском цикле творчества З.Е. Серебряковой // Культура: проблемы теории, истории, практики : сб. науч. ст. / отв. ред.: Т.Н. Козина, Г.Н. Рябова. Пенза: Пензенский государственный университет, 2022. С. 23–35.
18. Круглов В.Ф. Обнаженные Серебряковой // Зинаида Серебрякова. Обнаженные. Альманах ГРМ. Вып. 179 / сост. В. Ардамацкая. СПб.: Palace Edition, 2007. С. 7–15.
19. Лентяшин В.А. «...Святое вечности зерно» // Зинаида Серебрякова. Обнаженные. Альманах ГРМ. Выпуск. 179 / сост. В. Ардамацкая. СПб.: Palace Edition, 2007. С. 17–19.
20. Павлинов П.С. Италия в творчестве Зинаиды Серебряковой // Русское искусство. 2017. № 2. С. 104–113.
21. Павлинов П.С. Монументально-декоративные произведения З.Е. Серебряковой в стиле неоклассицизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 4-1. С. 326–335.
22. Рисунки Зинаиды Евгеньевны Серебряковой. Подготовительные наброски, этюды, картоны к тематическим картинам 1910–1922 гг. : каталог выставки / сост. и вст. ст. Н.И. Александровой. М.: Советский художник, 1987. 48 с., ил.
23. Бабияк В.В. Созданное сердцем. Рисунки Зинаиды Серебряковой // Университетский научный журнал. 2021. № 61. С. 13–19. https://doi.org/10.25807/22225064_2021_61_13.
24. Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество : сб. / сост. П.Е. Корнилов. Л.: Художник РСФСР, 1969. 131 с., ил.
25. Тороповские страницы. Вып. 3, ч. 2: Род Кругликовых : сб. ст. и воспоминаний / ред. А.В. Соколов. Ярославль: ЯрГУ, 2013. 239 с., ил.
26. Гришина Е.В. Елизавета Сергеевна Кругликова. Л.: Художник РСФСР, 1989. 134 с., ил.

27. Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 5 кн. Т. 2, кн. 4, 5. М.: Наука, 1980. 743 с., ил.
28. Маркова Н. Два женских лица цветного офорта. Мария Якунчикова и Елизавета Кругликова в Париже // Третьяковская галерея. 2020. № 3 (68). С. 41–61.
29. Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / авт.-сост. В.П. Князева. М.: Изобразительное искусство, 1987. 301 с., ил.

References

1. Abramova, E.M. (2018) *Famous countrymen. Serebryakova*. Rybinsk: Mediarost. (In Russ.)
2. Knyazeva, V.P. (1979) *Zinaida Evgenievna Serebryakova*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
3. Savitskaya, T.A. (comp.) (1988) *Zinaida Serebryakova. Selected works*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Rusakova, A.A. (2006) *Zinaida Serebryakova. 1884–1967*. Moscow: Art–21st century. (In Russ.)
5. Rusakova, A.A. (2011) *Zinaida Serebryakova*. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)
6. Kruglov, V.F. (2004) *Z.E. Serebryakova*. Saint Petersburg: Zolotoy vek; Khudozhnik Rossii. (In Russ.)
7. Pavlinov, P.S. (2017) *Zinaida Serebryakova. The world of her art*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
8. Rybakova, T.V. (2015) *Zinaida Serebryakova. Melody of the soul*. Moscow: U Nikitskikh vorot. (In Russ.)
9. Ermakova, T.E. and Furman, O.V. (comps.) (2017) *Zinaida Serebryakova, 1884–1967*. Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)
10. Anon. (2010) *Zinaida Serebryakova. Painting. Graphics*. Moscow: Dom Nashchokina Gallery. (In Russ.)
11. Nikolaeva, A. and Pavlinov, P. (comps.) (2014) *Zinaida Serebryakova. Parisian Period. Alexander and Ekaterina Serebryakov. From the collection of the French foundation Fondation Sérébriakoff*. Moscow: s. n. (In Russ.)
12. Nikolaeva, A. and Pavlinov, P. (comps.) (2017) *Zinaida Serebryakova. Parisian Period. 1924–1967. Paintings, sketches, sketches*. Moscow: Zinaida Serebryakova Foundation. (In Russ.)
13. Kogan, I. (comp.) (2019) *Zinaida Serebryakova (1884–1967). Painting. Graphics. Letters*. Saint Petersburg: KGallery. (In Russ.)
14. Tregub, N.I. (2004) *Zinaida Serebryakova: the problem of individual style*. Cand. Art. Sc. Thesis. Moscow. (In Russ.)
15. Berlin, V.D. (2018) *Z.E. Serebryakova. On the way to Paris*. Kharkov: SIM Publ. (In Russ.)
16. Amirova, G.M. (2011) 'Neoclassical tendencies in the works of Z.E. Serebryakova in the 1910s–1930s', *Society. Environment. Development. (TERRA HUMANA)*, (2), pp. 181–185. (In Russ.)
17. Verstakova, A.R. (2022) 'Oriental motifs in the Moroccan cycle of creativity Z.E. Serebryakova', in Kozina, T.N. and Ryabova, G.N. (eds.) *Culture: problems of theory, history, practice* [Collection of scientific articles]. Penza: Penza State University, pp. 23–35. (In Russ.)
18. Kruglov, V.F. (2007) 'Nudes by Serebryakova', in Ardamatskaya, V. (comp.) *Zinaida Serebryakova. Nudes. Almanac of the State Russian Museum. Issue 179*. Saint Petersburg: Palace Edition, pp. 7–15. (In Russ.)
19. Lenyashin, V.A. (2007) '...The Holy Grain of Eternity', in Ardamatskaya, V. (comp.) *Zinaida Serebryakova. Nudes. Almanac of the State Russian Museum. Issue 179*. Saint Petersburg: Palace Edition, pp. 17–19. (In Russ.)
20. Pavlinov, P.S. (2017) 'Italy in the works of Zinaida Serebryakova', *Russkoye iskusstvo = Russian Art*, (2), pp. 104–113. (In Russ.)
21. Pavlinov, P.S. (2024) 'Monumental and decorative works by Zinaida Serebriakova in the neoclassical style', *Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU*, (4-1), pp. 326–335. (In Russ.)
22. Alexandrova, N.I. (comp.) (1987) *Drawings by Zinaida Evgenievna Serebryakova. Preparatory sketches, studies, cardboards for thematic paintings of 1910–1922*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
23. Babiyak, V.V. (2021) 'Created by heart. Drawings by Zinaida Serebryakova', *Universitetskiy nauchnyy zhurnal = Humanities and Science University Journal*, (61), pp. 13–19. doi:10.25807/22225064_2021_61_13.
24. Kornilov, P.E. (comp.) (1969) *Elizaveta Sergeevna Kruglikova. Life and work*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
25. Sokolov, A.V. (ed.) (2013) *Toropovskie pages, issue 3, part 2: The Kruglikov family: collection of articles and memoirs*. Yaroslavl: Yaroslavl State University. (In Russ.)
26. Grishina, E.V. (1989) *Elizaveta Sergeevna Kruglikova*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
27. Benois, A.N. (1980) *My memories*, vol. 2, books 4, 5. Moscow: Nauka. (In Russ.)
28. Markova, N. (2020) 'Female faces of the art of colour etching', *Tretyakov Gallery Magazine*, (3), pp. 41–61. (In Russ.)
29. Knyazeva, V.P. (1987) *Zinaida Serebryakova. Letters. Contemporaries about the artist*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Селютина Алла Александровна, ученый секретарь — заведующий отделом развития, Белгородский государственный художественный музей, Белгород, Российская Федерация, taukita2001@list.ru.

Information about the author

Alla Aleksandrovna Selyutina, Academic Secretary — Head of the Development Department, Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation, taukita2001@list.ru.

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

Статья поступила в редакцию 28.07.2025; одобрена после рецензирования 28.08.2025; принята к публикации 30.08.2025.

The article was received by the editorial board on 28 July 2025; approved after reviewing on 28 August 2025; accepted for publication on 30 August 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 324–339. ISSN 2518-7767 (online)

Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 324–339. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья

УДК 7.012(489)“18/19”

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.018

Искусство и технологии в датском дизайне: симбиоз традиции и инновации



Заева-Бурдонская Елена Анатольевна

Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова,
Москва, Российская Федерация

lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-код (Science Index): 6923-3848

Аннотация. В исследовании ставится цель — выявить основные принципы национальной идентичности датского дизайна во взаимосвязи художественного и технологического начал на этапе становления профессии конца XIX – начала XX века. Обращение к историческому материалу проектного творчества скандинавского региона, сохранившего по сей день ярко выраженный аутентичный характер, актуально в решении задачи поиска современного национального стиля в дизайне. Новизна подхода состоит не в дискретном жанровом анализе проектного материала, а в целостном комплексном взгляде на проектное творчество во всем многообразии традиционных, исторически развитых отраслей — керамики, ткачества, мебели и ювелирных изделий — на фоне широкого социокультурного контекста. Экокультурный подход в соединении с системным анализом позволил установить новые художественно-технологические взаимосвязи исторических объектов датского ремесла и дизайна. В работе использованы многочисленные оригинальные современные западные искусствоведческие труды, а также введены в научный оборот исторические материалы конца XIX века. В основу исследования лег анализ деятельности проектных студий промышленного сектора художественной индустрии и крупных ремесленных мастерских, частных проектных студий и круга независимых дизайнеров, позволивший составить представление о специфике датского дизайна на основе движения Skønvirke (скёнвирке), ставшего для дизайна идеологической и проектно-художественной основой. Систематизация приведенных фактов позволила выявить основные принципы проектного творчества в уникальном сочетании художественно-ремесленного наследия и открытости новой, технологически емкой эстетике промышленного производства, национальной традиции и инновации, определивших всё дальнейшее развитие датского дизайна в сохранении его национальной идентичности, неповторимого «нордического» характера, узнаваемого в мире.

Ключевые слова: дизайн, датский дизайн, ар-нуво, промышленный дизайн, экокультурный подход, скёнвирке, кустарная промышленность, инновации, технологии в дизайне

Для цитирования: Заева-Бурдонская Е.А. Искусство и технологии в датском дизайне: симбиоз традиции и инновации // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 324–339. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1230>.

Original article

Art and technology in Danish design: symbiosis of tradition and innovation

Elena A. Zaeva-Burdonskaya

Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation

lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-code (Science Index): 6923-3848

Abstract. The research aims to identify the main principles of the national identity of Danish design by examining the relationship between artistic and technological principles during the late 19th and early 20th centuries. This study is relevant in the search for a modern national style in design, as it looks at the historical material of design creativity in the Scandinavian region, which has maintained its authentic character to this day. The approach to this problem is novel in that it takes a holistic view of design creativity, considering all traditional industries such as ceramics, weaving, furniture, and jewellery, within a broad socio-cultural context, rather than a narrow genre analysis. An ecocultural approach, combined with system analysis, has enabled us to establish new artistic and technological connections between historical Danish craft and design objects. This work incorporates a variety of original contemporary Western art studies and also introduces historical materials from the late 19th century into scientific circulation. It analyses the activities of design studios in the industrial sector of the art industry, large craft workshops, private design studios, and a circle of independent designers to form an understanding of the specifics of Danish design. This research reveals the national Skønvirke movement as the ideological and design-artistic basis for Danish design, which combines artistic and craft heritage with an openness to new, technologically advanced aesthetics in industrial production. This unique combination has shaped the development of Danish design, preserving its national identity with a recognizable “Nordic” character that is renowned worldwide.

Keywords: design, Danish design, Art Nouveau, industrial design, ecocultural approach, Skønvirke, Arts and Crafts, innovation, technology in design

For citation: Zaeva-Burdonskaya, E.A. (2025) ‘Art and technology in Danish design: symbiosis of tradition and innovation’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 324–339.

doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1230>. (In Russ.)

Введение

Современные исследования национальной специфики дизайна и этнического своеобразия европейских проектных школ стали особенно актуальными на волне нарастания неоглобализма в художественной культуре рубежа XX–XXI столетий. Процессы сближения национальных культур, растворение сугубо национальных ценностей в формате усредненных наднациональных «идеальных образцов», навязываемых массовой интернациональной культурой, грозят потерей уникальности и нивелированием отличительных

черт региональных моделей творчества. Эпоха четвертой промышленной революции вывела дизайн на уровень высокотехнологичного производства, формирующего новую интегрированную реальность «киберфизических систем» и технологического уклада жизни человека, уводя на второй план его гуманитарную природу. Цифровизация усилила тенденции унифицированных стандартов в искусстве в целом и прикладном творчестве в частности, вызвав к жизни обратный процесс — интереса к культурным корням и поиску самобытности, зачастую приобретающих статус

государственных программ. В качестве примера можно привести современные отечественные инициативы по созданию «нового российского стиля» с учетом исторического проектно-художественного опыта.

Проектная задача создания новой, национально ориентированной предметно-пространственной среды, получившая к началу XXI столетия четко очерченные контуры, потребовала нового подхода, выработки новых научных критериев анализа и путей ее решения. Исследователь Л. Переверзев еще в доцифровую эпоху, в 1970-е годы, в вопросе определения методологии проектной деятельности отмечал необходимость выхода за пределы традиционных систем научно-технического образования: «Если интуицию дизайнера можно воспитать, то ее нужно воспитывать с помощью всех имеющихся в нашем распоряжении или могущих быть созданными методов — как рациональных, так и иррациональных» [1, с. 38].

Междисциплинарная природа дизайна определила многослойность и многоуровневость современной проектной практики, открывшие возможности интеграции традиционных и инновационных проектных моделей, формирования новых гибридных форм творчества, сохраняющих региональную природу выразительности. Наиболее интересный опыт с точки зрения сохранения национального характера сегодня представляют школы японского, финского, итальянского, шведского и датского дизайна. Ведущие проектные школы Скандинавии, созданные Данией и Швецией, параллельно с высоким уровнем промышленного развития остаются сегодня примером сохранения аутентичного промышленного искусства, влияние которого распространилось за пределы их собственных стран, заняв важную нишу в ряде областей европейского дизайна. К 1930-м годам выражение «скандинавский дизайн» означало совершенно новый образ жизни внутри дома, широко распространенный во всем западном мире [2, р. 248]. В связи с этим актуальной представляется задача поиска национальных основ выразительности проектного творчества, принципов формирования аутентичной предметно-пространственной среды жизнедеятельности человека, которые могут представлять интерес для работы над созданием национального российского стиля дизайна. Однако вопрос определения природы своеобразия датского дизайна уже более столетия продолжает оставаться открытым для дальнейшего изучения.

Теоретической основой данного исследования стали работы, посвященные проблемам национального своеобразия в дизайне и истории датского прикладного и проектного творчества.

Говоря об антиглобалистских тенденциях в проектном творчестве, исследователи

замечают основное «противоречие современности между вестернизированной глобальной и национальной культурами. В сфере дизайна оно связано с взаимодействием универсально-клишированных интернациональных визуальных образов с национально-особенным содержанием, повышающим эффективность воздействия за счет опоры на архетипы национальной культуры» [3, с. 7]. В возможностях подобного синтеза усматривается разрешение подобного художественно-идеологического конфликта. Ряд авторов видит в обращении к истории дизайна, к примеру, реформам проектного творчества на этапе становления дизайна как профессии в эпоху первой промышленной революции, основы поиска национальной составляющей, экстраполируя опыт пионеров дизайна на попытки создания национально-своеобразного, узнаваемого продукта. Е. Иванова подчеркивает: «Необходимо изучать этническое искусство и возможности включения его форм и художественных образов в сферу деятельности дизайна. Новая сфера применения традиционных форм культуры и искусства должна стать одним из важнейших направлений в работе дизайнера, что позволит сохранить этнокультурный компонент в современном дизайне» [4, с. 106].

Дизайн как составной элемент гуманитарной культуры начинает напрямую определять свое будущее в русле национально определенной проектной стратегии. В.Ф. Сидоренко связывает процесс проектирования с национальной культурой, поскольку только в системе национального наследия он видит возможность создания духовных ценностей. «Каждая культура проектнообразна по-своему. Но чтобы развиться проектному потенциалу культуры, нужно изжить посторонность прежде всего по отношению к своей культуре — национальной, отечественной, европейской, — этому великому наследию, которое всё еще делает нас людьми» [5, с. 24].

Формирование аутентичных основ проектирования непосредственно связано с ценностными критериями, вырабатываемыми социумом определенного региона на протяжении столетий. «Для дизайнерского творчества всё более актуальными становятся аксиологические критерии, связанные с духовными ценностями образа жизни... что обеспечит теоретико-методологическое основание для культурологического подхода к изучению дизайна, его места в системе культуры, его взаимосвязям с другими сферами культуры», — отмечает Н.А. Ковешникова [6, с. 18].

Отечественные исследования, посвященные специфике датского дизайна, достаточно немногочисленны. И. Дороченков называет 1880–1890-е годы поворотной эпохой в развитии искусства Дании. В выявлении своеобразия национальных

северных школ исследователь опирается на теорию Р. Мутера и русского критика А. Бенуа, которые осознанно описывают искусство страны через национальный характер, формирующийся не социальными отношениями, а природной средой, но не просто воспроизводя «природно-этнические» характеристики северян, а разворачивая их в нужном направлении [7, с. 182–183].

Подавляющее большинство исследований посвящено наиболее известному историческому периоду «золотого века» модернизма Скандинавии, начиная с 1920-х годов. Как самостоятельный термин «скандинавский дизайн» появился в середине XX века, в послевоенный период. Несмотря на исследования, посвященные различным областям дизайна, авторы сходятся в общем мнении относительно его качественных характеристик, где на первом месте — экологичность. Г. Черняк выделяет приоритет экологической составляющей датского дизайна в ее тесной связи с понятиями природы, истории и свободы, в характерном взаимодействии с традиционной культурой. При этом понятие экологичности приобретает расширительный смысл, отражающийся в корреляции природно-климатических особенностей и графической культуры Дании. Исследователь конкретизирует: «Датскому дизайну в целом и графическому дизайну в частности присущи такие характерные черты, как простота, лаконичность, элегантность и функциональность. ... Климатические и географические особенности Дании внесли неповторимые особенности в менталитет местных жителей, которые отражаются и в графическом дизайне» [8, с. 335].

В концепции жилого дома, представляющей новый стандарт жилой среды, ориентированной на человека, Е.Л. Елькина и Е.Ю. Иванова обращают внимание на выраженный этнический характер и национальный колорит дизайна в категории *скандинавского стиля*, отмеченного чертами простоты и натуральности, естественности [9, с. 23–24], явно указывающими на его экологическую природу.

Экологическое сознание определяет как природную, так и историко-культурную сферы жизни датчан. Неповторимый стиль датского дизайна мебели формируют «сочетание скромности и высочайшей культуры, продуманности деталей и узлов, сплав функциональности и эстетичности, при этом память сохраняет модель старинного европейского быта, и неоклассику, и сдержанную буржуазность и следы прошлых эпох» [10, с. 31], создавая вариант «разумной эклектики» в рамках функционализма.

В определении модели скандинавского дизайна А. Михайлова отмечает сохранение опыта обращения датских дизайнеров к исходным корням и традиции, что обусловлено исторически, в силу

развития профессии в социально-политическом, экономическом и гуманитарном контексте, отличном от европейского и американского. Это, в свою очередь, обусловило тенденцию параллельного сосуществования национального и интернационального компонентов, формирующих новый взгляд на традиционное формообразование, открытое к адаптации [11, с. 96].

Современные западные исследователи считают Скандинавию «лоскутным одеялом из северо-европейских национальных государств, которые образуют культурное и региональное единство, сильно отличающееся от остальной Европы, и общую экономическую и культурную историю и языковые корни (за исключением Финляндии)» [12, р. 8]. Однако при всей общности корней каждое из государств сформировало свою неповторимую проектную школу. Наиболее интересными для данной статьи являются работы, затронувшие начальный этап формирования национальной школы дизайна, сосредоточивший основные векторы дальнейшего развития проектной индустрии Дании, вплоть до сегодняшнего дня.

Одним из первых исследований истории датского дизайна, начиная с ремесленных форм середины XIX столетия, является работа У.Х. Сегерстада, отметившего приверженность традициям, выработанным столетиями, среди которых: тактильное отношение к материалу как основе производства функциональных предметов, высокая профессиональная квалификация рабочих, позже замещенных промышленным производством; строгость и простота, трансформировавшие пышную формальную идиому континентальных художественных стилей и т.д. «Эти факторы сделали “скандинавскую форму” составной частью ежедневной жизни, а предметы “скандинавского вкуса” — преимущественно в скандинавском быту, а не в музеях или на выставках. Эту культуру формообразования можно обозначать как народную в истинном понимании» [13, р. 8].

В сравнительном анализе проектной культуры скандинавских стран в качестве важного элемента становления датского дизайна современный исследователь В. Каплан отмечает очевидность влияния европейского дизайна, в частности немецкого дизайна, пришедшего в Данию с импортом товаров, изготовленных промышленным способом, шведского дизайна в его стилистических приоритетах, основанных на традиционных мотивах *стиля викингов*, а особенно английского движения *Arts & Crafts*, «сообщивших датским проектным реформам моральную эстетику движения, приверженность регионализму и прославление ручной работы» [14, р. 178]. З. Вихманн, исследуя особенности становления международного стиля ар-нуво в датском дизайне, проводит параллели

с прикладным искусством Китая и Дальнего Востока на примере дизайна продукции известной фирмы по производству фарфора *Den Kongelige Porcelænsfabrik* [15, p. 48].

Исследование Л. Фандер¹, посвященное истории дизайна датского серебра на этапе становления жанра во второй половине XIX — начале XX столетия, представляет последовательный анализ творческих персоналий в их авторских художественно-технологических проектных моделях студийного и художественно-промышленного производства.

Анализ первых датских крупных предприятий художественной индустрии и отдельных ремесленных мастерских дан в работах Э. Ноулза, особое внимание уделившего дизайну датского фарфора ведущих фирм *Bing & Grøndahl* и *Den Kongelige Porcelænsfabrik* в их связи с новым стилем ар-нуво [16, p. 135].

А. Дункан в своей известной монографии «*Art Nouveau*» исследует становление нового стиля ар-нуво на примере ведущих датских производств в их традиционно развитых областях — обработки серебра, стеклоделия и керамики, отмечая при этом в качестве фактора аутентичности датского дизайна его «изолированность как географическую, так и хронологическую от событий во Франции и Центральной Европе» [17, p. 110].

Наиболее глубокое и многогранное, энциклопедически подробное исследование картины датского дизайна периода с середины XIX до середины XX столетия дал П. Гарнер, проведя линию развития дизайна от допромышленной стадии до эпохи расцвета модернизма, обозначив тем самым важнейшие исторические вехи становления и расцвета профессии на уровне традиционного ручного производства, дополняемого машинными методами.

На этапе начала XXI столетия наиболее исследованной областью датского дизайна остается мебельный дизайн XX столетия, начиная с периода раннего модернизма 1920-х годов, отмеченного как начало его эстетической экспансии на мировой арене. Исследователи единодушны в определении ведущей инновационной датской проектной стратегии — экологичности проектирования.

П. Хансен на примере истории дизайна мебели XX столетия описывает национальную стратегию дизайна мебели, используя нарративный подход как способствующий пониманию движения за идентичность. Отталкиваясь от идеала школы дизайна К. Клинта и его научного метода краснодеревщика эпохи ар-нуво, утверждающего логику простоты формы и конструкции, дерева как основного материала и высококачественного

мастерства, его понятие *исключительно датского* дизайна приобретает расширительное наполнение, включая и традиционно «высокое качество мебели ручной работы, считающейся “вневременной” и “классической”, ... сочетание традиций и современности, и более абстрактные ценности: мебель демократичную, социальную и честную, созданную с уникальным чувством умеренности и уважением к окружающей среде и человеческим потребностям [18, p. 1, 5].

Исследователь А. Карлсен упоминает важность датского дизайна как концепции, символизирующей качество дизайна. В своей монографии, посвященной истории датского мебельного дизайна середины XX столетия, он отмечает важный элемент датского дизайна — постоянную открытость к эксперименту: с новыми материалами, промышленными и строительными технологиями, новыми и необычными типами мебели в ответ на изменение приоритетов потребления. Но заканчивает А. Карлсен книгу мыслью в духе экологического мышления о «необходимости более бережного использования природных ресурсов; мы можем считать, что дешевая мебель, удовлетворяющая спрос на всё новое и модное, не оправдана, и, возможно, возвращение к идее инвестирования в хорошо спроектированную и прочную мебель, которая прослужит гораздо дольше, может оказаться хорошим вариантом» [19, p. 249].

Датский совет по дизайну в 2017 году в результате проведения исследовательского проекта «ДНК датского дизайна» выделил 10 ценностей, характеризующих датский дизайн в прошлом и настоящем, демонстрирующих экокультурную, сохранную историческую преемственность как основу национальной идентичности дизайна: «социальный аспект, целостный подход (*holistic*), коллаборацию, ремесленное производство, прочность и надежность, простоту, опору на факты, ориентированность на пользователя и качество, гуманитарное начало» [20, p. 3].

Современный историк дизайна, эколог и социолог К. Фаллан рассматривает датский дизайн как бизнес-стратегию, устанавливая логическую взаимосвязь между энвайронментализмом (социальным экологическим движением), экологией и дизайном, отмечая «важность экологического мышления в глубокой трансформации культуры дизайна» [21, p. 19] XX столетия, по сути исповедуя средовой контекстный поход к процессам развития дизайна.

Отдельные разделы ряда современных монографий западных исследователей затрагивают этапы становления датского дизайна XX века на фоне общей картины скандинавского дизайна.

¹ Funder L. Dansk solv // Jensensilver.com [сайт]. URL: <https://www.jensensilver.com/danish-silver> (дата обращения: 10.03.2025).

Например, Ч. и П. Филл раскрывают проектную специфику на материале «икон» датского предметного дизайна второй половины XX столетия, сосредоточив свое внимание на статьях, посвященных персоналиям ведущих датских дизайнеров и особенностям традиционного для Дании авторского дизайна [12, р. 8], видя в авторском высокопрофессиональном проектировании основу успеха художественной индустрии, уходящую корнями в историю жанра студийного дизайна конца XIX века.

Исходя из вышесказанного, для понимания основ аутентичности датского дизайна, переходящих границы веков и сохраняющих свою актуальность по сей день, необходимо вновь обратиться к истокам становления профессии, понять художественные и технологические взаимосвязи формирования дизайна на рубеже конца XIX — начала XX века. Однако этот этап становления датского дизайна в его целостной взаимосвязанной многожанровой структуре остается недостаточно изученным.

При достаточной исторической подробности и документальности проведенных исследований общим для них является существенная дискретность анализа панорамы датского дизайна, разделенной по его отраслям. К сожалению, практически отсутствует междисциплинарный анализ различных жанров дизайна в их взаимосвязи и взаимовлиянии, который может дать наиболее интересные и перспективные для современной теории и практики дизайна результаты.

Целью данного исследования является попытка определить основные принципы национальной идентичности датского дизайна во взаимосвязи художественного и технологического начал в его жанровом многообразии на этапе становления профессии конца XIX — начала XX века.

Материалом для исследования послужили образцы прикладного искусства и дизайна из музейных собраний и литературных источников, фотоархива автора.

Методология исследования. Как показал анализ теоретических источников, важнейшей составляющей аутентичного характера датского дизайна является его экологическая направленность, проявляющаяся на всех уровнях проектирования — от выбора материала до приоритета ручного труда — в тесной связи с традиционной средой обитания, в том числе природной.

Методология данного исследования опирается на фундаментальную для проектных и художественно-культурных процессов конца XX — начала XXI века теорию *экологии культуры*, введенную в научный аппарат Д.С. Лихачёвым. В аспекте дизайна и в тесной взаимосвязи с проектно-художественной деятельностью эта

теория была развита в 1980-е годы О.И. Генисаретским. В формировании традиционного «ландшафта» проектирования начинают играть серьезную роль не только обусловленный природой контекст, но и экологически определенная ментальность, формируемая аутентичной природной средой, потенциал устойчивых предметно-пространственных архетипов, природных материалов со своими свойствами, аудио-колористических структур и т.д., в свое время питавших ремесленников и всё народное искусство и фольклор. Это дает основание О.И. Генисаретскому говорить об «экологическом диалекте проектной культуры, отличном от технологического, системно-рационального диалекта, которому свойственно равнодушие и даже неприязнь ко всему первоприродному» [22, с. 19].

На более прикладном уровне анализ исторического материала был проведен с позиций теории регионального дизайна, затрагивающей вопрос специфики традиционных проектно-культурных ценностей, формирующих этнически самодостаточную среду обитания человека с учетом коренной глубинной специфики того или иного региона, ее национальных форм предметно-пространственной среды. По мнению К.А. Кондратьевой, высказанному на рубеже XX–XXI столетий, «возможность осознания исторической преемственности дизайна и возвращение отечественного “художественного конструирования” в общекультурное русло ... несомненно должны способствовать практическому осознанию тех актуальных проблем современности, которые связаны с необходимостью экологизации дизайнерского мышления...» [23, с. 86].

Научная новизна исследования определена примененным системным культурно-экологическим подходом, позволившим увидеть новые грани датского дизайна эпохи ар-нуво в их междисциплинарной взаимосвязи на фоне важнейших художественных, социокультурных и политических коллизий, происходящих в обществе. Впервые в отечественном искусствоведении проведен комплексный анализ датского дизайна на этапе его становления конца XIX — начала XX века. В научный оборот введены результаты исследования датского дизайна конца XIX века, опубликованные в профессиональном художественном издании *Deutsche Kunst und Dekoration*.

Социокультурный контекст становления датского дизайна

Становление дизайна как новой профессии в Дании происходило на протяжении второй половины XIX — конца XIX века и окончательно оформилось к 1890-м годам. Страна находилась на начальной стадии индустриализации и представляла собой ремесленный вариант производства товаров

быта и прикладного искусства. Выпускаемые промышленные товары в целом отличались достаточно низким качеством. Экономически отставая в промышленном отношении Дания переживала запоздалый по сравнению с центральной Европой процесс промышленной революции, индустриализации и структурных перемен в сельском хозяйстве.

Вследствие Датско-прусской (1848–1850) и Австро-прусско-датской (1863) войн, где датчане потерпели поражение с утратой герцогств, национальный рынок заполнили германские товары. Параллельно в интеллектуальных кругах Дании набирали популярность идеи скандинавизма. В архитектуре и бытовой среде Дании до начала XX столетия сохранялись традиционные мотивы народного искусства, уходящие корнями в средневековый стиль викингов. Практически неизменные приемы стиля викингов присутствовали в деревянных сооружениях, каменном декоре церквей, архитектуре каменных замков и городских общественных зданиях. Сохранились традиции черной многослойной аутентичной керамики *Jyde-Tøpfe* в ремесле Ютландии. Средневековая плетенка орнамента украшала деревянную резьбу мебели, посуды и фрагментов интерьера, декорировала изделия из металла. В быту сохранялся народный костюм. Традиционный орнаментальный растительный и геометрический декор оставался неизменным в кружевоплетении и росписи крестьянской керамики.

Эпоха индустриализации вновь привлекла внимание просвещенной общественности и художественных кругов к кустарной промышленности, ремеслам и надомному производству. Общество искало выход из кризисных явлений художественной индустрии, отсутствия конкурентноспособных на европейском и мировом рынке товаров. Выход был найден в реформировании прикладного искусства и художественной промышленности. Инструментом реформ стал поиск нового национального искусства, выражающего национальную идентичность и уходящего корнями в народные традиции.

Одним из источников вдохновения художников-прикладников стали музейные коллекции конца XIX века. В 1897 году основан Датский народный музей (*Dansk Folkemuseum*). В 1894 году организовали Датский музей декоративного искусства (*Industriforeningen Designmuseum Danmark*), который позднее был переименован в Датский музей искусства и дизайна. В 1911 году основан Датский технический музей (*Danmarks Tekniske Museum*). Идеи нового прикладного искусства и дизайна формировались в создаваемых профессиональных объединениях: *Dansk Husflidsselskab* (Датской ассоциации домашних ремесел), основанной

в 1873 году, региональной *Haandværkerforeningen* (Ассоциации ремесленников Копенгагена), берущей свое начало в 1840 году, *Industriforeningen* (Датской промышленной ассоциации), основанной в 1838 году.

Вторым важнейшим источником формирования нового прикладного и промышленного искусства стал потенциал проектных школ Англии, Франции и Германии и Австрии, выступивших примерами современного дизайна, адаптированного к изменившимся условиям городской жизни. Датчане черпали примеры Движения *Arts & Crafts*, школы фабрики *Sèvres* и *Nancy*, *Wiener Werkstätten* (Венские мастерские) и *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst* (Дрезденские ремесленные мастерские) открыли Дании идеи ар-нуво и образы японизма.

Европейский дизайн выступил катализатором обновления прикладных искусств Дании, обратив внимание на потенциал национального народного искусства. Датчане разделили британскую склонность соотносить сохранение традиционных способов ремесла с национальной идентичностью, что в Дании конца XIX века создало идеологию, связавшую воедино традиционное искусство с национальным самосознанием. В керамике интерпретация французского ар-нуво в Скандинавии, принятая крупными предприятиями для серийного производства к 1900-м годам, была особенно успешна [17, р. 128]. Проекты дизайнеров-керамистов П.К. Крона (*P.K. Krohn*) и Э. Хегерманн-Линденкроне (*E. Hegermann-Lindencrone*) крупнейшей фабрики фарфора *Bing & Grøndahl* были вдохновлены изысканными моделями французского гончара Т. Доата (*T. Doat*) французской фабрики *Sèvres*. Параллельно с *Wiener Werkstätten* и *Deutscher Werkstätten*, подарившими датчанам идеи югендстиля, в Дании работала мастерская *G. Jensen*. Ранние проекты Г. Йенсена сравнимы с ранним серебром А. Ван де Вельде 1900-х, которое описывается как «геометрически-криволинейный» стиль [24, р. 124]. Новые проектные концепции проникали с немецкими художественными периодическими изданиями, особо популярными в Дании. С идеями японизма датчан познакомил З. Бинг, выставивший свою коллекцию японского декоративного искусства на Северной выставке промышленности, сельского хозяйства и искусства (*Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i København*) 1888 года в Копенгагене.

Оформленное в начале XX столетия движение *Skønvirke* (датск. «прекрасная работа», термин введен в 1907 году), ставшее символом возрождения датского искусства, аналогом европейского ар-нуво, объединило традиционные, исторически сложившиеся индустрии керамики, ткачества,

мебели и художественного серебра. Ученые видели в этом движении влияние *Arts & Crafts* и идеологии У. Морриса: подъем *Skønvirke* совпал с более широкой европейской тенденцией, отвергавшей массовое промышленное производство в пользу тщательно спроектированных, изготовленных вручную объектов.

В стиливой версии *Skønvirke* были смешаны эстетические идеалы движения с традиционными скандинавскими принципами дизайна, приверженностью красоте и функциональности, придавшими новому международному стилю нордический колорит.

В русле движения *Skønvirke* было создано профессиональное Общество *Selskabet for dekorativ Kunst*, ориентированное на популяризацию новых реформаторских концепций в искусстве. Позднее архитектор К.Л. Борх (*C.L. Borch*) и архитектор, дизайнер и художник-декоратор А. Розен (*A. Rosen*) в 1914 году основали периодическое издание с аналогичным названием *Skønvirke* с целью продвижения датского дизайна и ремесла.

Движение сформулировало ряд важнейших принципов датского дизайна, которым было суждено пережить века. «Основными чертами движения были:

— *природа как источник вдохновения* в создании органических узоров, более стилизованных и сдержанных, но по-датски чувствительных, по сравнению со сложной детализацией континентального ар-нуво;

— *мастерство и материальность*, использование высококачественных материалов дерева, металла и керамики, демонстрирующее в предметах красоту натуральных материалов. Акцент на мастерстве подчеркнул скандинавскую любовь к утонченной работе и долговечному дизайну;

— *функциональная эстетика*, ушедшая от богато украшенных конструкций ар-нуво в создание повседневных предметов, не только красивых, но и практичных; подход заложил основу для будущих течений датского дизайна, особенно минималистских и функционалистских принципов датского модернизма;

— *упрощенный декор*, более утонченный с мягкими изгибами и сдержанными мотивами, уходящий от преувеличенных плавных линий континентального стиля ар-нуво;

— *сочетание традиций и современности*; инновации соединялись с местными народными традициями (мотивами викингов и средневековья), в итоге создавая стиль, соединивший культурное наследие Дании с современными дизайнерскими идеями»².

Дизайн Дании формировали ремесленные традиции. Промышленный дизайн вырос из авторских

студий и семейных мастерских. Ведущие отрасли ремесла — керамика, стекло и изделия из серебра — определили отрасли художественной индустрии, создав на производствах проектную модель полного цикла — от эскизной разработки до рабочих чертежей, моделей, серийного производства и коммерческой реализации, часто в фирменных магазинах фабрик и мастерских.

Технологии в формировании ремесленно-промышленной модели датского дизайна

Новый этап развития художественных фабрик на рубеже XIX–XX веков определили дизайнеры.

Примером реформ *Skønvirke* на производстве стали инновационные процессы на Королевской фарфоровой фабрике (*Den Kongelige Porcelænsfabrik*). Художественный руководитель производства А. Крог (*A. Krog*) способствовал переходу производства от имитаций мейсенского фарфора к уникальным аутентичным проектам. Он представил свои инновационные глазури и декоративные приемы, которые произвели революцию в производстве. Техника подглазурной (*underglaze*) живописи была разработана для Королевской фарфоровой фабрики А. Крогом в 1885 году. Инновации подглазурной росписи с декором в новейших, натуралистических формах ар-нуво предстали в неповторимом нордическом датском характере.

Образы природы с мотивами туманных датских пейзажей, сценами птиц и цветов с ярко выраженными элементами в духе японизма, в сероватых приглушенных оттенках украшали вазы, блюда и плакетты, а также столовую посуду. От подлинно германских стилистических копий, подражающих Мейсену, Крог сделал шаг к национальному искусству. «На настенных тарелках, вазах и других круглых и цилиндрических сосудах мы видим местную северную флору и фауну, изображенную в ландшафте, таком как вода моря, фьордов или деревенских озер, отделенная от второстепенных черт, нарисованная с помощью нескольких характерных форм и приемов, переходящих в океанский прибой или в нежную рябь, отражающую свет неба, оживленную миром птиц и рыб. Изображение этих водоплавающих птиц по отдельности, парами или рядами, образующими целые фризмы, представляется особенно удачным. Во флоре предпочитают демонстрировать водные растения, которые в определенной степени уже имеют характерную стилизацию в своей естественной форме, а также всю палитру вереска и болотных трав, водорослей и мхов. Вся эта декоративность соответствует форме сосуда» [25, р. 222].

² Skønvirke style: the Danish response to Art Nouveau // Encyclopedia Design [сайт].

URL: <https://encyclopedia.design/2024/09/24/skonvirke-style-danish-response-art-nouveau/> (дата обращения: 09.03.2025).

Традиционное искусство Китая стало обновленным стимулом развития дизайна. Синяя монохромная подглазурная роспись, вдохновленная керамикой периода *Chien Lung* и династии *Ming*, была доведена первым промышленным дизайнером Дании и химиком К.В. Энгельхардтом (*K.V. Engelhardt*) до небывалого совершенства. А. Крог уже разработал основы этой техники в Копенгагене на Королевской фарфоровой фабрике. Их объединенные творческие усилия создали дизайн, демонстрирующий с технической и художественной точки зрения качество, аналогичное качеству артефактов великих цивилизаций Дальнего Востока.

Среди открытий была восстановительная (*réductrice*) глазурь с различными добавками оксидов легко восстанавливающихся металлов, таких как медь, серебро и т.д. Глазури создали богатейшие по декоративным эффектам текстуры поверхности, напоминающие змеиную кожу, яичную скорлупу, мех и т.д., что является доказательством глубоких знаний, оправдавших статус дизайнеров как «алхимиков глазури» того времени. Директор Музея искусств и промышленности (*Museum of Art and Industry*) в Гамбурге Ю. Бринкман признал очевидность линии стилистического восточного влияния на датчан: «их художники многому научились от японцев», но «их характер остался совершенно датским». Многие керамические фирмы позднее копировали датские проекты: «Ирисы» на *Rookwood Pottery* (США, 1880–1967, 2004 — по настоящее время) похожи на палитру образов *Royal Copenhagen*» [14, р. 185].

Новацией фабрики стали произведения мелкой пластики. Э. Ноулз отмечает: «Шведский скульптор, профессор Т. Лундберг (*Th. Lundberg*) создал классическую статуэтку *Waves and Rock* (1897), выполненную методом *slip-cast* и полую внутри. Модель была рассчитана на массовое производство при помощи пресс-формы и далее ручную роспись. Подглазурные росписи воспроизводили исполненные драматизма характеры и создавали непревзойденный стиль скульптурных произведений *Royal Copenhagen*» [16, р. 135].

Возможность технологических экспериментов обеспечивалась наличием производственных мощностей, существовавшим принципом разделения труда и квалифицированным штатом дизайнеров. Увеличившийся объем проектных работ послужил организации в структуре фабрики отдела дизайна, где работали проектировщики на постоянной основе. В обязанности дизайнера и живописца Х. Слотт-Меллера (*H. Slott-Møller*), работавшего в фирме проектировщиком, входило создание формы будущих моделей и разработка декора. «Всё более высокая степень совершенства обеспечивается правильной организацией предприятия. Художественному руководителю профессору А. Крогу

помогает ряд опытных скульпторов, художников и живописцев, которые время от времени прерывают работу в фирме, чтобы получить свежую энергию для своей художественной деятельности посредством изучения природы. Они всегда поддерживают связь с местной почвой, с тем земным запахом, в котором нуждаются их творения и без которого не может обойтись подлинное и национальное искусство», — свидетельствует К. Мюльке [25, р. 224].

Переход в фарфоре и керамике от ремесла к промышленному дизайну произошел под лозунгом поднятия ремесла до уровня искусства, в том числе искусства быта во всех его проявлениях: вазы, столовая посуда, мелкая пластика и т.д. Под воздействием «датского стиля», созданного Королевской фарфоровой фабрикой, на рубеже XIX–XX веков работали мастера шведской *Rörstrands Porslinsfabrik* и даже французского *Sèvres*.

При сходстве технологий и дизайна успехи, достигнутые Королевской мануфактурой, являются более ранними, чем у «Бинг и Грёндаль» (*Bing & Grøndahl*). Проектную политику фабрики *Bing & Grøndahl* кардинально изменил художественный руководитель и дизайнер П. Крон (*P.K. Krohn*). Фабрика создала прецедент для других предприятий в использовании натуралистических мотивов и органических форм с яркой подглазурной росписью и мощной энергетикой натурализма. Крон попытался создать новую форму, изучая местное народное искусство и вдохновляясь японскими артефактами. Первым достижением фабрики стал сервиз *Heron* (1886–1888), выполненный по его проекту.

Фабрика имела расширенный штат дизайнеров, ставший основой политики стилистических реформ. Среди них — ведущий дизайнер фабрики Ф.А. Халлин (*F.A. Hallin*), имевший опыт работы на Королевской фарфоровой мануфактуре, Э. Хегерманн-Линденкроне (*E. Hegermann-Lindencrone*), Ф. Гард (*F.S. Garde*), художник Й.Ф. Виллумсен (*J.F. Willumsen*) и другие.

Э. Хегерманн-Линденкроне и Ф. Гард, первые женщины, пришедшие в промышленный датский дизайн, впервые на производстве успешно применили технику подглазурной росписи в декоре сервиза *Heron*. Сервиз был успешно представлен на Северной выставке промышленности, сельского хозяйства и искусства 1888 года в Копенгагене и на Всемирной парижской выставке 1889 года. Ф. Гард популяризировала тонкостенный прозрачный фарфор с помощью современных сюжетов подглазурных росписей, впервые вводя в проекты своих ваз образы местной растительности, морских водорослей, птиц и рыб. Результатом стал выбор фирмой подглазурной росписи в качестве основной техники декора. Стилистические приемы

натурализма в использовании мотивов органических форм, выработанные на *Bing & Grøndahl*, стали предметом подражания для Датской Королевской фарфоровой мануфактуры и финской фабрики «Арабия» (*Arabia*).

Производство и продукция *Bing & Grøndahl* были полностью преобразованы с прибытием на фабрику художника Й.-Ф. Виллумсена (*J.-F. Willumsen*). На посту ее художественного руководителя он проработал с 1897 по 1900 год. Понимая необходимость отличия продуктов его фабрики от продукции Королевской фарфоровой мануфактуры и будучи художником, он решает отказаться от цветов обжига, практикуемых на Королевской фабрике, в пользу естественной белизны фарфора. У *Bing & Grøndahl* изящная антология цветов, насекомых, крабов и морских водорослей была представлена в мягкой палитре окисей кобальта, розовых, зеленых и серых оттенков на белоснежном фоне. Натурализм работ этой фирмы отличала авторская, особо мощная энергетика, выделяющая фарфор на фоне Королевской фарфоровой мануфактуры.

Лидерами движения *Skønvirke* в индустрии дизайна серебра выступили три крупные компании: *P. Hertz*, *A. Michelsen* и *AN Dragsted*. Как и в индустрии фарфора, политику производства художественного металла изменили реформы в сфере дизайна. Общим для всех фабрик стали проектные приемы минимализма в использовании декора, стремление проявить безупречную полированную гладкость поверхностей металла как эстетическую самоценность, а также придание формам предметов выразительного характера.

Компания *P. Hertz* стала первой в Дании фабрикой по производству серебра, открытой на базе ювелирной мастерской в 1834 году, оборудование которой работало на электричестве. Техническое переоборудование поддержали инновационные приемы. Художник Х. Слотт-Мёллер (*H. Slott-Møller*), известный дизайном серебра полых сосудов, вдохнул жизнь и характер в бытовые предметы с помощью инкрустаций драгоценными камнями и экспериментов с техниками окисления и золочения серебра. Серьезные изменения бизнеса начались с работами ювелира и дизайнера М. Баллина (*M. Ballin*). Он одним из первых принял и поддержал идею дизайна для простого человека, используя в производстве помимо серебра и менее дорогие металлы: сталь, олово и т.д.

Фирма *A. Michelsen*, основанная А. Михельсеном в 1841 году, в реформировании проектной стратегии под влиянием архитектора и дизайнера А.Э. Крога изменила практику копирования моделей историзма. Новый дизайн на производстве создал скульптор Н.Г. Хенриксен (*N.G. Henriksen*).

Как глава мастерской и главный дизайнер фирмы *A. Michelsen*, он символизировал своим творчеством переломный момент, изменивший дизайн серебра: в этой области скульпторы и художники сменили прежнее доминирование архитекторов³. Проекты Н.Г. Хенриксена представляли собой уникальное сочетание эстетики дальневосточных влияний и национальной стилистики. Он был первым, кто в начале XX века создал стилизации старого, нордического стиля викингов.

Фабрика *F.C.V. Christesen*, выросшая на базе ювелирной мастерской, представила коммерческую модель дизайна. Ф.К.В. Кристесен первым в Дании начал изготавливать золотые и серебряные изделия фабричным способом. Дизайн фирмы известен стилем викингов, копирующим археологические прототипы. Далекое от стилевых тенденций *Skønvirke* производство фабрики художественного серебра было серьезным шагом к прогрессу. Идеи маркетинга основывались на массовом промышленном производстве. Бизнес Ф.К.В. Кристесена развивался от поставок продукции отечественным ювелирам до открытия собственного магазина, чему способствовала свобода торговли, введенная в Дании в 1857 году.

Ювелирная индустрия была самой передовой в стране за счет активного внедрения в производство технических инноваций. Ювелирная мастерская *Cohr Sølv*, открытая в 1860 году, приобрела известность в 1883-м. Возглавивший управление фирмой К.М. Кор (*C.M. Cohr*) быстро внедрил механические методы производства, и мастерская начала производить, кроме всего прочего, полые серебряные изделия. Нанятые фирмой дизайнеры К. Энгельберт (*K.V. Engelhardt*), З. Вагнер (*S. Wagner*) и К. Хансен (*F.K. Hansen*) привнесли в производство *Cohr Sølv* функционализм и современные формы, воспроизводимые сериями. К. Энгельберт стал первым промышленным дизайнером Дании, который понял, что успех производства находится в прямой зависимости от промышленного дизайна. Он привнес в производство *Cohr Sølv* принципы функционализма и актуальные формы, которые могли воспроизводиться в серийном выпуске.

В отличие от фабрик, где изделия изготавливались в основном машинным способом и стоили за счет массовых серий дешевле, будучи рассчитанными на возможности широкого круга покупателей, крупные мастерские сохраняли и продолжали традиции студийного дизайна.

Дизайнер и художник, серебряных дел мастер Г.А. Йенсен (*G. Jensen*) открыл свою мастерскую *G. Jensen Sølvsmiedie* (*Georg Jensen A/S*) в Копенгагене в 1904 году. Специализацией крупной мастерской стало мелкосерийное производство и единичные образцы авторского дизайна.

³ Funder L. Указ. соч.

Ассортимент включал высокого качества небольшие ювелирные изделия, гребни, пряжки, булавы и т.п. из серебра и полудрагоценных камней; чайные и кофейные сервизы, подсвечники, коктейльные шейкеры, супницы, коробки для сигар и другие, часто современные предметы, предназначенные в первую очередь для *luxury* рынка. Самыми инновационными в ассортименте фирмы были большие комплекты столовых приборов.

Проекты Йенсена заложили основы дизайна одного из самых знаковых дизайнерских домов Дании. Поиск вдохновения в природе — листьях, цветах и винограде, птицах и насекомых — увел его от простоты в сторону изобилия рельефных органических форм. Излюбленными мотивами стали орнаментальные букеты цветов, фруктов, роз и желудей. Эстетика аутентичного дизайна входила в проекты вместе с местными драгоценными и полудрагоценными камнями (изделия включали инкрустации цитрина, малахита, лунного камня, янтаря, граната и опала), методами ручной ремесленной работы, сохраняющей на поверхности предмета следы молотка, покрытие патиной и т.д.

Дизайн различных моделей сосудов и посуды разрабатывался как самим Йенсеном, так и в тандеме с другими выдающимися дизайнерами: с 1906 года он сотрудничал с Й. Роде (*J.G. Rohde*), М. Биндерсбёллем (*M. Bindersbøll*), с 1909 года — с Х. Нильсеном (*H. Nielsen*) и другими дизайнерами и ювелирами. Приглашенный дизайнер Й. Роде внес в дизайн фирмы новую эстетику, основанную на самодостаточной красоте обработанных гладких поверхностей материалов и функциональной целесообразности, диктующих более простые формы.

Фирма придерживалась строгого разделения труда. Например, Х. Нильсен был ответственным за подготовку иллюстраций и эскизов проектов. Коммерческая структура мастерской включала магазины розничной торговли, открытые в Копенгагене и Берлине.

Дания оставила пример массового производства бытового и технического стекла, практически не представив значимых образцов авторского дизайна. Дизайн промышленного стекла фабрики *Holmegaards Glasværk* охватывал ассортимент бутылок зеленого «бутылочного» стекла для многосерийного производства. В течение первых 10 лет XX века завод перешел на массовый выпуск столового стекла. В основе дизайна лежала демократичная идея функциональной эстетики, красоты бездекоративного литого стекла. Декор предметов ограничивался абстрактными элементами.

Фабрика *Kastrup Glasværk*, основанная в 1847 году, наладила выпуск широчайшего ассортимента бытового стекла, включая электроосветительные элементы, традиционное зеленое

и прозрачное стекло, позднее штампованные и выдувные формы, декорированные абстрактным аутентичным декором спиралей, завитков и т.д. Затем был разработан дизайн стаканов, столовых приборов, фляг, колб и светильников. Каталог фирмы насчитывал десятки товаров, предлагаемых самому широкому кругу потребителей. В фирме работало около двух тысяч человек. К 1912 году производство было полностью механизировано.

Возрождение ткачества в его традиционных для Дании ремеслах кружевоплетения, традиционного шитья *Hedebosyninger* (шитье белыми стежками по льну), домотканых ковров и проч. развивалось от домашних семейных ткацких мастерских к более крупным ремесленным производствам. Школа ткачества *Scherrebekers Kunstwebschule* была основана немецким священником Й. Якобсеном (*J.P. Jacobsen*) в Скёрбеке с целью обучения датских женщин немецкому языку и искусству вязания под руководством немецких мастеров. Школа, ориентированная на традиции немецкого югендстиля, оставила пример стилистики нового европейского дизайна. Гобелены Школы Скёрбека были созданы по проектам приглашенных художников: Х. Кристиансена, шведа Г. Фогелера, немца О. Экмана. Дизайнерами создавались шаблоны для последующего серийного производства.

Первые дизайнеры Дании пришли в новую профессию с опытом работы в области архитектуры, живописи, скульптуры, получив академическое образование преимущественно в Датской королевской академии искусств, дополнив его кратковременным обучением за границей: во Франции, Англии и Германии. Г.А. Йенсену обучение кузнечному делу и образование в области изящных искусств позволило объединить две дисциплины в возрождении традиции художника-ремесленника на пути к новой профессии. Большинство датских дизайнеров первого поколения (Т. Биндсбёлль, С. Хаммерсхёе (*S. Hammershøi*), Й. Роде, Х. Слотт-Мёллер) были универсальными личностями, которые охватывали своей проектной деятельностью области художественного серебра, ювелирных изделий, мебели, керамики, текстиля и др. Это позволило ведущим датским дизайнерам, часто имевшим собственные проектные студии, с успехом практиковать сотрудничество с крупными художественными производствами. Примером подобного сотрудничества стала студия Т. Биндсбёлля — междисциплинарного художника с узнаваемым почерком. По проектам независимых дизайнеров выпускались не только единичные авторские произведения для выставок и эксклюзивных заказов, но и серийная продукция.

Датская модель дизайна, помимо нескольких крупных производств художественной индустрии, оставила великолепный образец студийного

дизайна. Большинство ремесленных и проектных мастерских, открытых на рубеже XIX–XX веков, наладили выпуск мебели и произведений из металла, керамики в духе *Skønvirke*. Некоторые отрасли художественной промышленности были реализованы исключительно на уровне студийного дизайна, подобно мебельной индустрии.

В течение 1890–1920-х годов датчане были мировыми лидерами в области мебели, ориентируясь на английские неоклассические модели и взяв их за основу. И Т. Биндесбёлль, и Й. Роде, каждый по-своему, работали в этой идиоме: «дизайн Й. Роде был элегантным и простым, а Биндесбёлля — тяжелым, крепким и с неповторимым характером» [2, p. 251].

С новыми тенденциями *Skønvirke* в дизайн мебели вошли функционализм и эстетика материала. К. Клинт (*K. Klint*) проектирует свой первый шедевр — стул *Faaborg* (Фаборг), адаптированный под условия функционирования, с минимальным количеством массива дерева и спинкой из плетеной соломы. Легкость стала функциональной концепцией мебели для музейной среды, где требовалась мобильность предметов. Дизайнеры представили студийную мебель широкого стилистического спектра — от английских мотивов А&С К. Клинта до традиционных крестьянских мотивов конструктивной мебели Розена.

Датский дизайн на этапе формирования новой профессии сформировал национальную аутентичную модель в сплаве традиции, заложенной ремеслом, и новации, ориентированной на функциональный подход. Модель доказала свою жизнеспособность, перейдя рубежи столетий в адаптации к новой цифровой эпохе XXI века.

Идеология *Skønvirke* трансформировалась в современные принципы дизайна городской среды. Современная архитектура Копенгагена «вращается» в водную гладь каналов. Архитектор Андерс Хальстен (*Anders Halsteen*) спроектировал двухэтажный плавучий дом для семейной пары в центре Копенгагена. Среда здания Королевской датской оперы, спроектированного датской архитектурной фирмой *Lundgaard & Tranberg* в 2008 году, предполагает уникальный сценарий посещения: войти в здание можно только с воды, подплыв к нему по каналу.

Природа вошла в интерьерную среду общественных пространств. Знаменитая Датская Глиптотека (*Ny Carlsberg Glyptotek* 1885 года постройки) представляет собой современное решение экспозиции в синтезе оранжереи с экзотическими тропическими растениями и музея архитектуры и изобразительного искусства. Растительный декор украшает проекты ювелирных украшений современных дизайнеров Оле Лунггор, А. Готлибсен, Р. Равн и др. Уважение к материалу

проявляется в знаменитых образцах современного функционального датского дизайна. Мастерство обработки поверхности древесины мебели, гладкость полированной поверхности столовых приборов из серебра, полихромные глазури керамики с простотой геометрии формообразования и т.д. — свидетельство традиций, пришедших из глубины ремесленного производства. Мебель А. Якобсена, Х. Вегнера, В. Пантона и др., ювелирные украшения и столовые приборы Т. Таксен, З. Бернадотта и др. — примеры эстетики минимализма в дизайне. Известная модель столовых приборов *Acorn* (дат. «Желудь»), созданная Г. Йенсеном в начале XX века, выпускается в мастерской до сих пор. Бытовой интерьер продолжает сочетание традиций и современности. Аскетизм и минимализм преобладающих простых геометрических форм часто соседствуют с предметами, выполненными традиционным ремесленным способом в текстиле и керамике: ковры, вышивки, кружево и т.п.; вазы, блюда, плакеты и т.д.

Центр дизайна в Копенгагене наглядно представляет собой концепцию проектной культуры Дании — в соединении традиции ремесла и инновационных технологий. Столярный стол XIX столетия соседствует с мультимедийными экранами и голографическими проекциями. Механизм раскрытия модели кресла на стене превращается в пропедевтику традиционного студийного дизайна и дополняет промышленную эстетику экспозиции известными во всем мире моделями массовой упаковки продукции. Визитные карточки датского дизайна — серийная картонная, промышленная стеклянная и традиционная тканая упаковка — становятся символами лаконизма, функциональной целесообразности и красоты.

Эстетика гнutoго дерева представлена в «иконах» датского мебельного дизайна — от мебели Биндесбёлля до артефактов рубежа XX–XXI веков.

Выводы

Рост национального самосознания Дании второй половины XIX века совпал с запоздалым по сравнению с центральной Европой процессом промышленной революции, индустриализации и структурных перемен в сельском хозяйстве. Традиционные ремесла и кустарная промышленность оказались в центре поиска новых путей развития конкурентоспособного на мировом рынке прикладного и промышленного искусства, отражающего датский характер. Профессиональные ассоциации ремесленников *Haandværkerforeningen*, *Dansk Husflidsselskab*, *Landsforeningen dansk Kunsthåndværk* стали первыми объединениями, нацеленными на сотрудничество художников и промышленности, разработку специальных образовательных программ школ и колледжей,

международную и внутреннюю выставочную деятельность и т.д., на задачи создания конкурентоспособной на европейском и мировом рынке отечественной художественной продукции.

Современным ориентиром возрождающихся прикладных искусств и кустарной ремесленной промышленности послужил опыт стиливого развития европейских школ. Движение A&C подало пример связи традиционных ремесел с национальной идентичностью; школы Франции, Австрии и Германии открыли датчанам современные решения стиля ар-нуво и стилизации искусства Китая и Дальнего Востока, технико-технологические и стилистические открытия ведущих европейских предприятий художественной индустрии и т.д.

В начале XX столетия сформировался аутентичный датский вариант современного стиливого направления *Skønvirke*, соединивший эстетические идеалы ар-нуво с традиционными скандинавскими принципами ремесленного дизайна, такими как приверженность красоте и функциональность, поиск вдохновения в природе, уважение к материалу и мастерству исполнения, минимализм в декоре, связь традиции и инновации, которые придали международному стилю нордический колорит.

Философия *Skønvirke* с ее гармонизацией эстетики и практичности определила не только стиль рубежа XIX–XX веков, но и развитие более позднего направления модернизма в датском дизайне, создав максимально адаптивную к постоянно меняющимся социально-эстетическим и художественным условиям модель.

Модель датского дизайна формировали проектные студии со штатными дизайнерами малочисленного промышленного сектора художественной индустрии и крупных ремесленных мастерских, частные проектные студии, ориентированные на мелкосерийные и авторские изделия и круг независимых дизайнеров, исполнителей заказов крупных производств и мастерских. Новая прикладная дисциплина дизайна создавала национальную версию промышленной эстетики, соединившей проектный опыт традиционных ремесленных мастерских и семейных производств и открытость технико-технологическим инновациям. Уникальный сплав художественного и технологического начал создали датский дизайн,

охвативший проектной стратегией всю предметно-пространственную среду — от ремесленной мелкосерийной версии до промышленной.

Традиционный северный культ дома, сформировавшийся в условиях сурового, холодного климата, потребовал создания новой комфортной бытовой среды. Реформы в области художественной промышленности, нацеленной на задачи насыщения отечественного рынка современной массовой продукцией, инициировали дизайнеры, влившие в производство новые проектные методы. В художественной индустрии техническая реновация, новая система разделения труда, экспериментальные разработки, основанные на лабораторных исследованиях и т.д., выявили инновационный потенциал прикладного искусства и дизайна, наделив проектировщика новым статусом.

Заключение

Ремесленные традиции, заложенные движением *Skønvirke*, стали для современного дизайна Дании идеологической и проектной основой. Вдохновение образами природы; уважение к мастерству, а также ценность высококачественной древесины, металла и керамики, демонстрирующие утонченную работу и долговечный дизайн; функциональная эстетика, заложившая основы минималистских и функционалистских принципов датского дизайна; простота декора, сочетание традиций и современных инноваций определили выбор проектного вектора на рубеже XIX–XX веков.

Доказательством жизнеспособности основных постулатов движения стало продолжение активного функционирования большинства ведущих предприятий художественной индустрии. По сей день производятся товары фирмами *Den Kongelige Porcelænsfabrik*, *Bing & Grøndahl*, *A. Michelsen*, *AN Dragsted*, *Georg Jensen A/S* (в 2023 году компания была приобретена *Fiskars Group*), *Cohr Sølv* (закрылась в 1987 году).

Благодаря уникальному сочетанию ремесленного наследия и открытости новой, технологически емкой эстетике промышленного производства современный датский дизайн приобрел черты национальной идентичности и узнаваемости в мире, не порвал с традиционными народными корнями и оказался встроен в новый цифровой этап дизайна.

Список источников

1. Переверзев Л. Научно-техническое и художественное начало в дизайне // Вопросы технической эстетики : сб. ст. Вып. 2: Дизайн как предмет научных и социально-философских исследований / гл. ред. Г.Б. Минервин. М.: Искусство, 1970. С. 138–195.
2. Phaidon encyclopedia of decorative arts 1890–1940 / ed. by P. Garner. Oxford: Phaidon, 1982. 320 p.
3. Воронова И.В. Художественный образ в графическом дизайне: взаимодействие национального и интернационального : автореф. дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2014. 24 с.
4. Иванова Е. Национальные традиции в современном дизайне. Izglītība zinātnei un praksei : rakstu krājums / un redaktors A. Vulāne, E. Stikute. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2018. С. 97–107.
5. Сидоренко В.Ф. Взаимосвязь проектной идеологии, методологии и стратегии. К вопросу о программе развития дизайна // Техническая эстетика : Труды ВНИИТЭ. Вып. 58: Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды / отв. ред. О.И. Генисаретский. М.: ВНИИТЭ, 1989. С. 9–24.
6. Ковешникова Н.А. Парадигмы проектной культуры // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 16–23.
7. Дороченков И. К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор // Искусствознание. 2019. № 2. С. 168–205.
8. Черняк Г.В. Современный датский графический дизайн: дизайн логотипов датских коммун (муниципалитетов) // Динамика систем, механизмов и машин. 2012. № 5. С. 335–340.
9. Елькина Е.Л., Иванова Е.Ю. Скандинавский дизайн 21 века. Традиции и современность // Человек и культура. 2021. № 2. С. 22–27. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2021.2.35511>.
10. Бондаренко И.И. О представителе датского дизайна Финне Юле // Искусство и дизайн: история и практика : мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред. М.Е. Орлова-Шейнер. СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, 2020. С. 31–34.
11. Михайлова А.С., Мурадинова З.В. Модель Скандинавского дизайна // Дизайн-ревью. 2013. № 1-2. С. 95–102.
12. Fiell Ch., Fiell P. Scandinavian design. Bonn: Taschen, 2005. 352 p.
13. Segerstad U.H. af. Skandinaviske Gebrauchs-kunst. Copenhagen: Gyldendal, 1961. 130 p.
14. Kaplan W. The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world. London: Thames & Hudson, 2004. 327 p.
15. Wichmann S. Art nouveau. Paris: Hachette Réalités, 1978. 48 p.
16. Knowles E. 100 years of the decorative arts: Victoriana, Arts & Crafts, Art nouveau & Art Deco. London: Miller's Publ., 2000. 254 p.
17. Duncan A. Art Nouveau. London: Thames & Hudson, 1994. 216 p.
18. Hansen Per H. Danish modern furniture 1930–2016. The rise, decline and re-emergence of a cultural market category / translated by M. Mussari. Odense: University Press of Southern Denmark, 2018. 522 p.
19. Karlsen A. Danish furniture design in the 20th century, in 2 vols, vol. 2. Copenhagen: Dansk Møbelkunst, 2007. 329 p.
20. Engholm I. The Danish design DNA. Copenhagen: Danish Design Council, 2017. URL: <http://danishdesigncouncil.dk/wp-content/uploads/2017/10/PIXI-book-The-Danish-Design-DNA.pdf> (дата обращения: 03.09.2025).
21. Fallan K. Ecological by design: a history from Scandinavia. Cambridge: The MIT Press, 2022. 368 p.
22. Генисаретский О.И. Дизайн, городская среда и проектная культура // Техническая эстетика : Труды ВНИИТЭ. Вып. 57: Дизайн и город / ред. А.В. Иконников. М.: ВНИИТЭ, 1988. С. 18–30.
23. Кондратьева К.А. Проектная культура в России. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2001. 96 с.
24. Art Nouveau: a fascinating guide to one of the most notable periods of decorative art. New York: Todtri, 2002. 192 p.
25. Mühlke C. Stockholm, Nordische Ausstellung 1897 // Deutsche Kunst und Dekoration. Band II / redigiert von A. Koch. Darmstadt: Herausgegeben von A. Koch, 1898. P. 221–228.

References

1. Pereverzev, L. (1970) 'Scientific, technical and artistic principles in design', in Minervin, G.B. (ed.) *Questions of technical aesthetics. Issue 2: Design as a subject of scientific and socio-philosophical research* [Collection of articles]. Moscow: Iskusstvo, pp. 138–195.
2. Garner, P. (ed.) *Phaidon encyclopedia of decorative arts 1890–1940*. Oxford: Phaidon.
3. Voronova, I.V. (2014) *Artistic image in graphic design: interaction of the national and the international*. Cand. Sc. (Cultural studies) thesis. Abstr. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts. (In Russ.)
4. Ivanova, E. (2018) 'National traditions in modern design', in Vulane, A. and Stikute, E. (eds.) *Education for science and practice* [Collection of articles]. Riga: LU Academic publishing, pp. 97–107. (In Russ.)
5. Sidorenko, V.F. (1989) 'The relationship between project ideology, methodology and strategy. On the issue of the design development program', in Genisaretsky, O.I. (ed.) *Technical aesthetics: Proceedings of VNIITE. Issue 58: Humanitarian and artistic problems of lifestyle and subject environment*. Moscow: VNIITE, pp. 9–24. (In Russ.)
6. Koveshnikova, N.A. (2016) 'Paradigms of design culture', *International Journal of Cultural Studies*, (4), pp. 16–23. (In Russ.)
7. Dorochenkov, I. (2019) 'West by North-West. Serge Diaghilev's "Scandinavian Exhibition" (1897): strategy and selection', *Iskusstvoznaniye = Art Studies*, (2), pp. 168–205. (In Russ.)
8. Chernyak, G.V. (2012) 'Contemporary Danish graphic design: design of logos of Danish communes (municipalities)', *Dynamics of systems, mechanisms and machines*, (5), pp. 335–340. (In Russ.)
9. Elkina, E.L. and Ivanova, E.Y. (2021) 'Scandinavian design of the XXI century: traditions and modernity', *Man and Culture*, (2), pp. 22–27. doi:10.25136/2409-8744.2021.2.35511.
10. Bondarenko, I.I. (2020) 'About Danish design representative Finn Juhl', in Orlova-Sheiner, M.E. (ed.) *Art and design: history and practice*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz, pp. 31–34. (In Russ.)
11. Mikhailova, A.S. and Muradimova, Z.V. (2013) 'Scandinavian design model', *Design Review*, (1-2), pp. 95–102. (In Russ.)
12. Fiell, Ch. and Fiell, P. (2005) *Scandinavian design*. Bonn: Taschen.
13. Segerstad, U.H. af (1961) *Skandinaviske Gebrauchs-kunst*. Copenhagen: Gyldendal. (In Germ.)
14. Kaplan, W. (2004) *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world*. London: Thames & Hudson.
15. Wichmann, S. (1978) *Art Nouveau*. Paris: Hachette Réalités. (In French)
16. Knowles, E. (2000) *100 years of the decorative arts: Victoriana, Arts & Crafts, Art nouveau & Art Deco*. London: Miller's Publ.
17. Duncan, A. (1994) *Art Nouveau*. London: Thames & Hudson.
18. Hansen, P.H. (2018) *Danish modern furniture 1930–2016. The rise, decline and re-emergence of a cultural market category*. Odense: University Press of Southern Denmark.
19. Karlsen, A. (2007) *Danish furniture design in the 20th century*, in 2 vols, vol. 2. Copenhagen: Dansk Møbelkunst.
20. Engholm, I. (2017) *The Danish design DNA*. Copenhagen: Danish Design Council. Available from: <http://danishdesigncouncil.dk/wp-content/uploads/2017/10/PIXI-book-The-Danish-Design-DNA.pdf> (Accessed: 03.09.2025).
21. Fallan, K. (2022) *Ecological by design: a history from Scandinavia*. Cambridge: The MIT Press.
22. Genisaretsky, O.I. (1988) 'Design, urban environment and project culture. Design and the city', in Ikonnikov, A.V. (ed.) *Technical aesthetics: Proceedings of VNIITE. Issue 57: Design and the city*. Moscow: VNIITE, pp. 18–30. (In Russ.)
23. Kondratieva, K.A. (2001) *Project culture in Russia*. Moscow: MGHPU named after. S.G. Stroganov. (In Russ.)
24. *Art Nouveau: a fascinating guide to one of the most notable periods of decorative art* (2002). New York: Todtri.
25. Mühlke, C. (1898) 'Stockholm, Nordische Ausstellung 1897', in Koch, A. (ed.) *Deutsche Kunst und Dekoration. Band II*. Darmstadt: Herausgegeben von A. Koch, pp. 221–228. (In Germ.)

Информация об авторе

Заева-Бурдонская Елена Анатольевна, член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор, и.о. заведующего кафедрой средового дизайна, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-код (Science Index): 6923-3848.

Information about the author

Elena Anatolievna Zaeva-Burdonskaya, Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of Environmental Design Department, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation, lenartt@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-6665>, SPIN-code (Science Index): 6923-3848.

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

Статья поступила в редакцию 04.09.2025; одобрена после рецензирования 22.09.2025; принята к публикации 24.09.2025.

The article was received by the editorial board on 04 September 2025; approved after reviewing on 22 September 2025; accepted for publication on 24 September 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 340–349. ISSN 2518-7767 (online)

Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 340–349. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья

УДК 7.03(510)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.019

Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2)



Лю Тяньцюань

Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика
andrelyu@icloud.com, SPIN-код (Science Index): 1578-4002

Аннотация. Вторая часть статьи, посвященной анализу традиционной китайской живописи с опорой на философию государства и права, сосредоточена на детальном раскрытии специфики формирования и функционирования культурного/художественного поля, в терминологии П. Бурдьё, в китайском искусстве. Отмечено, что, в то время как П. Бурдьё фокусируется на внутренней борьбе стратегий, Бао Ганшэн сосредоточивается на структуре нормативных пределов, показывая, как три идеологических регистра — конфуцианство, легизм, даосизм — задают поле допустимого в сфере морали, права и веры. Сопоставление подходов Бао Ганшэна и П. Бурдьё позволяет глубже интерпретировать двойственную природу китайской живописи, которая глубоко встроена в идеологию, но не сводится к ней; при этом ее устойчивость объясняется не только давлением сверху, но и динамикой снизу. Канон в данном подходе представляет собой не мертвую норму, а результат постоянного пересогласования государством, эстетиками и художниками; соответственно, китайская живопись — не только инструмент власти, но и форма культурной саморегуляции. Синтез подходов П. Бурдьё и Бао Ганшэна позволяет видеть в китайском искусстве не противоречие между принуждением и свободой, а сложный механизм адаптации, символической игры и исторической трансформации.

Ключевые слова: китайское классическое искусство, Бао Ганшэн, Пьер Бурдьё, анализ и интерпретация произведений искусства

Для цитирования: Лю Тяньцюань. Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 2) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 340–349. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.019>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1231>.

Original article

Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 2)

Liu Tianquan

Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China
andrelyu@icloud.com, SPIN-code (Science Index): 1578-4002

Abstract. The second part of this article focuses on the analysis of traditional Chinese painting through the lens of state and law philosophy. It delves into a detailed exploration of the cultural and artistic field in Chinese art, using P. Bourdieu's terminology. While P. Bourdieu emphasizes the internal struggle of strategies, Bao Gansheng focuses on the structure of normative limits. He demonstrates how three ideological registers — Confucianism, Legalism, and Daoism — define the boundaries of permissibility in the realms of morality, law, and faith. By comparing Bao Gansheng's and P. Bourdieu's approaches, a deeper understanding of the dual nature of Chinese painting is achieved. It is deeply rooted in ideology, but not limited to it. The stability of Chinese painting is not solely due to pressure from above, but also influenced by dynamics from below. In this perspective, the canon is not a rigid norm, but rather a result of constant renegotiation between the state, aesthetes, and artists. Therefore, Chinese painting is not just an instrument of power, but also a form of cultural self-regulation. A synthesis of P. Bourdieu's and Bao Gansheng's approaches reveals Chinese art as a complex mechanism of adaptation, symbolic play, and historical transformation, rather than a mere contradiction between coercion and freedom.

Keywords: classical Chinese art, Bao Gansheng, Pierre Bourdieu, analysis and interpretation of works of art

For citation: Liu, Tianquan (2025) 'Experience in analysing traditional Chinese painting in the context of the theories of Bao Gansheng and Pierre Bourdieu (Part 2)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 340–349. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.019.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1231>. (In Russ.)

Введение

В первой статье «Опыт анализа традиционной китайской живописи в контексте теорий Бао Ганшэна и Пьера Бурдьё (часть 1)»¹ в предыдущем номере журнала «Искусство Евразии» мы уже представили результаты анализа и интерпретации произведений искусства Китая, применяя концептуальные разработки Бао Ганшэна. Здесь мы продолжаем это исследование, беря за основу концептуальные разработки Пьера Бурдьё, одного из ведущих исследователей социальных процессов, этнографии и культуры. Соответственно, целью обеих статей

является показ перспективности социологических методов в области понимания и интерпретации произведений искусства; в число задач входят краткое представление основных идей П. Бурдьё и анализ динамики двух ведущих стилей в китайском искусстве — вэньжэнь-хуа и юаньти-хуа с опорой на труды французского ученого. Основным результатом исследования является обоснование возможности создания комплексного социолого-искусствоведческого метода в анализе и интерпретации произведений китайского искусства, включающего методологические подходы Бао Ганшэна и П. Бурдьё.

¹ 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>.

**Власть, изобразительное искусство
и концепция поля П. Бурдьё:
к вопросу о социологии
китайской живописи**

Изучение трудов французского философа, социолога, этнолога и яркого публициста Пьера Бурдьё (1930–2002) мы считаем важным по ряду причин. Во-первых, он относится к числу наиболее известных и авторитетных ученых XX века, им создана научная школа, его подходы помогают очень многое понять не только в социальных процессах, но и в вопросах культуры. Его труды популярны, переведены на многие языки. Что касается публикаций на русском языке, то назовем лишь некоторые, при этом практически все они изданы и переведены в Китае. Это «Социология политики», «Университетская докса и творчество: против схоластических делений», «За рационалистический историзм» и целый ряд других. Во-вторых, в ряде его работ было предложено несколько перспективных концептуальных подходов, которые помогают раскрыть некоторые важные особенности в китайском искусстве.

Одной из эвристичных идей Бурдьё можно считать идею социального поля [1]. Социальное пространство, по Бурдьё, включает в себя различные поля, где под последним подразумевается «специфическая система объективных связей между различными позициями, находящимися в альянсе или в конфликте, в конкуренции или в кооперации, определяемыми социально и в большой степени не зависящими от физического существования индивидов, которые эти позиции занимают» [2]. Внутри каждого из полей, в том числе интересующего нас *культурного поля* (*поля культурного производства*), есть действующие субъекты-агенты, наличествует их иерархия, которая не обязательно связана с системой экономических отношений. Бурдьё полагал, что каждым агентом — в нашем случае художником или другим субъектом поля (искусствовед, коллекционер или представители власти, активно влияющие на художественный процесс) — движет конкурентная борьба и стремление к социальному признанию.

Применяя это к китайскому искусству, напомним, что в нем выделяются два главных направления художественного творчества: придворная академическая живопись (院体画, юаньти-хуа) и живопись ученых (文人画, вэньжэнь-хуа). Именно их и нужно рассматривать в качестве ведущих объединений агентов в культурном — или, точнее в нашем случае, конкретно *художественном* поле. Остановимся на этом позднее, а пока представим еще ряд важных теоретических положений Бурдьё.

Согласно его подходу, художественное творчество представляет собой динамическое взаимодействие капитала, габитуса и собственно поля.

Под габитусом он понимал систему усвоенных человеком в ходе жизнедеятельности и социализации сознательно принятых и бессознательных диспозиций, которые оказывают воздействие на мышление человека и его действия. В случае с художником можно обнаружить эти диспозиции, которые заставляют его выбирать тему творчества и даже ее воплощение в зависимости от влияния на него окружающего социального пространства, что хорошо заметно по биографиям многих художников. В отношении юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа это проявляется со всей очевидностью, что мы покажем ниже. Бурдьё полагал, что все агенты внутри социального поля связаны между собой особыми силами, которые имеют свой источник в виде властных структур или (в нашем случае) общих художественных идей — что он определил как капитал. Все агенты-художники имеют общую выгоду, оттого что связаны с одним источником силы — капиталом, но выгода и сила влияния капитала зависят от социальной позиции в данном поле. Например, в любом художественном пространстве и объединении появляются лидеры, которые могут быть не всегда наделены материальными возможностями, но они являются генераторами новых идей и новых художественных решений. Классический пример — Ван Гог, вечно испытывавший нужду, но задавший направление в искусстве XX века.

Поле — это не пассивная арена, а активное пространство социального различия, в котором действия агентов структурируются логикой автономии и одновременно ограничиваются внешними властными структурами. Автономия поля является не изначальной сущностью, а результатом исторического конструирования. Внутри поля символическое представление функционирует как форма легитимации и сакрализации других видов капитала, трансформируясь в символическую власть. В этом контексте история искусства предстает как история борьбы за культурное превосходство, где вкус классифицирует не только объекты, но и самих классификаторов. Одной из ключевых составляющих вклада Бурдьё является идея структурного изоморфизма между полями. Художественное поле функционирует в изоморфном отношении с другими социальными полями: экономическим, политическим, академическим. Это позволяет объяснить, почему борьба за культурное признание в литературе и живописи повторяет логику власти в обществе в целом. Как отмечает Бурдьё, культура, включая искусство, науку и религию, является не только средством коммуникации и конституирования смысла, но и структурой господства. Символические системы, включая язык, воспроизводят социальные иерархии, маскируя властные отношения под культурную норму [3]. Луи

Альтюссер подчеркивает, что идеология функционирует как механизм воспроизводства господствующих условий, закрепляя не только материальные отношения, но и формы подчинения через культурные институты [4]. Бурдьё развивает эту линию, трансформируя ее в концепцию символической власти: господство работает не через принуждение, а через признание и легитимацию. В основании символического господства лежит произвольность знака. Как указывал Фердинанд де Соссюр, соотношение между означающим и означаемым не естественно, а условно: знак — это результат соглашения, а не природы [5]. Бурдьё подчеркивает, что «осуществляемые лишь через посредничество поля, внешние принуждения, какими бы они ни были, опосредованы логикой поля» [6, с. 20]. Чем выше степень автономии поля, тем сильнее его способность трансформировать внешние воздействия. Поле становится призмой преломления власти — оно не исключает политику, но преобразует ее в форму символического действия.

Таким образом, художественное поле следует понимать не как самодостаточную зону эстетической автономии, а как опосредованный режим легитимации, в котором власть переопределяется средствами символического производства. В этом поле художественный акт — не только творческий жест, но и социальное позиционирование, определяемое степенью культурного, социального и символического капитала.

Китайская живопись, особенно в контексте вэньжэнь-хуа, демонстрирует архетипическую модель такой преломляющей автономии. Здесь картина не отделена от структуры иерархии, но и не является прямым продолжением политического приказа. Она функционирует как поле согласованной автономии: художник действует в рамках допустимого, но наполняет форму содержанием, которое невозможно директивно предписать.

Именно поэтому структура китайского художественного поля оказывается особым случаем в сравнительной социологии искусства: это не поле противостояния, а поле ритуального маневра, где каждая композиция есть символическая конфигурация силы, добродетели, знания или уклонения/недеяния. Отсюда художественная норма формируется не в результате автономной критики, а через социально санкционированное различие — как способ культурного согласия и мягкого иерархического закрепления.

Таким образом, теория Бурдьё позволяет рассматривать даже строго иерархизированные системы — как китайская визуальная культура — не как исключения из правил, а как специфические формы внутрисистемной символической политики, где поле выступает медиатором между господствующей логикой и эстетической артикуляцией.

Опыт раскрытия понятия символического капитала в стиле юаньти-хуа с опорой на теорию культурного поля П. Бурдьё

Применим теорию культурного/художественного поля Пьера Бурдьё к академической линии юаньти-хуа, более всего связанной с властью в обществе как таковой, что требует методологической корректировки. В отличие от западного модернистского контекста, где культурное поле стремится к автономии от власти, в традиционном Китае живопись встроена в структуру интегрированной системы власти, ритуала и культуры и обозначается системой иероглифов (政—禮—文): политическая власть (政), культурное каноническое знание (文) и ритуальный порядок (禮). В этом контексте юаньти-хуа функционирует как механизм воспроизводства символического капитала, направленного не на художественную новизну, а на легитимацию идеологического порядка.

Внутри этого поля структура капитала принимает тройственную конфигурацию. Во-первых, император выполняет функцию верховного покровителя: он определяет тему, стиль, задает нормативную эстетику и предоставляет институциональную поддержку. Во-вторых, придворные живописцы (画工) обладают техническим капиталом и выполняют производственную часть. В-третьих, конфуцианская элита — ши дафу (士大夫) — обладает культурным капиталом, задающим ценностные ориентиры и иерархию вкуса. Эти три категории не противопоставлены жестко: между ними существует отношение напряженного взаимодействия — конкуренции, но и функционального разделения.

Например, в эпоху Цин в XVII веке, при правлении четырех императоров — «четырех Ван» (四王), официальная эстетика демонстрирует процесс институциональной координации между политикой вкуса и литературной традицией. Стандарты, установленные литераторами, такие как «поэзия — каллиграфия — живопись как единое» (诗书画一体) или «передача духа, а не формы» (写意传神), становятся критерием высокой живописи и вытесняют из культурного канона образцы, сосредоточенные исключительно на ремесленной виртуозности.

Такая асимметрия символического капитала приводит к своеобразной «гетерономной субординации» юаньти-хуа: при всей ресурсной поддержке она оказывается под давлением со стороны культурной гегемонии вэньжэньской традиции — живописи ученых. Ярким примером является маргинализация художников Тан Иня (唐寅) и Цю Иня (仇英), чьи произведения отличались техническим совершенством, но были стилистически маркированы как «вульгарные» (俗手), «ремесленные» (匠气), что не соответствовало конфуцианскому

эстетическому этосу. Императорская власть не только курировала, но и активно вмешивалась в эстетическую норму. Так, стиль натуралистических изображений птиц и цветов при Хуэй-цзуне (徽宗, прав. 1100–1125) имел четкую идеологическую направленность: он стремился соединить поэтическую утонченность с визуальной регламентацией. А культ «четырех Ван» при Цяньлуэ (乾隆, прав. 1735–1796) был выражением стремления установить визуальный норматив, совместимый с легитимностью правления. Даже художник европейского происхождения, работавший в Китае, Лан Шинин (郎世宁, Джузеппе Кастильоне, 1688–1766), находясь при дворе, смог в рамках строго иерархизированной системы выразить ограниченную степень художественного синтеза, объединив европейскую перспективу и китайскую иконографию. Автономия искусства в западном смысле в Китае не сформировалась. Это не признак отсталости, а результат действия конфуцианской логики: искусство — не автономная сфера, а элемент культивации собственного характера и визуального подтверждения ритуала (礼乐教化).

В этом контексте юаньти-хуа — не просто особая область внутри культурного поля, а встроенный механизм эстетической регуляции, соответствующий идеологическим приоритетам власти. Таким образом, опыт применения теории Бурдьё к китайской традиции требует переосмысления границ между культурным и политическим полем. Китайское художественное пространство — это не внешнее по отношению к власти поле, а интернализированная структура визуального порядка. Напомним здесь основной вывод предыдущей статьи — понимание китайской живописи невозможно без обращения к триадной парадигме легитимации, предложенной Бао Ганшэном. Эта концепция — не просто философская схема, а культурно-политическая матрица, в которой образ функционирует как медиатор между властью, ритуалом и космосом.

В предыдущей статье мы подробно описывали концепцию триадной парадигмы Бао Ганшэна и отмечали, что традиция Пути (道统) представляет собой морально-нравственную легитимацию, выстроенную на основе ритуально-этической культуры (礼) и конфуцианского учения. Здесь власть оправдывается не силой, а совершенством внутреннего порядка субъекта — благородного мужа (君子), воплощающего согласие между личной добродетелью и космическим разумом. Образ в этой системе — это не эстетическое украшение, а знак присутствия Небесного Принципа (天理) в миропорядке.

Вторая линия (法统) воплощает институционально-рациональный уровень легитимации. Она формируется через бюрократическую структуру, кодифицированное право (律令) и систему

санкционированных репрезентаций. Хотя она включает элементы легизма, ее функция шире: формировать и поддерживать дисциплинарную нормативность визуального языка, превращая образ в механизм символического контроля.

Третья линия — религиозная (вера) (信统) открывает трансцендентную перспективу легитимации, корнящуюся в культе Неба (天), предков, в ритуалах имперской сакрализации (封禅), гадательных практиках (占卜) и пророческой символике (讖纬). Это измерение соединяет политическое с космологическим, придавая образу функцию сакрального посредничества между человеческим и сверхчеловеческим порядком.

Совокупно три традиции не только определяют границы допустимого в художественном высказывании, но и конституируют саму живопись как поле культурного господства. Художник, действующий в рамках этой триады, — это не просто мастер формы, а носитель и транслятор идеологической архитектоники. В этом смысле китайская живопись — это не только искусство, но и инструмент визуально-социального порядка. Рассмотрим это на конкретном примере эпохи Юань. В связи с этим отметим особый механизм, сформировавшийся в классическом искусстве Китая, с выделением творчества отдельных художников в качестве образцов, медиаторов искусства для той или иной эпохи.

Переформатирование «канона четырех великих мастеров эпохи Юань» и структура художественной легитимации

Формирование канона «четырех великих мастеров эпохи Юань» (元四家) представляет собой не просто историографическую реконструкцию, а акт символической нормативизации внутри китайской традиции пейзажной живописи (山水画) как визуального носителя культурно-философского Дао.

Согласно источникам, например, трактату Ван Шичжэня (王世贞, 1526–1590) «Июань чжи ян» (艺苑卮言) [7], определялся ряд художников, которые выступали в качестве образца и становились законодателями в различных направлениях. За каждым художником закреплялась особая рода миссия или тема в искусстве: Чжао Мэнфу (赵孟頫) — пример возрождения многовековой художественной традиции; Хуан Гунван (黄公望) — мастер уединенного духовного философского ландшафта; У Чжэнь (吴镇) — художник монохромной живописи и яркий моралист; Ван Мэн (王蒙) — живописец, задающий идеалы достижения визуальной плотности. Однако позднее, с наступлением эпохи Мин, в контексте переоценки эстетической парадигмы, Дун Цичан (董其昌, 1555–1636) предложил новую версию нормативной пейзажной линии. В трактате «Назначение живописи» (画旨, «Хуачжи») он подчеркивает:



1. Хуан Гунван.

Жилище в горах Фучунь (фрагмент «Оставшаяся гора»).

1347–1350.

Сюаньчэнская бумага, тушь.

Музей провинции Чжэцзян, Ханчжоу

2. Хуан Гунван.

Жилище в горах Фучунь (фрагмент «Свиток учителя Юаня»).

1347–1350.

Сюаньчэнская бумага, тушь.

33 × 636,9.

Национальный дворцовый музей, Тайбэй

«Хуан Гунван, Ван Мэн, Ни Цзан и У Чжэнь — подлинное основание традиции шаньшуй (горы-воды)» (黄公望、王蒙、倪瓚、吴镇者，山水之正脉也) [8, p. 73].

Исключение Чжао Мэнфу в пользу Ни Цзая (倪瓚, 1301–1374) знаменует не просто эстетическую переориентацию, а философско-культурный сдвиг — от возрожденного неоклассицизма к даосско-интимной поэтике, от институционального возрождения к эстетике минималистического. Таким образом, канон превращается в инструмент построения, а культурно-нравственная легитимация политической власти — в линию легитимного культурного наследования, в которой живопись становится не только техникой, но и способом быть в Дао, что нашло свое яркое воплощение в пейзажной живописи.

Китайская живопись: между культурной преемственностью и философией образа

В китайской традиции шань-шуй (山水画) — пейзажной живописи как носителя не только эстетического, но и философского, а также ритуально-педагогического смысла — фигуры художников формируют собой символическую матрицу. Их значение не ограничивается стилевыми чертами, но связано с тем, как через визуальный язык воплощается философия Дао (道), проявление собственного характера (修身) и ритуальный порядок (礼).

Например, Чжао Мэнфу (赵孟頫, 1254–1322) происходил из императорской семьи династии

Сун. Занимал высокие посты при дворе Юань. Его художественная практика представляла собой неоклассическое возвращение к танским и раннесунским канонам. В живописи он подчеркивал идею «единства каллиграфии и живописи» (书画同源). Его пейзажные работы, шань-шуй, отличались элегантной структурой, четкой композиционной логикой и мягкой цветовой палитрой.

Другой художник, Хуан Гунван (黄公望, 1269–1354), был выходцем из чиновничьей среды, после ссылки стал даосским отшельником. Его творчество отражает философию самоотречения и духовного единения с природой. Его главная работа — свиток «Жилище в горах Фучунь»² (富春山居图, ил. 1–2) — передает не конкретное место, не только зримую форму, а ритм Дао. Его штрих мягок, а его композиция разрежена — это «дыхание пустоты» как форма невмешательства. Его шань-шуй — это путь к естественному порядку, где живопись становится формой ухода от принужденной риторики власти.

У Чжэнь (吴镇, 1280–1354) жил в уединении в области Цзясин, избегал государственной службы; ученик Южной школы, следовавший духу Дон Юаня и Цзюй Жая. В его монохромной тушевой живописи выражены философская скромность и недеяние. Он представляет традицию минимализма, где изображение — это тишина, не-риторика. Этика недеяния становится здесь эстетикой невидимого.

Ван Мэн (王蒙, 1308–1385) был внуком Чжао Мэнфу, но противоположен ему в живописи

² Также известен как «Отшельничество в горах Фучунь».

визуальной плотностью и внутренней экспрессией. Его стиль опирается на сложные техники — «распущенная веревка» и «коровья шерсть» (解索皴 и 牛毛皴). Это уже не даосская пустота, а конфуцианско-интеллектуальный поиск, через который создается напряженное, многоуровневое пространство. Он оформляет парадигму «интеллектуального шань-шуй», где взгляд блуждает, как мысль.

Ни Цзань (倪瓚, 1301–1374) — аристократ из Уси, который в условиях политической нестабильности отказался от светской жизни. Символ его искусства — «сухая и бледная манера» (枯淡), отказ от внешнего и сосредоточение на пустоте как полноте. Его картины — это пространство тишины и сдержанности, одиночные деревья, пустые беседки, белые воды. Он оформил визуальную модель внутренней трансценденции — даосской невыразимости в изображаемом.

Различие в понимании «четверки» мастеров отражает не только смену вкусов и эстетических приоритетов, но и глубинную трансформацию концепции шань-шуй как визуального языка. Различие между Чжао Мэнфу и Ни Цзань не просто эстетическое, а онтологическое: первый стремится восстановить порядок через ритуал, второй — раствориться в недеянии. Два канона — конфуцианский и даосский — задают бинарную ось всей поздней традиции. Собственно в этом и проявляются те регулятивы художественного поля, габитуса и капитала, которые оказывали воздействие на все процессы в творчестве конкретных художников.

В эпоху Мин эта традиция систематизировалась в трудах Дун Цичана (董其昌). Его влияние на живопись поздней Мин и ранней Цин трудно переоценить: он не только предложил историко-стилевую модель различения Северной и Южной школ, но и оформил южную традицию как нормативную структуру культурно-нравственной легитимации политической власти — легитимную линию преемственности в живописи. Эта система включает четыре взаимосвязанных элемента, среди которых:

1) пенмэнь как синграфическая интуитивно-духовная техника (心法) — не просто способ нанесения штриха, а форма выражения внутреннего состояния;

2) генеалогия Южной школы — канонизация художников как носителей Пути;

3) методология цунь-фах (皴法, текстурная штриховка) — техника передачи телесности гор и воды как работа над «текстурой духа»;

4) концепт живописной эстетико-философской перспективы (境界) — ритуально-философское измерение образа, связанное с постижением Принципа (理).

Именно в этих четырех осях и разворачивается систематизация Южной школы как эстетико-космологического целого. Эта доктрина, интегрирующая идеи неоконфуцианства, чань-буддизма и сердечной интуиции, становится визуальной формой философии Пути.

Пенмэнь, сердечное видение, онтология графико-чернильной структуры (би-мо, 笔墨) особенно ярко проявились в доктрине Дун Цичана. В его живописно-каллиграфической теории (董其昌) понятия графико-чернильной структуры (би-мо, 笔墨, и би-фа, 笔法) образуют взаимодополняющую семантическую пару: техника и интенция, графика и сердце. В трактате «Записки из Кабинета живописи чань» (随笔画禅室) Дун Цичан многократно возвращается к категории графико-чернильной структуры (би-мо, 笔墨) не как к ремесленной технике, а как к метафизическому каналу, через который реализуется внутренняя ландшафтная интуиция (心中山水) [9].

Графико-чернильная структура не есть стиль, а путь к сердечному источнику (心源). Хотя Дун Цичан подчеркивает необходимость «вчувствования» в образцы древности, его цель — не воспроизведение стилистики предшественников, а построение собственной эстетико-философской перспективы (цзинцзе, 境界) через активизацию перцептивной памяти и духовной интуиции. Это и составляет сущностный нерв Южной школы как системы 心法 — практики, в которой техника сливается с интуицией.

С точки зрения неоконфуцианской психологии (心学), на которую опирается Дун Цичан, принципиальным становится признание внутреннего основания действия. Категория «экстремальная и сдержанная натура» (狂狷) здесь получает позитивную интерпретацию: важен не стиль, а согласие с врожденным нравственным сознанием (внутреннее знание добра, 良知). Отсюда следует допущение: даже «чрезмерное» или «недостаточное» в графико-чернильной структуре может быть выразительным, если оно резонирует с внутренним ритмом.

В этом контексте Дун Цичан вводит парадоксальный дуализм: «заливка тушью (по-мо, 泼墨)» и «бережное, как к золоту, отношение к туши» (惜墨如金). Эти крайности — не эстетические полюсы, а проявления внутренней динамики графико-чернильной структуры, в которой напряжение между контролем и спонтанностью формирует визуальную гармонию. Именно эта напряженная изменчивость, «временное сжатие и расслабление туши» (笔墨时紧时放), раскрывает суть его концепции графико-чернильной структуры как проявление сердечной целостности в рамках визуальной неопределенности [9].

Как справедливо отмечает Вэн Чжидань (翁志丹) [10], начиная с XVII века почти весь

художественный мейнстрим разворачивается внутри парадигмы, предложенной Дуном Цичаном: Южная школа становится не направлением, а канон — точкой отсчета для дальнейшей философии китайской живописи.

Поиски синтеза концептуальных положений Бао Ганшэна и П. Бурдьё

После сопоставления юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа возникает необходимость в углубленной теоретической интерпретации: как соотнести модель культурного поля Пьера Бурдьё с трехуровневой идеологической структурой Бао Ганшэна, чтобы точнее описать китайское искусство как систему власти, символики и культурной регуляции.

Теория Бурдьё, построенная на понятиях капитала, автономии и гегемонии, показывает внутреннюю борьбу агентов за контроль над символическим производством. В западной истории искусство постепенно отделяется от религии и власти, становится автономной сферой — площадкой антигегемонистских жестов модерна и авангарда. Но в Китае культурное/художественное поле изначально встроено в ритуально-политическую структуру: эстетическое подчинено нормативному порядку.

Полагаем, что модель Бурдьё применима для анализа внутренней динамики: как конкурируют каноны, стили, школы. Конфуцианская элита — ши дафу (士大夫), обладая культурным капиталом, определяла нормативный вкус через трактаты, каллиграфию, моральные рассуждения. Она формировала канон духа (се-и, 写意) в противовес академической технике (гунби, 工笔).

Китайские императоры действовали как носители ресурсного капитала: через академию, заказы, регламенты. Но и здесь система отношений внутри социального поля оказывалась весьма сложной. Например, император Хуэй-цзун был и правителем, и художником, эстетически зависимым от вэньжэньской традиции. Также и Чжао Мэнфу, и Дун Цичан; оба — примеры диалектической мобильности между вертикалью власти и горизонталью образа. Первый — аристократ, заново утвердивший вэньжэнь-хуа при Юань. Второй — чиновник Мин, легитимировавший Южную школу как моральный визуальный порядок.

Бао Ганшэн, в отличие от Бурдьё, фиксирует не борьбу, а границы: поле не полностью автономно, оно очерчено «невидимыми предельными условиями» — представлениями о должном, уместном, допустимом. Эти границы заданы конфуцианским понятием должного, даосским чувством меры и легистской системой санкций.

Именно поэтому китайское художественное поле можно описать как «контролируемую автономию»: внутри возможна игра, но не подрыв.

Свобода возможна — но внутри ритуала, внутри нормы. Только через такой синтез — Бурдьё (структура борьбы) и Бао Ганшэн (структура ограничений) — можно понять парадокс китайского художественного опыта: он устойчив, каноничен и одновременно глубоко символически насыщен.

Сопоставление теории художественного поля Пьера Бурдьё и модели политико-идеологической триады Бао Ганшэна открывает возможность для комплексного объяснения политической символики китайской живописи. Эти подходы исходят из разных эпистемологических позиций: Бурдьё анализирует конкуренцию агентов и стратегий внутри художественного пространства, тогда как Бао Ганшэн описывает макроструктуру культурной легитимации, опирающуюся на исторические философские основания власти.

С этой позиции юаньти-хуа и вэньжэнь-хуа — это визуальные результаты различных систем: первая — ритуально-властной, вторая — морально-философской. Бурдьё добавляет важную перспективу: художественное поле — это не просто отражение власти, а арена борьбы между разными субъектами — императором, художниками, каллиграфами, критиками. Их взаимодействие определяет то, что становится канон, а что — маргиналией.

На практике это означает, что даже в условиях идеологического давления художественное поле сохраняет определенную степень автономности различных агентов. Например, император Хуэй-цзун (宋徽宗) одновременно создает художественный канон, институционализирует академию, но эстетически зависит от одобрения литературной элиты. Его стратегия — не диктат, а интеграция. Он демонстрирует вертикальный синтез традиции Пути, культурно-нравственной легитимации и институционально-правовой опоры власти — политического ресурса и культурного признания. Такой пример иллюстрирует, как власть адаптирует вкусовые модели для собственного символического выживания.

Другой пример — Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне, 郎世宁): иностранный художник, работающий при дворе Цяньлуна. Его успех объясняется не только мастерством, но и тем, что он встроился в символическую матрицу двора: не разрушил форму, а предложил новую комбинацию перспективы и композиции, приемлемую в рамках ритуального канона. Это пример ограниченной инновации — типичной для китайского художественного поля: новизна возможна, если она не нарушает символического порядка.

П. Бурдьё помогает объяснить маргинальные случаи в искусстве, например, существование группы художников конца XVII — начала XVIII века, получивших название «Восемь чудиков Янчжоу»

(扬州八怪), — художники, поддерживаемые купцами, с ярко выраженной индивидуальностью, которые хотя и нарушали канон, но были ориентированы на заказчиков. «Поле» им позволило временную автономию, но идеологическая система вытеснила их на периферию. Это показывает, что автономия в Китае возможна, но как исключение, строго ограниченное рамками моральной и политической приемлемости.

Бао Ганшэн дает объяснение этим рамкам: конфуцианство задает нормативную мораль, легизм — регламентирует и формирует санкции, даосизм является источником допустимых форм уединения и эстетической свободы. Эти три компонента — не просто идеологии, это границы культурной вселенной, внутри которой функционирует весь художественный процесс.

Синтез этих двух концепций позволяет понять парадокс: китайская живопись встроена в структуру власти, но не сводится к ней. Это не антагонизм, а гибкая архитектура: где канон — это договор, форма — это код, а жест художника — способ говорить не против, а с учетом особой принятой нормы.

Заключение

Подводя итоги, можно отметить, что концепции Бао Ганшэна и П. Бурдьё описывают двойственную природу китайской живописи. Ее устойчивость объясняется не только давлением сверху,

но и динамикой снизу. Канон — не мертвая норма, а результат постоянного пересогласования государством, эстетам и художниками. Поэтому китайская живопись — это не только инструмент власти, но и форма культурной саморегуляции. Синтез подходов Бурдьё и Бао Ганшэна позволяет видеть в китайском искусстве не противоречие между принуждением и свободой, а сложный механизм адаптации, символической игры и исторической трансформации.

Сопоставление концепций культурного/художественного поля Пьера Бурдьё с моделью культурной легитимации Бао Ганшэна позволяет сконструировать целостное объяснение визуальной идеологии китайского искусства. Первый фокусируется на внутренней борьбе стратегий, второй — на структуре нормативных пределов. Их совмещение дает многомерное описание: не только кто действует, но и в каких границах возможно действие. Бао Ганшэн показывает, как три идеологических регистра — конфуцианство, легизм, даосизм — задают поле допустимого в сфере морали, права и веры. Бурдьё фиксирует, как внутри этих рамок формируются каноны, вкусы, стили.

Таким образом, синтез концепций Бурдьё и Бао Ганшэна выявляет двойственную природу китайского искусства: его встроенность в символическую власть и способность к адаптивной игре. Китайская живопись — это не противоречие между принуждением и свободой, а сложная система согласованной автономии.

Список источников

1. Bourdieu P. The field of cultural production. Cambridge: Polity Press, 1993. 323 p.
2. Ширшова И. Основные понятия концепции Пьера Бурдьё // Восток. 2004. № 11 (23). URL: <http://www.situation.ru/app/jart632.htm> (дата обращения: 17.05.2025).
3. Bourdieu P. Reproduction in education, society and culture. London; Beverly Hills: Sage Publications, 1977. 254 p.
4. Althusser L. Idéologie et appareils idéologiques d'Etat // Althusser L. Positions (1964–1975). Paris: Les Éditions sociales, 1976. P. 67–125.
5. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. А.М. Сухотина. М.: Логос, 1998. 235 с.
6. Бурдьё П. Клиническая социология поля науки // Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии РАН / отв. ред. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2001. С. 19–36.
7. 王世贞著. 艺苑卮言 [M]. 北京: 人民出版社, 2023年. 548页 [Ван Шичжэнь. Рассуждения в Саду искусств. Пекин: Народное издательство, 2023. 548 с.]. (На кит. яз.)
8. 董其昌. 画旨. 杭州: 西泠印社, 2008年. 157页 [Дун Цичан. Назначение живописи. Ханчжоу: Художественное общество печати Силин, 2008. 157 с.]. (На кит. яз.)
9. 董其昌. 画禅室随笔 [M]. 南京: 江苏教育出版社, 2005年. 278页 [Дун Цичан. Заметки из Кабинета живописания чань. Нанкин: Издательство образования провинции Цзянсу, 2005. 278 с.]. (На кит. яз.)
10. 翁志丹. 董其昌书学心法观及其意涵 [J]. 美术教育研究. 2023年. 第21期. 第49—51页 [Вэн Чжидань. Концепция каллиграфии Дун Цичана и ее значение // Исследования в области художественного образования. 2023. № 21. С. 49–51]. (На кит. яз.)

References

1. Bourdieu, P. (1993) *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
2. Shirshova, I. (2004) 'Basic ideas of Pierre Bourdieu's concept', *Vostok = East*, (11). Available from: <http://www.situation.ru/app/jart632.htm> (Accessed: 17.05.2025).
3. Bourdieu, P. (1977) *Reproduction in education, society and culture*. London; Beverly Hills: Sage Publications.
4. Althusser, L. (1976) 'Idéologie et appareils idéologiques d'Etat', in Althusser, L. *Positions (1964–1975)*. Paris: Les Éditions sociales, pp. 67–125. (In French)
5. Saussure, F. de (1998) *Course of general linguistics*. Moscow: Logos. (In Russ.)
6. Bourdieu, P. (2001) 'Clinical sociology of the scientific field', in Shmatko, N.A. (ed.) *Pierre Bourdieu's Socioanalysis. Almanac of the Russian-French Center for Sociology and Philosophy, Institute of Sociology, Russian Academy of Sciences*. Moscow: Institute of Experimental Sociology; Saint Petersburg: Aleteia. (In Russ.)
7. Wang Shizhen. Yiyuan Zhiyan [M]. Beijing: Renmin chubanshe, 2023 nian. 548 ye [Wang, Shizhen (1923) *The Art Garden's Discourses*. Beijing: People's Publishing House]. (In Chinese)
8. Dong Qichang. Huazhi. Hangzhou: Xi ling yin she, 2008 nian. 157 ye [Dong, Qichang (2008) *Principles of painting*. Hangzhou: Xiling Seal Society]. (In Chinese)
9. Dong Qichang. Huachanshi suibi [M]. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005 nian. 278 ye [Dong, Qichang (2005) *Notes from the Cabinet of Chan Painting*. Nanjing: Jiangsu Education Press]. (In Chinese)
10. Weng Zhidan. Dong Qichang shu xue xin fa guan ji qi yi han [J]. Meishu jiaoyu yanjiu. 2023 Nian. Di 21 qi. Di 49–51 ye [Weng, Zhidan (2023) 'Dong Qichang's concept of calligraphy and its implications', *Art Education Research*, (21), pp. 49–51]. (In Chinese)

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 14.07.2025; одобрена после рецензирования 20.08.2025; принята к публикации 22.08.2025.

The article was received by the editorial board on 14 July 2025; approved after reviewing on 20 August 2025; accepted for publication on 22 August 2025.



Научная статья

УДК 7.036(470.64)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.020

Серийность и полистилистика в экзистенциальном искусстве современных художников Кабардино-Балкарии (Мухадин Кишев, Руслан Цримов, Арсен Гушапша)



Ступин Сергей Сергеевич

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация

stupin-ss@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7973-5418>, SPIN-код (Science Index): 3164-0974

Аннотация. Статья носит обзорный характер, ее цель — на примере женских образов в произведениях известных северокавказских художников, графиков и скульпторов из Кабардино-Балкарии — Мухадина Кишева, Руслана Цримова и Арсена Гушапша — выделить значимые для понимания их индивидуальных поэтик художественно-эстетические методы и принципы. Особое внимание в исследовании обращено на серийный метод творчества, полистилизм и полисемантику в контексте концепции так называемого рецептуализма, а также на экзистенциальные проблемы в рамках междисциплинарных гуманитарных направлений «антропология искусства» и «экзистенциальное искусствоведение». Избранные для искусствоведческого и эстетического анализа персоналии являются признанными в России и за рубежом мастерами изобразительного искусства, удостоены академических званий академиков Российской академии художеств. Между тем специальным монографическим научным исследованием отмечено только творчество М.И. Кишева (1939–2025). Научных трудов о творчестве А.Х. Гушапша (родился в 1963 году) и Р.Н. Цримова (родился в 1952 году) еще не создано. Данная работа является одним из первых опытов в этом направлении.

Ключевые слова: современное искусство, серийность, полистилистика, полисемантика, экзистенция, Мухадин Кишев, Руслан Цримов, Арсен Гушапша

Для цитирования: Ступин С.С. Серийность и полистилистика в экзистенциальном искусстве современных художников Кабардино-Балкарии (Мухадин Кишев, Руслан Цримов, Арсен Гушапша) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 350–367. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.020>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1214>.

Original article

Seriality and polystylistics in the existential art of contemporary artists of Kabardino-Balkaria (Mukhadin Kishev, Ruslan Ttrimov, Arsen Gushapsha)

Sergey S. Stupin

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

stupin-ss@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7973-5418>, SPIN-code (Science Index): 3164-0974

Abstract. The article presents an analytical review with the purpose of highlighting artistic and aesthetic methods and principles used by famous North Caucasian artists, graphic artists, and sculptors from Kabardino-Balkaria — Mukhadin Kishev, Ruslan Ttrimov, and Arsen Gushapsha — in their depiction of female images. The study focuses on the serial method of creativity, polystylism, and polysemantics within the concept of so-called receptualism, as well as existential issues within the interdisciplinary fields of anthropology of art and existential art history. These artists have been recognized in Russia and abroad as masters of fine art and have been awarded the academic titles of academicians of the Russian Academy of Arts. However, only the work of M.I. Kishev (1939–2025) has been the subject of a monographic scientific study. There is currently a lack of scientific research on the works of A. Kh. Gushapsha (born in 1963) and R.N. Ttrimov (born in 1952). This article is one of the first attempts to fill this gap.

Keywords: contemporary art, seriality, polystylistics, polysemantics, existence, Mukhadin Kishev, Ruslan Ttrimov, Arsen Gushapsha

For citation: Stupin, S.S. (2025) 'Seriality and polystylistics in the existential art of contemporary artists of Kabardino-Balkaria (Mukhadin Kishev, Ruslan Ttrimov, Arsen Gushapsha)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 350–367. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.020. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1214>. (In Russ.)

Введение

Предлагаемая статья призвана раскрыть некоторые значимые аспекты творчества современных российских художников — академиков Российской академии художеств, народных художников Кабардино-Балкарской Республики Мухадина Исмаиловича Кишева (1939–2025), Руслана Наурбиевича Цримова (родился в 1952 году) и Арсена Хажумаровича Гушапша (родился в 1963 году).

Несмотря на то что перечисленные мастера внесли значительный вклад в развитие живописи, графики, скульптуры и монументального искусства Северного Кавказа и юга России и известны в других странах, библиография искусствоведческих трудов о них крайне скупа. Единственное обзорное монографическое исследование «Мухадин

Кишев. Искусство Любви» посвящено творчеству М.И. Кишева до 2014 года [1]. Также заслуживает внимания сборник научных и публицистических статей «Мухадин Кишев: лабиринты гармонии» [2], включающий обзорные исследования В.В. Ванслова [3] и А.В. Гамлицкого [4]. В контексте настоящего исследования заслуживает внимания емкая статья «Двое» Л.И. Вуколовой [5] из указанной коллективной монографии.

Проблема серийности и полистилизма живописных циклов Р.Н. Цримова частично освещена в совместном издании российского теоретика постмодернизма Славы Лёна (В.К. Богатищева-Епишина) и самого художника, выступающего под псевдонимом TS (первые буквы фамилии Цримова в транслитерации также означают *alter ego*

художника — творящее «транссущество»), «Рецептуальный сериал в контексте постмодернизма» [6]. Между тем специальные научные труды о творчестве Руслана Цримова и Арсена Гушапша еще ждут своих авторов, и настоящее исследование можно считать фактически введением имен художников в сферу профессионального научного изучения.

В этой работе мы коснемся четырех аспектов творчества названных мастеров:

1) темы женщины в живописи и графике Мухадина Кишева и Руслана Цримова и скульптурах и объектах Арсена Гушапша;

2) специфики применяемого ими серийного метода;

3) специфики полистилизма и полисемантики их художественных серий;

4) специфики экзистенциального содержания их произведений.

Исследование проведено с опорой на опыт междисциплинарного гуманитарного направления «антропология искусства» [7] и входящего в его состав методологического подхода «экзистенциальное искусствознание» [8, 9, 10].

Следует отметить, что каждый из рассматриваемых мастеров являет тип художника-мыслителя, возводящего здание своего творчества в эпоху после постмодернизма и соотносящего свою работу с ее мировоззренческими основаниями в пространстве истории искусства. Обладание накопленными художественными знаниями, алфавитом стилей, методов, моделей творческой работы побуждает каждого из них к комплексному концептуальному мышлению, обобщению накопленного человечеством визуального архива. При этом тактическим инструментом для каждого становился серийный метод.

В случае Руслана Цримова и Арсена Гушапша уместно говорить об открытии собственного художественного направления, которое с подачи автора одноименного манифеста получило название «рецептуализм» и уже более 20 лет проходит апробацию на международном уровне.

В случае Мухадина Кишева сериальная проективность — особенность его индивидуального авторского метода, органичный способ пластического мышления на протяжении всей профессиональной жизни.

Мухадин Кишев: серийный метод и художественный культ женщины

Тема женщины — одна из центральных в творчестве Мухадина Кишева. В интервью¹, записанном в 2014 году, старейший академик юга России признается, что восприятие женского тела

с раннего детства имело для него сакрализированный характер. Женскую кожу будущий мастер воспринимал как некую идеальную, сверхфизическую, эманлирующую светом субстанцию. Художник говорил: «Для меня женское тело с самого детства, и кусочком груди, и ноги, всё вызывало не сексуальный мужской интерес, а ощущение необыкновенной красоты. Красоты любого цвета кожи: темной, белой, коричневой, красной — каждая по-своему светится. Я смотрел на женское тело не просто как мужчина, я восхищался этой явленной красотой, как произведением искусства. Это восприятие обострилось, когда я начал творчески работать, и оно осталось со мной на всю жизнь. Я удивлялся, как старые мастера могли делать женские тела светящимися даже в тени или в темноте. Женская кожа светится на полотнах Боттичелли, Рембрандта, у других великих художников прошлого. И мне всегда больно смотреть на современных выставках на женские тела, словно испачканные краской, испорченные неумелой рукой. В моих картинах женское тело я всегда стараюсь давать светящимся, струящимся, даже если пишу женщин с темным цветом кожи. Это необычное восприятие женского тела, женской кожи во многом определило колорит моих живописных и графических серий, посвященных женщинам мира, трем грациям, моей жене и музе Жаклин»² (ил. 1–2).

Особое отношение к женскому телу, его эстетическая сакрализация, вплоть до уничтожения сексуального основания, приводит Кишева и к особому вниманию к проблеме карнации, использованию разнообразных техник живописи, графики, монументального искусства, новейших приемов в практике планшетного искусства I-Art. Специальное внимание художник уделяет собственному варианту монотипии, достигая эффекта декоративной пульсации на коже изображаемых женщин. В многочисленных женских сериях Кишева важное место занимает образ молодой матери, где над чувственным аспектом довлеет не только сакральный, но и этический план. Художник обращен к чистой эйдетической красоте как платоновскому благу, воплощающему единство прекрасного и нравственного.

Мухадин Кишев позиционировал себя как художник-исследователь, наследник ренессансной традиции. Сериальный метод для него — инструмент доскональной разработки изобразительного сюжета, модели, возможность предложить целый веер художественных решений вместо одной завершенной формы.

Среди «женских» циклов Кишева: постоянно пополняемая серия «Женщины мира», насчитывающая сотни миниатюрных графических женских

¹ Интервью Мухадина Кишева С.С. Ступину, 2014. Личный архив автора.

² Там же.

1. М.И. Кишев.

Муза и Художник.

1996.

Бумага, графическая

монотипия.

50 × 70.

Собственность

художника.

Фото Альберто Пураса



портретов; проект последних двух десятилетий «Три грации», являющий в разнообразных вариациях мифологическое трио красавиц разных рас, национальностей и конфессий; созданная в 2015 году трагическая серия «Горе под луной», героини которой — молодые вдовы, потерявшие своих мужей в локальных войнах в разных частях света (ил. 3–6).

Черета женских образов, воплощенных в живописных, графических, мозаичных сериях Мухадина Кишева, выражает творческое кредо художника, закрепленное в идиоматической для него формуле «Гимн Красоте». Под этим названием в 2009 году вышел богато иллюстрированный альбом художника [11], содержащий его программные, определяющие жизнь и творчество установки. Под этим девизом проходили выставки

Кишева в России и за рубежом. Экзистенциальная специфика женских серий Мухадина Кишева — гимн хрупкой красоте и гармонии, художественное сбережение, охранение, опека красоты, эманурующей уже с его живописных и графических работ. Как сущностный ответ творчества, противостоящего хаосу и небытию. Предельно четко экзистенциальная позиция мастера была сформулирована в ходе нашей с ним совместной работы над книгой-исповедью «Мухадин Кишев. Я родился художником. Монологи»:

«Я не боюсь смерти, но и не жду ее.

Пусть ждет она.

Смерть только и может, что ждать.

Она ведь караулит меня с самого моего рождения.

А я должен творить!..» [12, с. 99].



2. **М.И. Кишев.**

Муза.

1996.

Бумага, монотипия.

55 × 42.

Собственность

художника.

Фото Альберто Пураса

3. М.И. Кишев.

Три Грации XVIII.

2017.

Бумага, темпера,
монотипия.

97 × 68.

Собственность
художника.

Фото Альберто Пураса





4. М.И. Кишев.

Вечереет на пляже.

2017.

Картон, масло.

50 × 80.

Собственность

художника.

Фото Альберто Пураса

После ухода Мухадина Кишева из жизни 12 апреля 2025 года эта максима остается с нами как завет большого художника, в жизни которого творческое начало определяло все прочие модусы человеческого, артикулированные в философской антропологии.

Руслан Цримов: метод концептуального полистилевого сериализма

11 октября 2022 и 10 октября 2023 годов в павильоне современного искусства в Парке 100-летия Кабардино-Балкарской Республики в г. Нальчике московская делегация Российской академии художеств в рамках продолжающегося проекта РАХ на юге России и Большом Кавказе «Традиции и новаторство в творчестве современных художников Северного Кавказа» открывала индивидуальные выставки академиков Руслана Цримова (2022) и Арсена Гушапша (2023). Обе экспозиции позиционировались мастерами в контексте так называемого рецептуализма — художественного

направления, заявившего о себе четверть века назад и отметившегося рядом коллективных и персональных выставочных проектов, осуществленных в России и за рубежом.

Теоретическим основанием «рецептуального метода» в искусстве стал «Манифест рецептуализма», опубликованный в 2001 году российским теоретиком постмодернизма Славой Лёном. Обратимся к основным тезисам программы:

«Ре-Цептуализм — искусство второй рефлексии: само-из-себя творчество и — одновременно — само-в-себе истолкование <...>

Ре-Цептуализм <...> утверждает семиотическое искусство — в знаках и символах <...>

Ре-Цептуализм — искусство архетипа и “длинного” интертекста — ориентировано на дометафизические и запределивающие сущности мира.

Ре-Цептуализм — искусство экзистенциальности <...>

Ре-Цептуализм исповедует принцип нелинейности искусства — одновременного присутствия

5. **М.И. Кишев.**

С мамой.

1993.

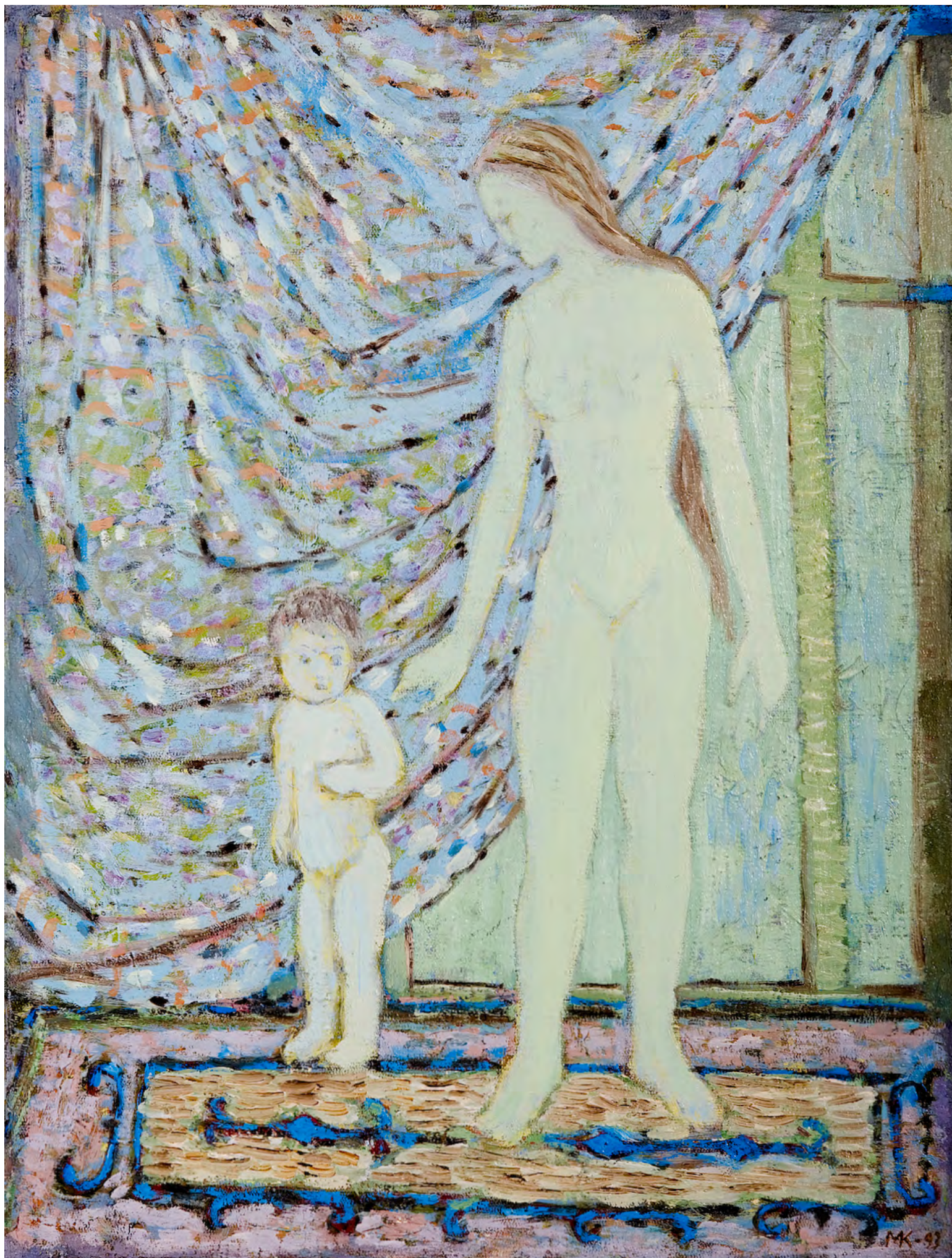
Холст, масло.

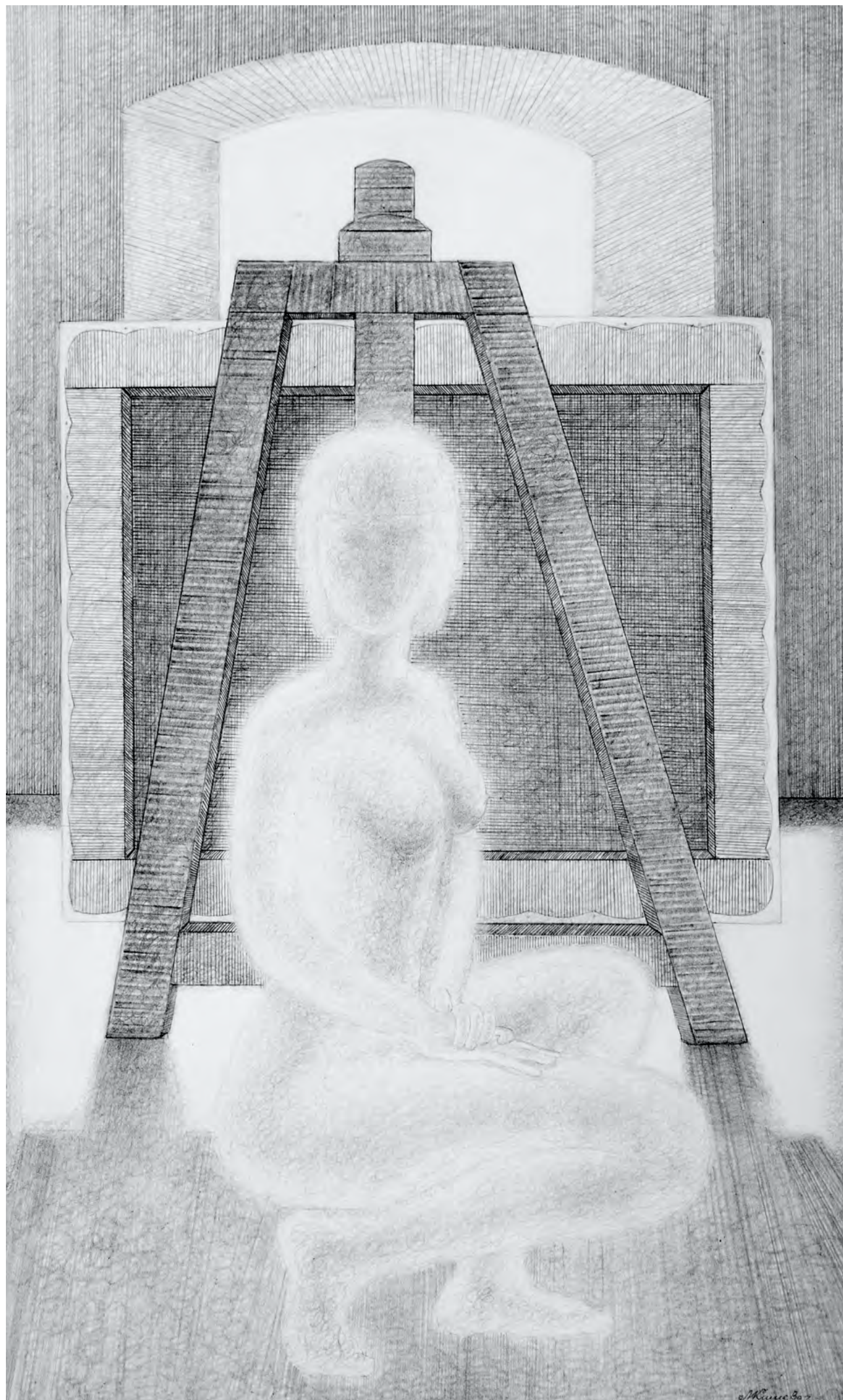
58 × 45.

Собственность

художника.

Фото Альберто Пураса





6. **М.И. Кишев.**

Ню.

1998.

Бумага, карандаш.

60 × 30.

Собственность

художника.

Фото Альберто Пураса

в художественном произведении-синкрете ди-ахронически, стилистически и сущностно разных рядов (развития) культуры. Одновременность прошлого и настоящего — важный принцип рецептуального искусства. Игра культурными кодами — принципиальный метод Ре-Цептуализма.

Ре-Цептуализм — холическое единство: художественное произведение — новый синкрет: единораздельная целостность полистилистического единства <...>

Ре-Цептуализм — не художественная школа, а меташкола искусства.

Ре-Цептуализм — не стилистика, а метастилистика искусства.

Ре-Цептуализм — не метод, а методология искусства» [6, с. 9–11].

Манифест рецептуализма мог бы остаться провокационной декларацией-мистификацией, если бы не был подкреплён непосредственной практикой искусства активной группы художников Кабардино-Балкарии, исповедующих концептуальный полистилевой сериализм, отчасти смыкающийся с теоретико-поэтическим заявлением Славы Лёна.

Идейным вдохновителем возникшего на Северном Кавказе объединения стал Руслан Цримов. Ядро группы составили сам Цримов, скульптор Арсен Гушапша, живописец и педагог Эдуард Мазло, живописец и мастер декоративного искусства, член-корреспондент РАХ Руслан Мазлоев. Выставки приверженцев и открывателей этого метода проходили в городах Северного Кавказа, в Абхазии, Майкопе, Ростове-на-Дону, Москве, Санкт-Петербурге, а также в Италии, Турции, Македонии. За двадцать лет накоплен целый фонд полистилистических концептуальных серий.

Рецептуализм стремится создать своего рода периодическую систему визуальных художественных языков и выразительных средств. Это открытый проект, разомкнутая художественная система. Каждая серия потенциально бесконечна, может и должна пополняться возможностями новых языков искусства и новых образных систем.

Острый творческий кризис, связанный с поиском собственной индивидуальности и «культурное откровение» на ретроспективной выставке Джексона Поллока в галерее «Тейт» в Лондоне в 1999 году, которую художник посетил вместе с Мухадином Кишевым, привели Руслана Цримова к пониманию ценности метаэстетического подхода в искусстве, в соответствии с которым рецептуалист-полистилист отказывается от выбора одной или нескольких стилевых возможностей в искусстве, но принимает тотальность их многообразия, их развернутую в бесконечность совокупность.

Упомянутая программная выставка Цримова «Рецептуализм» репрезентировала данный метод и на уровне экспозиционной подачи. Размещенные на подвесных конструкциях, буквально парящие в воздухе живописные работы выполняли роль ключей, своеобразных введений к живописным сериям Цримова. Каждую из них сопровождал QR-код, позволяющий просмотреть все представленные серии художника, созданные в рамках его проекта «TS»: напомним, первые буквы фамилии художника, помимо указания авторства, интерпретируются как обозначение «транссущества», некоего надличностного творящего субъекта, который обзирает всю историю художественных стилей и способен говорить на всех языках и во всех индивидуальных манерах мастеров изобразительного искусства.

Фигура творящего, трансгрессирующего в искусстве TS, подразумевает метавзгляд, положение художника над стилями, над художественной культурой и вместе с тем над собственной творческой субъективностью. В постмодернистском дискурсе это тоже вариант «смерти субъекта» и «смерти автора», но в аспекте растворения его в слоях культуры, намеренного стирания индивидуальности.

Цримов говорит со зрителем на онтологическом уровне, вызывает к предельным экзистенциальным обобщениям. Содержание его творчества носит неомифологический, притчевый характер, интерпретирует определенную архетипическую ситуацию и является семиотическим по методу. Художник разворачивает проблематику философской антропологии в пространстве изобразительных знаковых систем. Герои и героини Цримова, в том числе в продолжающихся с 1999 года живописных и графических женских сериях «Материнство» (ил. 7–9), «Разрешение», «Портрет жены» (ил. 10), обладают характерными гипертрофированными видовыми чертами — вздыбленными позвонками, удлинёнными конечностями, акцентированными глазами. Их позы схематизированы, формульны, что также указывает на знаковую природу поэтики Цримова. При этом художник апеллирует и к психолого-эмоциональному аспекту — обитатели его полотен персонифицированы, портретны, их мимика даже при пластическом обобщении, упрощении форм стремится выразить оттенки человеческих состояний, переживаний, будь то любовь, одиночество, страдание или вопрошание-трансцендирование. Это и есть концептуально семиотическое искусство, семантически находящееся в сфере художественной антропологии — эстетической, философско-художественной рефлексии о человеке и смыслах и значениях его существования.

Уровень художественной онтологии не измеряется психологическим инструментарием, он



7. Р.Н. Цримов.
Из серии
«Материнство».
2000–2024.
Холст, масло.
90 × 30.
Собственность
художника.
Фото Заура Жемухова

8. Р.Н. Цримов.

Из серии

«Материнство».

2000–2024.

Холст, масло.

90 × 30.

Собственность

художника.

Фото Заура Жемухова





9. **Р.Н. Цримов.**
Из серии
«Материнство».
2000–2024.
Холст, масло.
90 × 30.
Собственность
художника.
Фото Заура Жемухова

10. Р.Н. Цримов.

Из серии

«Портрет жены».

2012.

Холст, масло.

70 × 50.

Собственность

художника.

Фото Заура Жемухова



апеллирует к фундаментальным свойствам *homo sapiens sapiens* — экзистенциалам человеческого бытия, эссенции философского знания об основаниях нашего существования: бытия-к-смерти, одиночества, любви, страдания, творчества, вопрошания к Абсолюту. Художественные поиски Руслана Цримова, в том числе его разнообразные, причудливые женские образы, направлены на репрезентацию антропных категорий. Произведения Цримова — это «иероглифы подлинного бытия», выражаясь словами Андрея Тарковского, и «метафизическая шифропись», прибегая к определению искусства Карла Ясперса.

Арсен Гушапша: полистилизм и полиматериальность

В творчестве скульптора Арсена Гушапша полистилевой концептуальный сериализм действует в особом технологическом и семантическом режиме полиматериальности, обусловленном привлечением различных материалов и способами их обработки. В силу специфики самого вида искусства и оригинальной интерпретации его возможностей Гушапша расширяет рецептуальный метод путем вычерпывания пластического мотива не только на уровне формы, но и в плоти материала, что добавляет новые аспекты интерпретации и увеличивает диапазон восприятия. В своих сериальных станковых скульптурах и объектах художник использует бронзу, дерево, гипс, проволоку, бумагу, полиэтилен. Изобразительный стимул, который у Арсена отсылает к архетипу, некоему онтологически значимому инварианту, разрабатывается не только иконографически, но и пластически — непосредственно веществом искусства.

Трехмерные серии Гушапша завораживают изощренной игрой форм и материалов. Зрителю предлагаются неожиданные яркие решения в эвристическом пространстве метафоричности материального — то сообщающие мотиву буквальную тактильную остроту или шероховатость, то, напротив, — смягчающий, обволакивающий терапевтический эффект. Игра с гаптическим восприятием демонстрирует высокий уровень владения формой и раскованность творческого сознания, подлинную свободу художника, которому подвластны разные материалы, текстуры, фактуры, от бумаги до мрамора, и весь комплекс технологических способов работы с ними.

Женские образы у Гушапша, как и у Цримова, имеют знаковый характер, но не всегда антропоморфны. В посвящении матери Леонардо да Винчи («Материнство») антиномично решается образ материнского бремени — роль плода, сокрытого в материнском чреве, исполняет напоминающий камень автономный металлический блок, который подвижно крепится в выполненном из бронзы

условном теле матери и почти повисает в «лоне» контрбрюха.

Между тем знаменитое «Древо Жизни» (2004, ил. 11) — семиметровый бронзовый монумент в сквере Свободы в Нальчике, ставший одним из символов Северного Кавказа, — напротив, многозначно антропологично. Буквальное название памятника в переводе с кабардинского языка — «Древо душ». Автор оригинален и изобретателен в пластической метафорике: то ли локтевые, то ли коленные суставы собираются во фрактальную композицию, являя многосоставный, но при этом концентрированный образ рода, составленный из родовых колен, восходящих к небу связанными звеньями поколений. Вариативное прочтение визуального образа позволяет воспринять композицию как симультанный жест сокрытия лица — формулу страдания и скорби, дешифруя официальное посвящение монумента жертвам Кавказской войны 1763–1864 годов. «Древо Жизни» создавалось автором как реквием жертвам всех войн, являя войну как угрозу разрушения рода, разрывания естественной череды рождений и смертей, смены поколений, нарушения установленного свыше вселенского цикла.

На тыльной стороне памятника расположены семь женских пупков, образы материнского лона. Древо жизни, древо душ у Арсена Гушапша — женский архетипический образ, переплавленный в авторской мифологии в емкий, выразительный, сложный и вместе с тем целостный фрактальный образ, который дал старт замечательной серии станковых скульптур и объектов, выполненных в бумаге, проволоке, бронзе, металлической сетке, ПВХ, коже, фольге, шамоте, полиэтилене, мраморе.

В ходе международной научно-практической конференции «Образ женщины в творчестве современных художников Кавказа», проведенной Российской академией художеств в Кабардино-Балкарском государственном университете имени Х.М. Бербекова 11–12 октября 2023 года, состоялась презентация еще одной «женской» серии Арсена Гушапша. Скульптор представил участникам форума проект трех памятников в честь легендарной кабардинки Эльмесхан Хагундовой, которая командовала хирургическим отделением и передвижным госпиталем в рядах французского Сопротивления (ил. 12). Хагундова носила почетное звание великого офицера национального ордена Французской Республики «За заслуги» и была похоронена с маршальскими почестями на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. В 2023 году исполнилось 125 лет со дня ее рождения. Образ Эльмесхан Хагундовой в проекте А. Гушапша символически передан трехметровой бронзовой фигурой в форме стилизованного национального



11. **А.Х. Гушапша.**

Древо жизни.

2004.

Бронза.

В.: 7 м.

Нальчик.

Фото Арсена Гушапша

12. **А.Х. Гушапша.**

Эскиз памятника

Эльмесхан

Хагундовой.

2015.

Акрил.

В.: 40 см.

Нальчик.

Фото Арсена Гушапша

кабардинского женского костюма. Скульптором предполагается установить три монумента в городах, связанных с биографией героини, — в Нальчике, Кисловодске и в Париже.

Выводы

Сериальный ракурс творчества художников — академиков РАХ из Кабардино-Балкарской Республики Мухадина Кишева, Руслана Цримова, Арсена Гушапша, с одной стороны, демонстрирует действенность сериализма как метода антропологии искусства — изучения средствами художественного изъяснения аспектов человеческих



состояний, экзистенциальных аспектов в сфере художественной культуры. Вместе с тем он указывает и на определенный аналитизм творческого сознания заметных мастеров юга России, их влеченность в актуальный мировой художественный процесс, работу с методами, заданными в сериальной аналитике художественных форм такими мастерами, как Пабло Пикассо, Пит Мондриан, Энди Уорхолл, и продолженными современными художниками и скульпторами (Андреу Альфара, Tal R и др.), в развитии, диалоге и продуктивной полемике с ними.

Список источников

1. Ступин С.С. Мухадин Кишев. Искусство Любви. М.: БуксМАрт, 2016. 304 с.
2. Мухадин Кишев: лабиринты гармонии. Статьи о жизни и творчестве. Слово о Мухадине / сост. Ж.Д. Мосс. Нальчик: Эльбрус, 2015. 156 с.
3. Ванслов В.В. Воспевающий красоту // Мухадин Кишев: лабиринты гармонии. Статьи о жизни и творчестве. Слово о Мухадине / сост. Ж.Д. Мосс. Нальчик: Эльбрус, 2015. С. 68–72.
4. Гамлицкий А.В. Мухадин Кишев: путь к красоте — дорога к себе. Творчество советского периода. 1965–1993 // Мухадин Кишев: лабиринты гармонии. Статьи о жизни и творчестве. Слово о Мухадине / сост. Ж.Д. Мосс. Нальчик: Эльбрус, 2015. С. 83–94.
5. Вуколова Л.И. Двое // Мухадин Кишев: лабиринты гармонии. Статьи о жизни и творчестве. Слово о Мухадине / сост. Ж.Д. Мосс. Нальчик: Эльбрус, 2015. С. 65–67.
6. Лён С. Ре-цептуальный сериал в контексте постмодернизма. Нальчик: Издательский центр «Эль-Фа», ГП КБР «Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.», 2005. 146 с.
7. Антропология искусства. Язык и мера человеческого в меняющемся мире / отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017. 392 с.
8. Ступин С.С. Искусство как репрезентация экзистенциального : дис. ... докт. искусствоведения. М., 2024. 307 с.
9. Ступин С.С. Экзистенциальное искусствоведение в составе антропологии искусства: методологический аспект // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2024. № 2. С. 10–19.
10. Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствоведения. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с.
11. Мухадин Кишев. Гимн красоте. Живопись, графика, монументальное искусство : альбом / сост. Ж.Д. Мосс. М.: [б. и.], 2009. 335 с., ил.
12. Кишев М.И. Я родился художником. Монологи / сост. Ж.Д. Мосс. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2021. 192 с.

References

1. Stupin, S.S. (2016) *Mukhadin Kishev. The art of love*. Moscow: BuksMArt. (In Russ., Engl.)
2. Moss, J.D. (comp.) (2015) *Mukhadin Kishev: The labyrinths of harmony. Articles about life and art. A word about Mukhadin*. Nalchik: Elbrus. (In Russ.)
3. Vanslov, V.V. (2015) 'Praising beauty', in Moss, J.D. (comp.) *Mukhadin Kishev: The labyrinths of harmony. Articles about life and art. A word about Mukhadin*. Nalchik: Elbrus., pp. 68–72. (In Russ.)
4. Gamlitsky, A.V. (2015) 'Mukhadin Kishev: The path to beauty is the road to self. Creativity of the Soviet period. 1965–1993', in Moss, J.D. (comp.) *Mukhadin Kishev: The labyrinths of harmony. Articles about life and art. A word about Mukhadin*. Nalchik: Elbrus., pp. 83–94. (In Russ.)
5. Vukolova, L.I. (2015) 'Two', in Moss, J.D. (comp.) *Mukhadin Kishev: The labyrinths of harmony. Articles about life and art. A word about Mukhadin*. Nalchik: Elbrus., pp. 65–67. (In Russ.)
6. Lyon, S. (2005) *Re-ceptual serial in the context of postmodernism*. Nalchik: ID El-Fa & Respublikanskiy poligrafkombinat im. Revolyutsii 1905 g. (In Russ., Engl.)
7. Krivtsun, O.A. (ed.) (2017) *Anthropology of art. The language of art and the measure of humanity in a changing world*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
8. Stupin, S.S. (2024) *Art as a representation of existence*. Dr. Art Sc. thesis. Moscow. (In Russ.)
9. Stupin, S.S. (2024) 'Existential art studies as part of the anthropology of art: methodological aspect', *Burganov house. The space of culture*, (2), pp. 10–19. (In Russ.)
10. Stupin, S.S. (2020) *Art and the limits of the human. Experience of existential art history*. Moscow – Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
11. Moss, J.D. (comp.) (2009) *Mukhadin Kishev. A hymn to beauty, Mukhadin Kishev [Album]*. Moscow: s. n. (In Russ., Engl.)
12. Kishev, M.I. (2021) *I was born an artist. Monologues*. Nalchik: M. and V. Kotlyarovs Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Ступин Сергей Сергеевич, академик РАХ, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, директор, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, stupin-ss@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7973-5418>, SPIN-код (Science Index): 3164-0974.

Information about the author

Sergey Sergeevich Stupin, Academician of the Russian Academy of Arts, Dr. Sc. (Art History), Cand. Sc. (Philosophy), Director, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, stupin-ss@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7973-5418>, SPIN-code (Science Index): 3164-0974.

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

Статья поступила в редакцию 15.07.2025; одобрена после рецензирования 28.07.2025; принята к публикации 30.07.2025.

The article was received by the editorial board on 15 July 2025; approved after reviewing on 28 July 2025; accepted for publication on 30 July 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 3 (38). С. 368–373. ISSN 2518-7767 (online)

Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (3), pp. 368–373. ISSN 2518-7767 (online)



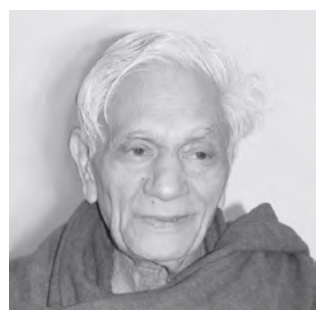
Краткое сообщение

УДК 745.04+75.046(294.3)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.03.021

Перевод с английского С.М. Белокуровой

Ваджрапарамита



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия



Аннотация. Статья посвящена обзору иконографии и символики бодхисаттвы Ваджрапарамиты. Ключевые аспекты работы включают описание изображений Ваджрапарамиты в разных мандалах, а также указание на атрибуты: мудру бхумиспарша и кулак мудрости, что символизирует глубокое понимание природы реальности. Подчеркивается, что форма и цвет изображения Ваджрапарамиты также имеют символическое значение, указывая на связь с другими божествами, например Ваджраласьей, и взаимодействие с Буддой. Также в статье содержится упоминание о мантрах, связанных с Ваджрапарамитой, и о роли в контексте вращения колеса Закона Ваджраяны, что позволяет глубже понять его функцию в буддийской практике и иконографию. Рассматриваются особенности изображения Ваджрапарамиты в сборниках мандал и мудр буддийской школы Сингон, в китайской Трипитаке (V–VI вв.), сборнике буддийской иконографии «Бессон-закки» (XII в.). 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» выполнены С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, Ваджрапарамита, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Ваджрапарамита // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 3 (38). С. 368–373. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.03.021>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1228>.

Short communications article

Vajraparamita

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. This article provides an overview of the images and symbolism of Vajraparamita, an important figure in Buddhist iconography and philosophy. The article describes the various images of Vajraparamita found in different mandalas, as well as key attributes: the bhumisparsa mudra and the fist of wisdom, which represent a deep understanding of reality. It is also noted that the shape and colour of the Vajraparamita image hold symbolic meaning, connecting it to other deities such as Vajralasya and its interaction with the Buddha. The article also mentions the mantras associated with Vajraparamita and its role in turning the Wheel of the Law, providing insight into its function in Buddhist practice and iconography. Additionally, the article examines the depiction of Vajraparamita in collections of mandalas and mudras from Shingon Buddhism, the Chinese Tripitaka (5th-6th c. A.D.), and the collection of Buddhist iconography “Besson Zakki” (12th c. A.D.). This information can be used to study artistic canons, analyse the historical context and symbolism of images, and attribute and interpret art monuments. The scientific translation and commentary of Lokesh Chandra’s article from the “Dictionary of Buddhist Iconography” was completed by S.M. Belokurova.

Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Vajraparamita, Buddhist canon, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2025) ‘Vajraparamita’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 368–373. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.03.021. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1228>. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 14, с. 4057–4059

Ваджрапарамита — 1. (яп. Конго-харамицу Босацу), божество (бодхисаттва), сидящее к востоку от Махавайрочаны в мандале Ваджрадхату (806 г.). Правая рука в мудре бхумиспарша («прикосновение к земле». — *Прим. перев.*), левая рука сжата в кулаке мудрости (яп. Чи-кен). Ваджрапарамита воплощает совершенство созерцания Махавайрочаны, а кулак мудрости показывает, что бодхисаттва пребывает в праджняпарамите (высшей форме осознания, которое приводит к просветлению. — *Прим. перев.*) и достиг совершенной мудрости [1, р. 600].

Различные мандалы содержат изображения Ваджрапарамиты (ил. 1–7).

Мантра Ваджрапарамиты звучит как «*om sattvavajri hum*» [4, р. 111], «*om vajrasri hum*» [4, р. 130], а мудра, согласно «Собранию изображений

мудр школы Сингон» (Сингон-миккё-дзуин-сю) [5, 2.112], выглядит так (ил. 8).

2. В гухья-дхарани-мандале Ваджрадхату Ваджрапарамита соотносится с другим божеством — Ваджраласьей (богиней, воплощающей подношение в виде танца. — *Прим. перев.*) [6, по. 60].

3. Согласно Хицзоки [3, по. 1.12a13], Ваджрапарамита изображается в синем и черном цвете, правая рука в мудре бхумиспарша, в левой руке — лотос, в котором находится ларец с сутрами. Книга в левой руке является сутрой Праджняпарамита, а само божество в женском воплощении символизирует мать Акшобхьи (один из Адди-будд. — *Прим. перев.*), так как повторяет его мудру бхумиспарша и является персонификацией его адарша-джняны («зерцалоподобная мудрость». — *Прим. перев.*) [7, р. 173–174].



1	2	3	4
5	6	7	
		8	

1. Махабхута-мандала
[2, no. 407; 3, v. 1, no. 38.2]

2. Самайя-мандала
[2, no. 469; 3, v. 1,
no. 38.64]

3. Сукшма-мандала
[2, no. 542; 3, v. 1,
no. 38.137]

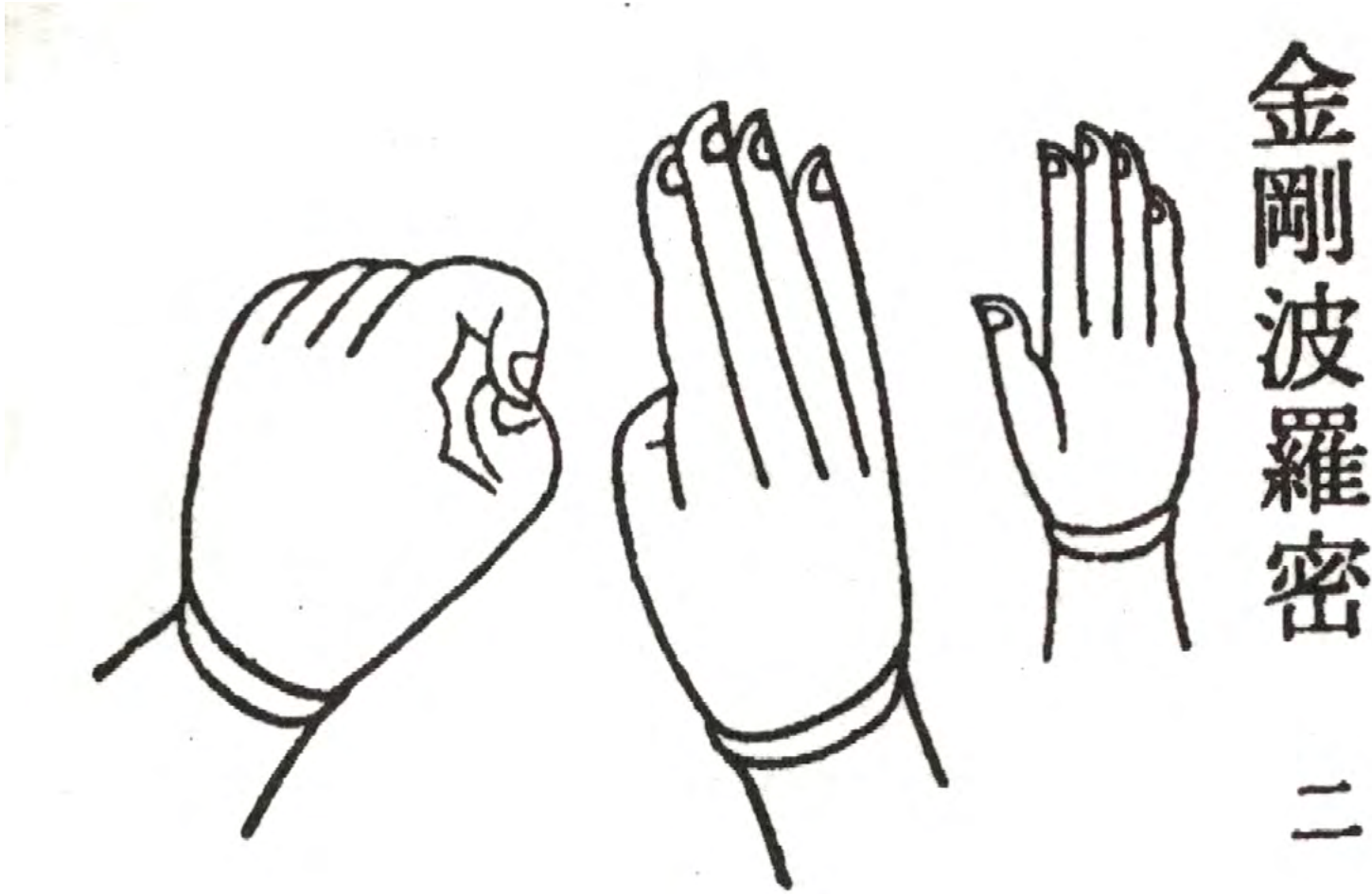
4. Пуджа-мандала
[2, no. 615; 3, v. 1,
no. 38.210]

5. Траилокьявиджайя
-карма-мандала
[2, no. 721; 3, v. 1,
no. 38.314]

6. Траилокьявиджайя
-самайя-мандала
[2, no. 790; 3, v. 1,
no. 38.391]

7. Чатур-мудра-мандала
[2, no. 691]

8. Мудра
Ваджрапарамиты [5]



9. Ваджрапарамита



4. В комментарии к сутре Каруникараджа (яп. «Объяснения дхарани сутры Каруникараджа»; дхарани — длинные мантры. — Прим. перев.) [8, no. 1406] говорится: «Ваджрапарамита (конго-харамита) держит в руках колесо ваджры, поскольку именно этот бодхисаттва обратился к Будде Вайрочане, когда тот достиг состояния Будды в верхнем мире, с просьбой повернуть колесо Закона Ваджраяны, чтобы бесчисленные разумные существа смогли пересечь поток и выйти на другой берег, то есть достичь Нирваны. Его имя — “Тот, кто, проникнувшись мыслями Бодхи, поворачивает

Колесо Закона” (или Темборин — “Тот, кто поворачивает Колесо Закона”))» [9, no. 1.152].

5. Ваджрапарамита сидит на лотосе, помещенном на пьедестале, в его правой руке — чакра, левая сжата в кулак. Такое изображение можно увидеть в «Описании божеств» в сборнике буддийской иконографии «Бессон-закки» (Besson-zakki), составленном Синкаку (1117–1180) [3, v. 3, no. 87.7, 152], и в свитке Танцзы, созданном Риою в 1194 году [3, v. 1, no. 38.391] (ил. 9).

Список источников

1. Snodgrass A. The matrix and diamond world mandalas in Shingon Buddhism. New Delhi: Additya Prakashan, 1988. 841 p.
2. Chandra L. The esoteric iconography of Japanese mandalas. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1971. 327 p.
3. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizo Shuppan Kabushiki Kaisha, 1924–1934.
4. Kichida E. Kontai ryobu Shingon kaiki: Explanation of the mantras of both the Grabha and Vajra-dhatu mandalas. Tokyo: s. n., 1985. (На японск. яз.)
5. Shingon mikkyo zuin shu: Collection of images of mudras in Shingon esoterism / comp. by G. Mizuhara. Koyasan: Matsumoto Nisshindo Shoten, 1934. (На японск. яз.)
6. Chandra L. A ninth century scroll of the Vajradhatu mandala. New Delhi: Additya Prakashan, 1986. 350 p.
7. Tajima R. Les deux grands mandalas et la doctrine de l'esoterisme Shingon. Tokyo: Maison Franco-Japonaise, 1959. 352 p.
8. Nanjio B. A catalogue of the Chinese translation of the Buddhist Tripitaka. Oxford: Clarendon press, 1883. 480 p.
9. Visser M.W. de. Ancient Buddhism in Japan, in 2 vols. Leiden: E.J. Brill Publ., 1935. 763 p.

References

1. Snodgrass, A. (1988) *The matrix and diamond world mandalas in Shingon Buddhism*. New Delhi: Additya Prakashan.
2. Chandra, L. (1971) *The esoteric iconography of Japanese mandalas*. New Delhi: International Academy of Indian Culture.
3. Takakusu, J. and Ono, G. (eds.) (1924–1934) *Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section)*. Tokyo: Daizo Shuppan Kabushiki Kaisha. (In Chin. and Jap.)
4. Kichida, E. (1985) *Kontai ryobu Shingon kaiki: Explanation of the mantras of both the Grabha and Vajra-dhatu mandalas*. Tokyo: s. n. (In Jap.)
5. Mizuhara, G. (comp.) (1934) *Shingon mikkyo zuin shu: Collection of images of mudras in Shingon esoterism*. Koyasan: Matsumoto Nisshindo Shoten. (In Jap.)
6. Chandra, L. (1986) *A ninth century scroll of the Vajradhatu mandala*. New Delhi: Additya Prakashan.
7. Tajima, R. (1959) *Les deux grands mandalas et la doctrine de l'esoterisme Shingon*. Tokyo: Maison Franco-Japonaise.
8. Nanjio, B. (1883) *A catalogue of the Chinese translation of the Buddhist Tripitaka*. Oxford: Clarendon press.
9. Visser, M.W. de (1935) *Ancient Buddhism in Japan, in 2 vols*. Leiden: E.J. Brill Publ.

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, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), belle.sonet312@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>, SPIN-код (Science Index): 3961-8277.

Information about the authors

Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.08.2025; принята к публикации 03.09.2025.

*The article was received by the editorial board on 26 August 2025;
accepted for publication on 03 September 2025.*

Искусство Евразии
№ 3 (38) 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